



UNIVERSIDAD NACIONALAUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LITERATURA COMPARADA

POÉTICAS DEL CUERPO CÓSMICO:

POESÍA Y DANZA DE LOS DERVICHES SUFÍES MEVLEVÍES

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
GEORGINA MEJÍA AMADOR

TUTOR PRINCIPAL:
DR. ENRIQUE FLORES ESQUIVEL – IIFIL, UNAM

COMITÉ TUTOR:
DRA. SHEKOUFEH MOHAMMADI SIRMAHALEH – IIFIL, UNAM
DR. GABRIEL WEISZ CARRINGTON – FFYL, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, siempre.

El pasado y el futuro existen sólo por ti mismo,
son una misma cosa.
Sólo tú piensas que son dos.

Rūmī

AGRADECIMIENTOS

La investigación doctoral que he llevado a cabo durante estos cuatro años, desde enero de 2016 y hasta abril de 2020, no podría haber sido posible sin un buen número de personas que me asistieron de distintas maneras, compartiendo sus conocimientos y su paciencia. Agradezco en primer lugar a mi comité tutorial, por estar siempre atentos al desarrollo de mi trabajo y dispuestos a asistirme en mis dudas: gracias al Dr. Enrique Flores, a la Dra. Shekoufeh Mohammadi y al Dr. Gabriel Weisz. Gracias por sus lecturas, sus observaciones y su tiempo. También agradezco a la Dra. Margarita León por su lectura y guía. De manera especial agradezco también a la Mtra. Yasaman Dowlatshahi por su generosidad, su iluminación en el mundo de la lengua y la poesía persa y por esas entrañables conversaciones junto a una taza de té y *halva*. Sin ella, mucho de este trabajo habría sido imposible.

Agradezco también a mis maestras de danza por sus enseñanzas en torno al cuerpo, pues sé que sin la experiencia dancística no habría podido elucidar numerosos fenómenos de los estudiados aquí. Gracias a Fabiola Ocón por su iluminación y sus conversaciones que me ayudaron a desentrañar aspectos de la fisiología sutil, y gracias a Claudia Llanos por enseñarme nociones de las danzas giróvagas de “Oriente”, entre ellas, la sufí. Gracias también a Jedidiah Thomas, por brindarme la oportunidad de acercarme a la música persa y haber podido comprender desde ahí las estructuras de la poesía, la música, el ritmo y la danza.

También agradezco a las personas que me acogieron con su calidez y apoyo durante mi estancia de investigación en Turquía: al Dr. Ali Temizel, a la Mtra. Sibel Çeşmeci y al derviche Mithat Özçakıl. Asimismo, a la Fundación Mevlana de Konya por permitirme el acceso a su biblioteca.

Doy gracias también a mi familia y a mis amigos por escucharme y compartir con ellos los avances de este arduo trabajo. De manera más importante, doy gracias a mis padres por el apoyo de siempre, y por la enorme dicha que me brindaron al haber ido a conocer Konya y así compartir mi cariño por ese lugar y por Mevlana.

Por último, aunque no por ello menos importante, doy infinitas gracias al mismo Mevlana. Debo mi propia transformación a sus palabras. No soy la misma que inició este viaje pues, como diría él, “estaba cruda y ahora estoy cocida”. O, menos cruda que antes, mejor dicho. Amado Maestro, gracias por llamarme, gracias por abrir los ojos de mi corazón. Gracias por llenarme de la sed de los peces.

Ciudad de México, 22 de abril de 2020.

ÍNDICE

Introducción	6
1. Objetivos	10
2. Estado de la cuestión	13
3. Marco teórico	19
3.1 La teoría de la iconicidad de C. S. Peirce	21
3.2 La intertextualidad de Julia Kristeva	25
4. Metodología	27
5. Nota sobre la transliteración de los nombres y términos en árabe y persa	31
Capítulo I. Sobre la poética de las almas y los cuerpos en el sufismo persa (filosofía y poesía)	34
1. Una poética del alma: <i>nafs</i> y <i>yān</i>	43
1.1 Definiciones de <i>nafs</i> y <i>yān</i>	43
1.2 <i>Nafs</i> y <i>yān</i> en la poesía de Rūmī	58
2. Una poética del cuerpo	89
2.1 La fisiología sutil de los sufíes persas	90
2.2 El cuerpo como escenario somático en el <i>dīkr</i>	101
2.3 El cuerpo como texto del macrocosmos en Rūmī	119
3. Convergencias intertextuales entre lo Semiótico y lo Simbólico	139
3.1 El corazón y la <i>jóora</i> : escenario somático de la teofanía	139
3.2 Procesos de significación entre las poéticas de las almas y los cuerpos	150
Capítulo II. La palabra y la danza	161
1. La transformación del <i>ġazal</i> y el <i>rubāʿī</i> en Rūmī	167
1.1 El <i>ġazal</i> en la obra de Rūmī	170
1.2 El <i>rubāʿī</i> en Rūmī	175
2. La poesía como vía de meditación del hombre circular	179
3. La danza: metáfora icónica de la palabra giróvaga	208

Capítulo III. Girar con el cosmos. El <i>sema</i> como performance de lo sagrado	222
1. El <i>sema</i> como <i>performance</i> de lo sagrado	224
2. Condiciones para la práctica del <i>sema</i>	232
3. Desarrollo e interludios que conforman el <i>sema</i>	239
a. Preliminares	241
i. Vestuario para el <i>sema</i>	244
ii. Arquitectura del <i>semaxané</i>	245
iii. La <i>Xatt-i Istivā</i>	253
b. Ingreso de los derviches al <i>semaxané</i>	256
c. La recitación de la <i>N'at-i Šarīf</i>	258
d. El solo de <i>ney</i>	262
e. <i>Davr-i Veledī</i>	274
f. Los cuatro <i>selam</i>	279
g. Cierre del <i>sema</i>	309
4. Espacios de representación del poema: el cuerpo liminar, el cuerpo sutil y la <i>jóra</i>	312
Conclusiones	349
Glosario	352
Bibliografía	355

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta tesis son las relaciones intertextuales entre la palabra poética, el cuerpo y la danza que tienen lugar en el *sema*,¹ la *performance*² de los derviches sufíes melevíes. Esta orden sufí, heredera de las enseñanzas del poeta Yalāl al-Dīn Rūmī,³ abreva del misticismo sufí persa, cuyo estudio ha sido formalizado a partir de la segunda mitad del siglo XX por académicos como Annemarie Schimmel, Henry Corbin, Titus Burckhardt, Frithjof Schuon y Seyyed Hossein Nasr.

Rūmī nació en Balj, en 1207, en el actual Afganistán, y murió en Konya, Turquía, en 1273. La migración hacia Konya, en la Anatolia Central, supuso el desarrollo de la poesía, la lengua y el sufismo persas en una nueva región, la cual, al conformarse como Imperio Otomano en el siglo XVI, difundiría los valores de la orden meleví. Hoy día, la danza de los derviches giróvagos ha derivado en espectáculo turístico, pues no ha cesado la fascinación que ha ejercido en Occidente desde que los primeros cronistas tuvieron la oportunidad de presenciarla en el siglo XIX en Turquía, antes de la caída del Imperio

¹ A lo largo de la tesis utilizaré dos formas para el concepto de “escucha”: con la forma turca *sema* me referiré a la ceremonia de los derviches melevíes que comprende la danza giróvaga, la música y la recitación de oraciones. Esta acepción de *sema* se deriva del término árabe *samā*, que originalmente se refiere a la escucha de la palabra coránica. Utilizaré la forma transliterada del árabe *samā* cuando me refiera a este contexto.

² He optado por denominar mi objeto de estudio como una *performance* desde la perspectiva de Richard Schechner en sus *Estudios sobre la representación* (2012), pues comprende una red de intertextos rituales, poéticos, textuales, somáticos, dancísticos, semióticos, e incluso histórico-culturales que es necesario considerar para la investigación doctoral. De manera más específica, me interesa denominarla “*performance* de lo sagrado”, puesto que se trata de la puesta en escena de una transformación en un marco religioso (Schechner 2012).

³ Los melevíes toman su nombre de Mewlānā, “nuestro maestro”, apelativo con que Rūmī es conocido popularmente. También preciso que la ortografía que empleo para el nombre de Rūmī en alfabeto latino, sigue al que utiliza el estudioso catalán Halil Bárcena, por parecerme más próximo a la fonética del original farsi, y a la vez, porque resulta más familiar para el lector en español. Otras formas escritas me parecen más confusas y lejanas al original, como “Djalāl-od-Dīn”, “Jalaludin”, o “Jalaluddin”.

Otomano y de la disolución de las *turuq*⁴ mevlevíes por parte de Kemal Atatürk en 1939.

Uno de los testimonios literarios más recientes sobre el *sema* es de Juan Goytisolo:

Aunque vista en docenas de dibujos, grabados y fotos, la *sama* [sic] de los derviches de Konya suscita en el ánimo la plenitud creadora, una impresión sólo comparable a ese poder efímero de la escritura cuando inesperadamente accede a la gracia: ronda vertiginosa, danza beoda, levedad esencial. Los derviches giran como peonzas, sus túnicas forman anillos saturnales, el blanco torbellino de los pliegues deviene levitación. Siguiendo las pautas del guía, se incorporan a una y otra de las órbitas planetarias, pasan del equinoccio al solsticio, del invierno al verano: cielos, astros, elementos terrestres evolucionan con la ligereza del átomo, su remolino es el de las almas sumisas a la universal gravitación solar. La flauta o trompeta de la resurrección les ha arrancado de sus tumbas: el “viaje” místico del derviche irá, según los sufíes, del oriente del ser al occidente del no ser, del occidente del no ser, al oriente de Dios. Vórtice, inmersión, sumidero, la danza aniquila la existencia ilusoria, alegoriza las etapas del ascenso a la desposesión (Goytisolo 2007, 55).

Aunada a la belleza de la danza giróvaga, de la *tannura* blanca del traje derviche desplegada como un loto y de los rostros de los bailarines, fijos en un punto que ningún mortal puede vislumbrar, la intensidad de la música y el canto logran crear una experiencia que resulta trascendente tanto estética como espiritualmente para quien la ve.

Ahora bien, ¿por qué resulta pertinente abordar este objeto de estudio? Mi inquietud no solamente responde a una búsqueda, interés y experiencia personales, sino porque es urgente una verdadera epistemología interdisciplinaria que cese de ver cada área como independiente de las demás, lo cual, desde mi perspectiva, se logra al indagar en la simbiosis entre poesía y danza que tiene lugar en el *sema*. Otra de las razones se debe a la vigencia de la poesía persa vía la transmisión oral en Irán y otros territorios musulmanes como Turquía y Pakistán, en contraste con la cultura escrita que prevalece en Occidente (y de ahí los trabajos de Water Ong, Paul Zumthor y Jerome Rothenberg sobre la oralidad) que, no obstante dada la profusa reedición y traducción de autores como ‘Omar Xayām, Hāfez y el mismo Rūmī, sobre todo en el ámbito anglosajón, ha perdido dicha dinámica de

⁴ Plural de *tarīqah*, “orden” sufi.

transmisión. Estas diferencias en relación con la voz, la palabra e incluso la música nos interesan porque invitan a considerar la poesía como un ente vivo y oral, y en la que intervienen otros aspectos como el cuerpo y sus ritmos orgánicos, como la respiración, el pulso, el movimiento y otros elementos pre-lingüísticos. La teoría intertextual de Julia Kristeva y sus conceptos como lo Semiótico, lo Simbólico, el genotexto, el fenotexto y la *jóora* me han conducido a indagar en estos mecanismos previos a la articulación del lenguaje y del signo, y es por ello también que es posible establecer comparaciones pertinentes con la danza. Para mí resulta fundamental desencorsetar la poesía de su forma impresa, silenciosa y solemne y devolverla a su forma más auténtica y viva.

Así, desde los estudios literarios, nuestro interés radica en comprender las relaciones intertextuales que tienen lugar entre la poesía y la danza, pues en el *sema* los movimientos dancísticos son una metáfora icónica (Peirce) de los ritmos, las pulsiones y las estructuras fonéticas de los poemas de Rūmī, los cuales se observan en el giro que llevan a cabo los bailarines. La danza visibiliza la poesía de manera tangible por medio de los cuerpos en movimiento, al tiempo que el entrenamiento espiritual interior convierte al cuerpo en el escenario de la transmutación y la unión mística. La tradición poética y sufí persa es importante en este punto no solamente por los moldes poéticos utilizados por Rūmī, como el *ġazal* y el *rubāʿī* o cuarteta, sino por el trasfondo místico de su poesía en torno a temas como la muerte del ego, la relación entre el alma y el cuerpo, el Amor, la Belleza y la exaltación de la Muerte como la unión definitiva con Dios. Por tanto, una parte importante de la tesis consiste en revisar los antecedentes de la doctrina sufí persa en autores como Sihāboddīn Yahyā Suhrawardī, Najmoddīn Kobrā, Najm Rāzī y ‘Alāoddawleh Simnānī, quienes tomaron elementos del islam, el neoplatonismo, el mazdeísmo y el maniqueísmo para la elaboración de sus doctrinas.

Como he mencionado ya, el cuerpo resulta un concepto fundamental de nuestro objeto de estudio. No obstante que la doctrina sufí persa destaca la superioridad del alma sobre el cuerpo a partir del maniqueísmo, como explicaremos después, para mí resulta fundamental el hecho de que al ejecutar la danza, el cuerpo se convierte también en metáfora de la transformación mística del alma desde su dimensión sutil y simbólica, pues es gracias a dicha alquimia interior que el cuerpo se purifica y bajo este estado conduce a la danza. Además, me interesa revisar los procesos espirituales reflejados en la poesía de Rūmī y otros autores sufíes como Rabi'a, Abdāllah Ānṣārī, Ibn 'Arabī, Farīd ud-Dīn 'Aṭār y Ḥāfeẓ Širazī. Este enfoque resulta también de interés dado que se ha soslayado toda implicación e intervención de “la mística” al confundirla con “la religión” en los estudios literarios, como ha constatado la Dra. Margarita León a lo largo de sus investigaciones y años de estudio. Estas posturas no solamente resultan intolerantes, sino que olvidan el hecho de que los cimientos de obras capitales como las de San Juan de la Cruz y Santa Teresa en el ámbito hispánico son invariablemente religiosos y que sin una cabal comprensión de los símbolos y los conceptos de dicha religión resultarían inaccesibles. Lo mismo ocurre con la poesía sufí y el hecho de sumergirme en el océano del islam me ha conducido a comprender que es necesario despertar otros mecanismos de aprehensión del mundo además de la razón. En este sentido, el despertar de la intuición visionaria en pos de la reunión con lo divino no es distinta de la intuición poética, como acertadamente señalaba Bégúin a propósito de la poesía romántica europea en *El alma romántica y el sueño*. Por tanto, la revisión de los poemas y de la danza resulta fundamental desde el sistema dicotómico pero a la vez flexible y dinámico de la teoría de Kristeva, pues permite la inmersión en esos mecanismos no lingüísticos y no racionales que laten en la creación poética y que escapan a una lectura convencional.

Por último, para una aproximación justa y coherente a los textos desde los objetivos que he planteado ha sido imprescindible revisarlos en farsi, su idioma original, lo cual constituye un reto en sí mismo, sobre todo al contar en esta Universidad con herramientas incipientes de acercamiento a culturas que se han soslayado, no obstante su importancia capital en la historia de la humanidad, como la persa. Deseo que esta investigación abra camino para que en un futuro contemos con una visión más completa de la literatura. Mientras, no me queda más que agradecer y destacar la ayuda invaluable de la Mtra. Yasaman Dowlatshahi y de la Dra. Shekoufeh Mohammadi, por enseñarme la lengua farsi en que están compuestos los poemas de Rūmī, y por haberme apoyado con las traducciones, transliteraciones e interpretaciones de los mismos. Aprovecho para dejar constancia de todo mi agradecimiento hacia ellas.

1. Objetivos

El objetivo general de esta tesis es el estudio de las relaciones intertextuales entre la poesía, la danza, el cuerpo y el alma como textos desde los conceptos teóricos de lo Semiótico y lo Simbólico en Kristeva, la metáfora icónica de Peirce y la *performance* de Schechner, en el *sema* de los derviches sufíes mevlevíes, para lo cual he decidido denominarla como “*performance* de lo sagrado”. Entre los objetivos particulares se encuentran la revisión de la participación del *cuerpo liminar*⁵ y danzante como el *escenario somático*⁶ que proyecta armónicamente en el universo la dimensión mística y lírica de la poesía.

⁵ Acuño el término de *cuerpo liminar* porque nos permite comprender que el cuerpo que se halla en el espacio de representación del *sema* o *semaxané*, no es el cuerpo físico, sino un ente intermedio entre el cuerpo físico y el cuerpo sutil. Este *cuerpo liminar* está revestido de los símbolos de la *performance*: el simbolismo de la muerte del ego, la vestimenta, las posturas corporales y, por supuesto, los distintos movimientos sobre el espacio dancístico. Por su parte, el *cuerpo sutil* es aquel construido imaginalmente por la práctica espiritual. Es intangible, también simbólico, y comprende, principalmente, el corazón. Dicho órgano es el que interviene

Una de las preguntas que ha surgido durante la investigación es cómo ciertos recursos retóricos de la poesía persa hallaron su manifestación en la danza circular de los sufíes mevlevíes de Turquía, durante el siglo XIII, ante las prohibiciones representacionales del islam ortodoxo contra la pintura, la música y la danza en Persia. Es decir, por qué Rūmī y los sufíes mevlevíes que le siguieron hallaron en la danza giróvaga un medio de expresión semejante en forma y ritmo a la poesía persa de siglos anteriores que los influyó, y cómo este fenómeno devino en la incorporación de la danza a la recitación y la escucha ritual del *sema* que, como señalan Schimmel, Nurbakhsh y otros, existía como ritual de escucha mucho antes de que Sultān Walad, el hijo de Rūmī, lo estableciera formalmente como práctica mística de la orden mevleví. Me interesa revisar cómo durante el *sema* la danza es la manifestación que visibiliza la poesía y cómo, por ende, metaforiza el estado contemplativo del alma del sufí. El *cuerpo liminar* se transmuta en microcosmos, puesto que busca sintonizar la experiencia mística interior con el ritmo cósmico o, en otras palabras, pretende que el sufí se reúna con el Amado, con Dios. La danza giróvaga es un retorno al corazón y al origen, dada su asociación con el símbolo del círculo como infinito, pues como señala Titus Burckhardt: “la meditación procede según un movimiento circular: parte de una idea esencial de la que desarrollará las diversas aplicaciones, para reintegrarlas finalmente en la verdad inicial” (1980: 129). Lo anterior se relaciona con los dos ámbitos de significación señalados por Kristeva, lo Simbólico y lo Semiótico, por lo que al analizar el ritmo que determina los textos poéticos y dancísticos podremos observar cómo las estructuras fonéticas y conceptuales remiten a un ritmo circular. Para ello, hemos revisado a

de manera más activa durante la escucha del *sema*. El corazón es la vía hacia la contemplación divina y es el receptáculo de Dios.

⁶ Entendemos el *cuerpo liminar* como un escenario somático imaginal, abstracto, que a veces tendrá homólogos en partes del cuerpo físico, como ocurre en el *dikr*, la ceremonia sufí de remembranza de Dios. A lo largo de este trabajo iremos desarrollando estos conceptos.

lo largo de la tesis *gazales* y cuartetos o *rubā'īyāt* de Rūmī, con énfasis en el *corpus* de versos utilizados en los *Āyīn-i Šarīf*, composiciones musicales que acompañan la danza giróvaga durante el *sema*. Hemos encontrado que, al revisar las aliteraciones, las rimas y las estructuras paralelísticas de los *gazales* y las *rubā'īyāt*, y su correspondencia con la composición musical, la cual a su vez obedece a un *maqām* o tonalidad determinada, así como a un patrón rítmico o *usul*, los poemas de Rūmī encuentran en la danza giratoria una metáfora icónica de la experiencia poética. La metáfora icónica es un concepto de C. S. Peirce, y nos interesa porque revive la misma experiencia que produce el objeto que representa, como explicaré más adelante.

El segundo objetivo particular es analizar cómo entre la experiencia mística inefable y su traducción en la poesía ocurre un tránsito entre dos ámbitos de significación, el Semiótico y el Simbólico desde la perspectiva de Julia Kristeva, por lo que es posible rastrear ciertas huellas del ámbito de lo Semiótico, como la pulsión de muerte y la pulsión erótica, en el texto poético concebido como práctica significativa.

Un tercer objetivo consiste en revisar de qué forma el lenguaje y el cuerpo danzante se dislocan de la escisión entre intelecto y corporalidad, para recurrir a las estrategias de la palabra y el soplo en busca de la revelación. Por ejemplo, la constante repetición del nombre de Dios durante el ritual respiratorio del *dīkr* motiva la transformación del lenguaje significativo en un aparente vacío de sentido que aproxima al recitador a la experiencia mística, a la vez que convierte al cuerpo mágico-metafórico en una escritura del nombre de Dios. Esto último no sólo ocurre por la vía de la palabra, sino también por medio de movimientos corporales y respiratorios, como he mencionado ya. Por medio de este ejemplo, acentúo la importancia del *cuerpo liminar* en una tradición filosófico-poética que ha dado mayor importancia al alma que al cuerpo.

2. Estado de la cuestión

Considero importante dividir el estado de la cuestión en cuatro temas: el estudio de la danza en relación con la literatura o de la danza concebida como texto; antecedentes sobre los estudios literarios de la poesía sufí persa entre los especialistas del sufismo; estudios sobre el cuerpo en un marco religioso-ritual, concretamente en el sufismo y, por último, la situación de los estudios sobre poesía y/o danza sufí o sufismo en México.

Respecto al primer ámbito, cabe mencionar que una de las principales preocupaciones teóricas en torno a la danza es la línea de la fenomenología de Merleau-Ponty, aplicada más bien a la danza contemporánea. Algunas ideas suyas que han sido rescatadas por críticos de la danza, como Mirta Blastein e Hilda Islas, se refieren a que el cuerpo pertenece al espacio, o indagan en cómo éste afecta al cuerpo, enalteciéndolo o degradándolo. Por otro lado, es necesario considerar que la teoría acerca de la danza ha sido desarrollada en gran parte por los mismos coreógrafos/bailarines o por críticos de arte en aras de nuevas creaciones, es decir, hay un interés por conducir dicho pensamiento teórico a la praxis y la creación dancísticas. Por ejemplo, Isadora Duncan, Mary Wigman o Pina Bausch, han buscado la creación de danzas conceptuales en lugar de continuar el modelo de danza narrativo del ballet clásico o, incluso, de las danzas tradicionales, como el Kathakali de la India. Otros, como Merce Cunningham, han indagado en la interdisciplina para crear fusiones entre el expresionismo abstracto y el arte pop, por ejemplo, y rescatar así el carácter plástico y visual del cuerpo en el espacio. Por ende, la crítica dancística contemporánea no ofrece muchas perspectivas para abordar una danza religiosa de la complejidad de la danza de los mevlevíes, dado el “alejamiento” creativo de formas clásicas y tradicionales.

Desde la filosofía, Alain Badiou y Giorgio Agamben se han aproximado a la danza partiendo desde el Nietzsche de *Así hablaba Zaratustra*, y han planteado que en la danza tiene lugar una recuperación del gesto; que la danza es la desobediencia corporal a un impulso desenfrenado (Badiou 2004); o, un punto en el que coinciden Agamben y Badiou, que la danza es lo inminente porque cuando ocurre no busca más que ser fin en sí misma.⁷ Estoy por descubrir en el tercer capítulo si este material me será útil, pese a que no aborda concretamente la danza en un marco religioso, sino la danza desde una aproximación filosófica que no se restringe a la creación contemporánea. Al respecto también encontramos las obras de Alberto Dallal, en las que busca revisar un amplio espectro de fenómenos dancísticos como la religiosidad de las danzas mexicanas, las obras de Vaslav Nijinsky o la historia de la danza en México.⁸ En Dallal, al igual que en Agamben, tiene lugar una preocupación por el cuerpo en la danza y en la religiosidad occidental, lo cual resulta fundamental para mi tesis; Agamben incluso lleva a cabo en *Desnudez* algunas disertaciones filosófico-teológicas entre cristianismo e islam.

En esta breve panorámica, llamo la atención a dos bailarines que, si bien no han desarrollado una crítica sistemática y teórica de la danza, su obra sí pretende situar en el ámbito de la danza contemporánea algunos elementos de la danza derviche que nos interesa. Uno de ellos es Maurice Béjart, quien logró interesantes diálogos entre la danza contemporánea y la *performance* derviche, al integrar música y cantos sufíes, los giros y la

⁷ A propósito, Agamben abunda: “Para la comprensión del gesto no hay, pues, nada más inadecuado que representarse una esfera de medios enderezados a un objetivo (por ejemplo, la marcha como medio de desplazar el cuerpo del punto A al punto B) y, posteriormente, otra esfera distinta que sería superior a ella: la del gesto en tanto que movimiento que tiene en sí mismo su fin (por ejemplo, la danza como dimensión estética). Una finalidad sin medios es tan desconcertante como una medialidad que sólo tiene sentido con respecto a un fin. Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal” (2001: 54).

⁸ Me refiero, en concreto, a *El aura del cuerpo* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990) y *La danza contra la muerte* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993).

característica vestimenta blanca o *tannura*, como en su obra *Rumi*.⁹ Por otro lado está Michel Raji, quien también rescata el giro, la *tannura* y, primordialmente, el soplo. A partir de la técnica respiratoria ritual del *dikr* sufí, Raji ha resignificado el papel del soplo como ritmo cardíaco-respiratorio en un terreno primordialmente corporal y estético. Su trabajo parte del ritmo que marca la propia *Shahādatein*,¹⁰ la declaración de fe islámica, pero transforma el soplo en una danza que se instala fuera del marco ritual. El soplo es danza, según Raji, pues la respiración es fundamental para la ejecución precisa de los movimientos corporales, del equilibrio, de la fuerza, del impulso. Lo interesante de Raji es que incorpora el ritmo vertiginoso y sonoro de las inspiraciones y las expiraciones a su danza, por lo que tanto cuerpo y aliento son partícipes de la puesta en escena, como en su obra *La danse du souffle*.¹¹

Ahora bien, en cuanto a los estudios de la danza como texto, prevalece el enfoque semiótico desde la antropología de la danza. Otros trabajos al respecto abordan la traducción intersemiótica entre obras literarias llevadas a escena en el ballet clásico (por parte de Diaghilev, Petipa, Graham, José Limón y Bausch, entre otros), como el de la investigadora brasileña Daniella Aguiar, quien se basa en Eco, Peirce e incluso en la transcreación de Augusto y Haroldo de Campos. La investigación de Aguiar consiste en revisar los procesos de traducción de estructuras semióticas entre distintos lenguajes, es decir, cómo se traslada la estructura formal y semiótica de un cuento para transformarlo en una coreografía dancística y con qué resultados. Lo que me interesa a mí es la intertextualidad entre éstos, no tanto si ocurre un proceso de traducción; no obstante, su

⁹ La coreografía a la que aludo puede verse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/enOmXQP6JWs>

¹⁰ La *Shahādatein* condensa dos estatutos: “No hay más Dios sino el Dios y Mahoma es Su Profeta”, “*Lā ‘ilāha ‘illā-llāhu Muhammadun rasūlu-llāh*”.

¹¹ La obra a la que he aludido puede consultarse en este enlace: <https://youtu.be/sTaKMn18suY?list=PLmuf5h6M120XRJ3K7E22OCtkfhCkDFlo>

aproximación me ayuda a no perder de vista que estamos ante dos sistemas semióticos distintos, si bien mi proyecto no considera que la danza derviche sea una traducción de la poesía persa, sino que tiene lugar una metaforización icónica mutua (en las siguientes páginas explicaré a qué me refiero con ello).

Ahora bien, en cuanto al estado de la cuestión de la poesía sufí persa entre los especialistas del sufismo destaco, en primer lugar, que las fuentes se dividen entre la exposición de la doctrina sufí desde la filosofía tradicionalista y fenomenológica (Titus Burckhardt, Frithjof Schuon, William Chittick, Martin Lings, Reza Arasteh) y la exposición de la doctrina acompañada de la traducción y/o la crítica de las obras literarias. En este segundo ámbito cabe destacar la obra de los académicos iraníes Seyyed Hossein Nasr (1987; 2017) y Fatemeh Keshavarz (2004), quienes desde el farsi como lengua materna ofrecen aproximaciones que han escapado a las traducciones al castellano o al inglés de las obras poéticas. También destacan Annemarie Schimmel (1975; 1992; 2007), quien bajo un enfoque fenomenológico de la religión, siguiendo a Evelyn Underhill, estudia varios aspectos temáticos y formales de la poesía mística persa y turca, al igual que Henry Corbin, con sus ediciones críticas del persa Suhravardī (2002).¹² En el ámbito hispánico, quienes han llevado a cabo un trabajo excepcional desde la literatura y no desde la filosofía o la teología, tendiendo puentes entre la poesía mística cristiana y la sufí, son Miguel Asín Palacios y Luce López-Baralt (1990); las mismas relaciones de intercambio han sido anotadas por Francisco García Bazán (1999), desde un contexto historiográfico. Otras investigadoras que han trabajado con la poesía persa en la lengua original son las españolas Clara Janés y Patricia Almárcegui; la primera ha fungido como traductora de Ḥāfeẓ y de

¹² No obstante que Corbin tenía formación filosófica y simpatizó en un primer momento con Heidegger, tenía también sensibilidad por lo espiritual y lo poético, como ha señalado Hussein Seyyed Nasr.

Rūmī en mancuerna con Ahmad Taherí, y la segunda se ha aproximado al análisis desde la literatura comparada, teniendo en cuenta el contexto contemporáneo. Entre las investigaciones más recientes sobre la situación del sufismo en el contexto post-orientalista, además de las de Almárcegui contamos con las de Seyyed Hossein Nasr (2017), Carl W. Ernst¹³ y Halil Bárcena (2015). Sin embargo, no he encontrado ninguna fuente que aborde la poesía en relación con la danza con herramientas propias de la teoría literaria; invariablemente han revisado el *sema* (de hecho, ningún investigador lo denomina como *performance* hasta ahora), pero lo han hecho más bien desde el concepto de “escucha” mística (*samā’*), tal y como aparece en la poesía de Rūmī, o solamente describen las fases del ritual y la vestimenta. Y cabe destacar que ninguna fuente hace mención del *corpus* de los *Āyīn-i Šarīf*, que resultan fundamentales para comprender el simbolismo musical en cuanto a la tonalidad, la estructura espiritual, verbal y rítmica, así como la forma músico-poética de cada una de las cuatro partes o *selam* en que se divide la danza giróvaga durante el *sema*. Por tanto, mi trabajo es el primero que indaga en esta serie de composiciones desde lo poético, lo musical y lo corporal, y para ello fue fundamental mi estancia de investigación en Konya, Turquía, durante septiembre y octubre de 2019, pues recopilé dicha información *in situ*, gracias al derviche Mithat Özçakıl.

Desde la etnomusicología, Giovanni de Zorzi se ha aproximado a la recitación de cantos durante las danzas derviches no mevlevíes, al igual que Thierry Zarcone (2013), quien tiene estudios sobre la poesía que se recita durante el *sema* de los alevíes-bektachíes, pero no he encontrado investigaciones semejantes sobre los mevlevíes.

¹³ Algunas de sus obras al respecto comprenden: *Following Mohammad. Rethinking Islam in the Contemporary World* (Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2004); *Rethinking Islamic Studies* (Carolina del Sur: The University of South Carolina Press, 2010); *Islamophobia in America* (EUA: Palgrave Macmillan, 2013).

El punto anterior me conduce a los antecedentes acerca del estudio del cuerpo en el contexto religioso-ritual. En sus estudios de poesía sufí, Annemarie Schimmel ha abordado la cuestión del cuerpo desde una perspectiva erótica, contextualizada más abiertamente desde el género y la sexualidad por Mahdi Tourage (2007). Sin embargo, no he hallado nada aún acerca de la participación del cuerpo durante el ritual dancístico meleví que nos interesa.

Asimismo, han resultado valiosos los artículos de Gabriel Weisz (2001; 1998; 1996; etc.) en torno al cuerpo en un contexto ritual, pues en ellos plantea aproximaciones al cuerpo como texto, la personificación somática y la escritura corporal en relación con puestas en escena o *performances* (este término lo utilizo siempre desde la perspectiva de Schechner) que involucran teatro, danza y ritual. Siguiendo este eje, Weisz se ha abocado a estudiar danzas japonesas como el *noh* y el *butoh*; rituales como las prácticas de curación indígenas en México; y la escritura de Antonin Artaud a partir de su visita a la sierra Tarahumara. La perspectiva de Weisz me resulta sumamente útil, aunada a la de Schechner, puesto que sitúa lo corporal en lo ritual y en lo performático, ámbito que comprende también a la danza. La obra de Raimon Panikkar (2014) también resulta fundamental, dado que, entre otras ideas, señala que sin la participación del cuerpo no puede haber experiencia mística; aunque para efectos de mi trabajo, debemos considerar tres categorías de cuerpo, como explicaré más adelante: cuerpo físico, cuerpo liminar y cuerpo sutil.

Por último, en lo que respecta a los estudios sobre poesía y/o danza sufí y sufismo en México, observo que es un tema aún incipiente. La Dra. Shekoufeh Mohammadi ha llevado a cabo importantes labores de investigación y divulgación de la cultura y la literatura persa con el apoyo de la UNAM y otras instituciones, en tanto que la orden Nur Ashki Yerráhi de México, ha presentado la danza derviche en espacios públicos y ha

publicado una antología artesanal de traducciones del inglés de autores sufíes, *La raíz de raíces* (2013), bajo el sello del Foro Literario de Sufismo del Instituto “Luz sobre Luz”. Sin embargo, falta sistematizar los estudios académicos en esta área de conocimiento (por ejemplo, no hay un instituto formal donde aprender farsi o un departamento de estudios islámicos, ni aun en el COLMEX), por lo que me parece pertinente impulsarlos en el contexto actual político, histórico, social y cultural respecto al prejuicio contra el islam. Lo anterior resulta urgente no solamente por la islamofobia generalizada en el mundo contemporáneo, sino porque, como ha señalado Carl Ernst (en Smith 2014), se ha intentado utilizar el sufismo como herramienta política en aras de la negociación con países islámicos, justamente por considerarlo como el aspecto “amable” y “tolerante” de esta religión, pero a la par desvinculándolo de su cimiento musulmán.

Por tanto, quiero señalar que la pertinencia del tema y la originalidad de este proyecto descansa en tres puntos fundamentales: primero, el estudio de la literatura, en este caso, la poesía mística, en consonancia con la danza y el sufismo; segundo, la categorización del cuerpo de acuerdo con su participación en un contexto místico y poético que niega o rechaza su papel como intermediario de la experiencia teofánica, dada su inferioridad respecto al alma (neoplatonismo y maniqueísmo); y, tercero, el planteamiento de la poesía como una *performance* o puesta en escena, puesto que no culmina con la palabra, sino que se desborda en danza, música, gestualidad y respiración.

3. Marco teórico

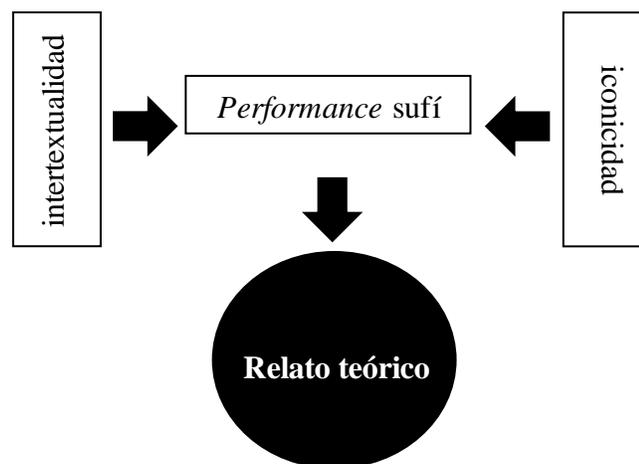
El *sema* es una *performance* de lo sagrado en la que intervienen poéticas del alma y del cuerpo, textos lingüísticos y no lingüísticos, y transformaciones históricas y socio-culturales. Ante un objeto de estudio múltiple y diverso como la *performance* sufí son

necesarios la cooperación interdisciplinar y el sustento en corrientes teóricas que admitan dicha cooperación y que no obstaculicen la inserción de una disciplina en el estudio de otras. Considero que esta investigación puede sustentarse en dos teorías: la teoría de la iconicidad de C. S. Peirce y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva, desarrollada a partir de Mijaíl Bajtín y del psicoanálisis de Jacques Lacan. Asimismo, serán de gran utilidad los estudios sobre la *performance* a partir de Schechner.

Antes de describir de qué manera puede funcionar cada una de estas teorías en esta investigación, quiero mencionar que me parecen pertinentes por tres razones:

1. Consideran materia de su estudio los textos literarios y el diálogo entre éstos y otras disciplinas.
2. Sostienen que un texto proviene de un conglomerado múltiple, complejo y pre-existente, en lugar de ser unívoco.
3. A la vez que permiten el tránsito flexible entre disciplinas, mantienen la particularidad de cada una de ellas, y para ciertos fenómenos puede resultar más útil una aproximación teórica que la otra.

Sintetizo en este esquema las vías de diálogo entre las dos teorías y el producto que se busca conseguir en esta investigación:



En este esquema se observa cómo cada una de las teorías que se utilizarán para la presente investigación desemboca en la configuración del concepto de *performance* sufí, cada una con sus herramientas y conceptos por separado. Una vez que el concepto y la definición de la *performance* sufí que nos interesa se ha alimentado y enriquecido a partir de estas dos teorías, procedemos al desarrollo del relato teórico, es decir, la descripción, argumentación y presentación de las hipótesis con base en los conceptos teóricos. El relato teórico lo defino como la aportación de la tesis, el fundamento y desarrollo de los argumentos que la sostienen, y que no se concentran en un solo capítulo o apartado, sino que es un relato divergente que abarca los distintos capítulos y enfoques de esta investigación.

3.1 La teoría de la iconicidad de C. S. Peirce

Para Peirce, el icono “es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente, exista o no exista el objeto” (1974: 30). El icono es uno de los elementos que conforman la noción tripartita del signo peirciano:¹⁴

PEIRCE	
El signo con relación a sí mismo	
El signo con relación al objeto	➔ Icono
El signo en relación con el interpretante	

¹⁴ Para este cuadro me basé en el artículo “The Iconic Index: from Sound Change to Rhyming Slang” de Raimo Anttila y Sheila Embleton. *Cfr. Iconicity in language*, Raffaele Simone ed. Ámsterdam: J. Benjamins, 1995, p. 88.

El icono, a su vez, se divide en tres categorías, o hipoíconos: *imagen*, *diagrama* y *metáfora*.

Los hipoíconos pueden ser clasificados a grandes rasgos de acuerdo con el modo de Primeridad que comparten. Aquellos que comparten cualidades simples, o Primeras Primeridades, son imágenes; los que representan las relaciones, primordialmente diádicas, o consideradas como tales, de las partes de algo por medio de relaciones análogas entre sus propias partes, son diagramas; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en alguna otra cosa, son metáforas (1974, 46-47).

La metáfora icónica es el concepto que nos será de utilidad en este estudio. El icono de imagen y el icono diagramático son aquellos hipoíconos que comparten alguna característica similar con el objeto que sustituyen en mayor o menor grado; en tanto que la metáfora icónica se relaciona con dicho objeto por medio del *paralelismo*. Ahora bien, el paralelismo puede presentar características metafóricas, pues representa a su objeto por medio de dos experiencias semejantes, y suele emplear “la poesía como estrategia discursiva” (Mohammadi 2016: 190). La metáfora icónica nos resultará útil dado que es capaz de revivir la misma experiencia que produce el objeto que representa; es *paralela* a dicho objeto.

Otro concepto de la teoría de la iconicidad que resulta pertinente es el de *fundamento*, pero para explicarlo hay que retomar el concepto de *representamen*, mencionado en la cita anterior de Peirce. Para él, el representamen es el reflejo del objeto y “[e]stá en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea” (1974: 22). El fundamento del *representamen* es esa “suerte de idea”, a la manera platónica: una cadena de signos previos que permite establecer cierta relación entre el *representamen* y su objeto. Para el caso de la metáfora icónica, el fundamento nos interesa porque aquélla

es evidentemente el signo creativo y abductivo por excelencia, hasta el punto que es ella misma su propia creadora: hasta aquí, hemos observado cómo crea su referente y

su Objeto. Y siendo un signo peirceano, la metáfora no puede considerarse intuitiva y es imprescindible la existencia o la interferencia de algún conocimiento previo. Aquí es donde nos podemos plantear el papel del Fundamento en la metáfora, como la inferencia en su descubrimiento abductivo y su formación creativa (Mohammadi 2016: 35).

Veamos ahora cómo pueden funcionar estos conceptos de la teoría de la iconicidad en nuestro análisis: la poesía de Rūmī es la metáfora icónica de la experiencia dancística y viceversa. Es decir, ni la danza ni la poesía son representaciones una de la otra, sino que cada una funciona como icono, como objeto: la poesía *es* la danza giróvaga, y la danza *es* la poesía. A la par, la experiencia de lo divino que es fundamental en ambas manifestaciones, encuentra su icono metafórico en el giro, en la circularidad de las palabras en farsi de la poesía y en la forma de la danza derviche. Y este giro como icono no representa la experiencia mística, sino que *es* dicha experiencia al momento de tener lugar. Lo anterior no siempre se cumple en todos los niveles en el caso de la poesía, pues en ocasiones el poeta se sitúa fuera de la experiencia mística, reconociéndose como un sujeto distinto y separado de su Objeto (ya sea Šams de Tabrīz o Dios) y, por ende, los versos no son un icono de la experiencia de lo divino. En otros casos sí ocurre, cuando el poeta se encuentra más cercano al terreno de lo Semiótico de Kristeva (el cual explicaré enseguida) y ante la imposibilidad de describir la Revelación que ha recibido opta por la paradoja y el silencio; y es precisamente en estos recursos, así como en las características pre-lingüísticas latentes en los ritmos y los fonemas de los poemas, que tiene lugar la experiencia mística como icono ya sea metafórico o elíptico. Por ejemplo, el silencio funciona como elipsis metafórica, invitando al lector a hallar la Revelación en lo que el poeta calla. Y justamente por ello es que la danza o, mejor dicho, el *sema* como *performance*, tiene esa cualidad icónica metafórica —y en este punto creo que se conjugan Peirce y Kristeva: la experiencia mística corresponde al ámbito de lo Semiótico porque no es posible articularla más que con

el silencio, la paradoja, el ritmo kinésico y vocal, y esto a su vez se lleva a la escena en el *sema* porque, según Auslander (2008), es en la *performance* donde lo Semiótico se hace presente. Sin embargo, al mismo tiempo recordemos que el icono metafórico no simplemente imita a su objeto, por lo que, en este caso, al hablar del *sema* como *performance* de lo sagrado, no queremos decir que éste sea una “copia” de la experiencia divina del derviche que danza, sino que en el preciso momento de danzar tiene lugar esta experiencia en distintos niveles: por un lado, el cuerpo sutil desde el órgano del corazón dirige el ritmo y el movimiento del cuerpo liminar, este cuerpo simbólico que gira en aras de la remembranza y búsqueda del origen; por otro lado, cada uno de los cuatro *selam* es una fase de la vislumbre de Dios, y tanto el ritmo como los poemas en sus elementos significantes y fónicos, se corresponden con dichas fases, como veremos en el Capítulo III. El derviche vive la aproximación de lo divino por medio de la danza, a la par que en algunos casos de la poesía de Rūmī como veremos en el Capítulo I, el acto de la creación poética equivale también a experimentar lo divino.

Así, como señala Mohammadi, la metáfora de Peirce se asemeja al concepto de mimesis de Aristóteles:¹⁵

La metáfora de Peirce es un signo icónico que mimetiza lo que iconiza, es decir, es una representación viva y dinámica de su Objeto y ese Objeto a su vez no suele ser una cosa, sino una acción, una experiencia, una emoción. Por eso una buena metáfora aristotélica, igual que el icono metafórico, es capaz de evocar imágenes vivas ante los ojos de su intérprete (2016, 15).

Vemos entonces la flexibilidad de la teoría icónica de Peirce, pues permite traducir una experiencia en distintos lenguajes, lo cual resulta fundamental para vincular palabra, danza, texto, y movimiento corporal, anímico y cósmico.

¹⁵ Más adelante veremos cómo Aristóteles será refutado por Kristeva en su teoría de la intertextualidad, pero para el caso de Peirce nos resulta útil considerarlo.

3.2 La intertextualidad de Julia Kristeva

Según Graham Allen (2011), el término “intertextualidad” fue utilizado por los teóricos y críticos post-estructuralistas en su búsqueda por cuestionar la estabilidad de los significados y la interpretación objetiva y unívoca. Si se parte de la idea de *texto* como “tejido” (según su etimología, señalada por Roland Barthes en “De la obra al texto”), se concluye que cada texto, literario o no, está conformado por una red de textos precedentes con los que dialoga. De esta manera se forman relaciones que se disparan en distintos rumbos: “It can involve the radical plurality of the sign, the relation between signs and texts and the cultural text, the relation between a text and the literary system, or the transformative relation between one text and another text” (Allen 2011, 6).

A partir del psicoanálisis de Jaques Lacan y su teoría de *lo imaginario* y *lo simbólico*, Kristeva observa que el sujeto se encuentra entre dos campos significantes y propone dos conceptos: lo Simbólico y lo Semiótico. El primero responde a nociones monológicas del lenguaje que le son impuestas al sujeto para su inserción en la sociedad, y que se identifican, por tanto, con la figura del padre; en tanto que el segundo se refiere a los impulsos, a las pasiones corporales. Lo Semiótico está asociado a la figura materna y al centro de éste se encuentra la *jóora*, un recipiente abstracto que remite al útero y, por tanto, a lo innombrable, a lo que está antes del lenguaje. La *jóora* permite la naturaleza múltiple del significado. Pese a que en una primera instancia lo Semiótico y lo Simbólico parecen una dicotomía, en realidad Kristeva los concibe como dos procesos complementarios, dado que ambos contribuyen a cuestionar la noción de texto como producto final y, por ende, sin modificaciones, estático. Según señala Auslander, Kristeva se pregunta qué hay dentro de un texto que resiste y socava el proceso de significación tal y como aparece en su forma

inacabada, pero plenamente sujeta (en apariencia) al lenguaje; es decir, qué elementos hay reprimidos en el texto que ocasionan su inestabilidad. Sin duda, lo Semiótico es el ámbito que más contribuye a esta noción de texto, por su carácter de subversión y de latencia en el ámbito lingüístico y patriarcal de lo Simbólico, pero en lo que Kristeva insiste es que justamente es posible rastrear esas huellas de lo Semiótico en lo Simbólico, y eso es lo que nos interesa llevar a cabo en la poesía de Rūmī, porque a su vez, como mencioné a propósito del icono metafórico de Peirce, serán dichas huellas las que se manifiestan en los versos elegidos en los *Āyīn-i Šarīf* de las distintas fases del *sema*. En otras palabras, lo que permite la intertextualidad y el ejercicio de comparación entre poesía y danza son los elementos de lo Semiótico latentes en lo Simbólico, en el lenguaje de signos de estas dos manifestaciones.

A su vez, la complementariedad entre lo Simbólico y lo Semiótico conduce al tejido de dos tipos de texto: el fenotexto y el genotexto. El primero sigue las reglas de comunicación e implica la existencia de un emisor y un destinatario; el fenotexto, por tanto, contempla un sujeto que ya está inserto en el orden Simbólico, a diferencia del genotexto, en el que el sujeto no es aún una entidad dividida. Este genotexto irrumpe en el fenotexto con sus propias herramientas para dislocarlo y conducirlo a un estado próximo a la *jóra* semiótica, en el que despliega toda su subjetividad pre-lingüística (Kristeva 1974, 83-86).

Cabe concluir que la teoría de Kristeva apunta al hecho de que no solamente hay que observar las relaciones entre un texto y toda la red de textos previos con los que dialoga, sino también ver de qué manera este texto se transforma, se construye y resignifica todo su contenido. Sus conceptos de *jóra*, fenotexto, genotexto e intertextualidad serán útiles también para la articulación de las poéticas del alma y del cuerpo, ya que éstas son un entramado intertextual de textos poéticos, somáticos, rituales, histórico-culturales y de

pulsiones de vida (eróticas) y de muerte. El lenguaje místico que configura cuerpo y alma para los sufíes de alguna manera nos devuelve a ese estadio anterior al signo del que habla Kristeva, pues en el *sema* como *performance* de lo sagrado se busca un retorno al momento antes del tiempo, cuando el hombre aún no había olvidado el pacto con Dios. El artículo de Laura Robledo a propósito de la *jóra* de Platón y el símbolo del alma como receptáculo místico en San Juan de la Cruz me ha ayudado a consolidar esta hipótesis.

4. Metodología

Con base en lo que he expuesto en el apartado anterior, presento una tabla con los conceptos y palabras clave que desarrollo durante la investigación. Posteriormente, describo cómo articulo cada uno de ellos en los capítulos correspondientes.

Capítulo	Palabras clave	Concepto teórico
1. Sobre la poética de las almas y los cuerpos en el sufismo	Plano material, mágico-metafórico, suprasensible, ritual.	Kristeva: intertextualidad, semianálisis, lo semiótico, <i>jóra</i> , genotexto. Peirce: iconicidad, metáfora icónica, paralelismo, fundamento.
	Tres estaciones coránicas del alma: alma que incita al mal, alma censora y alma pacificada.	
	Respiración, soplo y purificación del Corazón: <i>dikr</i> como remembranza de Dios.	
	Órganos sutiles, fisiología sutil de <i>Rāzī</i> y <i>Simnānī</i>	
	Poéticas de almas y cuerpos: metáforas, símbolos, paradojas.	
2. La palabra y la danza	Cuerpo sutil	
	Poesía como experiencia mística	
	Danza como texto	
3. Girar con el cosmos: el <i>sema</i> como <i>performance</i> de lo sagrado	<i>Performance</i>	
	Cuerpo liminar	
	Arquitectura y vestimenta simbólica	
	<i>Āyīn-i Šarīf</i>	

En el primer capítulo, “Sobre la poética de las almas y los cuerpos en el sufismo”, indago en los distintos planos (mágico-metafórico, suprasensible y ritual) en los que cuerpos y

almas se configuran como textos, y observamos cómo en cada uno de ellos es posible establecer una poética a partir de metáforas y símbolos. Reviso el ritual respiratorio del *dikr*, en el que se observa una escritura mágico-metafórica sobre el cuerpo liminar, a la vez que se configura una fisiología sutil, pues la experiencia mística del sufí no es aprehensible solamente mediante el intelecto o la intuición, sino por un proceso que implica el despertar de una serie de órganos sutiles que desvelan otras realidades (o, mejor dicho, la Realidad y la Verdad). Esta fisiología sutil la analizo a partir de lo Semiótico de Kristeva, pues hay en la búsqueda mística del sufí un anhelo de dar muerte al ego, lo cual puede entenderse desde la pulsión de muerte; no obstante, existe también una pulsión de vida o erótica, la cual conduce al místico a buscar a Dios y a renacer una vez que su esencia se ha disuelto en la divinidad. Kristeva señala el tránsito de la vía Semiótica a la Simbólica y, en mi hipótesis, la experiencia mística corresponde al primer ámbito, y la poesía y la danza al segundo, pues éstas pueden ser leídas como traducciones de dicha experiencia inefable. Es importante subrayar que son procesos que fluyen, y que de ninguna manera los considero como categorías fijas, sino que más bien configuran una red intertextual entre uno y otro ámbito de significación.

En este primer capítulo, también reviso cómo se articula la fisiología sutil con la anatomía mágico-metafórica a partir de la *jóra* de Kristeva y el proceso de lo Semiótico. Ella señala que las pulsiones y sus fases conforman a la *jóra*, en especial las que identifiqué como pulsión de muerte y pulsión erótica (dualismo al que Kristeva se refiere como una doble hélice semejante a la del ADN), y que es el ritmo lo que determina el proceso de significación, ya sea vocal o cinético. Dado que Kristeva entiende lo Semiótico como “rasgo” o “marca distintiva”, propone que son las marcas de las pulsiones y sus fases lo que deja huella en el ritmo de la poesía como proceso de significación, y este es uno de los

postulados que me ayudará a establecer la relación entre este primer capítulo y el siguiente, “La palabra y la danza” pues, como he mencionado, la experiencia inefable, ese retorno textual al momento previo al signo, desemboca en lo Simbólico como poesía y danza, en las cuales subsisten esas marcas dejadas por las pulsiones de muerte y del erotismo. El sujeto pre-tético emerge de lo Semiótico trayendo consigo ese ritmo latente, y mi hipótesis es que éste se encuentra en la repetición circular de los fonemas en cada verso, en la partitura musical de los *Āyīn-i Šarīf* y en el giro de la danza, la cual a su vez es metáfora icónica de la transformación del alma. Son dos procesos distintos, claro está: por un lado, la metaforización icónica y, por otro, el ritmo de la pulsión como marca semiótica en la poesía como proceso de significación. Y es en ésta última, a su vez, que tienen lugar las relaciones intertextuales entre el proceso semiótico y sus latencias, y el pre-tético, manifestado en la poesía y la danza.

En el segundo capítulo, “La palabra y la danza”, reviso las marcas del ritmo semiótico de la experiencia mística en la poesía y la danza y qué relaciones intertextuales se dan entre una y otra, para determinar cómo la danza resulta la metáfora icónica de la experiencia mística traducida por la poesía.

El tercer capítulo, “Girar con el cosmos: el *sema* como *performance* de lo sagrado” es la parte medular de mi trabajo, sustentado en los antecedentes ya descritos, puesto que, en la *performance* de danza y del poema como canto en las composiciones de los *Āyīn-i Šarīf* se irá consolidando la red de intertextos que me permitirá establecer las múltiples relaciones entre la danza, el fenotexto y el genotexto de Kristeva, las poéticas somáticas y el giro. Describo la ceremonia del *sema* en su totalidad para tener la visión completa de sus interludios y simbolismos, para posteriormente elaborar el análisis del fenotexto y el

genotexto tanto poético como musical con base en dos composiciones del género del *Āyīn-i Šarīf*: el *Ferahfeza* y el *Isfahan*.

Además, revisaré cómo se sitúa el cuerpo liminar en el espacio dancístico, pues según mi hipótesis dicho cuerpo es el metatexto del cuerpo mágico-metafórico y de los procesos suprasensibles del alma y los órganos sutiles, y cómo el movimiento giratorio pretende ser un microcosmos equivalente a su homólogo celeste, de acuerdo con la poética corporal sufí que apunta a ciertos órganos sutiles, como el Corazón, hacia una correspondencia con el macrocosmos. En otras palabras, cómo para los sufíes el Corazón contiene al universo y es reflejo de la trascendencia divina, y cómo para Rūmī el cuerpo poético es una manifestación de la inmanencia divina y esta misma condición le permite ser el vehículo de la experiencia mística durante el *sema*.

5. Nota sobre la transliteración de los nombres y términos en árabe y persa

Dado que son varias las formas en que se encuentran escritos los nombres de los autores persas y árabes dependiendo de si la fuente consultada está en castellano, inglés o francés, he decidido transliterarlos para lograr cierta homogenización. Por ejemplo, pese a que el nombre de Shams de Tabriz lo encontramos sin muchas variaciones en las distintas fuentes, decidí escribirlo como Šams de Tabrīz para que sea congruente con los demás nombres propios. En cuanto a los títulos de obras, he optado por transliterar las que se encuentran en persa, como el *Ġazaliāt-i Šams*, también conocido como *Dīvān-i Šams*; sin embargo, para la *Hikmat al-Ishraq* de Suhrivardī escogí el nombre con el que es más conocida. El único término que no he decidido transliterar es el de *shaij*, dado que es más reconocible de esta forma en las fuentes sobre sufismo escritas en castellano, que la forma transliterada *šaix*.

Para la transliteración del árabe adopté las reglas de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada y para el persa, adopté las sugeridas por la Dra. Shekoufeh Mohammadi, según indico en la siguiente tabla:

	Fonema	Grafema	Árabe	Persa
Vocales	/a/	◌َ	<i>a</i>	<i>a</i>
	/ā/	◌ِ	<i>ā</i>	<i>ā</i>
		◌ِ́	<i>ā'</i>	<i>ā</i>
	/e/	◌ِ	<i>i</i>	<i>i</i>
	/ī/	◌ِ	<i>ī</i>	<i>ī</i>
	/o/	◌ُ	<i>u</i>	<i>u</i>

	/u/	و	<i>ū</i>	<i>ū</i>
Diptongos	/ej/	ی		<i>ey</i>
	/ow/	و		<i>ow</i>
	/ɔj/	ای		<i>ay</i>
Consonantes	/b/	ب	<i>b</i>	<i>b</i>
	/p/	پ		<i>p</i>
	/t/	ت	<i>t</i>	<i>t</i>
		ط	<i>ṭ</i>	<i>ṭ</i>
	/d/	د	<i>d</i>	<i>d</i>
	/k/	ک	<i>k</i>	<i>k</i>
	/g/	گ		<i>g</i>
	/ʔ/	ع		‘
		ء	‘	‘
	/tʃ/	چ		<i>č</i>
	/dʒ/	ج	<i>ȝ</i>	<i>ȝ</i>
	/f/	ف	<i>f</i>	<i>f</i>
	/v/	و	<i>w</i>	<i>v</i>
	/s/	س	<i>s</i>	<i>s</i>
		ص	<i>ʃ</i>	<i>ʃ</i>
		ث	<i>t</i>	<i>ṭ</i>
	/z/	ز	<i>z</i>	<i>z</i>
		ض	<i>ḏ</i>	<i>ḏ</i>
		ظ	<i>ẓ</i>	<i>ẓ</i>

		ذ	<i>d</i>	<i>d</i>
	/ʃ/	ش	<i>š</i>	<i>š</i>
	/z/	ژ		<i>ž</i>
	/x/	خ	<i>j̣</i>	<i>x</i>
	/ɣ/	غ	<i>g̣</i>	<i>g̣</i>
	/q/	ق	<i>q'</i>	<i>q</i>
	/h/	ه	<i>h</i>	<i>h</i>
		ح	<i>ħ</i>	<i>ħ</i>
	/m/	م	<i>m</i>	<i>m</i>
	/n/	ن	<i>n</i>	<i>n</i>
	/l/	ل	<i>l</i>	<i>l</i>
	/r/	ر	<i>r</i>	<i>r</i>
	/j/	ی	<i>y</i>	<i>y</i>

CAPÍTULO I SOBRE LA POÉTICA DE LAS ALMAS Y LOS CUERPOS EN EL SUFISMO PERSA

En un fragmento de *El lenguaje de los pájaros* de Farīd ud-Dīn ‘Aṭār, el Coronado, ave que guía a las demás en su camino hacia la morada del Sīmurǧ, dice lo siguiente:

Si deseas ver el rostro del Amigo,
sepas que el corazón es el espejo del encuentro.

Asalta tu propio corazón y mira su rostro.
Convierte el alma en espejo y su grandeza observa. [...]

Simurg y su sombra no están separados.
No es digno que, por separado, hables de ellos.

Como uno y otro son la unión, búscala así.
Olvida la sombra y busca luego el secreto. [...]

En el sol, la sombra perdida ves sin cesar.
Te ves a ti mismo siendo el sol, y nada más.
(2015, 142-143)

Como disciplina mística, el leitmotiv del sufismo es la búsqueda interior y el reconocimiento de uno mismo en la Unicidad, la cual recibe distintos nombres según el autor al que nos refiramos: es “la Luz” en la *Hikmat al-Ishraq* del persa Suhriwardī, cuyo fundamento se encuentra en la sura coránica de la Luz: “Dios es la Luz de los cielos y de la tierra [...] ¡Luz sobre Luz! Dios dirige su Luz a quien Él quiere” (24: 35);¹⁶ es “el Amado” en Rūmī, quien a veces es Alá y a veces es Šams de Tabrīz; es “el Amigo” para los místicos persas, e incluso pueden confundirse Alá y el arcángel Gabriel, como ocurre en la doctrina de los fotismos del también persa Simnānī. En esta tesis, la perspectiva que nos interesa es la búsqueda del Amado, de lo Uno, a partir de la palabra, la música y la danza en Rūmī, para lo cual dos elementos ontológicos resultan fundamentales: el cuerpo y el alma. Como

¹⁶ Todas las citas del Corán corresponden a la edición de Julio Cortés, Barcelona: Herder, 2005.

veremos en este capítulo, el cuerpo aparece en la poesía de Rūmī como compañero del alma en su búsqueda del Amado, a la vez que es una manifestación de la inmanencia de Dios.

Rūmī utiliza el término persa تن (*tan*) para referirse al cuerpo, pero también despliega toda una poética de la sensualidad al fragmentarlo en cabellos, bucles, labios, mejillas, ojos, huesos. Podemos hacer una lectura erótica de esta imaginaria, pero debemos tener en cuenta a la par que estas partes corporales son hermosas porque son un reflejo del Amado. Es decir, no existen por sí mismas, sino que son parte de la inmanencia divina. Por eso encontramos en la poética del cuerpo en Rūmī imágenes que apuntan a la pureza y a la excelencia corporal en un nivel simbólico y metafórico, pues además del cuerpo físico encontramos en el sufismo la construcción de un cuerpo sutil a partir de ejercicios meditativos como el *dikr* o la visión de los fotismos de colores. Este cuerpo u organismo sutil, gracias a su configuración a partir de la meditación y de la palabra poética con sus símbolos y metáforas, se convierte en el “escenario somático” de las transformaciones del alma. El cuerpo liminar también es un “escenario somático” durante el *sema*, como explicaré a continuación.

Al describir el cuerpo como “escenario somático” queremos determinar que 1) el cuerpo sutil que acompaña al alma en sus distintos procesos de transformación espiritual se configura a nivel imaginal, abstracto, que a veces tendrá homólogos en partes del cuerpo físico, como ocurre en el *dikr*. El elemento más importante de este cuerpo sutil, que a su vez podemos leer como símbolo poético y como un elemento de lo Semiótico desde la perspectiva de Kristeva, es el corazón (*al-qalb* en árabe y *dil* en farsi), que en otras ocasiones aparece como el ojo del corazón o el oído del corazón, es decir, uno de los órganos suprasensibles con el que el sufí percibe la voz de Dios. Abordo con mayor detalle este símbolo en su apartado correspondiente en este capítulo, pero cabe resaltarlo por ahora

como el órgano en el que se concreta la unión teofánica. El corazón es uno de los escenarios somáticos fundamentales tanto en la poesía como en la *performance* derviche, puesto que actúa como la *jóra* de lo Semiótico de Kristeva, al tratarse de un receptáculo que anula la dualidad Sujeto-Objeto, permite la re-unión con lo Uno y activa los mecanismos de significación pre-lingüísticos, como el ritmo kinésico y musical, a la vez que tiene lugar una pérdida de sentido del lenguaje, como ocurre durante el éxtasis del *dikr*, en el que la repetición de los nombres de Dios hace que éstos disloquen la dualidad del signo y dichos nombres pierdan significado. La experiencia teofánica es un retorno a ese útero-tumba que es la *jóra* de Kristeva, y el ritmo de la danza y la poesía son la manifestación del renacimiento del hombre que vuelve a este mundo (a lo Simbólico, diría Kristeva) tras haber corrido el velo de lo inefable.

2) Dicho cuerpo sutil se manifiesta a su vez en el cuerpo liminar, es decir, el cuerpo que se reviste de los símbolos rituales (vestimenta, movimientos corporales específicos, ubicación en el espacio) y que participa en los rituales religioso-espirituales como son el *dikr* y el *sema*. El cuerpo liminar actúa como “escenario somático” porque es la representación física, externa y visible de los procesos subjetivos tanto del alma como del cuerpo sutil, así como de las huellas pre-lingüísticas de la experiencia mística, las cuales, según mi hipótesis, es posible metaforizar icónicamente mediante la danza y la poesía. Se trata de un cuerpo ya purificado, más elevado que cualquier otro cuerpo material. El alma no puede manifestar físicamente su proceso de purificación espiritual y por eso el cuerpo liminar, purificado, resulta indispensable para representarla mediante la respiración, el giro del cuerpo y los pies, y la posición de los brazos. En el Capítulo III exploraré el cuerpo liminar como “escenario somático” de las transformaciones del alma y el cuerpo sutil

durante el *sema* y cómo se relacionan éstas con el giro, y el ritmo musical y poético de los *Āyīm-i Šarīf Feraḥfeza e Isfahan*.

3) Finalmente, la tercera noción de cuerpo que nos interesa es el cuerpo poético, configurado a partir de símbolos y metáforas.

En cuanto al alma, Rūmī utiliza dos términos en farsi para referirse a ella: *نفس (nafs)* y *جان (yān)*. La primera es el alma que desea, el alma mundana, el ego fenoménico que enseguece al hombre; *yān* es el alma transformada que refleja los atributos del Amado y cuyo compañero es el cuerpo purificado; empero, *yān* también aparece como el alma en proceso de purificación, de “cocción”, para utilizar una de las metáforas de Mowlana.

Debemos tener en cuenta que la concepción corporal del sufismo meleví a partir de la poesía de Rūmī es ambivalente, dada la influencia del maniqueísmo y del mazdeísmo en la teología del sufismo persa, en autores como Suhrivardī, Simnānī y Kobrā. En algunos de sus versos, Rūmī manifiesta la absoluta superioridad del alma sobre el cuerpo material:

¡Contempla las incontables formas
en que este cuerpo te ha atrapado!
Rompe su garra mortal.
Levántate y disipa este engaño de tu mente.
(Rūmī 2012, 37)

Desde esta perspectiva, el cuerpo es una cárcel que aprisiona el alma y le impide retornar con el Amado. Esta idea también la hallamos en la doctrina de la Iluminación de Suhrivardī o *Hikmat al-Ishraq*, pues una de sus fuentes es el maniqueísmo. De acuerdo con esta doctrina, las partículas de luz con que el hombre fue imbuido desde la Creación anhelan derrotar las tinieblas de la ignorancia para reunirse con la Luz Primordial y arquetípica de la que, en su olvido del pacto con Dios, fueron separadas. Por tanto, el ejercicio del sufí consiste en despertar la partícula de luz que lleva en su interior desde la Creación y lograr

que se reúna con dicha Luz Primordial. Según el maniqueísmo, quien atrapa las luces divinas es Ahrīmán, la contraparte oscura del mundo, y la teleología maniquea consiste en recuperarlas mediante la reproducción humana y la renuncia al mundo material; Suhriwardī retoma la idea de la recuperación de la luz e incorpora la noción de teofanía desde su perspectiva sufí. En su *Hikmat al-Ishraq* existe además un soslayo del cuerpo material, y es por ello que desde la influencia maniquea, Rūmī establece la dicotomía entre cuerpo y alma.

Sin embargo, podemos encontrar también una influencia del mazdeísmo en Rūmī, pues como he señalado, el cuerpo es un aliado del alma en su reencuentro con el Amado y con la Creación toda, por lo que inclusive trasciende la unión con Dios que busca el sufismo para descubrir en sí mismo, inflamado de Amor, una especie de conciencia cósmica: “[Rūmī] incluso trascendió el concepto de unión con Dios. Abogaba por la unión con todo y declaraba al amor como la fuerza creativa en la naturaleza” (Arasteh 1984, 29). Es por ello que en Rūmī toda la Creación danza y alaba con infinito Amor al Amado, siendo Šams de Tabrīz, el maestro de Rūmī, una de sus manifestaciones, pues “a través de sus cualidades espirituales y psíquicas representaba [el] alma universal” (Arasteh 1984, 67). Para el desarrollo de esta tesis, he decidido inclinarme por la influencia mazdea en el sufismo de Rūmī y los melevíes, pues es fundamental para indagar en el *sema* desde una perspectiva que considera al cuerpo compañero del alma en la experiencia mística, y que, por ende, es también un escenario somático.

En el mazdeísmo encontramos la unión de toda la Creación para sostener y defender la obra de Ahura Mazdā de la influencia maligna y oscura de Ahrīmán. En los himnos o *yašt* del *Zend Avesta*, los hombres contribuyen al sostén del mundo y de la creación por medio de sus propios cuerpos materiales, ofrendas, letanías y la obediencia a las leyes. Son

numerosos los pasajes en los que el cuerpo humano cobra una importancia cósmica que ya no se encuentra en el maniqueísmo y el cristianismo; mediante la reproducción biológica y el buen estado físico de los cuerpos, hombres y mujeres lograrán hacer frente a las fuerzas antagónicas de Ahrīmán, cuyo objetivo es destruir la grandiosa obra de Mazdā. El hombre ayuda a la divinidad mediante la salud y la fertilidad de su cuerpo al grado de que ciertos pasajes, como el siguiente, son de una intensa belleza erótica:

Los hombres a quienes asistes, ¡oh, Ashi Vanguhi!, tienen a sus mujeres sentadas en sus lechos, esperándolos: se recuestan en los cojines, adornándose [...] con aretes cuadrados y un collar de oro: “¿Cuándo vendrá nuestro señor? ¿Cuándo disfrutaremos las dichas del amor en nuestros cuerpos?” (Aši Yašt 10, *Zend Avesta*)¹⁷

En otros pasajes, el cuerpo se purifica por medio del rezo: “Di estos rezos en voz alta: limpiarán tu cuerpo de los actos de lujuria” (Vīštāsp Yašt IV, 26, *Zend Avesta*);¹⁸ esto supone una diferencia entre la dimensión sexual/erótica del cuerpo y la lujuria, la cual es más bien de índole moral, es decir, en el mazdeísmo la belleza del cuerpo equivale a su pureza y, por tanto, a la facultad del hombre de contribuir a la teleología de Mazdā. Es en esta línea que los Amšāspands e Izads (deidades ayudantes de Mazdā) rechazan las plegarias de los seres físicamente deformes, como en el *yašt* de Arđvi Sūra Anāhītā (91-96), y de los miembros estériles de la sociedad, como en el *yašt* dedicado a Aši (54), dado que su inaptitud física es reflejo a su vez de un alma impura. Sostengo que Rūmī retoma del mazdeísmo concretamente la noción de que la belleza del cuerpo refleja la belleza del alma, y ésta a su vez es bella porque refleja los atributos de Dios. Todo ello se manifiesta en la figura de Šams de Tabrīz, cuyo cuerpo metafórico es el sitio donde Dios se manifiesta, como en estos versos del *ġazal* 25 del *Ġazaliāt-i Šams*:

¹⁷“The men whom thou dost attend, O Ashi Vanguhi! have their ladies that sit on their beds, waiting for them: they lie on the cushions, adorning themselves, ..., with square bored ear-rings and a necklace of gold: “When will our lord come? when shall we enjoy in our bodies the joys of love?” (Darmesteter trad., 1883. De aquí en adelante las traducciones al castellano son mías.)

¹⁸“Proclaim thou these prayers: they will clean thy body from deeds of lust” (Darmesteter trad., 1883).

نیست ز نفس ما مگر نقش و نشان سایه‌ای
 چون به خم دو زلف تست مسکن و جای نفس ما
 [...]
 در عوض عبیر جان در بدن هزار سنگ
 از تبریز خاک را کحل ضیای نفس ما¹⁹

No queda de nuestro ego más que una imagen, una sombra
 porque el sitio de nuestra alma es el bucle de tu cabellera [...]
 En vez del perfume del alma que hay en el cuerpo de mil piedras,
 la tierra de Tabrīz es el *kuhl* que embellece nuestra alma.²⁰

Las referencias a Šams de Tabrīz en estos versos tienen un evidente matiz erótico; sin embargo, Rūmī logra trascender la materialidad y sensualidad del cuerpo que describe y lo resignifica como compañero del alma mediante metáforas de luz y de belleza divina, como he mencionado ya. Por ejemplo, el bucle metafórico de Šams en el segundo verso contiene a un tiempo la carga sensual de la cabellera y la pureza del atributo divino, pues el alma purificada ha encontrado en ella una morada, un indicio de la inmanencia de Dios en su creación, no obstante que Rūmī utiliza el término *nafs* para referirse a dicha alma. En el último verso, el término para “alma” es *ŷān*, el alma purificada, y una vez más observamos que el elemento sensual del maquillaje hecho con la tierra de Tabrīz se asocia con la inmanencia y belleza divinas. Al respecto, hallamos una idea semejante en Suhriwardī, una oración dedicada a la Naturaleza Perfecta, la entidad con la que aspira a reunirse todo hombre: “Tú que estás revestido de la más resplandeciente de las luces divinas... manifiéstate a mí en la más bella (o en la más alta) de las epifanías, muéstrame la luz de tu

¹⁹ Transliteración del farsi:

*Nīst ze nafs-i mā magar naqš-u nišān-i sāye-ī
 Ćun bi xam-i du zulf-i tust maskan-u ŷāy-i nafs-i mā [...]
 Dar awaz-i abīr-i ŷān dar badan-i hizār sang
 Az Tabrīz xāk rā kuhl-i ziāyā-i nafs-i mā.*

²⁰ La traducción inédita al español es de Shekoufeh Mohammadi. El *kuhl* es el pigmento negro con que las mujeres se maquillan los ojos.

rostro resplandeciente” (Corbin 2000, 39). Si trasladamos la idea de Suhrivardī a los versos citados, esa manifestación del Amado en “la más bella de las epifanías” es justamente el bucle de la cabellera de Šams y el *kuhl* hecho con la tierra de Tabrīz. Las palabras de Suhrivardī encuentran un eco en Rūmī, pues hay en él amor y nostalgia por la belleza, la luz y la sabiduría divinas que son inmanentes en los seres terrestres y que Rūmī encontró en Šams de Tabrīz.

Asimismo, vemos en los versos citados la diferencia entre el ego o *nafs* y el alma pura o *yān*, por lo que sostengo que para Rūmī y los melevíes el enemigo a vencer es el ego, no el cuerpo.

Para recapitular, me ocuparé del cuerpo en distintos ámbitos: en este Capítulo I abordaré el cuerpo poético, pues el cuerpo está representado mediante símbolos y metáforas, como en el ejemplo citado, y el cuerpo sutil o insustancial, que corresponde a los órganos sutiles que participan en el proceso de purificación y de teofanía, como el corazón y sus variantes. En el Capítulo III abordaré el cuerpo liminar que participa en la *performance*, en tanto acción y representación de una experiencia mística. Esta división del cuerpo que he ideado no pretende excluir entre sí las distintas categorías, sino que nos ayudará a ver de qué manera se relacionan entre sí para conformar una poética corporal. A su vez, en este capítulo también revisaré la dimensión poética y sutil del alma (*nafs* y *yān*); en cuanto a la primera, veremos qué artificios retóricos utiliza Rūmī para configurar el alma y qué relación establece entre ésta y el cuerpo; y, a propósito del alma como construcción metafísica, revisaremos las doctrinas de varios autores persas sufíes.

Por tanto, el propósito de este Capítulo I es indagar en las estrategias de construcción de la poética de los distintos cuerpos y almas que participan en la filosofía y la poesía persas, específicamente de Rūmī, con miras a explorar las relaciones intertextuales

entre la danza giratoria como metáfora icónica de dicha poesía, y los cuerpos y almas como constructos poéticos en el Capítulo II, “La palabra y la danza”.

1. Una poética del alma: *nafs* y *yān*

Es necesario comprender que para el sufismo y, concretamente para Rūmī y los melevíes, no se busca transformar la *nafs* en la *yān* a base de prácticas purificadoras, sino que aquella debe morir para que despierte en el sufí la única alma verdadera. Lo que nos interesa revisar en este apartado es definir la *nafs* y la *yān* desde distintas doctrinas sufíes para desembocar en su representación en la poesía de Rūmī, de lo cual he dado ya un ejemplo. Partiremos de estos antecedentes para ver cómo se articulan la poética de las almas (*nafs* y *yān*) y la poética corporal en los ámbitos de significación que plantea Kristeva, es decir, en lo Semiótico y lo Simbólico, en el tercer apartado de este capítulo.

1.1 Definiciones de *nafs* y *yān*

La *nafs*, como hemos señalado, es el alma que incita a desear y por tanto mantiene al hombre en la ignorancia del mundo material, por lo que resulta más preciso denominarla como *An-nafs al-ammārah*. Al-Sulamī rescata un *ḥadīth* del Profeta en el que dice: “El amor a este mundo está en el origen de toda falta” (Boix 2010, 61), por lo cual, la mayor muestra de ignorancia para el sufí es centrar la existencia en torno al propio ego. Los especialistas del sufismo, como Sara Boix, Titus Burckhardt, Idries Shah y Annemarie Schimmel ofrecen distintos acercamientos al concepto de la *An-nafs al-ammārah*, derivado del problema de traducir *nafs* a los conceptos occidentales de “ego”, “alma” o incluso “psique”, dado que *nafs* no solamente se asocia con el alma que incita a desear, sino que abarca otro tipo de almas. Para Idries Shah una traducción más exacta de *nafs* es la de “aliento”, pero también equivale a “conciencia” e, incluso, a “Hombre”, en un sentido evidentemente

metafísico (2013, 480). Por su parte, Titus Burckhardt observa que *nafs* se refiere al alma, a la psique, “es decir, la realidad sutil del individuo, el «yo». En su oposición al espíritu (*rūh*) o al intelecto (*‘aql*), la *nafs* aparece bajo un aspecto negativo, por estar constituida por el conjunto de las tendencias individuales o egocéntricas” (2006, 152). Para Schimmel, *nafs* es de igual manera el alma y distingue tres variantes, apoyándose en el Corán, a partir de las cuales, según ella, los sufíes desarrollan su “psicología” (2007, 136). De acuerdo con lo que señala Schimmel, en la sura 12:53 aparece la *An-nafs al-ammārah*: “Yo no pretendo ser inocente. El alma que exige el mal, a menos que mi Señor use de Su misericordia. Mi Señor es indulgente, misericordioso”; en la sura 75:2: “¡Que no! ¡Juro por el alma que reprueba!”, aparece la *nafs lawwāmah*, la censurante; y, por último, en la sura 89: 27-28 encontramos a la *An-nafs al-mūṭma’innah*, uno de los grados superiores del alma, la pacificada: “¡Alma sosegada! ¡Vuelve a tu Señor, satisfecha, acepta!”. Julio Cortés, editor y traductor del Corán de la edición de Herder (Barcelona, 2005), coincide en la relevancia coránica de estas tres *nafs* y añade que cada una de ellas corresponde a un estado distinto de existencia: la que exige el mal, al estado animal; la que reprueba el mal, al humano, y el alma sosegada corresponde al estado divino.

Estamos de acuerdo, entonces, en que convencionalmente la *nafs* se ha traducido como “alma”. No obstante, como observa Sara Boix atinadamente, la *nafs* no es siempre negativa, a diferencia de la opinión de Burckhardt. Es cierto que es una entidad distinta del *rūh* (el espíritu) y del *‘aql* (el intelecto), pero no por ello es necesariamente inferior en todos los casos; incluso cabe señalar que *rūh* en farsi, se utiliza también con la acepción de “alma”, como la de los muertos. Boix señala que *nafs* es la psique, el “yo”, y que posee un aspecto “neutro”, como el alma animal que sigue sus impulsos naturales, *An-nafs al-haywaniyyah*, en tanto que como *An-nafs al-lawwāmah* y *An-nafs al-mūṭma’innah*, también

mencionadas por Schimmel con base en el Corán, son, respectivamente, el alma que censura “consciente de sus imperfecciones” y el alma sosegada “que ha alcanzado su reposo en el Espíritu” (Boix 2010, 49-50).

Por tanto, *nafs* posee aspectos negativos y positivos, puesto que en el verso en que se refería al bucle de Šams de Tabrīz como depositario del alma, no utiliza el término *yān*, sino *nafs*. Por contexto, resulta evidente que se trata del alma en su sentido puro y bello y que, por tanto, utiliza *nafs* para que el sonido de la letra *nūn*, “n”, cree una aliteración con las partículas negativas “na” y “ni” de *naqš* y *nišān*, en las cuales se observa la negación del ego:

نیست ز نفس ما مگر نقش و نشان سایه‌ای

Nīst ze nafs-i mā magar naqš-u nišān-i sāye-i

[No queda de nuestro ego más que una imagen, una sombra.]

Por tanto, no podemos concluir tajantemente que el concepto de *nafs* va a aludir en todos los casos al ego fenoménico, al alma que incita a desear o, como dice Rūmī, “el ídolo de tu yo”, pues nos hallamos ante un concepto múltiple. El mismo Burckhardt admite, además, que *nafs* también designa al Alma universal, *an-Nafs al-kulliyah*, la cual “engloba todas las almas individuales; corresponde a la Tabla Guardada (*al-Lawh al-mahfūz*) y se opone al Espíritu (*ar-Rūh*) o Intelecto primero (*al-‘Aql al-awwal*)” (2006, 153).

El concepto de *nafs* nos conduce a partir de aquí a niveles más complejos: no es solamente el Alma universal, la Tabla en la que están escritos los destinos de la creación, sino que también designa la “expiración” divina, *An-Nafas ar-rahmānī*, o Naturaleza universal, que es el aspecto “matricial” u originario de la Substancia universal, según Burckhardt. Esta Substancia universal, *al-Habā*, no tiene existencia propia, sino que se manifiesta en todo lo creado. La *nafs* está en el hombre en su manifestación más metafísica,

dado que éste es una creación divina. En otra parte de *Introducción al sufismo*, Burckhardt señala que el alma individual (no especifica cuál de las *nafs*) “está condicionada por la forma” (2006, 85), entendida como “la esencia que da forma”, no como límite material. Esto coincide con uno de los versículos coránicos acerca de la creación del hombre: “Hemos creado al hombre dándole la mejor complexión. Luego, hemos hecho de él el más abyecto, excepto quienes crean y obren bien, que recibirán una recompensa ininterrumpida” (95: 4-6). Es decir, el hombre debe llevar a cabo tanto un proceso de *re*-conocimiento en el Espíritu de Alá, que es tanto creado como increado, como de retorno a la esencia que le da forma, es decir, el Alma universal. Dice Burckhardt: “Desde ese momento, los individuos se distinguen en virtud del Espíritu, igual que se unen esencialmente en Él, y están substancialmente unidos en el Alma universal, aun diferenciándose en virtud de sus formas, cuyo soporte «plástico» es precisamente el Alma universal o «total»” (2006, 85). Otra forma de expresar lo anterior mediante metáforas y símbolos se encuentra en este *gazel* atribuido a Rūmī:

مرغ باغ ملکوتیم نیم از عالم خاک
 چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم
 کیست آن گوش که او می شنود آوازم
 یا کدام است سخن می کند اندر دهنم
 کیست در دیده که از دیده برون می نگرد
 یا چه جان است نگویی که منش پیر هنم
 [...]

من به خود نامدم اینجا که به خود باز روم
 آنکه آورد مرا باز برد تا وطنم

Soy ave del jardín del Cielo, no soy del mundo terrenal.
Han hecho de mi cuerpo por unos días una jaula.
 ¿Quién es aquel oído que escucha mi canto?
 ¿Y quién es aquel que habla por mi boca?
 ¿Quién es aquel que ve a través de mis ojos?
 ¿O cuál es el alma del que yo soy el cuerpo?
 [...]

Yo no vine aquí por mi cuenta para que me vaya solo.

*Quien me trajo aquí me llevará a mi patria.*²¹
(Las cursivas son mías.)

En este fragmento resulta evidente la unión simbólica entre Dios y el individuo como esencia Suya, simbolizado en el corazón/pájaro que vuela hacia el árbol del Paraíso, símbolo a su vez del mundo arquetípico o ideal. El retorno al jardín del Cielo y el hecho de que la vida en la tierra es temporal, se acentúan en el reconocimiento de que la verdadera patria se encuentra en el Alma universal. Por ello, el hombre es la réplica microcósmica del macrocosmos, y como tal, es el único que tiene la capacidad de percibir que el Ser divino se manifiesta en su creación: “Dios, en Su cualidad de Creador (*Xāliq*), efectúa pues una elección de las posibilidades que se van a manifestar. Es así como aparece la creación en tanto que relacionada con la Persona (*an-Nafs*) divina, concebida por analogía con la persona humana y designada por atributos como el Juicio (*al-hukm*), la Voluntad (*al-irādah*) y la Acción (*al-fi'l*)” (Burckhardt 2006, 73). Observamos que reaparece en esta cita la sura coránica ya mencionada a propósito de la creación del hombre (95: 4-6), y es gracias a ésta que podemos conciliar el hecho de que, si bien el hombre como creación ha sido asignado con los atributos que lo identifican con el Espíritu y el Alma universal (Juicio, Voluntad y Acción de la cita anterior), también ha sido investido de la *An-nafs al-ammārah*, la manifestación de su alma egocéntrica, la que desea. Burckhardt no explica durante su desarrollo de la doctrina metafísica sufí el sitio que ocupan las *nafs*, y menos aún

²¹ La traducción al castellano es de Shekoufeh Mohammadi. Transliteración del farsi:

*Murg-i bāg-i malakūtam nīyam az ālam-i xāk.
Čand rūzī qafasī sāxte-and az badanam
Kīst ān guš ki ū mišnavad āvāzam
Yā kudām ast suxan mīkunad andar dahanam
Kīst dar dīdi ki az dīdi borūn mīnigarad
Yā če yān ast nagūī ki manaš pīrhanam
[...]
Man bi xud nāmadam īnyā ki bi xud bāz ravam.
Ānki āvarad marā bāz barad tā vatanam.*

la *An-nafs al-ammārah*, y por ello propongo, según lo que he logrado comprender, que el hombre necesita descubrir a Dios en sí mismo, Dios creó todo cuanto existe para darse a conocer, pero un primer acercamiento a ello es precisamente el mundo material, corporal, sensible. Si partimos de Platón y el mito de la caverna, las sombras son tan sólo un reflejo de la Verdad que se halla en el mundo de las Ideas, pero para el sufismo, “el contenido inmediato de la percepción humana no es más que el mundo corporal que le rodea, pero éste representa una imagen relativamente completa, en su nivel de existencia, de la totalidad del universo; *a través de las formas sensibles, el hombre concibe las formas más sutiles y las esencias espirituales*” (Burckhardt 2006, 91; las cursivas son mías). El mundo físico y por tanto la *An-nafs al-ammārah* como punto de partida para el reconocimiento del hombre en Dios son plenamente necesarios. En su carácter ambivalente, esta *nafs* conlleva un principio de conciencia; no es todavía la conciencia acusadora y plena de la *An-nafs al-lawwāmah*, pero sí puede calificarse como un despertar incipiente, como señala Idries Shah: durante la etapa de la *An-nafs al-ammārah* “el individuo, falto de control personal, se considera una personalidad coherente, empieza a comprender que, como todos los individuos no evolucionados, tiene una personalidad múltiple y cambiante” (2013, 480).

La palabra clave aquí es “falta de control personal”: por lo tanto, el hombre en esta etapa es egoísta, intuye su origen, pero no le interesa en realidad. En este estadio, el más elemental por su ceguera y falta de perspectiva de lo que es verdaderamente trascendente, cuerpo material y *An-nafs al-ammārah* pueden leerse como una unidad, porque ésta obedece a los impulsos y deseos del cuerpo, no obstante que es el cuerpo quien le ofrece a la *nafs* como alma y psique los primeros atisbos de la creación, como vimos en la cita de Burckhardt. Empero, la razón no participa en este primer estado aún: el hombre entregado a

sus deseos es incapaz de detenerse a revisar lo que está haciendo. El ya mencionado Al-Sulamī recoge las palabras de ‘Ibrāhīm al-Qawwās a este respecto:

«Al comienzo el pecado está en germen en el pensamiento y el hombre debe esforzarse por combatirlo por medio del rechazo; si no, se convierte en un obstáculo que el hombre sigue teniendo que combatir con su rechazo. En el estadio siguiente, se convierte en una tentación que el hombre tiene que vencer con el combate, si no, de él brota el deseo que se convierte en pasión.» Entonces el pecado recubre la inteligencia, el conocimiento y el discernimiento. Y así, según la tradición profética: «La pasión y el deseo vencen a la inteligencia, el conocimiento y el discernimiento.» (Boix 2010, 60)

Es por ello que la gran guerra santa o *al-jihād al-akbar* más compleja que libra el sufí es contra sí mismo, sus pasiones e ignorancia. Según Burckhardt, el versículo coránico “¡Creyentes! Cuando encontréis una tropa, ¡manteneos firmes y recordad mucho a Dios! ¡Quizás, así, consigáis la victoria!” (8: 45), puede leerse desde una perspectiva esotérica, si consideramos “la tropa” como la *An-nafs al-ammārah* que sólo puede ser combatida mediante la remembranza de Alá durante el ritual respiratorio del *dikr* (2006, 120). Es preciso recordar el nombre de Dios porque el hombre está sumido perpetuamente en el olvido del Espíritu y del Alma universal, no es consciente todavía de su esencia como parte de la creación divina, y se encuentra en este estado por su apego a las cosas materiales, a su cuerpo, a sus pasiones. Por eso dice Mahoma: “Existe para cada cosa un barniz que quita el orín, y el barniz del corazón es la invocación de Dios” (Boix 2010, 47), esto es que el corazón, como órgano sutil, está sucio por las impurezas de las pasiones y el *dikr* actúa como el barniz que lo limpia para que refleje las Cualidades divinas, para que se transforme en un receptáculo límpido y puro.

Sin embargo, para arribar a este estado, es preciso desprenderse de la *An-nafs al-ammārah*, como en estas palabras del *shaij* marroquí al-‘Arabi ad-Darqāwi:

Cuando mi maestro vio que seguía la vía sinceramente, me ordenó romper con los hábitos de mi alma (*nafs*); me dijo: “Al igual que debemos adquirir la ciencia de la

Realidad espiritual (*al-haqîqa*), debemos adquirir también la práctica de ella”. No le comprendí. Entonces cogió mi *hâik*²² con su noble mano, me lo arrancó de la cabeza, lo retorció varias veces y me lo enrolló en el cuello; después me dijo: “¡Aquí tienes la prueba del bien!”. Mi alma, entonces, se trastornó hasta tal punto que hubiera preferido morir antes que mostrarse con tal atavío. El maestro me miró sin decir nada, y me sentí oprimido hasta la muerte. Me levanté antes que él —lo que era contrario a mi costumbre— y me alejé hasta que la pared de la *zâwiya* me ocultó de su vista. Entonces mi alma (*nafs*) me dijo: ¿Pero qué significa esto? No supe contestarle salvo volviendo a colocarme el *haik* en la cabeza como todo el mundo; pero no, no lo hice, y le contesté: el maestro sabe bien lo que esto significa. Pero tú (mi alma), ¿por qué estás tan agitada y tan revuelta? ¿Qué es lo que temes por ser humillada? ¿Qué eres tú y cuál es tu rango para que no soportes verte en este estado? ¿Es que sólo te gusta quedarte con tu concupiscencia y tus caprichos y retozar sin freno? ¡No, por Dios, que no disfrutarás de ellos mientras guarde vigilancia sobre ti y tus hostilidades! Viendo entonces mis ojos inflamados de cólera, perdió la esperanza de continuar con su concupiscencia y supo que todo eso se había terminado, aceptando finalmente la ley que le imponía. ¡Desgraciado el *faqîr*, desgraciado, si ve la forma de su propia alma (o de su «yo», *nafs*) tal como es y no la estrangula hasta que muera! (ad-Darqâwî 1991, 23).

En esta carta del *shaij* y maestro sufí ad-Darqâwî tiene lugar una prosopopeya, puesto que el *shaij* se desdobra, dialoga con su *nafs* y la aniquila simbólicamente: “supo que todo eso se había terminado, aceptando finalmente la ley que le imponía”. Y es más: vemos que la exclamación con que cierra la carta es un llamado a darle muerte a la *An-nafs al-ammārah* de una manera contundente, definitiva. La *al-jihād al-akbar*, la guerra santa más importante para el sufí es precisamente la que plasma ad-Darqâwî en esta alegoría. La *nafs* se siente humillada por el comportamiento del maestro, y es por ello que “la prueba del bien” que ad-Darqâwî debía comprender era la eliminación total del orgullo. Una vez superada la prueba, la humillación ya no es ni siquiera tal, como tampoco tendría sentido una alabanza: la *An-nafs al-ammārah* ha muerto y el sufí no aspira más que a seguir transformándose para lograr la reabsorción con la Unidad.

Los otros dos conceptos de alma según la trilogía coránica, esto es, la *An-nafs al-lawwāmah* o censurante y la *An-nafs al-mūṭma’innah* o pacificada, no los hallamos del todo diferenciadas en la poesía de Rūmī y de otros autores persas como ‘Aṭār o Ḥāfez. En ellos

²² Tejido sin costura que cubre la cabeza y los hombros.

resulta más evidente el contraste entre la *nafs* que incita a desear y la *nafs* o *yān* que ya ha sufrido una transformación alquímica. Es importante señalar una vez más que Rūmī se refiere a cualquiera de estos dos estadios del alma, ya sea como *nafs* o como *yān*, y que constantemente emplea las metáforas de “alma cruda” y “alma cocida” para referirse a dichos estadios. No necesariamente una de éstas será siempre el alma que incita a desear, el ego fenoménico, ni la otra será siempre el alma pacificada o pura. Burckhardt observa una diferencia entre Espíritu (*ar-Rūh*) y alma como *an-nafs*, y señala que ambos buscan dominar el corazón sutil (*al-qalb*) del sufí. Si el alma se impone, el corazón estará “velado” por ella, pues en este contexto representa el ego; en cambio, si *ar-Rūh* vence, el alma se transmutará (1984, 32). Sin embargo, Rūmī tampoco hace una distinción entre estos términos metafísicos, y a veces llamará al ego *nafs* y a veces *yān*, de tal modo que en uno de los ejemplos que revisaré a continuación, la *yān* está actuando como “velo del camino del sufí”. Lo que quiero dejar claro es, pues, que en términos poéticos estamos ante conceptos polivalentes, los cuales se contradicen con la teoría o no buscan seguirla. Considero necesario revisar el sufismo desde estas bases teóricas, justamente para contrastarlo con los mecanismos que se activan en las obras poéticas.

Ahora bien, para llevar a cabo nuestro análisis es momento de sentar las bases teóricas a partir de Kristeva.

Lo que le interesa a Kristeva de este proceso es el tránsito que sufre el sujeto desde la fase previa a la generación de significado, es decir, lo Semiótico, hacia su consolidación como Ego y como Sujeto por medio del lenguaje en la fase de lo Simbólico. Lo que queremos nosotros es indagar en el proceso inverso: cómo la poesía mística genera el tránsito de lo Simbólico a lo Semiótico, y luego cómo se reinserta en lo Simbólico (o incluso en lo “tético” como explicaré más adelante) tras la experiencia teofánica,

conservando en el lenguaje poético los rasgos del proceso pre-lingüístico que caracteriza la fase de lo Semiótico. En otras palabras, el poeta místico no está conforme con su inserción en el mundo del signo, por lo tanto, buscará retornar a las formas previas del lenguaje, como el ritmo y las estructuras fonéticas de lo Semiótico, para luego reinsertarse en lo Simbólico e instaurar nuevos procesos de significación que incorporan esos rasgos rítmicos y fónicos de lo Semiótico. Corresponde al poeta, el hombre “cocido”, la labor de renombrar el mundo por medio de símbolos y metáforas.

Según la teoría de Kristeva (1974), las pulsiones son los elementos que trasladan dichos rasgos rítmicos y fónicos de lo Semiótico a lo Simbólico, y una de éstas es la pulsión de muerte, por ser la más instintiva, según Freud (Kristeva 1974, 28). Esta pulsión se asocia a su vez con la conformación pre-Edípica del sujeto, la cual lo dirige hacia el cuerpo materno, que es sitio de generación y destrucción. Lo matricial en relación con la inserción del sujeto pre-Edípico en el ámbito Edípico y sígnico de lo Simbólico es a su vez el componente principal o el “sitio” de la *jóora* semiótica. Es decir, es el receptáculo donde el sujeto se conforma y se niega (Kristeva 1974, 28); Emily Zakin (2011) añade que en este punto Kristeva sigue a Lacan en cuanto a que, si el único objeto de deseo de una madre es su hijo, este hijo permanecerá fijado en su psicosis como el falo de su madre. Por tanto, en esta fase pre-Edípica irrumpe la imagen del padre amoroso, el cual permitirá que el sujeto (o el niño en formación) pueda representarse a sí mismo. Dice Zakin: “The imaginary father is here associated with love (unlike the symbolic father who is associated with law), an invitation to language and subjectivity. [...] The promise of language on Kristeva’s account is initially brought forward by love, not by law”. Por tanto, lo que podemos comprender de estos procesos es que la pulsión de muerte para Kristeva ocurre en lo Semiótico, pudiéndose traducir al mismo tiempo como “castración”, la cual permite que el

sujeto se desvíe de ser él mismo el falo materno y se inserte en lo Simbólico ya castrado, al mismo tiempo que perduran en él las huellas pre-lingüísticas y rítmicas de lo Semiótico. En palabras de Kristeva:

C'est dire qu'il faut une solide position du sujet par la castration, pour que les attaques pulsionelles contre le thétique ne sombrent pas dans le fantasme ou la psychose, mais donnent lieu à du «thétique au second degré», c'est-à-dire à une reprise du fonctionnement propre à la *chora* sémiotique dans le dispositif du langage. C'est précisément ce dont témoignent les pratiques artistiques, et notamment le langage poétique (1974, 48).

Esto último es lo que nos interesa, pues en otro punto de *La révolution du langage poétique*, Kristeva identifica de nuevo al artista y al poeta como víctima y actor de la pulsión de muerte:

En face d'elles ou à côté d'elles, l'«art» assume et traverse le meurtre: il l'assume dans la mesure où la limite «mortelle» est placée, par la pratique artistique, comme limite interne au procès de la signification, une limite dont le franchissement précisément constitue «l'art»; en d'autres termes, la mort devient comme intériorisée par le sujet d'une telle pratique; s'en faire le support lui est nécessaire pour fonctionner (1974, 69).

El artista se vuelve la víctima sacrificial en el límite del proceso de significación, pero a diferencia de aquellos holocaustos de donde la víctima ya no retorna, el artista vuelve a nacer en el ámbito de lo Simbólico porque carga consigo los elementos de lo Semiótico. Es el único capaz de atravesar ambos estadios de significación, gracias a esta muerte simbólica, a este sacrificio (Kristeva 1974, 69). Podemos decir, entonces, que para Kristeva la creación poética es un acto de sacrificio en el marco de la pulsión de muerte.

Ahora bien, debemos mantener la distancia entre la pulsión de muerte y el renacimiento del poeta que plantea Kristeva desde el psicoanálisis y la lingüística, y la muerte del ego que buscan los sufíes desde la mística. No creo que debamos caer en una simple analogía entre ambos procesos; sin embargo, considero fundamental tener los dos tipos de muerte en cuenta porque sí existen paralelos entre el plano del lenguaje y de la

generación del texto poético, el cual incumbe a ambos ámbitos, tanto a Kristeva como a la poesía sufi. Lo que nos interesa es revisar cómo el tránsito a través de lo Semiótico y lo Simbólico involucra al alma y al cuerpo por igual, como construcciones textuales, y de esto precisamente nos ocuparemos en los siguientes apartados.

Por otra parte, el concepto de *nafs* o ego fenoménico del sufismo, tampoco equivale del todo al Ego del que habla Kristeva; el primero contempla una dimensión ontológica que “vela” la Verdad de la Revelación divina, mientras que el segundo interviene en el proceso de significación. Kristeva parte de la fenomenología de Husserl y señala que para él el Ego extrae el significado mediante varias operaciones posibles: 1) percibe la “materia” del significado o *hyle*, la cual podría describirse como el significado inherente a la cosa; 2) presenta y unifica los significados a los que el *hyle* se asemeja; para ello, el Ego trasvasa experiencias intencionales y pulsiones en su interpretación del significado y el *hyle*, como “materia” del significado se interpreta con base en lo que dichas experiencias y pulsiones semejan, tomando en cuenta que puede darse una posible alteración de la percepción de los fenómenos. 3) El punto que más interesa a Kristeva consiste en que el proceso de creación de significados para Husserl se lleva a cabo mediante una “acotación” del significado del objeto real por parte del Ego; no obstante que para Kristeva la creación de significado conlleva una intención. Entiendo, entonces, que otras formas de significado quedan fuera en el proceso de “acotar”, pues dicha “acotación” se da en función de la “experiencia intencional” de un objeto también “intencional”. En otras palabras, el Ego limita el significado, no obstante que el *hyle* o “materia” del significado precede este proceso de significación ejercido por el Ego. Partiendo de Husserl, a Kristeva le interesa determinar desde lo Semiótico los significados que fueron excluidos tras dicha “acotación” y los cuales, creo entender, asocia con la *noesis* y el *noema*, es decir, las “formas” del

significado; aunque recordemos que para ella, estas “formas” del significado estarían dadas por la intención del sujeto, y no por el significado inherente a la cosa. Por su parte, el *hyle* desde la concepción de Kristeva, no corresponde plenamente al ámbito de lo Semiótico, sino que se manifiesta en la conciencia, en la fase que ella llama “tética” y que se ubica en lo Simbólico (o a veces en un punto liminar anterior, entre lo Semiótico y lo Simbólico; remite al posicionamiento del sujeto); por esta razón es que para ella interviene el Ego en la creación de significados a partir de su posicionamiento respecto al *hyle*. Con ciertas reservas, podríamos decir que el *hyle* genera el significado en lo Simbólico de manera semejante a cómo la *jóora* lo genera en lo Semiótico: es un elemento necesario para la creación de significado, pero por sí mismo no existe (Kristeva 1974, 31).

Por su parte, la fase tética o “lo tético” que he mencionado, corresponde al ámbito de lo Simbólico, pero la misma Kristeva lo ubica también en un punto liminar entre éste y el ámbito Semiótico, como expondré en un momento. Si partimos de esta distinción, lo Semiótico es una fase pre-tética, en la que no se han generado significados aún ni hay división entre sujeto y objeto. Por eso es que el Ego existe en lo Simbólico y está articulado por *la representación* (que Kristeva denomina como “el signo”, pues recordemos que lo Simbólico es ya el terreno del signo) y el *juicio*, es decir, la sintaxis, una de las manifestaciones más claras del orden del lenguaje, al igual que la gramática. Sintaxis y gramática son las generadoras del significado en lo Simbólico, y por tanto no existen aún en lo Semiótico. Por eso, dice Kristeva: “Le sens, y compris comme noyau noématique ou comme donation de sens noétique, et jusqu’à la hylé qui en est la trame, n’est donc rien d’autre qu’une projection de la signification (*Bedeutung*) telle que la present le jugement” (1974, 34).

En contraste, la *jóora* semiótica “se sitúa” (porque aunque en su origen la *jóora* sea un receptáculo abstracto, no es precisamente un sitio) en el proceso previo a la representación y al juicio que el Ego emite, por tanto la *jóora* es un elemento del proceso pre-tético:

Le sémiotique serait alors pré-thétique et antérieur à la signification, parce qu’il est antérieur à la position du sujet. Il n’y a pas de Sens préalable à l’ego cogitant dans une proposition, mais il y a des articulations hétérogènes à la signification et au signe: c’est la chora sémiotique, discrète et agencée, mais non unifiable par un Sens s’instaurant, lui, d’une thèse, laquelle est, nous le verrons, une coupure (Kristeva 1974, 35-36).

Ahora bien, si aplicamos estos conceptos a la poética sufí de las almas, podríamos decir que la *An-nafs al-lawwāmah* o alma censurante de la trilogía coránica corresponde a lo que Kristeva denomina “lo tético” o “fase tética”, pues es un estadio en el proceso de significación que oscila entre lo Simbólico (el ámbito social y donde ya existe la división del signo en significado y significante, el cual podemos equiparar a la *An-nafs al-ammārah*) y lo Semiótico (donde se anula la división del signo, que correspondería en nuestra analogía a la *An-nafs al-mūṭma’innah*, pues se sabe indivisible de la esencia divina). A propósito de esta fase intermedia o tética, dice Kristeva:

Ainsi, la phase thétique: position de l’imago, castration et position de la motilité sémiotique comme lieu de l’Autre, nous paraît être la condition de la signification, ce qui veut dire: de la position du langage. Elle marque un seuil entre deux domaines hétérogènes: le sémiotique et le symbolique. Le second comprend une partie du premier, et leur scission se marque désormais par la coupure signifiant/signifié. Le terme de *symbolique* nous paraît désigner de manière adéquate cette unification toujours scindée, produite par une rupture, et impossible sans elle; si le σύμβολον est un signe de reconnaissance, c’est parce qu’il y a eu coupure en deux d’un «object» dont chacun a emporté une partie; il est le rapprochement des deux bords d’une coupure, comme les paupières des yeux (1974, 46).

En otros momentos, esta fase tética es más cercana a lo Simbólico, pero parece no ser así en esta cita, sino un punto intermedio entre esta fase y lo Semiótico. Equiparo lo tético con la *An-nafs al-lawwāmah* porque al tratarse de un alma censurante, significa que es consciente

de la escisión entre sujeto y objeto, entre Dios y el hombre; en este estadio, el hombre despierta y emprende su búsqueda hacia la reabsorción en Dios por medio del alma pura.

No obstante, recordemos que los poetas y Rūmī, en específico, no reconocen tres estadios, sino dos. ¿Qué fase de la transmutación del alma equivaldría entonces a la fase tética como proceso de significación, y/o a la *An-nafs al-lawwāmahh*, en términos teológicos? Mi hipótesis es que ésta corresponde al acto de creación poética, porque dicho acto no se inserta del todo en lo Simbólico ni abandona totalmente los ritmos y pulsiones de lo Semiótico, sino que oscila entre ambos, pues sí reconoce la división entre sujeto y objeto, sí se inserta en el ámbito del signo, pero intenta romper esta división y retornar a la fase pre-tética, es decir, a la fase pre-lingüística del alma “cocida”. Este planteamiento se verá mejor explicado en los ejemplos de poesía, pero quiero acotarlo de una vez en términos teóricos.

Podemos decir que durante la fase de la *An-nafs al-ammārah* coránica, el sufí no está consciente de la escisión del signo; si lo traducimos a la experiencia mística y poética, el hombre no es consciente de su separación ontológica de la divinidad y por eso su alma está “cruda”. Por medio de la poesía, es decir, al situarse en ese estadio tético e intermedio entre lo Simbólico y lo Semiótico, el sufí ya es consciente de dicha separación, de esa grieta entre significado (Dios) y significante (el lenguaje), pero desde ahí buscará retornar a la fase Semiótica, es decir, a donde no hay un Ego que determina aún el significado y el lenguaje verbal no existe aún. En lo Semiótico, que equivaldría al momento de la reabsorción en Dios y del eterno presente de la Creación, los ritmos y las pulsiones pre-lingüísticos son ordenados mediante la *jóra*, pues la experiencia del alma purificada o “cocida” ante la Revelación divina es inarticulable y sólo aprehensible mediante el corazón sutil y los órganos suprasensibles que el sufí fue despertando durante su transmutación. La

visión del alma purificada no es verbal, no es lingüística, sino que está expresada por medio de analogías y metáforas dada su naturaleza inefable: es “*como* el orbe de una gran fuente de la que se derraman luces” (Corbin 2000, 83) o es “*como* lo que corresponde al círculo de tu rostro, un orbe de luz, disco límpido, semejante a un espejo pulimentado” (Corbin 2000, 83). Veremos más adelante que la imagen del espejo pulimentado corresponde al corazón sutil que es receptáculo de la teofanía, y cómo éste corazón a su vez puede ser revisado desde la *jóora* de Kristeva, pues cobra la forma de aquello que la ocupa y guarda en su interior todo aquello que precede al lenguaje verbal.

Me interesa revisar la creación poética como fase intermedia o tética entre lo Semiótico y lo Simbólico y cómo los procesos de significación que tienen lugar en el primero se manifiestan en el segundo por medio de la metáfora icónica, la elipsis (silencios, inarticulabilidad), los símbolos poéticos y los distintos tipos de cuerpo en su dimensión sutil y liminar.

1.2 *Nafs* y *yān* en la poesía de Rūmī

En este apartado revisaremos la construcción de la poética de la *nafs* y la *yān* en los *rubā'īyāt*, o cuartetos, seleccionadas del *Dīwān-i Šams* (o *Ġazaliāt-i Šams*) de Rūmī, así como algunos versos correspondientes a los *ġazales* de la misma obra, apoyándonos en los conceptos teóricos de Kristeva ya expuestos, como lo Simbólico, lo tético, lo Semiótico y la *jóora*.²³ Escogí para el análisis aquellos *rubā'īyāt* en los que se mencionara el alma, ya

²³ Los poemas 1 al 5, analizados en este apartado, fueron tomados de la versión original en farsi del *Dīwān-i Šams* en el sitio www.ganjoor.net. Las traducciones al castellano son de la Dra. Shekoufeh Mohammadi y mías. Los poemas 6 al 15 fueron tomados del *Rubayat* de Rūmī, traducido por Clara Janés y Ahmad Taherí, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2003. Me he basado en esta traducción porque está hecha directamente del farsi y se trata de una edición bilingüe, lo cual facilita nuestra tarea de buscar los originales entre la vasta obra de Rūmī. En los casos que he considerado necesario he reelaborado la traducción al castellano con la ayuda invaluable de la Mtra. Yasaman Dowlatshahi, especialmente para precisar algunos

fuera en su aspecto de *nafs* o de *yān*, y encontré la prevalencia de ésta última en múltiples formas, por lo que podemos afirmar que tiene lugar una poética polivalente del alma. Y es justamente en esta dimensión múltiple que la *yān* entra en consonancia y armonía con el cuerpo. La estudiosa de Rūmī, Fatemeh Keshavarz, señala en *Reading Mystical Lyric. The case of Jalāl al-Dīn Rūmī*, que las imágenes, los símbolos y las alegorías en el *Dīwān-i Šams* son términos cuya interpretación tiene varias posibilidades, matices, tonos, cambios. Incluso la voz poética se transforma, pues es a veces el Amado, a veces el amante, a veces dialogan, y en múltiples ocasiones el poeta adquiere la voz de un ave, de una nube preñada de lluvia, de una gota de sangre. Y lo mismo ocurre con el sujeto de la advocación: ¿a quién le canta Rūmī? ¿A Šams? ¿A Dios? ¿A ambos? Como observa Keshavarz, todas estas posibilidades son correctas. Veremos que lo mismo ocurre con la *yān*, al grado de que a veces es algo indefinido, no por su naturaleza suprasensible, sino porque no se distingue el cuerpo del alma. Así, me parece que no encontramos en la poesía de Rūmī la complejidad filosófica de la trilogía del alma coránica, pero era necesario revisarla para contrastarla con lo que encontramos en los versos de Rūmī presentados a continuación.

Hemos dicho también que podemos determinar la poética del alma a partir del acto de creación poética como un proceso pre-tético o, más bien, ver el proceso pre-tético como germen de la poética del alma. El alma se encuentra en constante movimiento durante su experiencia mística entre lo Semiótico, con sus ámbitos pre-lingüísticos rítmicos y fónicos, y lo Simbólico, y no permanece de manera definitiva en ninguno de los dos ámbitos, sino que se configura desde el punto liminar de lo pre-tético. Lo pre-tético interviene en la base

detalles conceptuales, simbólicos o semánticos que escaparon al trabajo de Janés y Taherí en su momento (su traducción data de 1966). Esto no significa, de manera alguna, que demerite la autoridad de ambos traductores; solamente creo que al ser necesario profundizar en el análisis de estos *rubā'iyāt* era imprescindible hacer observaciones más puntuales, máxime si se trabaja desde el original en farsi. Y aclaro también que de no ser por este magnífico trabajo de recopilación y traducción por parte de Janés y Taherí, no contaríamos en nuestra lengua con una traducción de Rūmī directamente del farsi.

de la creación poética y de la configuración del alma en este ámbito cuando el poeta traduce la experiencia de lo Semiótico a lo Simbólico por medio de los símbolos, las metáforas poéticas y los recursos retóricos, pues en estas herramientas hallamos las huellas de lo Semiótico, como el giro que indica el retorno del alma al estado primigenio de conocimiento divino, a la unión divina. En este sentido se trata de una práctica dialéctica, de la traducción de una experiencia en un ámbito pre-lingüístico a uno lingüístico, pero que no puede ser articulada del todo en éste último, sino que dada su inefabilidad requiere de símbolos y otras herramientas poéticas.

1. Si el alma del enamorado hablara, prendería fuego al mundo.

گر جان عاشق دم زند آتش در این عالم زند.²⁴

En este verso, la voz poética manifiesta dos ideas: por un lado, es un alma que ha experimentado la unión con la divinidad, es decir, no es un discurso desde la nostalgia, sino desde la realización del deseo que ha recibido la revelación del Amor divino y por ello se reconoce como “alma enamorada”. Por otro lado, la voz poética emite su discurso desde la fase tética, la cual se ubica, como hemos dicho, en el umbral entre lo Simbólico y lo Semiótico, y es por ello que ante la inefabilidad de la revelación y la limitación del lenguaje para expresarla, genera mecanismos de expresión mediante el lenguaje poético y simbólico. Un medio para lograrlo es la metáfora del incendio, del fuego, la cual por un lado muestra el poder de la revelación, pero al mismo tiempo lo oculta con el uso de la partícula condicional y de la paradoja. Es como si Rūmī dijera, en esta paráfrasis: “si yo hablara,

²⁴ Trasliteración del farsi:

Gar yāni āšiq dam zanad ātaš dar īn ālam zanad.

incendiaría el mundo, por lo tanto, no puedo decir lo que he visto, sentido o escuchado. Sin embargo, digo al mismo tiempo que algo me ha sido revelado”.

La paradoja es un recurso del lenguaje poético para describir la Unión de esta alma enamorada con Dios al enfrentarse a los límites del lenguaje, como en estos ejemplos: “Yo soy el espejo de tu rostro; por medio de tus Ojos contemplo tu rostro” (Corbin 2000, 119); “Cuando das a Dios tu nada, Él te da Su Todo” de Khurānī; “Vi a mi Señor con el Ojo del Corazón: Dije: ‘¿Quién eres?’. Él respondió: ‘Tú’” de Al-Ḥalāy (citado en Lings 2006, 49). Es por ello que esta experiencia mística que ocurre en lo Semiótico se expresa en el lenguaje poético, pues éste condensa a un tiempo la manifestación del “delirio” y la lógica”. Según Kristeva, “c’est la littérature qui la réalise [la condition du sujet dans la signifiante] le plus explicitement” (1974, 80); la literatura, y el lenguaje poético, más concretamente, es el sitio textual en el que el sujeto se reconoce en medio del flujo entre lo Semiótico y lo Simbólico, y de ahí la paradoja entre ocultamiento y revelación, entre ser Todo y ser Nada, como en los ejemplos anteriores.

Así, lo que debe permanecer oculto es el mensaje de la revelación, porque no es de naturaleza lingüística ni verbal: es la conclusión de *El lenguaje de los pájaros* de ‘Aṭār, quienes descubren que ellos son el Simurǧ y viceversa; y la única forma de descubrir esta revelación es pulimentando el corazón para que funja como espejo simbólico. La disolución del Tú en el Yo implica la desaparición de sujeto y objeto y, por tanto, de la dualidad del signo. Por tanto, este corazón-espejo, corazón-receptáculo de la teofanía es semejante a la *jóra*, pues vuelve a recibir en su interior a la materia, como en el momento de la Creación. El sufí ha vuelto al origen, ha retornado a su fuente matricial, pero no está separado de Dios, sino reabsorbido en él.

Ahora bien, la revelación que se manifiesta en el corazón-espejo no puede traspasar el umbral hacia lo Simbólico porque “el mundo”, es decir, las almas que Rūmī describe metafóricamente en otros poemas como “crudas”, no están preparadas para recibir e interpretar la revelación que tiene su origen en lo Semiótico, esto es, en el ámbito primordial y matricial de lo pre-lingüístico y lo pre-sígnico. En este sentido, el poeta místico es el sujeto que logra transitar entre los dos ámbitos: sabe que, por un lado, el lenguaje simbólico y retórico de la poesía alcanza a revelar un fragmento de lo que ha vislumbrado, pero por otro, también debe optar por el silencio, pues una vez manifestada, la revelación divina debe ocultarse de nuevo, y esto resulta evidente en este verso. Así, el lenguaje poético revela y oculta al mismo tiempo, como señala Mahdi Tourage: “Since language itself is a veil, this self-disclosure of God through mystical language becomes the condition that makes this self-disclosure possible. [...] Here the mystic assumes a passive role, he becomes a conduit for the active engagement of the signified, the Divine presence, with the terrestrial world” (2007, 47). En nuestros términos teóricos, el mundo terrestre es el ámbito de lo Simbólico, en el que el Ego/sujeto está conformado individualmente e inserto ya en la sociedad sígnica, donde significado y significante están escindidos y la Unión entre esencias no es posible en términos lingüísticos. Pero como hemos visto en la contundencia de este verso, pese a su brevedad, el poeta logra revelar una parte a la vez que, paradójicamente, guarda silencio.

2. Aunque tu cuerpo se meta en la tierra, tu alma va al cielo.
Si rompes tu hábito, tu alma no será nada.

گر قالبت در خاک شد جان تو بر افلاک شد
گر خرقه تو چاک شد جان تو را نبود فنا.²⁵

²⁵ Transliteración del farsi:

En este poema vemos la dualidad maniquea entre cuerpo y alma, mencionada en el poema una vez más como *yān*; se trata de una excepción en la que el cuerpo no está construido poéticamente como manifestación de la Belleza divina, como veremos en los poemas sobre el cuerpo que analizo más adelante, sino como una cáscara o قالب (*qālib*) en farsi, que es el término que utiliza Rūmī, en lugar de تن (*tan*), cuerpo. Vemos en el primer verso que la muerte implica la aniquilación de la materia y la liberación del alma pura de su cáscara. El segundo verso resulta más interesante: el cuerpo aparece como “hábito” o خرقه (*xirqa*), y cierra con dos posibilidades de traducción: “tu alma nunca morirá” o “tu alma no será nada”. En el original farsi encontramos el término فنا (*fanā*) o “aniquilación”, por lo que la muerte se transforma en la experiencia teofánica por excelencia, definitiva: este “ser nada”, como hemos visto, significa en realidad “ser todo”, pues la esencia del Ego/sujeto que prevalece en lo Simbólico se anula por completo, y sólo así logra reabsorberse en la Unicidad divina; a propósito, Corbin observa: “[s]er para sí mismo *no ser* es *ser* para Dios (2000, 130. Las cursivas son del original). Después del encuentro místico, el amante debe volver al mundo, pero la muerte es la reabsorción definitiva y, por tanto, para el sufí es motivo de alegría infinita. Por tanto, yo me inclinaría por traducir el verso como “tu alma no será nada”, entendiendo esta “nada” como la muerte del ego y del ser, es decir, el estado de *fanā*. Por ello, cuando el sufí ha dejado de “ser” puede decirse que ya no hay diferencia entre el Yo que representa a Dios y el Tú que representa al amante; ya no existe un objeto distinto del sujeto, sino que el amante ha retornado a su condición de Unicidad con Dios, siendo éste el fundamento de la mística sufí: el retorno, la reabsorción. El sufí se ha disuelto

*Gar qālibat dar xāk šud yān-i tu bar aflāk šud
Gar xirqi-yi tu čāk šud yān-i tu rā nabvad fanā.*

en su condición originaria, tanto de manera ontológica como en términos de los procesos de significación de Kristeva, dado que ya no existe como Ego y por tanto no puede generar significados ni lenguaje. En esta fase de retorno a lo Semiótico, la pulsión de muerte es evidente, pues solamente siendo “no-ser” el sufí “es” y ha logrado recibir en el corazón pulimentado la experiencia teofánica.

3. El ignorante confundido busca siempre el pan o la fama.
Cuando se haya cocido tu alma, no busques de nuevo lo crudo.

غلط کردار نادانی همه نامیست یانانی
تو را چون پخته شد جانی مگیر ای پخته خامی را.²⁶

Vemos aquí el contraste entre el alma “cruda” y la “cocida”, una de las metáforas más recurrentes en Rūmī, pues para él el Amado se manifiesta como fuego que cuece, purifica y transmuta, como un proceso alquímico. Por tanto, quien está crudo está atado al mundo material (pan y fama), aunque su ignorancia sea de naturaleza trascendente, pues incluso un recitador del Corán o un miembro de la jerarquía religiosa son ignorantes para los sufíes, puesto que carecen del conocimiento que permite acceder a Dios o, mejor dicho, realmente no desean conocer a Dios, sino conservar sus privilegios terrenales, como en este fragmento de *El lenguaje de los pájaros* de ‘Aṭār:

Tras cien purificaciones salió el pato del agua
y se presentó en la reunión con el mejor traje.

Dijo: “En los dos mundos no se tiene noticia
de alguien más puro que yo y con cara más limpia que la mía.

A cada instante llevo a cabo el ritual de la ablución,
así que tengo la alfombra de oración sobre el agua.”
(2015, 114)

²⁶ Transliteración del farsi:

Ġalat kirdāri nādānī hami nāmīst yā nānī
Tu rā čun puxti šud yānī maḡīr ey puxti xāmī rā.

Por tanto, el crudo no desea conocer a Dios, y la advertencia que lanza Rūmī es que, una vez que se ha accedido a este conocimiento trascendente, no debe revertirse la alquimia del alma; en la fisiología sutil de los profetas de Simnānī (filósofo persa que abordó más adelante a propósito de la poética corporal), el estadio en que más pelagra la búsqueda espiritual del sufí corresponde al de la luz negra (no en el sentido de la negrura asociada al mal o a la ignorancia, sino una “oscuridad que hace ver”). Este estadio, asociado con Jesús, el penúltimo escalón más alto antes del trono de Mahoma, implica el peligro de que el sufí se asuma como la deidad y que por tanto retroceda en todo el camino recorrido. No sería exactamente un retorno a la condición de la *An-nafs al-ammārah* en esta vía profética de Simnānī, pero es claro, al menos en Rūmī, que esta caída supondría un triunfo del ego.

En términos teóricos, a partir de estos versos cabe preguntar si la poesía es el proceso de alquimia tanto del alma como del lenguaje. El “ignorante” del poema se encuentra en el ámbito de lo Simbólico, mientras que el alma que se ha cocido se reinserta en el umbral entre éste y lo Semiótico, pero con una naturaleza distinta. Por tanto, ¿el poeta habla de su proceso de trasmutación desde un lenguaje resucitado? ¿La metáfora del alma cocida corresponde al tránsito entre la muerte y la resurrección? Nos adelantaremos un poco al Capítulo II para señalar que en el segundo verso citado, en concreto, se observan de forma evidente la circularidad y la simetría tanto de estructura semántica como fonética, lo cual no es gratuito dadas las preguntas que hemos planteado. Sostengo que sí hay huellas fonéticas del retorno a lo Semiótico del alma como construcción poética, y que su ciclo de muerte y resurrección es patente en la musicalidad del verso en farsi:

Tu rā čun puxtī šud yānī magīr ey puxtī xāmī rā.

[Cuando se haya cocido tu alma, no busques de nuevo lo crudo.]

He subrayado los esquemas de rima interna y he señalado con las divisiones el ritmo y las pausas que deben seguirse en la lectura en voz alta para ver el efecto de circularidad a que me he referido. Me parece que podemos ver cómo emerge el alma de lo Semiótico y retorna al lenguaje por medio de la metáfora que señala su transformación; al mismo tiempo, las marcas fonéticas (la rima) y kinésicas (la circularidad) del verso indican el tránsito entre un ámbito y otro.

4. Vemos a la *sāqī* dando vueltas en torno a la copa/huele el oro cocido, pues su cuerpo es de plata (hazte una idea del oro cocido que gira con cuerpo de plata) (huele el oro cocido que gira con el cuerpo de plata. Traducción literal de la Dra. Shekoufeh.)
 El corazón ya no es corazón, el alma ya no descansa/pues aquella luna de corazones y almas gira en el cielo.
 Cuando se reunió la cosecha, nuestra luna decidió quemarla/tras cocer las almas busca a los crudos.

همی بینیم ساقی را که گرد جام می گردد
 ز زر پخته بویی بر که سیم اندام می گردد
 دگر دل دل نمی باشد دگر جان می نیارامد
 که آن ماه دل و جانها به گرد بام می گردد
 چو خرمن کرد ماه ما بر آن شد تا بسوزاند
 چو پخته کرد جانها را به گرد خام می گردد.²⁷

Estos versos corresponden al *ġazal* 564 del *Dīvān-i Šams*. La interpretación de estos versos no es unívoca, lo cual es un rasgo importante en Rūmī, pues estamos ante lo que Kristeva denomina un “texto en construcción”; el significado final no es definitivo ni fijo. Tenemos claro, al mismo tiempo, que el tema en este fragmento es la transformación alquímica del alma del amante, el cual Rūmī aborda constantemente y con distintas metáforas. Lo que no resulta del todo claro, sin que esto signifique realmente un problema, es si esta

²⁷ Transliteración del farsi:

Hamībīnīm sāqī rā ki girdi yām mīgardad
Zi zari puxti būbar ki sīm andām mīgardad
Digar dil dil nimībāšad digar yān mīnayārāmad
Ki ān māh-i dil u yānhā bi girdi bām mīgardad
Ču xarman kard māh-i mā bar ān šud tā bisūzānad.
Ču puxti kard yān hā rā bi girdi xām mīgardad.

transformación es posible gracias a la complexión de *sāqī* o gracias al vino que dicha figura está sirviéndole a los amantes.

En este *ghazal*, debemos imaginar un grupo de amantes que se ha reunido a beber vino, es decir, a participar de la comunión mística, y de ahí la imagen de “la cosecha reunida”. Es probable que esta “cosecha” se refiera a las almas de quienes anhelan reunirse con el Amado. Quien escancia el vino a esta compañía es *sāqī*; puede tratarse de la joven escanciadora de vino; del copero (que casi siempre es un joven “turco” dado el ideal simbólico de belleza)²⁸ o el mismo Amado divino; por lo tanto, si la alquimia del alma recae en esta figura, es posible que incluso se trate del mismo Amado, pues en otros ejemplos vemos que es el mismo Dios quien está dando de beber el vino al amante.

El verbo que utiliza Rūmī en el *ghazal* para describir cómo *sāqī* va recorriendo cada lugar para escanciar el vino es می گردد, *mīgardad*, el cual significa “girar”, conjugado en presente. Imaginemos, entonces, en una primera interpretación posible del segundo verso, que además de escanciar el vino, *sāqī* posee un “cuerpo de plata” que es a su vez “oro cocido”. Una traducción literal, de acuerdo con la Dra. Mohammadi, diría “Huele el oro cocido que gira con el cuerpo de plata”, donde *sāqī* es oro por haber alcanzado ya un estado más puro del ser y que, por alguna razón que no es muy clara, se muestra a su vez en un cuerpo de plata. En otra interpretación, el oro cocido puede simbolizar a *sāqī* y el cuerpo de plata al vino que escancia. Este “vino de plata” podría corresponder a la cualidad

²⁸ A propósito del adjetivo “turco” en la poesía persa, Schimmel observa lo siguiente: “Turks enjoyed an important role as soldiers in the Abbasid empire beginning in the mid-ninth century, and former military slaves soon rose to become rulers (sultans) in their own right, especially on the Eastern fringes of Iran and in their homeland, Transoxania. Indeed the idea of the Turk as the beloved first emerged, it seems, in the days of Mahmud of Ghazna, whose love for Ayaz of the Oymaq tribe was a model for the delight one could take in one’s love for a Turk. The Turk was considered as beautiful as the moon, even though he might be cruel. Soon the Turkish type of beauty became prominent both in pictures and in poetical descriptions: a round face with narrow eyes and a minute mouth” (1992a, 138).

transformadora del vino simbólico, el vino del Amor divino, el cual, tras beberse, transmuta al amante en oro y lo aproxima a la Unión. La clave para esta segunda interpretación es que el verbo *mīgardad* con el que cierra este segundo verso, tiene ahora la acepción de “cambio”, “transmutación”. Sin embargo, también es posible pensar que el “cuerpo de plata” es *sāqī*, y el “oro cocido”, زر پخته, *zari puxta*, es el vino, pues eleva el cuerpo, la complejión, اندام, *andām*, con el sólo hecho de olerlo.

Si seguimos esta interpretación, una vez que el amante ha entrado en contacto con este vino áureo de la transmutación, se olvida de las penas de su corazón, tal como se establece en el tercer verso. La traducción literal de éste dice: “[quien haya probado este vino] no dirá “corazón, corazón”, no dirá “mi alma está intranquila”; es decir, no se quejará, no se rendirá a la tristeza de la separación del Amado porque el vino dorado lo ha transformado y lo conduce cada vez más cerca al estado de aniquilación o *fanā*. El siguiente verso tiene dos posibles interpretaciones: el vino ayuda a olvidar la pena de la separación, dado que el Amado, referido con el epíteto de “luna de almas y corazones”, *māh-i dil u yānhā* en farsi, gira en el cielo, lejos del amante; o, la segunda, que el efecto embriagante del vino eleva al amante hacia la dimensión donde su Amado gira. En cualquiera de ambos casos, los últimos dos versos son contundentes: la cosecha de almas se ha reunido, se ha elevado, ha transmutado su ser de plata y ahora está lista para consumirse en el fuego. Evidentemente hablamos del fuego del Amor, el fuego que extingue el “ser” para transformarlo en “no-ser”. Quien genera este fuego es el Amado, quien aparece descrito de nuevo como “nuestra luna”, ماه ما, *māh-i mā*.

El último verso de este fragmento reitera el tema de la transformación, asociado a la metáfora de lo crudo y lo cocido. Uno de los pilares del pensamiento y poética de Rūmī es la transformación interior y la insistencia en que el Amado se encuentra en el interior de

uno mismo. Por tanto, el descubrimiento de la condición del no-ser debe ser explorada, incitada, incluso guiada, por lo que este último verso pareciera invitar a que una vez que alguien ha conocido el gozo de la aniquilación y la reabsorción en el Amado, debe salir a invitar a los otros, a los “crudos”, a que abandonen su ego y se transformen al calor del amor divino.

5. El amor encendió un fuego ante el que se avergüenza el agua de la vida.
Cuando pregunté “para quién [es este fuego]”, respondió “para tu *nafs*”.

عشق فروخت آتشی کآب حیات از او خجل
پرس که از برای که آن ز برای نفس ما.²⁹

Estos versos corresponden a uno de los *gāzales* que también se encuentran en el *Dīwān-i Šams*. Pese a que Rūmī utiliza esta vez el término *nafs* en lugar de *yān*, no se trata de la *An-nafs al-ammārah*, sino que equivale a la *An-nafs al-mūṭma’innah* o la *An-nafs al-lawwāmah* de la trilogía coránica. Veamos por qué: resulta de mayor importancia para el amante la vida Verdadera que encuentra en el Amor a Dios, simbolizado aquí en el fuego, que la vida eterna que otorga el agua de la vida. Es decir, ¿para qué necesita él vivir eternamente si no puede consumirse en el fuego del Amor? Dicho fuego, además, está dirigido a consumir la *nafs*, pero no se trata de la *nafs* que incita a desear, sino que puede tratarse de la *nafs* en proceso de purificación para convertirse en no-ser. El fuego del amor es un fuego que aniquila, sí, pero en aras de la reabsorción en el Amado. Me parece que aquí se habla de un estadio más puro del alma, el cual le permite a ésta acceder a la vida Verdadera que sólo el fuego del Amor ofrece. Como veremos más adelante, en otras concepciones que Rūmī tiene del alma, ésta es descrita como velo de la *tarīqah*, es decir, el

²⁹ Trasliteración del farsi:

*Išq furūxt ātašī kāb-i hayāt azū xiyl.
Purs ki az barāy-i ki ān zi barāyi nafs-i mā.*

camino espiritual del sufí, concretamente en el ejemplo 13. En ese caso, el alma retratada como obstáculo sí correspondería, creo, a la *An-nafs al-ammārah*, pero no en estos versos.

6. Ha llegado la hora que dedicarte debemos
y con tu alma, casa de fuego levantaremos.
Tú, oh mina de oro, oculto estás en la tierra.
Cuando puro amanezcas, te echaremos en el fuego.³⁰
(Rūmī 2003: 39)

آن وقت آمد که ما به تو پردازیم
مرجان تو را خانه آتش سازیم
توکان زری میان خاکی پنهان
تا صاف شوی در آتشت اندازیم.³¹

Son varios los poemas del *Dīwān* que construyen una imaginería en torno al fuego y la transformación alquímica del alma; y no obstante que el tema se encuentra numerosas veces, nos hallamos ante una serie de “variaciones” que no resultan tan transparentes a primera vista. Si nos centramos en los dos primeros versos, vemos que la traducción no alcanza a revelar el contenido semántico del verbo en farsi *پردازیم* (*pardāzīm*), conjugado en el poema en la primera persona del plural, y cuyo infinitivo es *پرداختن* (*pardāxtan*), pues al decir “dedicarte debemos” se diluye el hecho de que esta acción está conducida por el intenso amor hacia el Amado. El primer verso podría traducirse entonces como el tiempo que, por amor y devoción infinitos, se le entrega plenamente al Amado. Sin embargo, existe la posibilidad de que sea el Amado quien habla, pues a continuación dice el poema: “y con tu alma, casa de fuego levantaremos”. En otros poemas, quien arde de amor es el amante, no el Amado, por lo que esta alma podría apuntar al alma inquieta y deseante del que busca

³⁰ La Dra. Mohammadi propone una traducción alternativa de este último verso: “Te echaremos al fuego para que puro reluzcas”. Quiero puntualizar que la traducción citada es de Janés y Taherí.

³¹ Transliteración del farsi:

Ān vaqt āmad ki mā bi tu pardāzīm.
Maryān-i tu rā xāniy-i ātaš sāzīm.
Tu kān-i zarī mīyān-i xākī pinhān.
Tā sāf šavī dar ātašat andāzīm.

a Dios. Sin embargo, como hizo notar la Mtra. Yasaman Dowlatshahi al momento de trabajar el poema, Rūmī escoge una palabra muy singular para referirse al alma en el original en farsi, puesto que مرجان (*maryān*) significa “coral”. Su interpretación, la cual me parece plausible ante la multiplicidad de significados que Keshavarz observa en el *Dīvan*, es que la forma de los corales remite por analogía de forma a ciertas partes del cuerpo, como el cerebro o las venas. Es decir, a lo que está en el interior del individuo, y de ahí que مرجان (*maryān*) pueda tener esos dos significados: tanto “alma”, como “coral”. El coral, a su vez, nos remite a lo submarino, y será también en numerosos poemas que Rūmī nos hable del alma y de la búsqueda del Amado en ésta mediante el símbolo de la perla oculta en su concha. En este sentido, en el nivel semántico de lo que se encuentra bajo la superficie, el tercer verso se refiere a la “mina de oro”, creándose una imaginería simbólica de lo que yace oculto, ya sea bajo el mar o bajo la tierra. Por eso es que leída en el nivel de interpretación propuesto por Dowlatshahi, la imagen del coral es perfectamente complementaria a la de la mina de oro.

En el tercer verso, el amante habla de میان (*mīyān*), término que se refiere a un espacio interior, íntimo, oculto. Podemos interpretar la imagen de la “mina de oro” que está oculta en el interior de la tierra como el Amado que necesita ser encontrado por el amante en su territorio más íntimo, como el alma/coral del verso anterior. Por lo cual, parecería que quien habla ahora es el amante. No obstante, hay un cambio de voz en el último verso, pues quién sino el amante necesita atravesar el proceso de transmutación para ser más puro, disolverse en el Uno y entregarse a las brasas del Amor. Los poemas del *Dīvan* crean una unidad simbólica, fónica y semántica, como señala Keshavarz, y esto queda demostrado cuando al revisar otro poema con el tema del ardor y el fuego de amor, nos ayuda a comprender el cierre de la cuarteta que hemos revisado: la traducción de Janés y Taherí de

este otro ejemplo dice: “Grité y en aquel grito ardí.../ Al centro fui y en el centro ardí” (2003: 37). A partir del original en farsi, mi traducción incorpora el pronombre que se refiere al Amado, او (Ū), “Él”, por lo que este verso diría “Grito por Él y en mi interior ardo”, y el último verso diría: “Voy a mi interior y dentro de mí ardo”. Al tomar como referencia este otro poema, podemos asegurar que quien arde de Amor es el amante, y que, por tanto, el segundo y cuarto verso del poema que hemos revisado se refiere a él, y no al alma/coral del Amado, ni a la pureza de éste, pues es el amante quien emprende la búsqueda y la transmutación. ¿Se intercalan, entonces, las voces de uno y otro en el poema? Si así es, asistimos a la paradoja de que dos sujetos distintos y diferenciados, sobreponen sus voces y sus símbolos, como la mina de oro oculta bajo tierra y el alma/coral oculta bajo el mar.

7. Sabe, oh alma, quién tu alma es.
 Y sabe, corazón, quién huésped tuyo es.
 ¡Oh cuerpo que por todos los medios buscas remedio!,
 él se te lleva, mira tú quién te busca.
 (Rūmī 2003: 41)

ایجان خبرت هست که جانان تو کیست
 وی دل خبرت هست که مهمان تو کیست
 ای تن که به هر حیلہ رہی می جوئی
 او می کشدت ببین کہ جوینان تو کیست³²

Este es uno de los poemas más complejos que he escogido, pero me interesa por la relación que se establece entre el alma, جان (yān), el corazón, دل (dil) y el cuerpo, تن (tan). Para comenzar, me gustaría ofrecer una traducción alterna a la que proponen Janés y Taherí: el primer verso diría: “Oye, alma, ¿de verdad sabes quién existe dentro de ti?”. Es decir, en

³² Transliteración del farsi:

Ey yān xabarat hast ki yānān-itu kīst
Ey dil xabarat hast ki mihmān-i tu kīst
Ey tan ki bi har hīli rahī mīyūi
Ū mīkišadat bibīn ki yūyān-i tu kīst.

contraste con la traducción citada, no hay una certeza por parte de la voz poética, sino que busca cuestionar e indagar en el interior de su propio ser. El segundo verso, que sigue una estructura paralela al primero, diría: “Oye, corazón, ¿de verdad sabes quién es ese huésped en tu interior?”. Los dos versos parecen apuntar al símbolo del corazón como receptáculo de la divinidad, pero esto nos conduciría nuevamente a hablar de una certeza existencial. El juego en este poema consiste en el descubrimiento y la búsqueda del propio amante en su interior, y cómo tanto alma como corazón son conminados a despertar. Los últimos dos versos implican una paradoja, pues es necesario interpretar la muerte a la que se hace referencia como una consumación gozosa, una reabsorción en el Amor del Uno; mi traducción alterna dice: “Oye, cuerpo, tú que buscas con qué trampas atraer al Amado, / éstas pueden matarte, sé cuidadoso y mira quién te busca”.

A primera vista, el cuerpo aparece como un elemento tramposo, حيله (*hīla*), pues busca atraer al Amado con las artimañas de la materia; sin embargo, aparece equiparado al alma y al corazón, pues ninguno de ellos tiene acceso a lo Verdadero, y en este sentido el alma no es necesariamente superior al corazón o al cuerpo. Rūmī nos presenta estos tres componentes del individuo como distintas vías de conocimiento, y son éstas las que en el último verso son proclives a ser destruidas. Empero, como mencioné antes, esta destrucción no es negativa, sino que tanto alma, corazón y cuerpo experimentan la muerte en cuanto tienen la certeza de que es el Amado quien las arrasa. La “verdad que existe” dentro del alma, “el huésped” al interior del corazón, y aquel “que busca” al cuerpo, no es otro sino el Amado.

8. Si tuviera paciencia, la túnica del alma quemaría.
Mi propia alma y todos aquellos quemaría.
Si levantara la voz, la boca quemaría.

A través de mí, los dos mundos quemaría.
(Rūmī 2003: 47)

گر صبر کنم جامهٔ جان می سوزد
جان من و آن جملگان می سوزد
ور بانگ برآ ورم دهان می سوزد
از من گذرد هر دو جهان می سوزد.³³

En esta *rubā'ī* vemos la convergencia del microcosmos y el macrocosmos: el primero está representado por el cuerpo, “túnica del alma” (جامهٔ جان, *yāma-yi yān*), el alma (جان, *yān*) y el lamento que quema la boca del amante, mientras que el segundo lo hallamos en la referencia a “los dos mundos” (دو جهان, *du yāhān*), es decir, el mundo espiritual y el material. El dolor que siente el amante ante la separación es tan fuerte como el Amor que experimenta por el Amado ausente, y es ésta la causa del ardor metafórico de su cuerpo y su alma, el cual trasciende y expande hacia la vastedad de “los dos mundos”. Vemos que el alma tampoco parece ser superior al cuerpo en estos versos, sino que comparten un destino similar en tanto “componentes” del ser del amante. No obstante, recordemos que la meta del amante es la transmutación en el “no-ser”, por lo que si su alma y su cuerpo son elementos constitutivos de su “ser” resulta imprescindible renunciar a ellos. Por ello es que el alma no es superior al cuerpo; es un medio de conocimiento para Rūmī, pero llegado el momento es preciso también desprenderse del alma para consumirla en la experiencia del Amor, puesto que sólo el “no-ser” es el Verdadero Ser para el Amado.

Al mismo tiempo, estamos ante un discurso paradójico, pues sabemos que es tanta el ansia del amante por reabsorberse en su Amado, que aun siendo “paciente” quemaría todo a su alrededor, al mundo y a sí mismo con tal de consumirse de Amor. Por lo tanto, si

³³ Trasliteración del farsi:

Gar sabr kunam yāmi-yi yān mīsūzad
Yān-i man u ān yūmligān mīsūzad
Var bāng barāvaram dahān mīsūzad
Az man guzarad har du yāhān mīsūzad.

sometiera todo al fuego “si fuera paciente”, cabe imaginar qué no haría si no lo fuera. Así, estos versos están contruidos desde la paradoja y la hipérbole, a la vez que determinan que tanto el cuerpo como el alma serían finalmente consumidos.

9. Ni el agua que fluye de los peces se sacia;
ni el pez del agua que fluye se sacia.
Ni el alma del mundo se sacia de los enamorados;
ni los enamorados del alma del mundo se sacian.
(Rūmī 2003: 48)

نی آب روان ز ماهیان سیر شود
نی ماهی از آن آب روان سیر شود
نی جان جهان ز عاشقان تنگ آید
نی عاشق از آن جان جهان سیر شود.³⁴

En varios poemas de Rūmī encontramos la referencia al “alma del mundo”, *جان جهان* (*yān-i yāhān*). En estos versos el macro y el microcosmos se alimentan mutuamente a partir de la metáfora de los peces: ni el agua pura se sacia de los peces, ni el pez se sacia de ella. Por lo tanto, también constituye una idea paralela o, mejor dicho, complementaria a la reabsorción del amante en el Amado, pues en la metáfora de los peces y el agua, el enamorado y el Alma del mundo son dos entes separados, no obstante que a la vez son una misma esencia, una misma Alma. No pueden vivir separados, no pueden saciarse uno del otro pese a ser distintos, pero esa misma necesidad los hace ser uno solo. Vemos entonces que aquí el Alma no corresponde solamente a la que habita el interior del enamorado, como en varios poemas de Rūmī, sino que se trata de un Alma trascendente e inmanente, el Alma del macrocosmos.

³⁴ Transliteración del farsi:

Ney āb-i ravān ze māhīyān sīr šavad
Ney māhī az ān āb-i ravān sīr šavad
Ney yān-i yāhān ze āšiqān tang āyad
Ney īšq az ān yān-i yāhān sīr šavad.

10. Dije: eres el ídolo del que el alma es morada.

Dijo: si mío eres no me hables del alma.

Dije: ¡cómo me das con el cuchillo de la razón!

Dijo: todavía, criatura, estás de ti enamorada.

(Rūmī 2003: 60)

گفتم صنم شدی که جان را وطنی
گفتا که حدیث جان مکن گر ز منی
گفتم که به تیغ حجتم چند زنی
گفتا که هنوز عاشق خویشتنی³⁵

A partir de esta *rubā'ī* podemos ver que, hasta cierto punto, el alma no es necesariamente el único elemento que se sublima en el conocimiento del Amado, sino que puede llegar a ser incluso un obstáculo. En este caso, el alma pone el acento en el hecho de que amante y Amado son dos, de que prevalece aún un “Yo” y un “Tú”. El Amado está descrito como *صنم*, *sanam*, que puede significar ídolo en su acepción de estatua que representa una divinidad, o alguien que es hermoso y poderoso. Por lo tanto, está escindido de la esencia del amante, quien lo guarda en su propia alma, la cual es su “país de origen”, más que su “morada”. A partir de esta traducción alternativa a la versión de Janés y Taherí, incluso podemos hablar de la idea de retorno que persiguen con tanta insistencia los sufíes: pues si el alma anhela volver con el Amado, aquella es a su vez tierra de origen de éste. En esta imagen existe además una referencia a uno de los dichos de Mahoma: si bien Rūmī afirma en su verso que su alma es la tierra de origen de su amado, Dios proclama por boca del Profeta que “No me contienen ni los cielos ni la tierra, pero sí el corazón de mi siervo” (en Bárcena 2015, 83). Alma y corazón actúan como receptáculos de Dios en ambos casos,

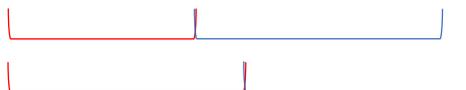
³⁵ Transliteración del farsi:

Guftam sanamī šudi ki yān rā vatanī
Guftā ki hadīṭ-i yān makun gar zi manī
Guftam ki bi tīq-i huṣatam čand zanī
Guftā ki hanūz āšiq-i xīstanī.

pero el Amado de Rūmī se niega a que exista esa separación entre ambos, porque su verdadera morada es el no-ser de su amante.

Es así que en el poema escuchamos también la voz del Amado, quien increpa al amante a olvidar el alma, pues eso implica que son sujeto y objeto, en lugar de Uno: “si mío eres no me hables del alma”. Pero el amante es incapaz de comprender la futilidad de la dicotomía entre ambos, por lo que el Amante concluye diciéndole que aún es un amante de sí mismo, en farsi عاشق خویشتنی, *āšiq-i xīštanī*. No se habla aquí del concepto de la *nafs* como tal, pero sí del ego y del peligro de permanecer subordinado a él. Lo interesante de esta cuarteta es que el alma aparece aquí apegada al “sí mismo”, siendo inclusive su equivalente. Por tanto, en la poética de Rūmī llega un punto en el que es preciso desprenderse de todo elemento que conforme el ser, ya sea el cuerpo o el alma, para transformarse en no-ser, y es ahí donde las dicotomías dejan de tener sentido, como la supuesta superioridad del alma sobre el cuerpo.

En términos teóricos, podemos concluir que este poema, a diferencia de los ejemplos 1, 2 y 3, configura el alma y su discurso desde lo Simbólico y, por tanto, desde el Ego del sujeto que acota el significado del objeto real, es decir, continúa cegado por la razón a la que le atribuye toda verdad y es incapaz de reconocerse como parte de la Unicidad divina. Desde esta posición, el poeta no da cuenta aún de esa grieta hacia lo pre-verbal y hacia las pulsiones que le permitirán dicha unión, e inclusive si revisamos el poema en farsi, vemos una irregularidad en el ritmo y en el esquema de rima, la cual solamente se conserva al final de los versos. La musicalidad existe, pero las huellas de lo Semiótico que, como hemos dicho, es el ritmo kinésico y fonético, se encuentran en desajuste:



Guftam sanamī, šudi ki yān rā vatanī

Guftā ki hadīt-i yān, makun gar zi manī

Guftam ki bi tīq-i, huṡatam čand zanī

Guftā ki hanūz, āšiq-i xīštanī

Los dos primeros versos tienen un ritmo distinto al resto: he señalado en rojo un ritmo más lento, en el que es necesario alargar las vocales, y en azul un ritmo más veloz, al que corresponden palabras más cortas. En el primer verso sólo existe coincidencia en la sílaba tónica y en el esquema de rima interna asonante. En el segundo verso no hay rima interna, pero existe correspondencia fonética entre *yān* y *makun* (al final y al principio del hemistiquio, respectivamente), y entre *hadīt-i* y *gar zi*. El tercer verso cambia de ritmo por completo respecto a los dos anteriores, y no encontramos ni rima ni aliteración. Por último, el cuarto verso exige alargar aún más las vocales y tampoco hay rima interna ni aliteración. El único elemento que da cohesión a los versos es la rima final en “*anī*”, pero de ahí en fuera, me parece que la construcción retórica está en consonancia con la posición desde donde el poeta escribe: no está consciente de su verdadero sí-mismo, pues sigue “enamorado” de su ego y, por tanto, es incapaz de percibir las huellas de lo Semiótico, no ha indagado aún dentro de sí, su alma aún no emprende el viaje.

11. Que sepas que mi amado de todo oculto está.
Que sepas que fuera de imagen de toda imaginación está.
Que sepas que en mi pecho como la luna es visible.
Que sepas que mezclado con el cuerpo [como] el alma está.
(Rūmī 2003: 63)

معشوق من از همه نهانست بدان
بیرون ز گمان و هر گمانست بدان
در سینۀ من چو مه عیانست بدان

De esta cuarteta, me interesa mucho el último verso, pues he venido apoyando la idea de que en su poética del cuerpo, Rūmī no lo subordina al alma, sino que comprende que son elementos inseparables, indivisibles y que en el momento preciso, resultan incluso prescindibles ante la presencia del Amado. Empero, para comprender cabalmente la forma en que este último verso dialoga con los demás para llegar a la conclusión de que el cuerpo es inseparable del alma, quiero ofrecer una traducción alternativa de esta *rubāʿī*, apoyándome en el trabajo conjunto que he llevado a cabo con la Mtra. Yasaman Dowlatshahi:

Mi amado se halla oculto de todo, sábelo.
 Está más allá de toda suposición, sábelo.
 Él es tan evidente en mi pecho como la luna, sábelo.
 Él está fusionado conmigo, tal como lo están mi cuerpo y mi alma, sábelo.

Con esta propuesta de traducción, me parece que queda más claro el contraste entre el macro y el microcosmos: los dos primeros versos, formando una unidad, plantean que no es posible conocer al Amado de forma manifiesta y evidente, sino que sólo es posible hallarlo en el interior del amante. La imagen de la luna que se destaca luminosa y evidente en el pecho del amante, remite a una especie de macrocosmos interior, el cual se potencia en el último verso: a diferencia del poema anterior, en el que el alma es la tierra de origen del Amado, aquí el amante se sabe fusionado (آمیخته, *āmīxta*) con el Amado, a semejanza de la unión entre cuerpo y alma.

³⁶ Trasliteración del farsi:

Ma 'šūq-i man az hami nahānast bidān
Bīrūn zi gumān u har gumānast bidān
Dar sīni-yi man ču mah ayānast bidān
Āmixti bā tanam ču yānast bidān.

Como mencioné antes, esta característica me interesa para argumentar mi punto de vista: tal como el amante y el Amado son indivisibles, el cuerpo y el alma también lo son. Veremos en la siguiente *rubā'ī* que en ocasiones cuerpo y alma se separan, pero no dejan de ser complementarios en última instancia, por lo que resulta más que conveniente pensar que, en efecto, el cuerpo es compañero del alma desde la perspectiva de Rūmī.

Así, en este poema me parece que actúan al mismo tiempo los procesos de lo Semiótico y lo Simbólico: el lenguaje poético se convierte en el umbral desde el que Rūmī da cuenta de su experiencia teofánica y de su conciencia de ser Uno con Dios, pero no la comunica como revelación, sino en un juego en el que muestra y oculta lo que ha visto. Estamos ante la indecibilidad de la experiencia teofánica, pero nuevamente hallamos los rasgos de lo Semiótico en las huellas fonéticas y kinésicas: los versos son armoniosos, pese al ritmo variable y la colocación igualmente irregular de las aliteraciones y las rimas.

Ma 'šūq-i man az hami nahānast bidān
Bīrūn zi gumān u har gumānast bidān
Dar sīni-yi man ču mah ayānast bidān
Āmixti bā tanam ču yānast bidān.

Hay una armonía y una simetría estructural y fónica que soporta los versos, pero no por ello el poema equivale a ser transparente tanto en sus huellas de lo Semiótico como en su contenido semántico. Por tanto, existe una correspondencia entre el contenido y la forma del poema, entre lo que muestra y lo que oculta.

12. El día en que la senda de Saturno emprenda el alma mía
 los miembros de mi cuerpo serán tierra esparcida.
 Con el dedo en el suelo escribe tú: ¡levántate!
 Del suelo saltaré y atraparé mi cuerpo el alma mía.
 (Rūmī 2003, 79)

آن روز که جانم ره کیوان گیرد
اجزای تنم خاک پریشان گیرد
بر خاک به انگشت تو بنویس که خیز
تا برجهم از خاک و تنم جان گیرد³⁷

No resulta muy oscuro el significado de esta *rubā'ī*, pues me parece que complementa el poema anterior: al morir, el alma del amante acude al mundo espiritual, simbolizado por *کیوان*, *Keyvān* (“Saturno”), y el cuerpo se deposita en la tierra. Quien escribe en la tierra la orden “¡levántate!” no es otro que el Amado, y la reunión de cuerpo y alma apunta hacia el significado que los sufíes le otorgan a la muerte física, es decir, que la muerte es la vida verdadera. Así, en este acto de verdadero nacimiento que es la muerte, el amante recupera su cuerpo y su alma, pues así como éstos son inseparables también lo son el Amado y el amante. Vemos una vez más que el alma no es superior al cuerpo, sino su compañera, no obstante que en la muerte física su sitio corresponde al mundo espiritual. Es decir, sí se oponen hasta cierto punto espíritu y materia, pero no del todo; mejor dicho, más que oponerse, se complementan, hasta llegar al grado de tener que disolverse también, como hemos visto en otros ejemplos.

13. Cosecha hubo de dolor y en medio de curación se convirtió.

Mi descenso fue ascensión y el impío a la fe se convirtió.

Alma y corazón y cuerpo velo fueron del camino,

hoy corazón el cuerpo se tornó y el corazón tornóse alma

y el alma en alma de almas se convirtió.

(Rūmī 2003, 106)

تا حاصل دردم سبب درمان گشت
پستیم بلندی شد و کفر ایمان گشت

³⁷ Transliteración del farsi:

Ān rūz ki yānam rahi keyvān gīrad
Aýzāye tanam xāk-i parišān gīrad
Bar xāk bi angušt tu binvīs ki xīz
Tā barýaham az xāk u tanam yān gīrad.

En esta *rubā'ī* podemos observar que el alma, al igual que el corazón y el cuerpo, participa de una transmutación, otro de los temas recurrentes en Rūmī y que se encuentra ligado con su metáfora de “lo crudo” y “lo cocido”. En el ejemplo 4 de este apartado, la metáfora de “la cosecha”, حاصل (*hāsil*), se refería a las almas ya transmutadas, listas para la extinción de sí mismas en el fuego del Amor y de la reabsorción en el Amado. En el caso que nos ocupa, podemos leer esta metáfora como el acto mismo de la transmutación; es decir, la cosecha es el medio de curación del amante, pues a diferencia de la traducción de Janés y Taherí, Dowlatshahi y yo proponemos esta versión alternativa, con algunas libertades sintácticas y métricas: “Me transformaré en el momento en que mi cosecha sea mi curación”. No es un verso de fácil traducción, pero considero que se puede reformular el contenido teniendo en cuenta el planteamiento que encontramos en el ejemplo 4: en este primer verso no se encuentra el equivalente farsi a la palabra “dolor” que Janés y Taherí han incluido en su versión, por lo que podemos suponer, en contraste, que “la cosecha” a la que se refiere Rūmī es la misma aniquilación en el fuego del Amado del ejemplo 4. Sólo por medio de ese proceso podrán transformarse el cuerpo, el corazón y el alma, tal como se plantea en los siguientes versos, mediante la reiteración de los verbos شدن, *šudan* (cambiar, convertirse, transformarse) and گشتن, *gaštan* (convertirse, girar, ir). El cambio es una constante en esta *rubā'ī*: “Mi villanía/bajeza se volvió bondad y el infiel se volvió creyente”. El tercer verso que, como veremos a propósito de la estructura del *rubā'ī*, rompe el esquema de rima e introduce una idea que culmina el cuarto verso y el poema en su conjunto, aborda un

³⁸ Transliteración del farsi:

Tā hāsil-i dardam sabab-i darmān gašt
Pastīm bulandī šud-u kufr īmān gašt
Ŷān-u del-u tan hiyāb-i rah būd kunūn
Tan dil šud-u dil yān šud-u yān yānān gašt.

segundo sentido del alma. Por un lado, hallamos el alma lista para la transmutación, pero también es un alma que “es el velo del camino”, حجاب ره, (*hiyāb-i rah*), al igual que el cuerpo y el corazón. El “camino” es evidentemente la *tarīqah* sufí, la vía espiritual y ascensional que debe comenzar con la guerra contra el propio ego. Es en este estadio que el alma es también un velo, un obstáculo, como hemos visto a propósito de la *An-nafs al-ammārah*. No obstante, Rūmī no la llama *nafs*, sino *yān*, pero es el sentido del verso lo que nos conduce a interpretarla como equivalente a aquélla. Por tanto, el último verso cierra con una transmutación ascendente de los elementos que fueron “velo del camino”, y es así que la *yān-nafs* se vuelve جانان, *yānān*, es decir, “alma de almas” o “alma del Mundo”, que es un epíteto con que Rūmī se refiere constantemente a Dios, al Amado. Así, la *tarīqah* implica la transformación del cuerpo en corazón, del corazón en alma, y del alma en alma de almas, un proceso que Suhriwardī, Kobrā y los filósofos sufíes persas describen con términos más abstractos, pero igualmente complejos espiritualmente hablando.

Por otra parte, este *rubāʿī* nos conduce a algunas de las interrogantes planteadas al principio: ¿la misma escritura poética, con sus ritmos kinésicos y fonemas, representa el proceso alquímico de cuerpo, corazón y alma? ¿Desde qué proceso de significación habla Rūmī? Me parece que su voz se sitúa en el tránsito entre lo Semiótico y lo Simbólico, pues era necesario desprenderse del Ego para concebir el “descenso” como “ascensión” o, como propongo en la traducción alterna, transmutar la bajeza en bondad. Por esta misma razón, resulta interesante que el alma, el corazón y el cuerpo sean considerados “velos del camino”, es decir, este corazón no es donde ocurre la teofanía, sino que es un órgano sutil que no ha sido pulimentado aún, pues lo habita la “bajeza”. Pero el poeta da fe de la transformación del alma y el cuerpo y es ahí donde observamos un fenómeno similar en cuanto a las huellas de lo Semiótico, al que tiene lugar en el ejemplo 3 a propósito del alma

cocida que debe abandonar lo crudo. Me refiero al último verso: “hoy corazón el cuerpo se tornó y el corazón tornóse alma y el alma en alma de almas se convirtió”. En farsi dice, según la transliteración:

Tan dil šud-u|dil yān šud-u|yān yānān gašt.

Señalo la cadencia del verso con las divisiones que he empleado antes, y gracias a ello podemos ver de nuevo la estructura circular, tanto fonética como rítmica, que apunta a una metaforización de la trasmutación de los tres elementos mencionados, cuerpo, corazón y alma.

14. De tanta tristeza y suspirar por ti
temo que el deseo me destruya a mí,
que de ti arrancado, alma de mi mundo,
la sangre me huye y no sabes de mí.
(Rūmī 2003: 138)

از بس که برآورد غمت آه از من
ترسم که شود به کام بد خواه از من
دردا که از هجران تو ای جان جهان
خون شد دلم و دلت نه آگاه از من.³⁹

Como hemos visto, el epíteto “alma del mundo”, se refiere al Amado. Para revisar el poema propongo la traducción alterna que he trabajado con la Mtra. Dowlatshahi:

De mi boca salen muchos suspiros por el dolor que siento por ti.
Temo que los malvados se alegren de mi pena.
Tengo tanto dolor porque mi amado está lejos, tú, alma del mundo.
Mi corazón sangra y tu corazón ni siquiera lo sabe.

³⁹ Transliteración del farsi:

*Az bas ki barāvvard qamat āh az man
Tarsam ki šavad bi kām bad xāh az man
Dardā ki zi hiyrān-i tu ey yān-i yāhān
Xun šud dilam-u dilat na āgāh az man.*

Estamos ante un poema de separación y nostalgia, en el que el Amado y el amante se diferencian como sujeto y objeto, como un Tú y un Yo. El amante no se reconoce en la plenitud de su estado de aniquilación o *fanā*, no ha cosechado nada esta vez, si recurrimos a la metáfora que vimos antes. Es el estado de separación que conduce a la pulsión de muerte con la imagen del corazón que sangra, y el abandono del aliento mediante los suspiros. El segundo verso es interesante, pues en nuestra traducción descubrimos un tercer actor o actores, los cuales se alegran de la pena del amante. Si en poemas anteriores hemos visto que el cuerpo, el corazón e incluso el alma pueden ser obstáculos para la reunión con el Amado, es probable que una vez más estemos ante una imposibilidad por alcanzar al Amado determinada por los factores materiales (el cuerpo) y sutiles, como “el alma que incita a desear”, o *An-nafs al-ammārah*. De ahí que Janés y Taherí hayan traducido este mismo segundo verso como “temo que el deseo me destruya a mí”; es decir, el amante está tan asido al “alma que incita a desear” que esto mismo es causa de su separación del Amado. En nuestra versión, aquellos que se alegran de la pena del amante, pueden ser estos mismos factores. Por lo tanto, el motivo de la separación y del dolor que lo consume es el ego mismo del amante, contra el cual el sufí debe librar la batalla más difícil.

15. Oh vida de mi cuerpo y fuerza mía, todo tú.

Alma y corazón, oh corazón y alma míos, todo tú.

Te has vuelto todo mi ser, por eso eres todo yo.

Yo me he vuelto nada en ti, por eso soy todo tú.

(Rūmī 2003, 182)

ای زندگی تن و توانم همه تو
جانی و دلی ای دل و جانم همه تو
تو هستی من شدی از آنی همه من
من نیستم شدم در تو از آنم همه تو.⁴⁰

⁴⁰ Transliteración del farsi:

Recordemos lo que ha señalado Henri Corbin: “no-ser es ser para Alá”. En esta *rubā’ī*, el cuerpo, el corazón y el alma son y no son a un tiempo. Por un lado, el amante reconoce en su cuerpo al Amado; en una versión alterna, hemos traducido el primer verso como “Oh, te debo a ti la vida de mi cuerpo y mi fuerza”, pues me parece que esta posibilidad apoya mi hipótesis, en tanto que no necesariamente el cuerpo está subordinado al alma. Hemos visto que cuerpo y alma pueden corresponder a un plano sublime, como en este caso, o pueden actuar como un velo, estando asociados aún al plano material y al de los deseos. En esta cuarteta, el cuerpo es una manifestación de la inmanencia del Amado, pues ha sido creado por y para Él. En el segundo verso, alma y corazón se aproximan al estado de fusión con el Amado y comienzan a borrarse las fronteras entre sujeto y objeto. La pulsión de muerte es evidente en el último verso: “Yo me he vuelto nada en ti”, no obstante que dicha muerte, dicha aniquilación, representa la Vida Verdadera. En esta cuarteta ya no distinguimos al amante del Amado; nos hallamos ante un discurso que deriva de lo Semiótico y considero, una vez más, que el acto poético constituye aquí el proceso de transmutación y alquimia. Si bien el discurso está articulado por medio de herramientas de lo Simbólico, lo Semiótico aparece por medio de paradojas y el discurso no lógico de la disolución mística; es decir, “si Yo soy Tú, y Tú eres Yo”, significa que ya no existe la dualidad del signo, ya no hay sujeto diferenciado del objeto, a la par que el original en farsi nos conduce a una especie de letanía hipnótica, en términos de sus ritmos y sus características fonéticas. El discurso lógico se rompe, a la par que los rasgos de disolución en la divinidad emergen en forma de un sonido que se reitera y que se dirige, en última instancia, a una pérdida de sentido, como

Ey zindigī-yi tan u tavānam hami tu
Yānī-u dilī ey dil-u yānam hami tu
Tu hastī-yi man šudi az ānī hami man
Man nīst šudam dar tu az ānam hami tu.

veremos que ocurre en el *dīkr*. Mi idea es que así como en el *dīkr* el significado de las palabras de la *Shahādatein* se desvanece, lo mismo ocurre en esta *rubāʿī*, pues es como si el poeta también se disolviera en el Amado por medio del ritmo y los fonemas, en un flujo recíproco entre lo Simbólico y lo Semiótico:

Ey zindigī-yi tan-u tavānam hami tu
Īānī-u dilī *ey* dil-u yānam hami tu
To hasī-yi man *šudi* az āni hami tu
Man nīst šudam *dar tu* az ānam hami tu.

En conclusión, para cerrar este apartado, hemos observado que la poética del alma transita entre el ámbito Semiótico y Simbólico de muy distintas formas, según el discurso poético: como *nafs* está plenamente inserta en lo Simbólico, no está consciente de la división del signo y, por tanto, no vislumbra la posibilidad de dislocar dicha división al reabsorberse en la Unicidad divina; en este estado, la misma *yān* o *nafs* puede ser incluso un obstáculo para la transmutación, un velo, al igual que el cuerpo e inclusive el corazón. Al mismo tiempo, el alma está atada al mundo dual de lo Simbólico (significado y significante), y de la aparente certeza significante del lenguaje, expresada en el lamento de la separación del Amado. Esta *yān* está “cruda”, es ignorante y mantiene al sujeto en la tiniebla de la inconsciencia. Al transmutarse, siendo el fuego un elemento simbólico fundamental en Rūmī, la *yān* como ego fenoménico se aniquila para sublimarse en *yān*, el alma “cocida” que logra acceder a la naturaleza pre-verbal del lenguaje, ahora sí dislocado de su naturaleza dual y sígnica. Lo Semiótico se ve representado aquí como lo indecible, lo inefable que se revela y se oculta al mismo tiempo; la *yān* accede a la Sustancia “matricial” que se manifiesta en todo lo creado; es la verdadera esencia que le da forma, la espiración

divina, y la poesía recupera las huellas de lo Semiótico por medio del ritmo y los sonidos, como constatamos en varios ejemplos. Por esta cualidad de trascendencia de la Sustancia “matricial” es que la reabsorción de la *yān* en la Unicidad de Dios va a consolidar al cuerpo como escenario somático de la inmanencia de la Belleza divina, como veremos en el siguiente apartado.

2. Una poética del cuerpo

De acuerdo con la perspectiva que he decidido adoptar, el cuerpo es fundamental en el sufismo de acuerdo con sus distintos ámbitos de representación (poético, insustancial/sutil y ritual). En ellos, el cuerpo resulta inseparable del alma y sus procesos de transformación; no obstante, me parece que en el cuerpo ocurren mayores posibilidades textuales que en el alma, debido al tránsito más dinámico de lo somático entre lo Semiótico y lo Simbólico de Kristeva. El cuerpo es el escenario somático y textual de fenómenos como los siguientes: una fisiología sutil que transita de la dualidad del signo, en la que el Sujeto y el Objeto son dos entidades distintas (es decir, el amante y el Amado divino), hacia la Unicidad, en la que dicha dualidad sígnica se anula. Cuando el sufí comienza su proceso de inmersión en la búsqueda del Amado, hay una conciencia de la separación, propia del ámbito de lo Simbólico: es decir, el sujeto se ha gestado ya en su individualidad y establece relaciones lingüísticas con sus semejantes acordes con su posición en la sociedad. Se sabe distinto de los otros sujetos y es entonces cuando emprende la búsqueda hacia ese momento en el que dicha división era inexistente. La unión con Dios se ubica en lo Semiótico, pues ahí no hay división del signo y prevalecen los ritmos kinésicos pre-verbales y las pulsiones, como he señalado ya. Son estos ritmos, como el de la respiración y la recitación repetida del *dikr*, lo que irá devolviendo al sufí al ámbito Semiótico, a la par que la pulsión de muerte lo conducirá a aniquilar su ego y, por ende, a la supresión de las dos esencias diferenciadas. En lo Semiótico, el sufí deja de ser el sujeto individualizado y social de lo Simbólico, para fundirse en la Unicidad. No obstante, como señala la misma Kristeva, lo Semiótico y lo Simbólico son procesos complementarios, por lo que el sufí debe ubicarse en la fase tética, el umbral de lo Simbólico, representada por el lenguaje poético, para dar cuenta de su

experiencia teofánica. Lo mismo ocurre con el cuerpo liminar, pues éste se ubica en un espacio simbólico y se reviste también de una vestimenta que simboliza la muerte del ego, como veremos en el Capítulo III, “Girar con el cosmos: el *sema* como *performance* de lo sagrado”.

Todo lo anterior ocurre en y gracias al cuerpo en sus distintos ámbitos, como expongo en este segundo apartado: en primer lugar, abordo los órganos de la fisiología sutil según los distintos filósofos sufíes persas y cómo configuran el cuerpo insustancial como texto; enseguida me detengo en el ritual del *dikr* para analizar la función de la respiración y la recitación como herramientas que conducen al sufí al ámbito Semiótico, y ver qué tipo de texto corporal se crea a partir de ello; por último, discuto los recursos en la poesía de Rūmī desde lo tético y lo Simbólico, para ver con qué mecanismos configura el cuerpo como texto del macrocosmos.

2.1 La fisiología sutil de los sufíes persas

Me interesa señalar que Rūmī no concibe en su poética la existencia de una fisiología sutil comprendida por una serie de órganos suprasensibles, ni piensa el fenómeno místico a partir de una progresión de experiencias que otorgan dichos órganos, como la visión de fotismos, luces coloreadas, ángeles o profetas, a diferencia de Najmoddīn Kobrā, Najm Rāzī y Alāoddawleh Simnānī que más que poetas son filósofos, al igual que Suhriwardī, el autor de la *Hikmat al-Ishraq* o doctrina de la Iluminación. Por ejemplo, ya hemos visto que Rūmī metaforiza la alquimia espiritual del sufí que transita de estar dominado por su *nafs* al estado de *fanā* como “estar crudo” y “estar cocido”, a diferencia de los filósofos persas, quienes ven en cada grado de progresión en el ámbito suprasensible una revelación que debe ser descifrada; es decir, para Rūmī, los grados de iluminación y

despertar se llevan a cabo por otros medios, como la danza, la búsqueda amorosa, el recuerdo de Dios mediante el *dikr* y la propia poesía, no necesariamente desde estas doctrinas filosóficas tan complejas. Sin embargo, las considero importantes para nuestro estudio, pues nos ofrecen varias posibilidades de aproximación a la fisiología sutil y así veremos de qué manera ésta construye otras posibilidades textuales de cuerpo.

La fisiología sutil es un elemento fundamental en el sufismo, puesto que el progreso hacia la reabsorción mística no es posible sin el desarrollo de ésta. Cabe destacar que dicha fisiología no es exclusiva del sufismo, sino que también es posible hallarla en otras corrientes espirituales, como el *yoga*. Si bien debemos tener en cuenta las diferencias contextuales de índole histórica y religiosa entre la disciplina del *yoga* y el sufismo, considero posible una comparación entre ambos dada la importancia de la fisiología sutil en el proceso místico de los dos sistemas, más concretamente el *natha-yoga*, una corriente del *hathayoga* con elementos tántricos. Adrián Muñoz señala que en diversos textos tántricos, alquímicos y de *hathayoga* el cuerpo sutil se piensa como un depositario del cosmos, por lo que al controlar las energías y los flujos de dicha corporalidad sutil, se tendría también poder sobre los elementos del universo (2016, 151). El cuerpo físico tiene un homólogo en ciertos puntos de la fisiología sutil, los *chakras*, que se encuentran alojados a lo largo de la médula espinal sutil. Para la práctica del *hathayoga* resulta necesaria esta homologación entre el organismo físico y el sutil; Muñoz recoge documentos en los que el cosmos entero está ubicado en distintas partes del cuerpo del *yoguin* practicante de *hathayoga*. Hay entonces una perfecta homologación entre micro y macrocosmos, pero el cometido de la empresa hathayóguica es completamente distinta de la sufí, pues no se aspira a ninguna unión ni reabsorción con la deidad. Existen semejanzas en cuanto a que el organismo sutil hathayóguico, como el sufí, elabora “una especie de ‘estructura somática imaginal’, en

virtud de que ‘está creada por el pensamiento del *yoguin*, siendo pues imaginal e inmaterial’ (Muñoz 2016, 151), pero como iremos observando, para los sufíes persas no hay un homólogo físico de los órganos sutiles. Esto sí ocurre en el *dikr*, como veremos en el apartado correspondiente, pues el sufí “jala” el aliento desde el órgano sutil que se ubica bajo el ombligo, a semejanza del *chakra* que también se asocia con “el demonio sexual”, y lo va purificando en los planos sutil y físico mediante la respiración. Empero, a diferencia de los *yoguines*, los filósofos sufíes de Persia no trabajan con el cuerpo físico; su idea de la fisiología sutil es exclusivamente imaginal e inmaterial, porque abrevaron más bien del maniqueísmo que del mazdeísmo: para el primero, la oposición entre cuerpo y alma consiste en que los fragmentos de luz vertidos en los seres creados están atrapados en la materia y anhelan volver a su origen divino y macrocósmico, a la Luz; mientras que el mazdeísmo, como explicamos anteriormente, incita a los hombres a proteger la obra de Mazdā mediante la belleza y la salud de los cuerpos.

Quienes hablan con mayor detalle acerca de la fisiología sutil son Simnānī y Najm Rāzī, discípulo directo de Najm Kobrā, quien plantea en su doctrina que a cada progresión del alma corresponde la visión de una luz coloreada. Los órganos sutiles de esta fisiología nos interesan por su papel como significantes en este estado nuevo del ser: como vimos en el apartado sobre las almas, el sufí ha dejado atrás la *An-nafs al-ammārah* y ha permitido que la *An-nafs al-lawwāmah* le conduzca hasta el último grado de la trilogía del alma coránica, la *An-nafs al-mūṭma’innah* o alma pacificada, el alma que ha retornado al Espíritu (Burckhardt). El órgano que ha permitido esta transformación es el *‘ayn al-qalb*, el Ojo del Corazón, donde *‘ayn*, según Martin Lings, significa tanto “ojo” como “manantial”, y de ahí su carácter polivalente como símbolo, pues a un tiempo que permite al alma ascender por

distintos estados para ver lo que está detrás del velo de la materialidad, también es el manantial que se desborda en la fuente que recibe la teofanía.

Pero según Rāzī y Simnānī existen otros órganos sutiles que intervienen en el desvelamiento de lo suprasensible; el estado espiritual del sufí va despertando cada uno de estos órganos y dicho tránsito permite a su vez la percepción de ciertas luces específicas.

Así lo señala Corbin:

... como regla general, la capacidad de percibir las luces suprasensibles está en función de la pulimentación que lleva al *corazón* al lado del espejo perfecto y que es fundamentalmente obra del *dikr*. Al principio estas luces se manifiestan como destellos o fulgores fugitivos. Tanto más perfecta se hace la transparencia (la «espejularidad») del espejo, más crecen, aumentan en duración y se diversifican, hasta manifestar la forma de entidades celestes. Como regla general, igualmente, la fuente en que esas luces adquieren su figura es la entidad espiritual del místico, su *rûhânîyat*, la misma, como hemos visto que Sohrawardî y los hermetistas designan como Naturaleza Perfecta o «ángel» del filósofo. Pero, además, hay que considerar esto: cada estado espiritual, cada función, cada sentimiento, cada acto, tiene su entidad espiritual, su «ángel», que se manifiesta en la luz que le es propia. La profecía (*nobowat*), la iniciación (*walâyat*), los espíritus de los iniciados (*Awliyâ*), los grandes sheykh del sufismo, el Qorán, la profesión del *islâm*, la fidelidad de la fe (*îmân*), incluso cada forma de *dikr*, cada forma de servicio divino y de adoración, cada una de estas realidades, se expresa en una luz que le es propia (2000, 117).

Cuando el sufí apenas ha despertado con el Ojo del Corazón ante la realidad suprasensible, las luces son apenas destellos o fulgores débiles; durante la recitación coránica o del *dikr*, la luz es intensa y prolongada. Los astros son la luz del Espíritu y significan, según su color, su posición y su número, la pureza del Corazón del sufí, el estado del alma pacificada. La fase última no está exenta de una intensa belleza, pues el estado puro del alma y el Corazón permite “que los rayos de las luces divinas aparezcan a través de todos los velos” (Corbin 2000, 118). He aquí el desvelamiento a que hice referencia, pues es esta una fase de distintos procesos interiores que tienen su homólogo en el *Mundus Imaginalis*, el ámbito suprasensible.

Para Rāzī son siete las luces de colores percibidas por los cinco órganos sutiles o *latīfā*: estos órganos consisten en el intelecto, el corazón, el espíritu, la supraconciencia y la transconciencia. Cada uno de ellos permite la percepción de su propio mundo y transmite al siguiente lo que le ha sido desvelado. Estos “mundos” custodiados y desvelados por cada uno de estos órganos se encuentran en el ser interior sutil del hombre, los cuales dialogan a su vez con los cinco sentidos externos, los cinco sentidos internos y las cinco energías de la fisiología orgánica. Corbin no nos habla de cuáles son estas dos últimas categorías de sentidos y energías, pero lo interesante es ver cómo se estructura a nivel externo (material) y a nivel esotérico del sufí una red de intertextos somáticos físicos y suprasensibles, cuyo papel es descifrar las distintas etapas del conocimiento de lo divino, partiendo de la primera operación: el aniquilamiento del yo, en aras de un retorno textual y ontológico previo a la inserción en el lenguaje dominado por la escisión del signo y la individualización del sujeto propios del ámbito de lo Simbólico de Kristeva. Si según la tradición de los dichos de Mahoma Alá tiene 70 mil velos de luz y de tinieblas, y cada hombre contiene en sí mismo el mismo número de ojos para percibir esos universos sensibles y suprasensibles, entonces estamos ante 70 mil posibles formas de conocimiento y percepción. Es una serie de textos epifánicos cuya multiplicidad está apenas vislumbrada en las doctrinas de estos maestros persas.

Ahora bien, los siete colores que es posible percibir mediante los cinco órganos sutiles se revelan progresivamente de acuerdo con el estado interior del místico:

Primer grado	Luz blanca; signo de la sumisión a la Ley Divina (<i>islām</i>).
Segundo grado	Luz amarilla; signo de la fidelidad a la fe (<i>imān</i>).
Tercer grado	Luz azul oscuro; signo de benevolencia (<i>ihsān</i>).

Cuarto grado	Luz verde; signo del alma pacificada (<i>An-nafs al-mūṭma'innah</i>).
Quinto grado	Luz azul claro; signo de la firme seguridad (<i>īqān</i>).
Sexto grado	Luz roja, signo de la gnosis mística.
Séptimo grado	Luz negra; signo del amor apasionado, extático.

Cuadro 1. Colores visualizados por los órganos sensibles, según Najm Rāzī (Corbin 2000, 120-121).

La luz negra es para Rāzī el grado superior de la teofanía, pues es la noche divina en la que el *Deus absconditus* se reconoce como fuente y origen del *Deus revelatus*, el Dios que aspiraba a ser reconocido por y en el místico que lo ha estado buscando. La luz negra es la Majestad inaccesible por fin revelada, la cual requiere de un receptáculo para recibirla. Para Rāzī y Simnānī el símbolo de la luz negra, aunque en distinta jerarquía, resulta polivalente: por un lado, simboliza la “noche luminosa” que se identifica con la pobreza mística del sufi en un sentido verdadero, y por el cual adquiere su calificación como “pobre espiritual”: *darwīš* en persa, y *faqīr* en árabe. En un segundo sentido, la luz negra simboliza el sentido oculto de las cosas; se trata de una reinterpretación de la dicotomía maniquea entre la tiniebla ahrimánica y la luz de Hormazd, puesto que todas las cosas tienen una parte luminosa y otra oscura, pero ya no en el sentido negativo de la tiniebla, sino como esa cualidad que sólo el místico alcanza a percibir con sus órganos suprasensibles. En un tercer sentido, relacionado con el anterior, la luz negra simboliza la “noche luminosa” porque no puede ser vista, sino que hace ver, y no puede ser objeto, porque es Sujeto absoluto. Por esta razón, Simnānī no le otorga a la luz negra asociada con “el Jesús de tu ser” el mismo sitio en su tipología, pues en este punto se corre el riesgo de asumirse uno mismo como la divinidad sin llegar al último grado (lo cual constituye el error de Jesús, desde la

perspectiva islámica), por lo que el místico que ha alcanzado este estado debe ser cauteloso de no confundir esta visión con el grado superior.

Podemos decir entonces que la poética del alma pacificada, o *An-nafs al-mūṭma'innah*, en este plano suprasensible es hermenéutica (pues cada órgano suprasensible descifra cada uno de los elementos revelados para acceder al siguiente nivel) y alquímica (en tanto cada nivel develado por los órganos suprasensibles es más puro que el anterior). Así, los signos lumínicos del *Mundus Imaginalis* se van desvelando gracias al desciframiento de los órganos sensibles. El Ojo del Corazón transmuta lo sensible para percibirlo desde la esfera suprasensible, “donde lo corporal deviene espíritu y lo espiritual toma cuerpo” (Corbin 2000, 119). Esta es una primera operación hermenéutica, pues es preciso desvelar el significado de toda esa semiótica de la luz para finalmente reposar en la revelación final de la “noche luminosa”, punto clave del viaje del sufi: “lo que ve y lo que es visto, es el propio Ser divino” (Corbin 2000, 119). Corbin lo define como paradoja mística, pero a mi parecer, no podemos revisar esta categoría de Ser (“*no ser es ser para Alá*”), desde la lógica (por ello resulta una paradoja), sino desde la no existencia del signo, pues en el estado de *fanā* ya no existen dos esencias diferenciadas, como he señalado en numerosas ocasiones; ya no hay un Tú distinto de un Yo, ya no se distingue el Sujeto (el amante) de su Objeto (el Amado), sino que ambos se reconocen como Uno.

En este sentido, la fisiología sutil de Simnānī apunta a una escritura coránica y divina en el plano suprasensible del místico, que va desvelándose en aras de una ontogénesis del “cuerpo de resurrección”. Estamos ante un ejercicio hermenéutico del alma, como en Rāzī, pero ahora cada fase del crecimiento espiritual está acompañada de una exégesis de una lectura esotérica del Corán, a la cual corresponde, a su vez, uno de los profetas de la tradición judeocristiana reconocidos por el islam. Además, como señala

Corbin, cada grado del texto revelado acerca al místico a su origen, por lo que el último escalón implica la configuración de dicho “cuerpo de resurrección”. Es interesante que en este punto del plano suprasensible se hable de “cuerpo” y lamento que Corbin no profundice al respecto. No obstante, lo interpreto justamente a la luz de la hipótesis que he venido planteando: el sufí necesita dejar morir el ego y transitar el plano suprasensible siendo no-ser, para después retornar a lo Simbólico, pero con una naturaleza distinta, es decir, “resucitado” en términos de lenguaje. Desde la perspectiva de Rūmī podemos decir que el sufí ha pasado de un estado “crudo” a uno “cocido”, y podemos establecer una analogía entre este estar “cocido” y el “cuerpo de resurrección” que refiere Corbin, pero insisto, desde el lenguaje: en el momento en que el sufí se sitúa en la fase tética intermedia entre lo Semiótico y lo Simbólico y busca representar por medio del lenguaje poético la experiencia mística, hará uso de símbolos y metáforas, dotando así de nuevos significantes el ámbito del signo. Como apunta Caro Valverde: “La fase tética también ocasiona la exposición del artista a la experiencia de la muerte, de la que paradójicamente renace. Por tanto, el lenguaje poético constituiría un esfuerzo de síntesis entre el ser y el no-ser, localizando en la práctica textual la pulsión de muerte y haciendo de ella un significante” (1999, 270). Y esta búsqueda de un lenguaje simbólico lo lleva a cabo también desde una corporalidad sutil que se ha visto transformada, pues habla desde el corazón y escucha con el oído del corazón.

Simnānī plantea en su doctrina la homologación entre los fenómenos del mundo exterior, correspondientes al ciclo profético desde Abraham hasta Mahoma, quienes están insertos en el tiempo horizontal, y los que tienen lugar en el alma; a los primeros los asocia con el tiempo cronológico regido por los astros, el *zamān-i āfāqī*, y a los segundos con el tiempo psíquico, *zamān-i anfosī*, “el tiempo del polo que rige en los cielos interiores”

(Corbin 2000, 135). Vemos entonces un diálogo entre el texto exotérico/profético y el texto esotérico: cómo lo externo influye en la fisiología sutil, la cual a su vez desvela el texto coránico inscrito en el microcosmos del místico. Al respecto dice Corbin:

Por eso mismo es posible «reconducir» (tal es el sentido de la palabra *ta'wil* que designa técnicamente la exégesis espiritual) cada dato exterior a la «región» interior que le corresponde. Estas regiones son sucesivamente los siete órganos sutiles de la fisiología mística, cada una de las cuales, en virtud de la homología de los tiempos, es la tipificación de un profeta en el microcosmo humano, que asegura su imagen y su papel. Cada uno se caracteriza por una luz coloreada que el místico en estado de contemplación puede visualizar, y a la que debe aprender a prestar atención, pues le informa de su propia estado espiritual (2000, 135).

En Simnānī las luces de colores asociadas a cada profeta están en un orden distinto respecto a la doctrina de Rāzī, pues aquél sitúa la luz verde en el grado más alto, en lugar de la luz negra, símbolo de la “noche luminosa”. Simnānī retoma de Najm Kobrā la idea de que el color verde es el más puro, pues de este color es el polo cósmico, la esmeralda que está en la cima de la montaña de Qaf (símbolo ascensional al que todo sufí aspira y habitáculo del Simurǧ según la mitología mazdea). Y, como tal, es el trono de Mahoma, el último profeta de Dios. La tipología de Simnānī comienza con el Adán de tu ser; este órgano o *latīfa* sólo comienza a formarse una vez que existe el cuerpo físico, pero su naturaleza es embrionaria en el plano de la fisiología sutil. Adán simboliza en este estadio el cuerpo sutil de barro. Cada uno de los siete niveles representa, entonces, una transformación del cuerpo sutil y de las almas: a Noé corresponde la *An-nafs al-ammārah*, profeta que simboliza la *jihād* contra el ego fenoménico, a semejanza de la confrontación entre Noé y su pueblo (Corbin 2000, 136). En el siguiente cuadro, enlisto la doctrina de Simnānī:

1er grado	<i>Latīfa qalabīya</i> . Órgano corporal sutil, molde embrionario del cuerpo nuevo. No es el cuerpo físico.	Adán de tu ser.	Negro, gris.
2o grado	<i>Latīfa nafsīya</i> . Alma sede de las operaciones vitales y	Noé de tu ser.	Azul.

	orgánicas. Es el yo inferior, la <i>An-nafs al-ammārah</i> .		
3er grado	<i>Latīfa qalbīya</i> . El corazón, el verdadero Yo.	Abraham de tu ser.	Rojo.
4o grado	<i>Latīfa sirrīya</i> . El secreto, <i>sirr</i> , umbral de la supraconciencia.	Moisés de tu ser.	Blanco.
5o grado	<i>Latīfa rūhīya</i> . Espíritu investido de la vicerregencia divina.	David de tu ser.	Amarillo.
6o grado	<i>Latīfa khaṣīya</i> . Es el <i>arcanum</i> que marca el acceso al estado de profeta. Recibe la asistencia y la inspiración del Espíritu Santo.	Jesús de tu ser.	Negro luminoso.
7o grado	<i>Latīfa haqqīya</i> . Centro divino del Ser, es el Verdadero Yo, cuyo embrión comenzó a gestarse en el <i>latīfa qalbīya</i> .	Mahoma de tu ser.	Verde.

Cuadro 2. El crecimiento de los órganos sutiles de Simnānī, y su tipificación de acuerdo con cada color y profeta.

Podemos observar cómo, en efecto, cada profeta, que es a un tiempo símbolo exotérico y esotérico, se corresponde con un nivel de progresión de los órganos sutiles: el *latīfa qalbīya* o corazón simboliza una perla en su concha, la cual se revelará hasta el séptimo grado. El cuarto órgano, el *latīfa sirrīya* simboliza el “coloquio íntimo”, semejante al que establecen Moisés y Jehová; el quinto es el símbolo del aliento divino, el espíritu insuflado; el sexto simboliza el acceso al estado de profeta, y el séptimo es el símbolo del ocultamiento de la perla del tercer grado, pues según Simnānī, Mahoma debe su progenitura espiritual a Abraham, pues “no fue judío ni cristiano, sino que fue *ḥanīf*, sometido y no asociado” (Corán 3: 67), es decir, era creyente puro.

Independientemente de la jerarquía que otorgue el islam a los profetas, lo que queda claro es que el Corazón como órgano sutil o *latīfa qalbīya*, comparte su importancia como sitio de la teofanía con el último grado lumínico, ya sea la luz negra de Rāzī o la luz verde de Simnānī. Yo sostengo que la teofanía ocurre en el corazón/receptáculo del místico, tal y como lo demuestran numerosos ejemplos poéticos, especialmente en los de origen persa, como Rūmī y su antecesor, Abdullah Ānṣārī, de quien son estos versos:

¡Oh Señor!
Busco lo hallado.
Con los ojos abiertos digo:
¿Qué tengo, qué busco?
¿Qué veo, qué digo?
Por tal búsqueda enloquezco.
Atado estoy por este diálogo.
¡Oh Señor!
Actué yo mismo, yo mismo elegí.
Yo mismo me prendí fuego.
De la amistad hablé
y se ensancharon el corazón y el alma.
Me he ahogado, ahora; por el mismo ardor he caído.
Dame la mano.

(Ānṣārī 2009, 33)

En este poema, no menos apasionado que los que Rūmī escribiría dos siglos después, se percibe el amor extático que Rāzī asocia al símbolo de la luz negra. No obstante, el corazón sutil no parece ser el sitio definitivo de la teofanía para Rāzī ni para Simnānī, como sí ocurre entre los poetas. Vemos entonces que hay cierta discrepancia en torno al sitio que percibe y descifra el estado de reabsorción en Alá y el gozo que ello ocasiona en el sufí. Se da un tránsito desde la poética hermenéutica y abstracta que caracteriza al plano suprasensible, hacia el plano del cuerpo insustancial y del corazón sutil como receptáculo. No obstante, estos planos no se excluyen entre sí, sino que se traslapan, e incluso uno puede leerse a la luz del otro y viceversa.

Ahora bien, el aspecto del cuerpo como escenario somático que más nos interesa está en la línea de la homologación entre cuerpo y cosmos, según vimos al principio respecto al *hathayoga*, y esto lo he encontrado más claramente en la práctica del *dikr*, según expongo en el próximo apartado.

2.2 El cuerpo como escenario somático en el *dikr*

El *dikr* nos interesa sobremanera porque es un mecanismo que configura el cuerpo de distintas formas: por ejemplo, mediante la respiración y el movimiento el cuerpo físico se convierte en un escenario somático de su purificación mística, a la vez que asistimos a la construcción de un cuerpo insustancial y unos órganos sutiles sobre los que se escribe repetidamente un texto sagrado, ya sea la primera parte de la *Shahādatein* o profesión de fe islámica, “*lā ‘ilāha ‘illa-lāh*”, “no hay más Dios sino el Dios”,⁴¹ o los distintos nombres de Dios. Veremos que esta constante escritura de lo sagrado sobre el cuerpo sutil o insustancial conduce finalmente a la pérdida del significado de la palabra y, por tanto, escenifica el tránsito hacia el terreno de lo Semiótico de Kristeva, caracterizado por los ritmos pre-verbales, los aspectos materiales del lenguaje y el dislocamiento de la división del signo, como hemos visto. Borges expresa lo anterior en su cuento “El Zahir” de manera contundente: “Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir” (1975, 114).

En este sentido, estamos también ante la construcción de varios textos y de una serie de relaciones intertextuales entre éstos: la escritura sobre el cuerpo y los órganos sutiles de la palabra sagrada es paralela a su manifestación en el cuerpo físico, expresada en el flujo respiratorio y el movimiento del cuello, la cabeza y el pecho del sufí, como veremos en

⁴¹ Según Sara Boix, la *Shahāda* puede invocarse también como uno de los Nombres divinos (2010: 175).

algunos ejemplos. No obstante, estos textos y la serie de recorridos corporales que los configuran, tanto físicos como suprasensibles, conducen a la paradoja de la anti-escritura, pues a fuerza de escribirlos hasta hacer que pierdan sentido, conservan solamente el ritmo kinésico y pre-lingüístico del que habla Kristeva. Por tanto, son textos somáticos que en cierta medida se desvanecen y que quizá por eso confirman que Dios es inefable e inaprehensible mediante el lenguaje verbal, no obstante que, al mismo tiempo, en el nivel del cuerpo insustancial esta pérdida de sentido conduce al verdadero vaciamiento y a la experiencia teofánica. Por eso he señalado que se trata de una paradoja.

Veamos, entonces, cómo se escenifica el *dikr* en el cuerpo y qué serie de textos se crean a partir de ello. De acuerdo con Louis Gardet, citado por Eliade (2013), el *dikr* tiene tres formas distintas: el *dikr* de la lengua, el del corazón y el íntimo. El primero corresponde a la recitación de los nombres de Dios o de la primera parte de la *Shahādatein* de manera colectiva y oral, acompañada de movimientos corporales y técnicas respiratorias. Las otras dos modalidades del *dikr* se insertan en la dimensión suprasensible y la anatomía que interviene en dichos procesos es de carácter sutil; en el *dikr* del corazón, según Gardet, tienen lugar fenómenos visuales de luces y colores, percibidos por ciertos órganos sutiles o *latīfa*, mientras que en el *dikr* íntimo tiene lugar el estado de *fanā*, o “reabsorción en Alá” (Corbin). Desde mi punto de vista, es posible rastrear estos tres grados del *dikr* mencionados por Gardet y Eliade en la doctrina de Najm Kobrā. Este sufí persa planteó que, según el estadio espiritual experimentado interiormente, era posible la visión de luces de colores arquetípicas durante la práctica del *dikr* (luces que remiten a las que se mencionan en la *Hikmat al-Ishraq* de Suhriwardī, de influencia mazdea y maniquea). No se trata, empero, de visiones ópticas, dado que no nos encontramos en el terreno empírico y

sensual del cuerpo físico, sino de fenómenos que perciben los órganos de la visión interior, sutil, suprasensible.

A partir de estas referencias, vemos los distintos grados de escenificación y escritura somática que tienen lugar: el *dīkr* físico; el *dīkr* que construye un cuerpo insustancial con epicentro en el corazón sutil y que despierta la capacidad de percibir luces igualmente suprasensibles; y el *dīkr* como experiencia teofánica que, al menos en lo que señala Gardet, no se manifiesta en ningún órgano sutil concreto. No obstante, no queda claro si estas tres escrituras son progresivas o simultáneas; si son lo primero, ¿el texto del cuerpo físico se desvanece al transitar al siguiente nivel? Si son simultáneas, ¿qué relaciones intertextuales existen?

En otro ejemplo, Corbin señala que para Kobrā el sufí ha de transitar necesariamente por tres etapas progresivas:

Una primera fase de penetración todavía incompleta se caracteriza por percepciones acústicas que pueden ser dolorosas y hasta peligrosas; en este caso (y tal fue el consejo imperativo que Najm [Kobrā] había recibido de su shaykh), es preciso interrumpir radicalmente el *dīkr* hasta que todo vuelva al orden. Las otras dos fases se describen como la caída o inmersión del *dīkr* en primer lugar en el corazón, y luego en el *sirr*, el ‘secreto’, la transconsciencia. ‘Cuando el *dīkr* se sumerge en el corazón, este se siente entonces como si fuera un pozo y el *dīkr* como un cubo que descende en él para coger agua’. [...] En una última fase, el *dīkr* se entremezcla tan íntimamente con el ser profundo del místico que, aunque éste lo abandonara, el *dīkr* no le abandonaría a él (2000, 90).

Resulta claro que para Kobrā la escenificación somática del *dīkr* ocurre en el cuerpo insustancial, puesto que involucra al corazón sutil y al umbral de la supraconsciencia o *sirr* (*latīfa sirrīya* para Simnānī). No hay mención de la dimensión corporal física y, siendo más importante aún, Corbin no nos dice si existe la serie de movimientos corporales y la recitación de las palabras divinas que caracterizan al *dīkr*. En lo que sí coincide con el ejemplo de Gardet, es en la disolución última o estado de *fanā* que es la meta de un ejercicio meditativo como el *dīkr*. Esto confirma entonces que el *dīkr* puede ser a un tiempo

una escritura en el cuerpo físico y en los órganos sutiles del cuerpo insustancial. Para este ejercicio de análisis nos interesan ambos cuerpos como textos, pues podremos observar el tránsito entre lo Semiótico y lo Simbólico de Kristeva, cómo de un lenguaje lingüístico (los nombres de Dios y la *Shahādatein*) el *dīkr* transita a la pérdida de sentido, que es el verdadero sentido, la realización de la búsqueda de aniquilación del ego del sufí. Por lo tanto, podemos incorporar también la idea de que el *dīkr* como ejercicio meditativo, como pulimentación mística y como escritura corporal a nivel sutil y físico es un icono metafórico de la realidad esencial, pues metaforiza la experiencia de estar en la presencia de Dios.

En este punto, no debemos olvidar que el *dīkr* es un ejercicio meditativo de remembranza de Dios; no obstante, cabe cuestionarse el mecanismo de dicha remembranza, pues es la pérdida del significado de la palabra lo que coloca al sufí en el sitio de la teofanía, en tanto que el lenguaje es su vía hacia ésta. Entonces, ¿la remembranza es necesariamente verbal o activa otra serie de mecanismos suprasensibles, y es por ello que Kobrā, en el ejemplo de Corbin, da mayor énfasis a los sonidos, a las luces y a la sensación inefable que equipara a salir de un pozo?

La recitación del *dīkr* tiene sustento coránico, según Burckhardt, en la sura 2: 152: “¡Acordaos de Mí, que Yo Me acordaré de vosotros! ¡Dadme las gracias y no Me seáis desagradecidos!”. Creo que resulta claro que la remembranza de Dios tiene varias vías; lo importante es ver cómo funcionan en la configuración somática, ya que es preciso recordar que el sufismo privilegia la escucha de la voz y la palabra de Dios por medio del corazón sutil. Por tanto, el *dīkr* es un acto de Amor, pues a diferencia de la *ṣalāt* u oración diaria que se lleva a cabo cinco veces al día, el *dīkr*, como el *sema*, obedece a un tiempo del corazón.

El *dikr* es una remembranza voluntaria, amorosa, como en estos ejemplos de Mahoma, Rābi'a y Rūmī:

Un hombre dijo:

—Oh Profeta de Dios, verdaderamente las leyes del Islam son numerosas. Dime una cosa por la cual yo pueda obtener recompensa.

Muhammad replicó:

—Que tu lengua esté siempre húmeda en el recuerdo de Allāh.

Mahoma (en Boix 2010, 177)

Un día, cuando Rābi'a iba de camino hacia La Meca, estando sola en el desierto, exclamó:

—¡Dios mío, mi corazón se turba ante tantas maravillas! Pero yo soy arcilla, la Kaaba tan solo una piedra. ¡Y anhelo ver Tu Rostro!

Entonces, escuchó una voz de lo alto:

—Oh, Rābi'a, no sabes lo que pides. Si Me manifestara al universo tal cual soy, todo quedaría aniquilado. ¿Serías tú capaz de soportarlo, quieres causar tal destrucción? Cuando Moisés quiso ver Nuestro rostro, lanzamos sobre el monte tan solo un átomo de luz, y él cayó fulminado. Conténtate con Mi Nombre.

Rābi'a (en Boix 2010, 179-180.)

Mantén a Dios en tu recuerdo hasta que el yo sea olvidado. Que puedas perderte en lo Invocado, sin distinción de invocador e invocación.

Rūmī (en Boix 2010, 180.)

Remembranza y retorno son temas fundamentales del sufismo. Lo que motiva al sufí a recordar a su Amado es el dolor de la separación y el anhelo de la reunión, la nostalgia: “La verdadera patria del exiliado es el recuerdo de Dios. En consecuencia, no marcha el exiliado sufí en pos de lo desconocido, sino de lo conocido pero olvidado” (Bárcena 2012, 142). Por tanto, el cuerpo físico y el sutil se convierten en el escenario somático de esta reunión, y es por ello que el ritmo natural de la respiración, de la voz y del movimiento corporal son los mecanismos con los que se alcanza lo divino como Realidad esencial, como señala Burckhardt:

Se habrá comprendido que la ‘reminiscencia’ sufí, lo mismo que la ‘reminiscencia’ platónica (μνησὶς), no es de naturaleza psicológica, sino eminentemente intelectual. Precisamente por eso sus soportes pueden ser de orden elemental y especialmente corporales; nada más falso que considerar los métodos de encantación como una forma de adoración más ‘primaria’, y por tanto menos ‘consciente’, que, por ejemplo, la oración libre. *Existe una relación de analogía inversa entre el orden cósmico más elemental y el orden espiritual más elevado, y por eso los soportes que ayudan a*

transformar la conciencia en el Espíritu informal se asemejan a los grandes ritmos de la naturaleza, a los movimientos de los astros, a las olas del mar o a los espasmos del amor y la agonía (2006, 78. Las cursivas son mías).

Si comprendo bien, la clave del *dīkr* es el ritmo; la repetición del nombre de Dios o de la *Shahādatein* implica necesariamente ritmo, al igual que la respiración y el movimiento corporal que acompaña el aliento y la voz. El mecanismo del ritmo repetitivo conlleva la pérdida de sentido del lenguaje verbal hacia lo Semiótico de Kristeva, a la vez que es el fundamento del cuerpo como escenario somático en el ámbito de lo Simbólico, como veremos a continuación.

En *El Yoga. Inmortalidad y libertad* (2013) de Eliade encontramos las descripciones más detalladas de los movimientos corporales, las sílabas y el ritmo respiratorio que comprenden la recitación del *dīkr*, pues, lamentablemente, especialistas en sufismo como Schimmel, Burckhardt o Corbin no describen el ritual a profundidad, así como tampoco hallamos mención alguna sobre la dimensión corporal del *dīkr* en la poesía sufí persa, pues es un ritual secreto y solamente es accesible para los iniciados.⁴² Por tanto, considero fundamentales cuatro ejemplos que rescata Eliade para el análisis del cuerpo como escenario somático y como texto, los cuales comprenden desde el siglo VIII, con Ibn ‘Iyād, hasta principios del siglo XX, con Amīn al-Kurdī.

Ejemplo 1. Según Ibn [‘]Iyād, “la recitación se inicia a partir del lado izquierdo (del pecho) que es como el nicho que aloja a la lámpara del corazón, hogar de claridad espiritual. Prosigue yendo de la parte baja del pecho al lado derecho y remontando a lo alto de éste. Se continúa regresando a la posición inicial” (Gardet citado en Eliade 2013, 163).

⁴² Eliade aborda el fenómeno del *dīkr* al referirse a las similitudes entre éste y ciertas técnicas respiratorias del yoga tántrico; por su parte, Corbin menciona en *El hombre de luz en el sufismo iraní* sin abundar en ello, que las posturas en el *dīkr* pueden tener influencia taoísta, mientras que Bárcena señala en *El sufismo* que en términos del uso de la respiración, existen semejanzas entre este ritual sufí y la técnica yóguica de los *pranayama*. Por desgracia, ni Corbin ni Bárcena abundan en estas comparaciones. Una referencia que sí ha abordado con mayor detalle la cuestión de la supuesta influencia yóguica en el sufismo es Carl W. Ernst. Véase “Sufismo y yoga según Mohammad Ghawth” en *Sufi*, núm. 33, primavera y verano 2017, p. 8-17.

A partir de este fragmento, podemos ir apuntando varias ideas: la primera, que el cuerpo actúa como ejecutante de su propia escritura, en lugar de representar un texto al que está sirviendo.⁴³ En el *dīkr* el cuerpo es la herramienta escritural de su propio texto, y esto nos conduce a una segunda idea: que dicha escritura es paralela tanto en el plano físico, como en el insustancial o sutil. La escritura del cuerpo sutil es más bien verbal, poética y simbólica, como nos lo indica la metáfora de “la lámpara del corazón”. En esta metáfora poética, el cuerpo sutil se configura como escenario somático de la teofanía por medio del símbolo de la luz y del corazón como receptáculo de Dios, y/o como el espejo pulimentado que logra reflejar en él al Amado. El cuerpo sutil cobra forma mediante el lenguaje poético y simbólico, en contraste con el cuerpo físico, el cual representa la transformación del alma y su purificación mediante el movimiento, la respiración y la articulación de las palabras sagradas.

Este texto corporal se refiere a la imagen del fuego, la cual es fundamental en el sufismo. La “claridad espiritual” según Ibn ‘Iyād, es el fuego de la lámpara como elemento purificador, cuyo referente inmediato está en la sura coránica de la Luz: “Dios es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabilo encendido. El pabilo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante” (24, 35). Es evidente que Ibn ‘Iyād tenía en mente esta sura al describir los

⁴³ Considerando que en el seno del islam no hay propiamente danzas religiosas (quizá exceptuando el *kathak* del norte de la India y Pakistán, por tratarse de una danza que surge durante el imperio musulmán Mогоl que se extendió desde Irán hasta Bután, desde el siglo XVI y hasta el siglo XIX, y que se vio influida por la danza giróvaga sufí), me interesa hacer una breve comparación a manera de ejemplo con algunas danzas dramáticas que conozco gracias a mi experiencia dancística. Quiero subrayar que el *dīkr* no es representacional con la naturaleza ritual y textual de algunas danzas dramáticas clásicas de la India, como el Bharatanatyam, el Odissi o el Kuchipudi, en las que el cuerpo representa un *slokam* a Shiva o Ganesha o algún pasaje del *Mahabharata* con todo un despliegue de *hastas*, o posiciones de las manos, y de *abhinaya*, esto es, verosimilitud escénica, gestual y dancística. Teniendo en cuenta las diferencias culturales y religiosas entre el islam y el hinduismo en que se insertan estos ejemplos, creo que me es útil ejemplificar con estas danzas el hecho de que en éstas el cuerpo representa un texto previo, pero no así en el *dīkr*, pese a que sí hay un texto.

movimientos del *dikr*, pues según Julio Cortés, editor del Corán, la interpretación más recurrente de esta sura es que el corazón del creyente es el recipiente de vidrio, su pecho es la hornacina, y el pabulo es la predicación coránica (2005, 378). No obstante, nos interesa más la imagen creada por Ibn ‘Iyād, pues en ella sí encontramos una escritura, pues es el lado izquierdo donde comienza la recitación, la inscripción de la palabra divina en el cuerpo. Este costado izquierdo, donde se aloja el corazón, posee la pureza y la claridad del fuego espiritual que se encuentra en el interior mismo del sufí, como en estos versos de Ibn ‘Arabī:

¡Qué asombroso es el prodigio
de una gacela velada
que señala un azufaifo
y hace señas con sus ojos,
y cuyos pastos se encuentran entre costillas y entrañas!
¡Qué maravilla un jardín
en medio de tanto fuego!

*Capaz de acoger cualquiera
de entre las diversas formas
mi corazón se ha tornado:
es prado para gacelas...*

(En Paniagua 2005, 35. Las cursivas son mías.)

“Entre costillas y entrañas” se halla “el prado para gacelas” que es también “el nicho que aloja la lámpara del corazón”. Vemos que mediante el recurso retórico de estas metáforas, se configura la poética de un cuerpo insustancial, incluso invisible, pero que dialoga plenamente con su materialidad, puesto que el cuerpo físico es el escenario somático de la purificación y de la constante escritura de la palabra divina. El texto de Ibn ‘Iyād indica que la recitación asciende desde la parte baja del costado izquierdo hacia el lado derecho y vuelve al punto en el que comenzó. Así, el nombre de Dios se escribe en el cuerpo entre descensos y ascensos de palabras y de soplos, alternados entre la izquierda y la derecha, repitiéndose numerosas veces. Es también un ejercicio de borrar y (re)escribir, de

ensuciarse para purificarse de nuevo con cada aspiración y cada fuego nuevo desde el corazón del cuerpo invisible.

Ejemplo 2. Según Muhammad al-Sanūsī, “las posturas que deben asumirse [...] consisten en sentarse en el suelo, con las piernas cruzadas, los brazos sueltos a los lados de las piernas, la cabeza inclinada entre las dos rodillas y los ojos cerrados. Entonces se levanta la cabeza diciendo *lâ ilâh* durante el tiempo que transcurre entre la llegada de la cabeza a la altura del corazón y su posición sobre el hombro derecho. Se procura con atención apartar del espíritu todo lo que sea ajeno a Dios. Cuando la boca llega al nivel del corazón, se articula con rigor la invocación *illâ* [...]. Y se dice *Allâh* frente al corazón, de manera más enérgica” (Gardet citado en Eliade 2013, 163).

En este segundo ejemplo (siglo XVIII), la descripción de la postura corporal para la recitación del *dikr* nos remite a un acto de representación, a una puesta en escena que está por escribir su propio guion somático, el cual podemos describir como la serie de acciones corporales y verbales que ejecuta el sufí, según las sílabas de la *Shahādatein* que debe recitar y los movimientos corporales a que corresponde cada una de éstas. Vemos una vez más los dos niveles paralelos de escritura: el cuerpo físico y el insustancial, en cuyo centro se halla el corazón sutil, el recipiente purificado donde tiene lugar la teofanía. Las sílabas de la profesión de fe y la voz del sufí que las recita cobran aquí mayor importancia, pues dejan en evidencia la paradoja que constituye el tránsito de lo Simbólico a lo Semiótico de Kristeva, esto es, que al tiempo que se disuelve el significado de las palabras que conforman la *Shahādatein* o los nombres de Dios, se afirma la posición del cuerpo como escenario somático del éxtasis que produce el *dikr* (como constata la técnica de encuadre del largometraje *La familia chechena* del argentino Martín Solá).⁴⁴ Es decir, no puede negarse la presencia del cuerpo como texto en el ámbito de lo Simbólico mientras otros elementos transitan hacia lo Semiótico. Esto resulta coherente con el planteamiento de

⁴⁴ “La familia chechena de Martín Solá. Tráiler”. Enlace: <https://youtu.be/Vj4iRpoSna8>

Kristeva, en tanto que el sujeto es siempre Semiótico y Simbólico y transita entre estos dos modos de significación. Vemos además, que al vaciarse el significado mediante la repetición de estas fórmulas orales ocupan su lugar funciones psicosomáticas que a su vez conforman el genotexto (Kristeva 1984, 22). Pese a que Kristeva no describe cuáles pueden ser éstas funciones o cómo se manifiestan, es claro desde esta perspectiva que si el cuerpo ocupa el sitio del significante en vías de un éxtasis místico, podemos ver en él un texto psicosomático, producto del flujo entre lo Semiótico y lo Simbólico y que deriva, por tanto, en la generación de un fenotexto (poesía significativa) y un genotexto (poesía como cúmulo de ritmos y fonemas). Decimos *psicosomático* dado que lo Semiótico trabaja con cierta esencia corporal pre-lingüística, que paradójicamente sí está generando significado, pero no necesariamente verbal, sino corporal. Es decir, un genotexto, pues el cuerpo está ocupando el lugar del lenguaje significativo (fenotexto) con sus ritmos cíclicos tanto a nivel kinésico como respiratorio, en aras de “significar” el no-ser para que, en la teofanía, Dios ocupe el sitio del Ego y se anule la dicotomía sujeto/objeto.

Ejemplo 3. Un texto del siglo XII refiriéndose al más antiguo *dikr* colectivo que se conoce prescribe: el aliento se “emite por encima del seno izquierdo (para vaciar el corazón); entonces se expira del ombligo la palabra *lâ* (contra el demonio sexual); luego se pronuncia *ilâha* sobre el hombro derecho y, en el ombligo, *illâ*; por último se articula fuertemente *Allâh* en el corazón vacío” (Massignon citado en Gardet; citado en Eliade 2013, 164).

Entre este ejemplo y el anterior resultan evidentes las similitudes en cuanto a las sílabas escritas y pronunciadas sobre específicas partes del cuerpo físico e insustancial, por ejemplo, el hecho de que el último aliento escriba el nombre de Alá en el corazón que se había vaciado para recibirlo con la primera inspiración. Una diferencia interesante es que se incorpora el ombligo como órgano sutil, y que sean dos sílabas las que se expiran (y escriben) en ese punto: *lâ* e *illâ*. Si vemos a qué términos en árabe corresponde la *Shahâda*

en castellano, “*lā ‘ilāha ‘illā-lāh*”, “No hay más Dios sino el Dios”, descubrimos que *lā* es la negación “no hay”, y es por ello que el texto indica que dicha palabra debe expirarse contra el demonio sexual. Por su parte, *illā* corresponde a “sino”, conjunción adversativa que quizá busca reforzar el efecto de control o aniquilación sobre dicho demonio sexual. Lo que es interesante a partir de estas observaciones es que en este ejemplo el *dīkr* funciona además como texto mágico que reprime y borra con la palabra aquello que puede ensuciar la remembranza de Dios. Carl W. Ernst (2017) y Scott A. Kugle (2007) han abundado en las semejanzas entre la práctica del *dīkr* y las disciplinas corporales yóguicas, ya señaladas por Eliade (2013), Corbin (2000) y otros, y refieren que, a guisa de los yoguis que asociaban ciertos órganos sutiles con partes específicas del cuerpo, como los *chakras*, según vimos ya al citar a Muñoz, los sufíes localizaron la *nafs* bajo el ombligo. Si recordamos la acepción negativa de la *nafs* en tanto ego que incita a desear y a entregarse a los goces mundanos, resulta congruente que el ombligo sea el punto contra el que el sufí deba accionar el mecanismo de la palabra mágica para contrarrestar su efecto negativo. Kugle añade que el islam localiza a Satán en el ombligo, por lo que algunos autores, como Imdadullah, conciben sus prácticas meditativas bajo este supuesto:

Draw in breath through the navel, hold it in the inner heart, and extract the phrase ‘no god’ from the heart. Then envision that Shaytan is coiled around the heart like a dragon; envision that the scissors of ‘no god’ seize and capture Shaytan’s breath. From up on the right shoulder, take up the negative exception of ‘but God’ and thrust it down on the heart. As you do this imagine that the beating blow [of *lā*, meaning “no”, which is an integral part of *illā*, meaning “but”] has fallen on Shaytan’s head. As you do this imagine that its head is retreating little by little, forced out of the environs of the heart... Shaytan will be overwhelmed and the heart will be luminous with the lights of recollection” (Imdadullah citado en Kugle 2007, 231).

Otros autores, como el sufí indio Mohammad Ghawth,⁴⁵ vieron que el autoconocimiento que ofrecía la meditación dirigida hacia el propio cuerpo como hacían los yoguis hindúes, partía del ombligo como vínculo con el nacimiento y la creación de Dios manifestada en el vínculo entre el hombre y la madre (Kugle 2007).

El cuarto y último ejemplo retoma el simbolismo del ombligo, quizá desde la perspectiva de Ghawth y otros, y lo articula en un mecanismo de órganos sutiles mucho más complejo que los anteriores:

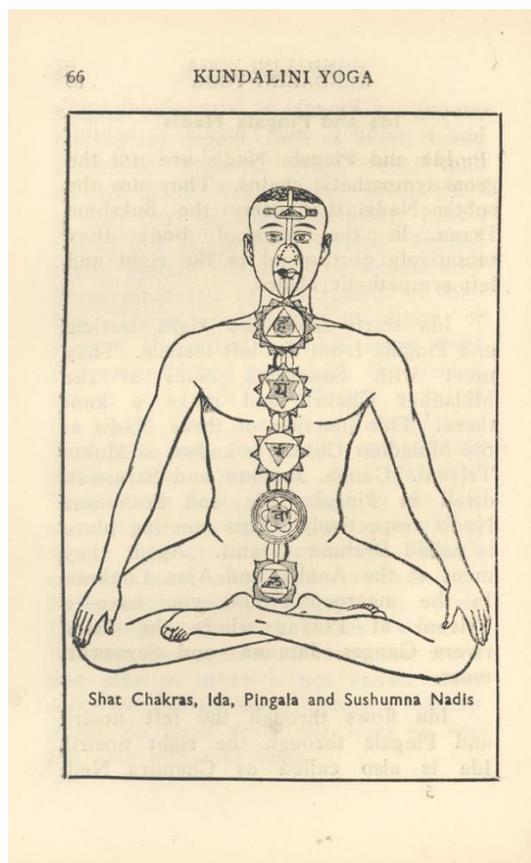
Ejemplo 4. Un autor moderno, el sheik Muhammad Amín al-Kurdí (muerto en 1914) en su tratado *Tanwîr al-qulub* da detalles aún más precisos sobre las relaciones entre la respiración, los centros del cuerpo sutil y las sílabas místicas durante el *ḍikr* [...]: El *dhak[î]r* pegará la lengua al paladar de la garganta y, tras haber inspirado, contendrá la respiración. Iniciará entonces la pronunciación con el vocablo *lâ* imaginándoselo colocado bajo el ombligo; de allí jalará ese vocablo hacia el medio de los centros sutiles, donde se encuentra el centro llamado “lo más-oculto” y lo prolongará hasta que alcance el punto que corresponde al centro sutil del “alma lógica” o “razonable”; este último centro está situado simbólicamente en el primer recinto del cerebro llamado el “jefe”. En seguida, el *dhakîr* procederá a la articulación de la palabra ‘*ilâha* comenzando imaginativamente con el elemento fonético llamado *hamzah* (figurado en la transcripción con el apóstrofe) desde el cerebro y haciéndolo descender hasta el hombro derecho para hacerlo fluir hacia el punto correspondiente al centro sutil llamado el “espíritu”. Por último, el *dhakîr* procederá a la pronunciación de ‘*illâ-Llâh*, haciendo partir imaginariamente al *hamzah* de ‘*illâ* desde el hombro (derecho) y extendiéndolo hacia el “corazón” donde el *dhakîr* golpeará con la palabra final *Allâh* (representada en la transcripción anterior sin la A debido a la elisión que produce la reunión de esos elementos de la fórmula); la fuerza de la respiración contenida golpeará también el “pequeño punto negro del corazón” para hacer salir el efecto y el calor hacia el resto del cuerpo y para que ese calor queme todas las partes corrompidas del cuerpo, al tiempo que las partes puras de éste se iluminarán con la luz del nombre de *Allâh* (Eliade 2013, 164).

⁴⁵ Estudiosos como Carl W. Ernst han tratado el tema de la relación entre sufismo y yoga, dada la expansión del islam hacia la India y su contacto con las prácticas meditativas yóguicas, tanto de la corriente hinduista como la budista. En su opinión, “es innegable que algunos sufíes de la India fueron conocedores de las prácticas yóguicas. [...] [E]l yoga fue integrado en la práctica sufí de entonces, más que actuar como una ‘fuente’ para toda la tradición sufí” (2017, 10). Ernst constata la existencia de una obra sobre yoga, titulada *Āmrtakunda* o *El cántaro de néctar [de la Vida]* que fue traducida al árabe en el siglo XIII. Más adelante describo la relación entre esta obra y su concepción de los *chakras* con la analogía que hizo de éstos al sufismo el indio Mohammad Ghawth. Para mayores detalles acerca del recorrido del *Āmrtakunda* entre los sufíes, remito al artículo ya mencionado de Ernst, “Sufismo y yoga según Mohammad Ghawth”.

Una vez más estamos ante la escritura paralela de dos textos: uno en el cuerpo físico y otro en el insustancial o sutil. En el primero participan la lengua, la garganta, los hombros, y en el segundo interviene una serie de órganos sutiles que contribuyen a la composición de un texto, mediante los recorridos corporales y escriturales de las palabras de la *Shahādatein*. Estos órganos sutiles son: “lo más-oculto”; “el alma lógica” o “razonable” que se encuentra en “el primer recinto del cerebro”; el corazón sutil y el “espíritu”. Al igual que en el ejemplo anterior, la recitación de *lā* comienza bajo el ombligo, en el sitio corporal donde se aloja la *nafs*. Pero *lā* no permanece inmóvil en ese sitio somático-textual, sino que tiene lugar un desplazamiento del texto desde debajo del ombligo hacia dos órganos sutiles que se ubican en la parte superior del cuerpo. Al-Kurdī no especifica en qué sitio de la fisiología sutil se encuentra “lo más oculto”; solamente nos indica que “el alma lógica” se halla en *cierta* región del cerebro. No obstante, podemos acudir a otras fuentes para encontrar paralelos entre este desplazamiento de la escritura en el ámbito sufí y el sistema de los *chakras* del yoga. En este sentido, una de las fuentes clave es la traducción al persa que hizo el ya mencionado sufí indio Mohammad Ghawth de la versión árabe del *Āmrtakunda*, a la cual tituló *Bahr al-Hayat* u *Océano de la vida*.⁴⁶ En esta obra, se asocian de manera algo arbitraria los nombres de los siete *chakras* o centros situados en la médula espinal con los nombres del Dios islámico. No nos interesan por ahora las inconsistencias epistemológicas en que hayan podido incurrir los traductores del *Āmrtakunda* al asimilar conceptos yóguicos al sufismo, sino el hecho de que el desplazamiento de *lā* en el *dikr* recorre la médula espinal, desde el ombligo hasta el punto del cerebro llamado “el jefe”, el

⁴⁶ A su vez, un traductor anónimo vertió el *Āmrtakunda* del sánscrito o el hindi al árabe. Ghawth tradujo la obra del árabe al persa, cuyo título original era *Hawz ma'al-hayat*, o *Fuente de la vida*, y la amplió con comentarios. De ahí que la obra pasara a titularse de “fuente” a “océano de la vida” (Ernst 2017).

cual puede referirse al sitio del entrecejo (conocido en el hinduismo y el budismo como “el tercer ojo”) o a la región parietal, como podemos ver en la siguiente lámina.



Lo interesante aquí es el movimiento vertical ascendente de *lā* a semejanza de los *chakras*, y que el texto sube de la región “impura” de la *nafs* hacia los órganos sutiles superiores. Mi argumento se apoya en lo que apunta Arthur Buehler al final de esta cita:

The Hindu Yoga equivalent of *laṭīfas* is seven *chakras* (literally, wheels) located at the base of the spinal column, sacral plexus, navel, heart, throat, between the eyebrows, and the crown of the head. The Buddhists use the top four. [...] Contemporary Naqshbandīs say that these chakras and elixir fields are related to the body. Only the *laṭīfas*, which are related to the spirit (*rūḥ*), can effectively refine the carnal soul (*nafs*) (Buehler 1998, 110).

Por tanto, el hecho de lograr el ascenso de *lā* por la médula espinal hacia los órganos sutiles superiores por medio de la respiración implica, en efecto, la purificación corporal. A partir

de este punto, el flujo de recorridos corporales y verbales permanece en la parte superior del cuerpo, pues la *hamzah* (‘) u oclusiva glotal sorda de *‘ilāha* transita del “cerebro” al hombro derecho, sede del “espíritu”.⁴⁷ Esta consonante es una inspiración “interrumpida” y se incorpora al ritmo de inspiraciones y expiraciones para dotar de fuerza a la palabra o palabras que se están expulsando: la última oclusiva glotal sorda correspondiente a *‘illā* parte con una tercera inspiración desde el espíritu alojado en el hombro derecho para vaciar el nombre de Alá en el corazón sutil. El texto de al-Kurdī enfatiza que el nombre de Alá debe soltarse con la fuerza del aire contenido para esparcir el calor que dicha palabra enciende en el corazón, y así purificar “todas las partes corrompidas del cuerpo”. Pese a que el texto no nos dice cuáles son estas partes impuras (no resulta difícil imaginar que se refiere a los órganos sexuales y genitales), podemos concluir a partir de él que el cuerpo *per se* no es un elemento a soslayar, sino que es perfectamente posible incorporarlo a la práctica mística mediante la purificación y la ejecución del ritual respiratorio. Y más aún, que este cuerpo es un texto que se va escribiendo conforme la palabra deja de significar y por tanto ocupa su lugar como texto psicosomático.

Tanto el texto de al-Kurdī como el anónimo del siglo XII observan la importancia de la expiración final sobre el corazón, para escribir en él el nombre de Alá. Cabe destacar que ésta es en verdad una expiración vigorosa, como puede apreciarse en estos ejemplos contemporáneos de la práctica del *dīkr*: una grabación de 2010 del *dīkr* dirigido por el *pir*

⁴⁷ El “espíritu” o *ar-Rūh*, se refiere por lo menos a cuatro categorías distintas, según Burckhardt (2006: 155): el Espíritu divino (*ar-Rūh al-ilāhī*), increado, también llamado Espíritu Santo (*Rūh al-Quds*); el Espíritu universal creado (*ar-Rūh al-kullī*); el Espíritu individual de un ser humano; el espíritu vital que media entre el alma y el cuerpo. Por tanto, el “espíritu” al que se refiere al-Kurdī puede ser alguna de estas dos últimas categorías, el cual podría tener su homólogo en alguno de los dos de categoría superior. En otra parte de su obra, Burckhardt plantea que en tanto que el *dīkr* invoca el nombre de Dios tal como en el inicio la Palabra de Dios creó el mundo, se sugiere una analogía entre la palabra creadora y el Espíritu universal (*ar-Rūh*), por lo que el “espíritu” al que se refiere al-Kurdī podría corresponder a dicho Espíritu, invocado en cada repetición del *dīkr*.

Galib de Estambul⁴⁸ y este otro video subido a YouTube en 2016, de la *tarīqah* turca de Halvet-i Uşşaki⁴⁹ (sobre todo, a partir del minuto doce). En este segundo video prevalece el énfasis en el flujo del aliento acompañado del movimiento de cabeza ya descrito en los cuatro textos citados por Eliade, que va de derecha a izquierda. Los ejecutantes expiran sobre su lado izquierdo, en una operación que reitera tanto el vaciamiento del corazón al inspirar, como la recepción en dicho órgano sutil del aliento que emula el soplo Creador de Alá.

Considero pertinente en este punto, contrastar el papel del aliento o soplo en el *dīkr*, sobre todo a partir de este segundo video, con la exploración que ha llevado a cabo el coreógrafo marroquí Abdeslam Michel Raji desde la danza y la puesta en escena. En la entrevista “L’art soufi de la respiration”⁵⁰ (2012), Raji expone que a partir de la técnica respiratoria del *dīkr* ha resignificado el papel del soplo como ritmo cardíaco-respiratorio en un terreno primordialmente corporal y estético. Su trabajo parte del ritmo que marca la propia *Shahāda*, tal como en los cuatro ejemplos anteriores, pero transforma el soplo en una danza que se instala fuera del marco ritual: “J’experiment le souffle par la danse, par le cœur, par le mouvement, par le geste, par les rythmes de mes pieds”. Raji entiende su cuerpo como soplo y como danza; rescata del *dīkr* su carácter de audición ritual (pese que este aspecto se relacionaría más con la práctica del *samā’*) y considera por ello necesario incorporar la voz al ejercicio dancístico. El soplo es danza, según Raji, pues la respiración es fundamental para la ejecución precisa de los movimientos corporales, del equilibrio, de la fuerza, del impulso. Lo interesante de Raji es que incorpora el ritmo vertiginoso y sonoro de las

⁴⁸ “İstanbul Gâlibî Küllüyesinden.” Enlace: <https://youtu.be/yoVLmrmqeuc>

⁴⁹ “Sufi Zikir, Sufi Dhikr... (Halvet-i Uşşaki)”. Enlace: <https://youtu.be/iSTh0ybvSLk>

⁵⁰ “L’Art Soufi de la Respiration”. Enlace: <https://www.arteradio.com/son/616145/la-danse-du-souffle>

inspiraciones y las expiraciones a su danza, por lo que tanto cuerpo y aliento son partícipes de la puesta en escena, como en su obra *La danse du souffle*.⁵¹

A partir del análisis de estas cuatro descripciones del *dikr* observamos que el cuerpo es el escenario somático de un proceso que transita entre lo Simbólico y lo Semiótico de Kristeva: comienza con la escritura de la *Shahādatein*, la cual involucra ciertas partes del cuerpo físico (lengua, garganta, posiciones corporales específicas), ritmo respiratorio y órganos sutiles. En la primera expiración del vocablo *lā*, como en los ejemplos 2, 3 y 4, subsiste la carga significativa del lenguaje, pues al tratarse de una negación, *lā* opera su sentido significativo contra el punto sutil donde se aloja la *nafs*. Sin embargo, conforme la recitación se repite, las palabras que han estado inscribiéndose en el cuerpo van perdiendo su significado y, por tanto, borran las fronteras del signo entre Objeto y Sujeto. Las palabras pierden significado, pero no así los movimientos corporales, y es en esta operación hacia lo Semiótico (el territorio pre-verbal y primordialmente kinésico) que el cuerpo ocupa el sitio del lenguaje, pero no para reemplazar el significado de las palabras, sino para crear su propio texto. Retomo aquí lo que dice Kristeva: “la théorie des pulsions et celle des processus primaires (déplacement, condensation) peuvent situer les «signifiants vides» par rapport à des fonctionnements psycho-somatiques ou, du moins, les enchaîner en une suite de métaphores et de metonymies” (1974, 19). En otras palabras, y siguiendo a Emily Zakin (2011), las pulsiones en realidad son componentes inestables, dispersos y múltiples; asimilan y también destruyen, por lo que el sujeto está escindido de sí mismo en el ámbito de lo Simbólico. Por tanto, el orden de lo Semiótico, y primordialmente en la *jóora*, es

⁵¹ En abril de 2015, Pey y Raji participaron en la Casa del Lago como invitados en la 5ª edición del Festival Internacional Poesía en Voz Alta. En este enlace puede verse un fragmento de su participación: https://youtu.be/18RTP_tpkqE. Durante dicho festival ambos impartieron el taller “Soplo y poesía” sobre cuerpo, danza y técnicas respiratorias inspiradas en el sufismo, al que asistí los días 16 y 17 de abril de 2015.

donde tiene lugar el “ordenamiento de las pulsiones”, para que una vez ordenadas puedan insertarse como huellas en lo Simbólico y en las operaciones de significación del lenguaje. A propósito dice Zakin: “In Kristeva’s account, the drives are not simply excluded by language but also inscribed as an alien element within it. [...] Drives both support and subvert the symbolic operation, bringing bodily rhythms and forces to signification, both impelling and pulling apart its organization and stases” (2011, s/p). Por tanto, al reordenarse las pulsiones en el ámbito de lo Semiótico, dislocan el aparato de lo Simbólico insertando en él ritmos corporales propios de lo Semiótico, pero ahora dotándolos de significado. Por tanto, si aproximamos esta teoría a nuestro objeto de estudio, vemos que esas palabras que van vaciándose de su significado, como resultado de la repetición constante de la *Shahādatein*, son ocupadas por el texto del cuerpo en movimiento, pero no para crear un nuevo significante, sino para incorporar una de las pulsiones (en el sentido en que Kristeva utiliza el término) fundamentales en el sufismo: la pulsión de muerte, la muerte del ego. En el *dīkr*, desde la perspectiva de lo Semiótico, el texto corporal como función psicosomática no tiene por objeto la creación de un nuevo significante, sino vaciar al sujeto de sí mismo por completo para alojar al Amado. En este punto ya no hay un Tú ni un Yo, no hay un Objeto diferenciado del Sujeto, sino la reunión de la Unicidad. Se ha borrado la escritura del ego y ahora mediante el *dīkr*, el cuerpo es la escritura del no-ser. Por esta razón, el símbolo que configura la poética corporal en este estadio es la del corazón-espejo de los versos de ‘Aṭār que cité al principio, y es el corazón-receptáculo de la *jóora* de Kristeva, como veremos en el tercer apartado de este capítulo.

Gracias al *dīkr* el hombre ahora comprende que “[s]er para sí mismo *no ser* es *ser* para Dios”, como señala Corbin. La pulsión de muerte ha conducido al sufi al despertar y ahora es consciente de su no-ser (pues antes se hallaba inmerso en la noche tenebrosa de la

inconsciencia). Sin embargo, como hemos dicho a partir de la propia Kristeva, lo Semiótico y lo Simbólico son procesos complementarios, por lo que tras esta muerte momentánea del ego es necesario el renacimiento del sufí para que se sitúe en la fase tética por medio de la poesía y la danza, ya que estos lenguajes conservan en sus ritmos y estructuras las marcas de la experiencia simbólica de muerte y renacimiento en lo Semiótico.

Entonces, ¿podemos decir que ha tenido lugar un despertar de la conciencia gracias al *dīkr*? Sí, pero no en tanto conciencia del Ego y desde el Ego, sino como un despertar de la conciencia como conocimiento físico y metafísico, con la cual es posible intuir que lo semejante de abajo coincide con su semejante de arriba, y de ahí la metáfora del espejo, en la que el contemplador es el contemplado. Y para manifestar este descubrimiento que le fue revelado, el sufí necesita la poesía y el cuerpo, como revisaremos a continuación en los versos de Rūmī.

2.3 El cuerpo como texto del macrocosmos en Rūmī

El sufí no permanece en el encuentro místico, sino que debe volver al mundo. O, en los términos teóricos que hemos decidido adoptar, el sufí debe reinsertarse en lo Simbólico, aunque no del todo, puesto que la fase tética es una transición entre este proceso de significación y lo Semiótico. La revelación a la que asiste durante la unión mística consiste en descubrir que el Amado es trascendente e inmanente a su Creación y que el cuerpo, como hemos señalado al principio de este capítulo, es también hermoso y digno de alabanza porque es una manifestación de lo divino; como apunta Corbin, la Belleza es “la teofanía o autorrevelación divina por excelencia” (2000, 117). El Amado es necesariamente hermoso porque el sufí se siente motivado a buscarlo por Amor. Por tanto, como señala Schimmel: “[en el sufismo] se desarrolló la idea de que la belleza absoluta e inalcanzable

de Dios también puede reflejarse en un medio creado, puede resplandecer a través de un ser terrenal. Así un ser humano hermoso puede encender el alma” (2007, 62). Añade Schimmel, que el Amor por la manifestación terrena del Amado fue llamado “amor metafórico”, y encuentra una de sus manifestaciones en la poesía. En este punto es que el cuerpo interviene construido desde el lenguaje poético del símbolo y la metáfora, mientras que en sus ritmos encontramos asimismo los rastros pre-lingüísticos y las pulsiones del Eros y el Tánatos de lo Semiótico. Dado que resulta difícil escindir la unión mística de la unión erótica, como ocurre con el bucle de los rizos de Šams en el poema de Rūmī citado al principio de este capítulo, el cuerpo del Amado terrenal y celeste está impregnado de la pulsión erótica. La relación entre el macrocosmos y el cuerpo del Amado terrestre como microcosmos está cimentada en el Amor metafórico.

En los siguientes versos seleccionados resulta patente la configuración de un cuerpo simbólico y metafórico, en el que Rūmī claramente muestra dicho cuerpo como texto del macrocosmos.⁵²

1. ¡Oh, ojos, no vean sin mí! ¡Oh, lengua, no cantes sin mí!
¡Oh, mente, no sepas sin mí! ¡Oh, alma, no te muevas sin mí!
La noche cree que es blanca por la luz de la luna.
Yo soy la noche, tú eres luna, no vayas por el cielo sin mí.
La espina se salvó del fuego bajo la protección de la flor.
Tú eres la flor y yo tu espina. No te vayas a la rosaleda sin mí.
[...]
Pobre de aquel que va por este camino sin conocimiento.
Tú eres el conocimiento de mi camino,
tú que eres mi guía no te vayas sin mí.
Los demás te llaman amor, y yo, Sultán de Amor.

⁵² Los poemas 1, 3, 4, 5, 6, y del 10 al 15 fueron tomados directamente de la edición en línea del *Ġazaliāt-i Šams* en el original farsi, y traducidos en colaboración con la Dra. Moham madi; las transliteraciones son más para facilitar la lectura de quienes no están familiarizados con el alfabeto arábigo. Los poemas 2, 7, 8 y 9 han sido tomados del volumen *En los brazos del amado* (EDAF 2012), la cual es una traducción al castellano de *In the Arms of the Beloved* de Jonathan Star. Probablemente Star tradujo del *Ġazaliāt-i Šams*, la obra de Rūmī que más nos interesa por cuanto a razones formales y temáticas, pese a que en la introducción a su traducción no especifica la fuente de los textos.

¡Oh, tú que estás más allá de lo que los demás creen,
no te vayas sin mí!

ای عیان بی‌من مدان و ای زبان بی‌من مخوان
ای نظر بی‌من مبین و ای روان بی‌من مرو
شب ز نور ماه روی خویش را ببند سپید
من شبم تو ماه من بر آسمان بی‌من مرو
خار ایمن گشت ز آتش در پناه لطف گل
تو گلی من خار تو در گلستان بی‌من مرو
[...]
وای آن کو اندر این ره می‌رود بی‌دانشی
دانش راهم تویی ای راه دان بی‌من مرو
دیگران عشق می‌خوانند و من سلطان عشق
ای تو بالاتر ز وهم این و آن بی‌من مرو⁵³

En estos versos, Rūmī se dirige al Amado y lo nombra “Sultán del Amor”; no obstante, también cabe interpretar que se refiere a Šams de Tabrīz como símbolo del hombre perfecto que es una manifestación de la belleza divina, y que por tanto guía al amante por el camino del conocimiento. En la primera estrofa vemos la configuración de un cuerpo insustancial que parece actuar independientemente de la conciencia del amante, y que, por los versos siguientes, podemos inferir que se hallan más bien a merced del Amado. Esta idea podría condensarse al decir que el amante anhela ser Uno con el Amado, al mismo tiempo que se reconoce como una esencia distinta de Él, e incluso inferior a él dado el aprendizaje que aún debe adquirir, por ejemplo, al contrastar la noche con la luna, y la espina con la rosa. En ambos casos, la noche y la espina son símbolos de imperfección espiritual, pues el

⁵³ Ġazal 2,195 del Ġazaliāt-i Šams. Transliteración del farsi:

*Ey ayān bī man madān-u ey zabān bī man maxān
Ey nazar bī man mabīn-u ey ravān bī man maru
Šab ze nūr-i māh rūy-i xiš rā bīnad sipīd
Man šabam tu māh-i man bar āsmān bī man maru
Xār īman gašat zi ātaš dar panāh-i lotf-i gul
Tu guli man xār-i tu dar gulistān bī man maru
[...]
Vāy ān ku anadar īn rah mīravād bī dānišī
Dāniš-i rāham tu-ī ey rāh dān bī man maru
Dīgarānat išq mīxuyānand-u man sultan-i išq
Ey tubālātar zi vahm-i in-u ān bī man maru.*

amante aún se halla envuelto en la tiniebla de la *nafs* no obstante que anhela disolverse en su Amado. Por lo tanto, pese a considerarse opuestos amante y Amado (uno es la luz del conocimiento y el otro está en la ignorancia oscura; uno es la belleza de la rosa y el otro es la espina que protege la rosa –espina que, en otros poemas, será símbolo del dolor de la separación del Amado), subyace la complementariedad entre ambos y la imposibilidad de que el Uno exista sin el Otro. Así, el cuerpo en este poema es una entidad que idealmente comparten Amado y amante, pero que a veces implica también la desunión y la añoranza.

2. En los cielos veo tus ojos,
 en tus ojos veo los cielos. (31)

En este fragmento resulta evidente la equivalencia entre microcosmos (el Amado terrenal) y el macrocosmos (los cielos), y la belleza que existe en ambos. Los ojos del Amado son la escritura del macrocosmos, y es por ello que al mirarlos, el amante siente que no está lejos de los cielos y que es posible la reunión con el Amado celeste.

3. Anoche me dejaste y te fuiste a dormir tranquilo.
 Esta noche das vueltas en la cama fingiendo estar dormido.
 Te había dicho que estaría contigo hasta el día de la resurrección.
 ¡Dime aquellas palabras que me dijiste cuando ebrio estabas!

دوشینه مرا گذاشتی خوش خفتی
 امشب به دغل بهر سوئی میافتی
 گفتم که مرا تا به قیامت جفتی
 گو آن سخنی که وقت مستی گفتمی⁵⁴

En estos versos el erotismo va más allá de la imagen de los amantes compartiendo el lecho, puesto que funciona como metáfora del proceso de revelación y ocultamiento por parte de

⁵⁴ *Gazal* 1,878 del *Dīwān-i Šams*. Trasliteración del farsi:

Dūšīni marā guḏāštī xuš xuftī
Imšab bi daḡal bihar sū-ī mīuftī
Guftam ki marā tā bi qīyāmat ūuftī
Gū ān sūxanī ki vaqti mastī guftī.

la deidad, el Amado, hacia el amante. Es evidente que el discurso se emite desde lo Simbólico, pues Sujeto y Objeto están diferenciados y no hay acceso a la revelación ni a la Unicidad por parte del amante, lo cual se acentúa por el hecho de que el Amado articuló su discurso, su Revelación, desde la embriaguez.

Por tanto, las palabras develadas no pueden ser articuladas, pues se han perdido en este juego de ocultamiento y revelación. El anhelo y el deseo van en pos de las palabras esquivas dichas por el Amado durante su embriaguez, y no tanto por la ausencia de éste. Mahdi Tourage en *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism* se basa en Lacan para señalar que el deseo por la revelación que oculta la deidad está asociado al orden Simbólico, orden que recupera Kristeva para desarrollar el concepto del mismo nombre. Me parece que, desde Kristeva, podemos coincidir con lo que observa Tourage, pues si en el terreno de lo Simbólico existen dos esencias diferenciadas y distantes entre sí (Amado y amante, Objeto y Sujeto, macrocosmos y microcosmos, respectivamente), y el sujeto está escindido de la Unicidad, resulta congruente que sean el deseo y la nostalgia por el Objeto lo que defina la representación discursiva. Dice Tourage: “Lacan concludes that desire is not a relation to an object, but a relation to a lack. [...] The lack is located in the subject” (2007, 60). La falta se halla en el sujeto, pero también tiene lugar una falta del significador, según Lacan. Dicho deseo no es compatible con el lenguaje, puesto que no puede ser totalmente capturado por éste. Si volvemos al momento en que el amante le suplica al Amado decirle las palabras que le reveló durante su embriaguez, nos encontramos con que el mecanismo erótico del lenguaje funciona como ocultamiento, según observa el mismo Tourage:

[A] total revelation would make the secret meaningless, just as in eroticism consummation equates with termination, for eroticism is the deferral of consummation. Thus the constitutive element of secrecy and eroticism is the subtle play of concealment and revelation [...] In the same vein as *ars erotica*, secrecy enhances the mystical enterprise and elevates it to the level of eroticism. A careful

regulation of what and how much of the secret is to be revealed ensures its effectiveness. (2007, 37)

Por tanto, para sostener el deseo en el ámbito de lo Simbólico son necesarias dos condiciones: 1) Que la revelación no sea total, sino que tenga que ser constantemente inaccesible para el místico, como la relación erótica, y 2) La existencia de dos sujetos diferenciados, un Yo que se reconoce en un Tú, pero que a la vez transita entre un ente que busca a otro, y que cuya unión no termina por consumarse; vemos también un poseedor de la revelación, y un sujeto que no la posee. Esto último es cierto en el ámbito de lo Simbólico, pues en el Semiótico es donde sí podemos hablar de unión al diluirse las fronteras entre Sujeto y Objeto, pero no en lo Simbólico, como en estos versos. Además, como práctica de significación, el amante intentará articular en lo Simbólico lo que la unión con el Amado le ha revelado en lo Semiótico, pero se enfrenta a la inarticulabilidad lingüística de la experiencia y del significado (Dios, la revelación), por lo que el lenguaje poético se convierte en la herramienta que intenta una y otra vez hablar sin éxito de la revelación que le fue manifestada en el ámbito Semiótico. Así, el amante no puede articular dicha revelación, como bien observa Tourage: “The mystic may be expounding mystical concepts by uttering eloquent words, but in reality he is silent —hence Rūmī’s term ‘mutely eloquent’” (2007, 47). Por tanto, quien ha quedado mudo es el amante, incapaz de recrear las palabras ebrias del Amado, a la vez que éste juega a revelarse y ocultarse para incitar el deseo de la unión.

4. En ese sitio donde nuestro corazón se vuelve hacia cualquier palabra
sé que muy pronto perderá su propia verdad.
El recuerdo de tu belleza hará que con cada respiro del corazón aparezca tu
imagen.

آنجا که بهر سخن دل ما گردد

من می‌دانم که زود رسوا گردد
چندان بکنند یاد جمال خوش تو
کز هر نفسش نقش تو پیدا گردد⁵⁵

La Belleza del Amado es una de sus cualidades primordiales y habita tanto en el macrocosmos como en el microcosmos, que es el amante. En estos versos, el amante se convierte en el receptáculo del Amado; el aliento (quizá el de la Creación, quizá el de la recitación del *dīkr*, o ambos), es una escritura del Amado en el alma de quien lo anhela. Y aquí la figura, lo corpóreo, se purifica al alojarse en el alma; no es la figura engañosa y material de lo mundano, sino la figura insustancial que habita lo suprasensible porque es divinamente hermosa.

5. El día que tu amor me vuelva loco
más endemoniado estaré que los demonios.
La sentencia de tu pestaña hace con mi corazón
lo que no hace el poeta con la punta del cálamo.

روزیکه مرا عشق تو دیوانه کند
دیوانگی کنم که دیو آن نکند
حکم مژه تو آن کند با دل من
کز نوک قلم خواجه دیوان نکند⁵⁶

El Amor del Amado enloquece al místico. En este poema, Rūmī lleva la hipérbole al punto de que en el original en farsi, los términos دیوانه (*dīvāna*) y دیوانگی (*dīvānagī*) se refieren más bien a estar poseído por un demonio, دیو (*dīv*). Es entonces un estado más allá de la locura, puesto que Otro ha tomado el lugar del ser individual; el “poseído” es en esta imagen el receptáculo del Amor divino. La segunda parte de la cuarteta nos dice que las pestañas del

⁵⁵ *Ġazal* 464 del *Dīwān-i Šams*. Transliteración del farsi:

Ānyā ki bihar suxan dil-i mā gardad
Man midānam ki zūd rusvā gardad
Čandān bukunad yād-i ŷamāl-i xuš-i tu
Kaz har nafasaš naqš-i tu peydā gardad.

⁵⁶ *Ġazal* 719 del *Dīwān-i Šams*. Transliteración del farsi:

Rūzīki marā išq-i tu dīvāni kunad
Dīvānigī kunam ki dīv ān nakunad
Ḥukm-i muži-yi tu ān kunad bā dil-i man
Kaz nuk-i qalam xāyi-yi dīvān nakunad.

Amado han sometido al corazón sutil del amante, encendiendo el Amor en él, ese amor metafórico del que hablaba Schimmel. En versos anteriores vimos el símbolo del bucle de la cabellera de Šams como prisión del corazón, y en este caso las pestañas actúan más bien como esa parte diminuta que el Amado decide revelar, pero que es suficiente para que el místico pierda la capacidad de articular dicha belleza mostrada. Por ello, nos recuerda el ejemplo 3 en cuanto al juego de ocultamiento y revelación, a la vez que esta cuarteta también resulta innegablemente erótica, pues es más poderoso el hechizo de las pestañas y la locura que despierta en el amante ese breve y poderoso atisbo, que cualquier intento del lenguaje por expresarlo. El cuerpo aquí se reduce a una parte ínfima, pero sensual y más poderosa que todo lenguaje.

6. ¿Qué es este amor tan suave y dulce
que no necesita al alma para vivir?
¿Está en nuestro cuerpo o está fuera de él?
¿O está en la mirada del verdadero Sol de Tabrīz?

عشقی که از او وجود بی‌جان میزیست
این عشق چنین لطیف و شیرین از چیست
اندر تن ماست یا برون از تن ماست
یا در نظر شمس حق تبریزیست⁵⁷

El anhelo de disolución o *fanā* al que aspira todo sufí está más allá de toda forma. Rūmī declara esta idea de manera contundente en esta cuarteta, pues para experimentar el Amor en su grado supremo ya no hacen falta cuerpo ni alma. Y la fuente de dicho Amor no puede hallarse más que en el Amado, representado en este caso por la mirada de Šams, en la cual tenemos una vez más una breve revelación de lo divino.

⁵⁷ *Gazal* 364 del *Dīwān-i Šams*. Transliteración del farsi:

Išq-ī ki az ū voḡūd bī ḡān mīzīst
Īn išq čunīn laṭīf-u šīrīn az čīst
Andar tan-i māst yā burūn az tan-i māst
Yā dar nazar-i šams-i ḡaq-i tabrīzīst.

7. En aras de los que Lo aman
aparece el Bienamado:
aquí, en forma humana,
finalmente ha llegado. (71)

Este poema recoge de nuevo la imagen del cuerpo como texto del macrocosmos, es decir, la divinidad se manifiesta en la forma humana de Šams de Tabrīz, porque es capaz de revelarse a quienes lo buscan, a quienes han decidido escucharlo y amarlo. Aquí, la forma humana no es despreciable, no es la cárcel del alma, sino una manifestación terrenal y microcósmica del Amado celeste.

8. Fuego de amor es el vino que bebo.
¡El mismo Dios en mis labios lo escancia! (73)

El Amado escancia el vino del Amor, símbolo también de la locura, y el amante está en constante búsqueda de esta embriaguez. El poeta Adonis dice al respecto que el poeta sufí busca también un lenguaje “embriagado” para expresar aquello que le fue revelado durante su unión mística: “Para superar el mundo de la exterioridad (*al-záhir*) tenemos que recurrir al mismo lenguaje: embriagándolo. [...] Ese lenguaje ebrio es el lenguaje metafórico (*mayaz*). Con él posibilitamos que lo que está en otro lugar, en lo oculto o en lo interior, pase (*yayuz*) a nuestro mundo exterior. Así nos permite dicho lenguaje poner lo infinito en lo finito, como decía Baudelaire” (2008, 193). Desde nuestra perspectiva teórica, eso “oculto” de lo que habla Adonis es el inconsciente y lo pre-lingüístico de lo Semiótico en Kristeva, mientras que el “mundo exterior” es lo Simbólico. En uno y otro ámbito las pulsiones erótica y de muerte están presentes; por un lado se encuentra la muerte del ego y la disolución de la *nafs*, y por el otro, la disolución en el Amado se deriva de una intensa

pulsión erótica, como vemos en estos versos.⁵⁸ El vino del Amado es símbolo del Amor y enloquece al amante en su nostalgia y desesperación por la unión. Los labios que beben son a la vez una imagen erótica y sensual y una metáfora del cuerpo insustancial. Como microcosmos que es, este cuerpo insustancial representado en los labios que beben se relaciona directamente con el macrocosmos, pues como en toda experiencia mística no hay intermediarios, sino un contacto directo con la divinidad.

9. ¿Para qué sirve tu vida
si no usas tus huesos
como leña de Su fuego? (73)

Las pulsiones de muerte y erótica se hallan en este fragmento. La primera se refiere a la muerte del individuo, tanto simbólica como definitiva: la vida es ilusoria y si acaso su única razón de ser es la de renunciar al ego para retornar al Amado y reunirse con él. Esta reunión definitiva es la muerte física del cuerpo, la cual es más bien vista por Rūmī y los sufíes como la Vida Verdadera. Por tanto, pese a que los huesos en este poema son símbolo de la muerte simbólica y física, en realidad hay un tono gozoso porque la muerte es Vida. La pulsión erótica la encontramos en esa entrega absoluta al Amado, en la consumición de los propios huesos como la polilla de *El lenguaje de los pájaros* de ‘Aṭār:

Emprendió el vuelo entonces una completamente ebria
y, de contento, se posó encima del fuego.
Abrazó el fuego y él la abrazó.
Y, alegremente unida a él, se perdió a sí misma.
(2015, 436)

⁵⁸ Cabe preguntarse, como sugiere Gabriel Weisz, si existe alguna diferencia entre el erotismo entendido como tal y un erotismo ritual. La pregunta es compleja y tiene varias respuestas posibles de acuerdo con el contexto; en el nuestro, me parece que el erotismo aparece más bien en la poesía, en autores como Rūmī e Ibn Arabī, en quienes es evidente la manifestación de lo divino en el sujeto amado, y el ansia de disolución en éste. Sin embargo, en el ámbito ritual del sufismo, como la recitación del *dīkr* y el *sema*, no tiene lugar ninguna representación simbólica del erotismo, al menos de manera visible. Los giros del *sema* se acompañan de los versos exaltados de Amor de Rūmī, como veremos en los *‘Ayn-i Šarīf* en el Capítulo III, pero su experiencia es más bien interna.

El amante se abandona por completo en el fuego amoroso del Amado. Y ello indica el tránsito, siempre complementario, entre lo Semiótico y lo Simbólico: pese a sus limitantes, el lenguaje poético es lo que le permite al místico recrear, volver momentáneamente, al momento de la unión con el Amado.

10. Qué hay en el vientre y qué en el mundo del no ser
para que en la tumba esté bailando el hueso por tu Luz.

اندر شکم چه باشد و اندر عدم چه باشد
کاندر لحد ز نورت رقص است استخوان را⁵⁹

La muerte simbólica y física (de ahí la imagen del hueso que baila) es una experiencia gozosa, pues es el medio definitivo para alcanzar reunión con la Unicidad. La danza es fundamental para Rūmī, pues ésta es elocuente cuando las palabras no alcanzan; por tanto, la alegría de la reunión no puede expresarse más que por el movimiento. La Luz, por su parte, se refiere tanto a la del Amado trascendente, macrocósmico, como a la de Šams, el Sol de Tabrīz, por lo que, una vez más, vemos al cuerpo en su relación de reciprocidad con el macrocosmos, la unión de lo más pequeño o esencial (el hueso) con la Luz deslumbrante de la revelación divina después de la muerte, que es la Verdadera vida. Por eso la tumba es a la vez el vientre: el sufí logra ver que entre ambos sitios no hay oposición, no hay nacimiento ni muerte cuando el ego se aniquila. Como señala Corbin: “*Ser para sí mismo no ser es ser para Dios*”. Por tanto, al estar en la tumba o en el vientre el sufí *es*, porque en ambos mundos es *no-ser*.

11. Tu lengua sin habla, sin palabras, sin tu expresión.
Desde tu interior tu oído ha escuchado la Felicitación [mobarak bād].

⁵⁹ Transliteración del farsi:

Andar šikam ċi bāšad vandar ‘adam ċi bāšad
Kandar laḥad zi nūrat raqṣ ast ustuxān rā.

بی گفت زبان تو بی حرف و بیان تو
از باطن تو گوشت بشنیده مبارک باد⁶⁰

La lengua y los oídos son vehículos de la unión mística, siempre y cuando los consideremos órganos sutiles. El oído del corazón es quien permite escuchar la voz del Amado, la “Felicitación”; no obstante, por la característica inefable y sutil tanto de ésta como de “la lengua sin habla”, estamos ante la naturaleza mística del silencio. En el ejemplo 3, la revelación del Amado tuvo lugar durante su embriaguez, pero en estos versos hay una revelación sin palabras. El oído del corazón sutil es quien ha escuchado la Revelación, es un proceso interno y, por tanto, podemos decir que el sitio desde donde nos habla Rūmī es la *jóora* semiótica, en términos teóricos. Dicha Revelación se articula por medio del genotexto, es decir, el texto que se genera a partir de las pulsiones que la *jóora* organiza, concretamente, la pulsión erótica y la pulsión de muerte. Me parece que en este punto hablamos de la primera pulsión, pues la Revelación divina comparte con el erotismo el juego de ocultarse y mostrarse. En el genotexto que se genera en el texto poético, vemos las marcas de la Revelación en el ritmo y en los fonemas, pero el ocultamiento, que también está presente, se halla en el silencio de aquello que no puede decirse. En lo Semiótico, que es desde donde se emite el genotexto, no existe aún la propiedad sígnica de las palabras. Por ello, el silencio de la lengua muda y sutil transporta al poeta a la materia matricial de su origen, a la *jóora* que articula la Revelación como ritmo y fonema, pero también como silencio. El conocimiento de lo divino no es cognoscente ni lingüístico, no es posible solamente en el ámbito de lo Simbólico, sino que el sujeto místico lo aprehende cuando desarticula el signo y retorna a la *jóora* pre-lingüística, y así lo reconoce por medio del

⁶⁰ Última estrofa del *gāzal* 597 del *Dīwān-i Šams*. Trasliteración del farsi:
Bī guft zabān-i tu bī ḥarf-u bayān-i tu
Az bāṭin-i tu gūšat bišnīdi mubārak bād.

ritmo entre el sonido y el silencio. Pero al momento de trasladar esta experiencia hacia lo Simbólico por medio del lenguaje significante, y de trabajar el poema como un fenotexto que emite un mensaje, es necesario construir el silencio que trae consigo la Revelación por medio de metáforas y símbolos. En el fenotexto, el lenguaje necesita nombrar al silencio, pero sin revelar nada, y por ello tiene lugar la paradoja de que todo está dicho sin realmente decirlo.

12. Tengo un corazón tan grande como el mundo que carga con una montaña.
Yo cargo montañas, no paja, libérame de este pajar.

دارم دلی همچون جهان تا می کشد کوه گران
من که کشم که کی کشم زین کاهدان و آخر مرا⁶¹

El corazón es un receptáculo del macrocosmos, a la vez que es su réplica microcómica, pues el mundo está escrito en él en toda su vastedad. Y el amante sabe que esta correspondencia implica la renuncia y el no conformismo con lo ínfimo de la vida mundana, cuya metáfora es la paja del pajar. Traer consigo el mundo no es pesar para el que busca al Amigo, sino un gozo intenso de saber que son la misma cosa, que ya no hay un “Tú” y un “Yo”. La Dra. Mohammadi observa además, que la “montaña” es la metáfora de la promesa del Amor entre Dios y los hombres (el pacto de *alast*).

13. A cada rato llega un mensajero con el alma a tirar del cuello de su ropa.
En el corazón entra una ilusión que le dice “vuelve hacia tu origen”.
El corazón, huyendo del mundo de los colores y los olores en cada dirección corre, desgarrando su vestimenta por fidelidad, gritando, “¿dónde está el origen?”.

هر دم رسولی می رسد جان را گریبان می کشد

⁶¹ Transliteración del farsi:

*Dāram dil-ī hamčun ŷahān tā mīkišad kūhi girān.
Man kuh kišam kah key kišam zīn kāhdān vāxar marā.*

بر دل خیالی می‌دود یعنی به اصل خود بیا
 دل از جهان رنگ و بو گشته گریزان سو به سو
 نعره زنان کان اصل کو جامه دران اندر وفا⁶²

En estos versos el corazón sutil está configurado desde la prosopopeya, pues huye del mundo y desgarrá sus vestiduras, metaforizando así la muerte del ego. El corazón sutil debe renunciar al mundo material para emprender la búsqueda del Amado, el retorno a la Unicidad, que es el verdadero origen del hombre. Para referirse al alma en el primer verso, Rūmī utiliza el término polisémico farsi جان (*yān*) en el sentido de “alma pura”. A la vez, para hablar del corazón utiliza دل (*dil*), término preferido por los persas para referirse al *al-qalb* de los sufíes árabes, esto es, el corazón sutil. Con lo anterior vemos el énfasis puesto en la fisiología sutil y cómo el mecanismo poético consiste en configurar dicha fisiología a partir de imágenes que remiten a lo corpóreo y a lo material, a la acción apasionada, como el hecho de desgarrarse las ropas جامه دران (*yāma darān*) y el tirar del cuello de la ropa del alma گریبان می‌کشد (*garībān mīkišad*).

14. Para que el alma se convierta en oro, debe unirse con el amado.
 Era pie, es ahora cabeza, era paja, es ámbar ahora.⁶³

تا کار جان چون زر شود با دلبران همبر شود
 پا بود اکنون سر شود که بود اکنون کهربا

En el original farsi de estos versos, el término para referirse al Amado es دلبر *dilbār*, “el que roba el corazón”. Encontramos también el tópico alquímico de la transformación del alma

⁶² Trasliteración del farsi:

Har dam rasūl-ī mīrisad yān rā garībān mīkišad
Bar dil xīyāl-ī mīdavad y’anī bi ašl-i xud bīyā
Dil az yāhān-i rang-u bū gaštī gurīzān sū bi sū
N’ari zanān kān āšl kū yāmi darān andar vafā.

⁶³ Trasliteración del farsi:

Tā kāri yān čun zar šavad bā dilbarān hambar šavad
Pā būd aknūn sar šavad ki būd aknūn kahrubā.

en oro, durante el último estadio de su perfección. Si bien en el *dikr* se busca la pulimentación del corazón y el alma, como reza el *ḥadīṭ* de Mahoma: “Existe para cada cosa un barniz que quita el orín, y el barniz del corazón es la invocación de Dios” (Boix 2010, 47), Rūmī incorpora la idea de que la perfección última es la unión con el Amado. El proceso para alcanzar la pureza total y verdadera lo aborda también con la metáfora de lo crudo y lo cocido, como hemos visto ya. El primer verso parece supeditar lo corporal a lo suprasensible, al enfatizar que es el alma quien se convierte en oro; no obstante, en el segundo verso observamos una jerarquía anatómica, que igualmente apunta a la progresión hacia lo perfecto, de lo inferior a lo superior: “era pie, es ahora cabeza”. Esta progresión se observa también en el ritmo y la aliteración que podemos identificar en la transliteración, así como en la estructura paralela de los dos hemistiquios que logró rescatarse en la traducción al castellano:

پا بود اکنون سر شود / که بود اکنون کهربا
Pā būd aknūn sar šavad / kah būd aknūn kahrubā
 [Era pie, es ahora cabeza, / era paja, es ámbar ahora.]

15. Soy un espejo, soy un espejo, no soy hombre de argumentos
 Verán cómo me siento si sus oídos se vuelven ojos
 Lanzo las manos como un árbol, giro como la luna
 Mi giro del color de la tierra es más puro que el giro del cielo.⁶⁴

آینهام آینهام مرد مقالات نهم
 دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
 دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر
 چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما

⁶⁴ Transliteración del farsi:

Āyini-am āyini-am mard-i maqālāt ney-am
Dīdi šavad ḥāl-i man ār čašm šavad gūš-i šumā
Dast fišānam ču šajar čarx zanān hamču qamar
Čarx-i man az rangi zamīn pāktar az čarxi samā.

En estos versos, el amante se sabe reflejo del Amado, tiene la certeza de que ambos son Uno mismo y sabe también que el conocimiento de la Verdad divina no es de índole racional, sino insustancial, intuitiva. La importancia en torno a lo que escucha el oído del corazón es evidente en el segundo verso, pues el sufí ve lo que escucha mediante la audición mística, como veremos en el capítulo dedicado al *sema*, y se arroba en un flujo energético que se manifiesta en el cuerpo sutil como las pulsiones eróticas y de muerte, dirigidas por la *jóora*. Lo anterior tiene el efecto de transformar la pulsión de muerte en Vida, y de convertir la palabra significativa en cualidad pre-verbal de sonido y movimiento, despojándose así del oír y el ver de los sentidos sensibles; en este marco, la audición mística se trataría de un desmontaje paulatino de las cualidades significantes del lenguaje, de lo Simbólico, hacia el punto en el que el sujeto no se hallaba constreñido aún por dichas estructuras, según establece Kristeva: “Des quantités discrètes d’énergies parcourent le corps de ce qui sera plus tard un sujet, et, dans la voie de son devenir, elles se disposent selon les contraintes imposées à ce corps -toujours déjà sémiotisant- par la structure familiale et sociale” (1974, 23) A su vez, el desdoblamiento de voces y cuerpos, en el que se confunden el amante y el Amado, enfatiza el hecho de que son Uno, al mismo tiempo que podemos interpretar el último verso como que el Amado verdadero es el que se encuentra en la Tierra, es decir, Šams de Tabrīz. Podemos concluir lo anterior con base en los versos que hacían referencia al *kuhl* de la tierra de Tabrīz: “la tierra de Tabrīz es el *kuhl* que embellece nuestra alma”. Además, al sugerir que el amante es una réplica microcósmica más perfecta del Amado celeste, Rūmī también puede referirse al hecho de que el Amado no se encuentra siempre en las alturas inefables e inaccesibles, sino dentro de uno mismo. Esto resulta congruente también con otro de sus tópicos recurrentes: la creación toda, tanto celeste como terrestre, danza para el Amado. Si toda la creación alaba la Belleza

del Amado, el amante se equipara con las ramas altas de un árbol y deviene en danza anclada en la tierra. Esto es, el microcosmos también es divino.

Por su parte, la imagen del giro no es solamente retórica, sino que está patente en la estructura misma de los versos, lo cual constituye uno de los argumentos de mi investigación. El giro como recurso fonético, aliterativo y estructural es evidente en farsi, y cito como ejemplo el cuarto verso:

چرخ من از رنگ زمین / پاکتر از چرخ سما
Čarx-i man az rangi zamīn / pāktar az čarxi samā

Además, Rūmī juega con la homonimia entre el vocablo para “cielo”, سما (*samā*), y el término con que se designa la danza giróvaga, سماع (*samā*’), como exploraré con mayor detalle en el Capítulo II, “La palabra y la danza”.

A partir de lo que he expuesto en este segundo apartado, podemos concluir que el cuerpo es un elemento más polivalente que el alma, puesto que se transforma en escenario somático y textual de las transformaciones alquímicas y espirituales del sufí a nivel sutil, físico y poético. Vimos que en el ámbito sutil, las doctrinas filosóficas de Kobrā, Razī y Simnānī, conciben una serie de órganos suprasensibles que le permiten al místico descifrar los fenómenos que acompañan su despertar, como las luces de colores asociadas a los ciclos proféticos o los fotismos. Estos órganos no tienen un homólogo en el cuerpo físico, sino que corresponden a un plano suprasensible, pues la influencia maniquea en los autores marca una separación contundente entre cuerpo y alma. Por tanto, aunque recibe el nombre de fisiología sutil, no vemos realmente la configuración de un cuerpo, ni siquiera en un ámbito insustancial. En cambio, me interesa mucho más lo que observamos en el *dīkr* y en los textos que buscan guiar al sufí en la correcta praxis de éste, pues es un ámbito en el que sí podemos hablar de escritura corporal. Según los autores que revisamos, en el *dīkr* sí se

establecen correspondencias entre el cuerpo físico y su homólogo sutil, y los mecanismos para lograr la correlación entre ambos son la respiración y la palabra divina. Vimos también que ocurría una transición más clara entre el ámbito Simbólico y el Semiótico, pues al perderse el sentido de las palabras con la repetición y lograrse al mismo tiempo la purificación corporal, se logra anular la dualidad del signo. En este proceso, se conservan también la materialidad del lenguaje y sus cualidades pre-verbales: prevalece el ritmo de la palabra vacía de significado para ser solamente sonido, al tiempo que el lugar de ese significado vacío lo ocupa el cuerpo como kinesis, aliento y ritmo y se transforma así en texto, ocupando el lugar de la palabra significante.

Por último, en su dimensión poética, el cuerpo es para Rūmī uno de los escenarios en los que el Amado puede mostrarse como *Deus revelatus*, ya sea como fragmento o en su forma humana como su homólogo Šams de Tabrīz. En cada uno de estos fragmentos corporales es posible hallar una de las claves del macrocosmos, por lo que la poesía de Rūmī puede ser leída también como un mapa textual y somático de las revelaciones teofánicas. No obstante, al mismo tiempo, como observamos en el poema del ejemplo 3, el *Deus revelatus* juega también a ser *Deus absconditus*, por lo que son precisos el símbolo, la metonimia y la metáfora para trazar este mapa somático-textual de sus teofanías. En el ámbito sígnico de lo Simbólico el Sujeto y el Objeto son dos entidades distintas: el Amado (significado) escapa a la aprehensión lingüística del amante (significante) y, por tanto, el intento poético por explicar y describir a la divinidad es inagotable. Podemos concluir, entonces, que el mapa textual-somático que concibe Rūmī como sitio de las teofanías es al mismo tiempo una herramienta desde lo Simbólico por describir lo inefable, y que la fragmentación y las metonimias corporales son al mismo tiempo la demostración de que el macrocosmos habita en el microcosmos (el bucle, el hueso) y la imposibilidad por describir

cuán grande e inaprehensible es el Amado. Todo lo anterior puede resumirse en los siguientes versos del *ġazal* 1,826 del *Dīwān-i Šams*:

هر کی ز حور پرسدت رخ بنما که همچنین
هر کی ز ماه گویدت بام برآ که همچنین
هر کی پری طلب کند چهره خود بدو نما
هر کی ز مشک دم زند زلف گشا که همچنین
گر ز مسیح پرسدت مرده چگونه زنده کرد
بوسه بده به پیش او جان مرا که همچنین
هر کی ز روی مرحمت از قد من پرسدت
ابروی خویش عرضه ده گشته دوتا که همچنین
گفتم بوی یوسفی شهر به شهر کی رود
بوی حق از جهان هو داد هوا که همچنین
گفتم بوی یوسفی چشم چگونه وا دهد
چشم مرا نسیم تو داد ضیا که همچنین
از تبریز شمس دین بوک مگر کرم کند
وز سر لطف برزند سر ز وفا که همچنین⁶⁵

Si alguien te pregunta cómo son las huríes
muéstrales tu propio rostro y respóndeles: así.

Si alguien te pregunta sobre la luna,
sube a la azotea y díles: así.

Si alguien te pregunta cómo es una *pari*,
muéstrale tu propia cara.

Si alguien pregunta cómo es el almizcle,
desata tu cabellera y dile: así.

Si alguien te pregunta cómo resucitaba Jesús a los muertos,
dales un beso en la frente y díles: así.

⁶⁵ Transliteración en farsi:

Har ki zi ħūr pursadat rux binamā ki hamčunīn
Har ki zi māh gūyadat bām barā ki hamčunīn
Har ki parī talab kunad čihriy-i xud bidū namā
Har ki zi mušk dam zanad zulf gušā ki hamčunīn
Gar zi masīḥ pursadat murdi čigūni zinadi kard
Būsi bidi bi piš-i ūyān-i marā ki hamčunīn
Har ki zi ruyī marḥamat az qad-i man bepursadat
Abarūy-i xīš arđi dih gašti dutā ki hamčunīn
Guftam būy-i yūsif-i šahr bi šahr kiy ravad
Būy-i ḥaq az ūyahān-i hū dād havā ki hamčunīn
Guftam būy-i yūsufī čašm čigūni vā dahad
Čašm-i marā nasīm-i tu dād đīyā ki hamčunīn
Az tabriž šams-i-dīn buki magar karam kunad
Vaz sar-i lutfbarzanad sar zi vafā ki hamčunīn.

Si alguien te pregunta por amabilidad sobre mi estatura,
muéstrales tu ceja doblada y diles: así.

Pregunté sobre el perfume de José,
que cabalgó sobre el viento de ciudad en ciudad.
El aire trajo el aroma de la Verdad
del mundo de Él y dijo: así.

Pregunté cómo devolvía la vista a los ciegos el perfume de José.
La brisa me trajo tu fragancia y le dijo a mis ojos: así.

Ojalá desde Tabrīz Šams sea generoso y levante la cabeza
por amabilidad y nos mire: así.

3. Convergencias intertextuales entre lo Semiótico y lo Simbólico

Una vez que hemos expuesto las poéticas del alma y el cuerpo, podemos hacer una síntesis de las relaciones intertextuales entre dichas poéticas desde la perspectiva de Kristeva. Almas y cuerpos están configurados de distintas formas: desde la filosofía sufí, el alma se encuentra en el plano suprasensible y es difícil hablar de ésta como un texto en este nivel, por lo cual fue necesario recurrir a la poesía para observar qué conceptos y qué figuras retóricas utiliza Rūmī para configurarla, entre las que podemos mencionar la prosopopeya cuando el alma desgarrar sus ropas buscando al Amado, o la metáfora de “lo cocido”. El cuerpo, en cambio, tanto en el *dīkr* como en la poesía de Rūmī aparece como un homólogo textual del macrocosmos, puesto que aloja una escritura de lo divino y es manifestación de la Belleza inmanente del Amado.

Comienzo este apartado con uno de los elementos de la fisiología sutil que resulta fundamental en nuestra aplicación de la teoría de Kristeva, pues podemos establecer analogías entre el corazón sutil como receptáculo de la teofanía y la *jóora*, para luego revisar los procesos de significación entre lo Semiótico y lo Simbólico entre el cuerpo y el alma como textos.

3.1 El Corazón y la *jóora*: escenario somático de la teofanía

En *El canto del sol* Eva de Vitray-Meyerovitch recoge una historia a propósito de la discusión entre chinos y bizantinos sobre el arte de pintar. Ambos manifiestan ser los más perfectos y entonces el sultán del relato los pone a prueba: los chinos solicitan pinturas de colores, mientras que los bizantinos se dedican a limpiar las paredes del cuarto en que se han encerrado para su tarea. Al terminar, los chinos se muestran orgullosos de su obra, y

cuando el sultán corre la cortina que ocultaba a los bizantinos, se da cuenta de que todo cuanto han pintado los chinos se refleja en las paredes limpias que aquellos han pulimentado. La historia se transforma entonces en alegoría y dice así:

Los bizantinos, oh padre mío, son los sufíes: no tienen estudios, ni libros, ni erudición.

Pero han pulido sus pechos y los han purificado del deseo, la codicia, la avaricia y los odios.

Esta pureza del espejo es, sin ninguna duda, el corazón que recibe innumerables imágenes.

Este Moisés guarda en su seno la forma infinita sin forma de lo Invisible reflejada en el espejo de su corazón,

aunque esta forma no esté contenida en el Cielo, ni en el empíreo, ni en la esfera de las estrellas, ni en el globo que descansa sobre el Pez.

Pues todas estas cosas están limitadas y enumeradas — sabe que el espejo del corazón es sin límites.

Aquí, el entendimiento se vuelve silencioso, si no, induce al error; pues el corazón está con Dios, o, mejor dicho, el corazón es Él.

(2008, 78-79)

A partir de este ejemplo resultan evidentes las semejanzas entre el corazón sutil del sufí como receptáculo / espejo del Amado y la *jóora*, concepto que creo necesario definir desde dos perspectivas: la de Kristeva, como elemento o “sitio” que participa del proceso de significación de lo Semiótico, y desde la poesía mística.

La *jóora* se ubica para Kristeva en el ámbito de lo Semiótico, es decir, el proceso de significación que precede la dualidad del signo y el logos. Toma este concepto del *Timeo* de Platón y lo define como un receptáculo inefable y en constante movimiento, añadiendo además las pulsiones, el inconsciente, la etapa pre-edípica, y el ritmo vocal y kinésico. Kristeva conserva la idea platónica de homologar a la *jóora* con la madre, y es por ello que al “estar” en ella, el individuo no está aún formado como sujeto cognoscente ni es parte de las leyes del mundo patriarcal, representado por lo Simbólico. Si para Kristeva la *jóora* es un sitio de significaciones previo al logocentrismo del signo, propongo que la teofanía manifestada como reflejo de Dios en el corazón / espejo del sufí puede considerarse un

retorno a la condición del sujeto anterior al lenguaje verbal simbolizado por la *jóra*, y que por tanto se aloja en las pulsiones y los ritmos no lingüísticos. En tanto que la culminación de la búsqueda sufí es la disolución de dos esencias distintas (la del Amado y el amante), es también análoga a la supresión del signo, a partir de lo que señala Corbin: “No puede haber conocimiento del ser divino que no sea experiencia teofánica. Pero en relación con la Ipseidad divina este conocimiento es desconocimiento, porque el conocimiento supone un sujeto y un objeto, lo que ve y lo que es visto, mientras que la Ipseidad divina, luz negra, excluye esta correlación” (2000, 129).

Cuando el texto que he citado habla de que “Este Moisés guarda en su seno la forma infinita sin forma de lo Invisible reflejada en el espejo de su corazón, /aunque esta forma no esté contenida en el Cielo, ni en el empíreo, ni en la esfera de las estrellas, ni en el globo que descansa sobre el Pez”, queda claro que ya no existe un afuera ni un adentro que se oponen y se alejan, sino que el Todo es Uno y múltiple al mismo tiempo, y no puede reducirse el Todo a una sola de sus formas. Apunta, además, que la *jóra* carece de unidad, identidad y deidad, basándose en Platón: “Platon insiste sur le caractère nécessaire mais non divin parce qu’instable, incertain, tout en mutation et en devenir, du réceptacle (ὑποδοχείον) qui est nommé aussi espace (χώρα) vis-à-vis de la raison” (1974, 23). Si tomamos en cuenta estos atributos de la *jóra*, podemos ver que son semejantes a las cualidades de Dios según el sufismo, pues Él no puede reducirse a una sola de sus manifestaciones; no puede ser estable, puesto que se manifiesta en su trascendencia y en efecto es innumerable como vimos en el *dikr*: al repetir incesantemente los múltiples nombres de Dios éstos dejan de tener significado, y ocupan su lugar el ritmo y el movimiento primordiales del cuerpo y la respiración. Por tanto, “la forma infinita sin

forma” de Dios se refleja y se aloja en el corazón/receptáculo que comparte las mismas características de dicha forma divina: es igualmente inestable, móvil, inabarcable, inefable.

Para apoyar mi argumento, cito a Laura Robledo González (2013), quien señala que Ibn ‘Arabī desarrolla en su *Intérprete de los deseos* la idea del corazón o *qalb* como contenedor “de toda forma”, a partir de la ductilidad de la raíz árabe *q-l-b*, la cual significa “corazón”, “centro”, “molde”, “cambio perpetuo”, “receptáculo”: “Este corazón/contenedor de los sufíes, infinitamente dúctil, oscila a perpetuidad para poder reflejar así la manifestación continua de los atributos infinitos de Dios sobre él, *sin atarse a ninguno de ellos, pues hacerlo implicaría identificar a Dios con una sola de sus revelaciones epifánicas divinas*” (Robledo 2013, 431; las cursivas son mías). Esto además nos conduce a la Trascendencia, *Tanzīh*, y a la Inmanencia, *Tashbīh*, divinas, desarrolladas por Rūmī e Ibn ‘Arabī en su poesía, ya que en su inestabilidad, el corazón/contenedor permite tanto la trascendencia de Dios frente a su creación y su multiplicación en dicha creación.

Al mismo tiempo, como observa Kristeva basándose en Platón, la *jóora* es donde se originan los significados, paradójicamente, y donde los sonidos (sin tratarse aún de sílabas o palabras) comienzan a asociarse con conceptos, dando lugar a la arbitrariedad del signo. La *jóora* es un receptáculo móvil y reitero mi idea de que sus atributos también son aplicables al corazón/receptáculo, pues no intenta definir la unidad de cuando existe, ni siquiera de Dios. El lenguaje no alcanza para nombrarlo ni para describir la experiencia teofánica, por lo que, en efecto, todo intento por hacerlo resulta en una arbitrariedad del lenguaje.

La hipótesis que propongo a partir de la teoría de Kristeva es que en un flujo dialéctico de significaciones que entran y salen de él, el corazón/receptáculo anula y resignifica los sonidos correspondientes a los nombres divinos, renombra el mundo al

tiempo que anula los significados cuando contiene en sí mismo el Todo infinito. He denominado al corazón sutil como escenario somático de la teofanía, entendiendo aquí lo somático como una construcción imaginal e insustancial, pero también podríamos llamarlo el escenario somático de la regeneración del lenguaje: si el corazón refleja el mundo, lo puede nombrar de nuevo, pues lo engulle y lo crea al mismo tiempo. A la vez, si la respiración es la operación que lustra y limpia el corazón/receptáculo, estaríamos hablando de la cualidad pre-verbal y kinésica de la *jóora*, pues es necesaria una especie de *tabula rasa* verbal para renombrar el mundo; no debemos olvidar que en el *dīkr* se escribía y se borraba continuamente el nombre de Dios o las palabras de la *Shahādatein*, “*lā ‘ilāha ‘illā-lāh*”. Podemos concluir, entonces, que el corazón/receptáculo, homologado a la *jóora*, es el sitio en el que se renuevan los significados y se reasignan las condiciones de cada significado en relación con su significante. Si el amante y Dios se vuelven Uno y se anula la dualidad del signo, el proceso inverso sería la (re)creación del mundo.

Hemos dicho ya que el místico se inclina por la poesía y la danza para transmitir la experiencia teofánica, puesto que la poesía mística transita entre la racionalidad de un discurso logocéntrico, organizado bajo las leyes de lo Simbólico y la aproximación a una experiencia derivada de la pulsión de muerte. Siguiendo con Kristeva, en la *jóora* semiótica convergen pulsiones contradictorias de vida y muerte, y es la pulsión de muerte la que, de algún modo, se asemeja al acto de creación poético: “On dira donc que c’est ce corps maternel qui médiatise la loi symbolique organisatrice des rapports sociaux, et qui devient le principe d’ordonnement de la *chora* sémiotique, sur la voie de la destruction, de l’agressivité et de la mort” (Kristeva 1974, 27; las cursivas son del original) y:

En revenant, à travers l’événement mortel, vers ce que produit sa coupe; en exportant la motilité sémiotique à travers le bord d’où s’instaure le symbolique, l’artiste esquisse une sorte de seconde naissance: ainsi, sujet à la mort mais aussi à la re-

naissance, sa fonction se voit captée, immobilisée, représentée, idéalisée, par des systèmes religieux (dont le christianisme, sans doute le plus explicite sur ce point), qui d'ailleurs l'arbitrent dans leurs temples, leurs pagodes, leurs mosquées, leurs églises. A travers des thèmes, des idéologies, des significations sociales, l'artiste fait passer dans l'ordre symbolique une pulsion asociale, non encore captée par le théâtral. (1974, 69)

Esto es, el artista, el poeta transita de lo Semiótico a lo Simbólico en una especie de muerte y renacimiento textual, conjugando así las pulsiones de vida y muerte mencionadas anteriormente. Por tanto, insisto en que después de la Unión con lo inefable, el sufí emerge de su propio corazón/receptáculo para renombrar el mundo por medio de la poesía.

Ahora abordaré la *jóra* y el corazón desde la poesía mística. En el artículo “La poética del espacio en San Juan de la Cruz y el receptáculo platónico de la *jóra*” (2013), la ya mencionada Laura Robledo, discípula de Luce López-Baralt, considera el corazón del místico como un receptáculo simbólico en el que tiene lugar la unión con Dios. La configuración poético-simbólica de dicho corazón sutil la reconoce en la fuente que se desborda y del espejo o “límpido cristal” que refleja y recibe la epifanía divina. López-Baralt lleva a cabo una indagación semejante, pues para San Juan el símbolo corazón/fuente puede considerarse como “receptáculo acuoso en transformación perpetua” (López-Baralt citada en Robledo 2013, 424). Robledo asigna cualidades divinas a la *jóra* y la describe de la siguiente manera:

receptáculo divino, siempre existe y siempre es del mismo modo, no corresponde a los sentidos y participa de lo inteligible o la razón, aunque lo hace de una manera contradictoria, oscura e inefable. Se despoja siempre de toda forma que recibe y nunca se adhiere a nada. Es la impronta hueca o la matriz que ampara y nutre, contenedora como un cernidor de granos, como un campo sembrado. La *jóra* es incolora, pues es invisible, pero acoge todas las formas visibles, todos los cuerpos o elementos -fuego, aire, tierra, agua- en un circuito que no cesa. Todo lo recibe de una forma ilimitada y bella; es el espejo, la otredad; lo que percibimos en los sueños. (Robledo, 2013, 443)

No obstante, en el *Timeo* de Platón, la *jóora* más bien se encuentra en un punto intermedio: habla de dos principios de la creación, uno de ellos es el modelo, inteligible e inmutable; el otro es la imagen del modelo, deviene y es visible; en tanto que lo que él denomina como “receptáculo” (*χώρα*) sería un tercer principio que conserva sus atributos (a diferencia de la imagen del modelo) y que, por tanto, no “se parece a” otra cosa con un nombre ya dado.

Dice Timeo:

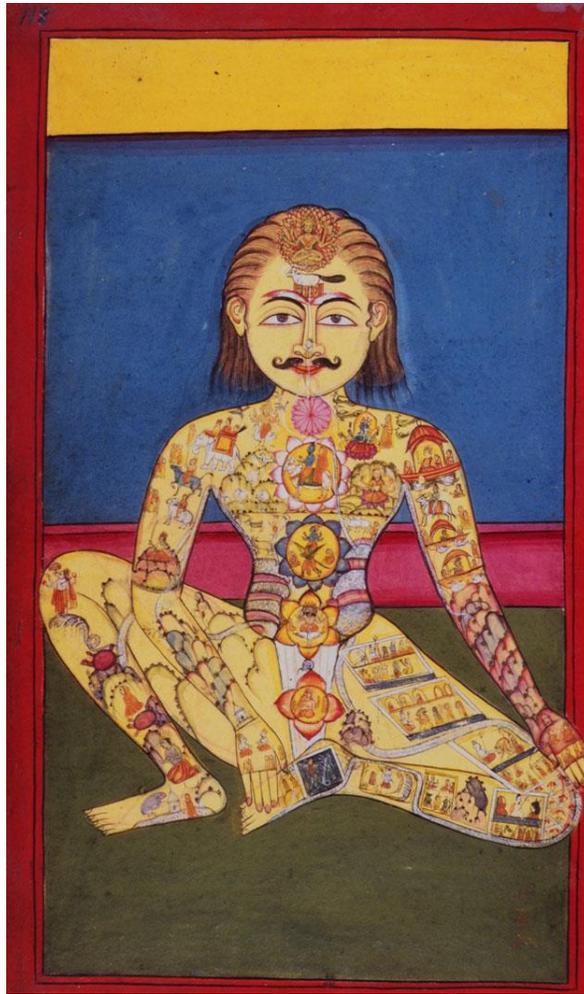
Bien, si alguien modelara figuras de oro y las cambiara sin cesar de unas en otras, en caso de que alguien indicara una de ellas y les preguntase qué es, lo más correcto con mucho en cuanto a la verdad sería decir que es oro [...] y contentarse si eventualmente aceptan con alguna certeza la designación de «lo que tiene tal característica». El mismo razonamiento vale también para la naturaleza que recibe todos los cuerpos. Debemos decir que es siempre idéntica a sí misma, pues no cambia para nada sus propiedades. En efecto, recibe siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella. (Platón 1992, 201-202)

Pese a los distintos puntos de vista, estamos de acuerdo en que la *jóora* es el receptáculo de las formas, pero no adquiere nunca una sola forma, sino que actúa más bien como espejo, como hemos visto ya. En opinión de Robledo, es por ello que la experiencia mística de San Juan se puede describir desde este concepto platónico, ya que la *jóora* es inefable, da origen a todo lo creado y es ella misma un Uno que se multiplica en el Todo, sin adquirir ninguna forma concreta. Y estas son las características del corazón/receptáculo que hemos visto en la alegoría sufí de los pintores chinos y bizantinos. Por lo tanto, creo que podemos pensar en la hipótesis de que el verdadero homólogo del macrocosmos es el corazón sutil; el *al-qalb* o *ar-Rūh* es “el reflejo del Espíritu divino en el Corazón humano” (Boix 2010, 46), es el órgano que percibe la intuición supraracional y que recibe a la Realidad superior. De ahí la pulimentación del corazón y no de otro órgano sutil mediante la palabra y la respiración en el *dīkr*. A partir del *ḥadīṭ* de Mahoma, “Mi tierra y Mi cielo no me contienen, pero el corazón de Mi fiel servidor Me contiene” (en Boix 2010, 48), para el sufí resulta vital la

importancia del corazón como escenario somático de la teofanía que es unión de macro y microcosmos, como en estos ejemplos: “Alabado sea Dios, que ha hecho de los espejos de los corazones de Sus amigos receptáculos epifánicos de la Belleza de Su Faz generosa, desde los cuales Él ha hecho que se reflejen en sus rostros los rayos de Su Luz eterna de tal modo que no puede uno verlos sin ser llevado al recuerdo de Dios” (Jāmī en Boix 2010, 47); y “Dios es tu espejo, en el cual tú te contemplas a ti mismo; y tú eres Su espejo, el espejo en el que Él contempla Sus Nombres divinos” de Ibn ‘Arabī (en Boix 2010, 48).

Es decir, el corazón en analogía con la *jóra* no debe recibir en él a nada ni a nadie más que a Dios, que es el único y verdadero Sí mismo; a propósito de este atributo de la *jóra* dice Platón: “Si [el receptáculo] fuera semejante a algo de lo que entra en él, al recibir lo contrario o lo que no está en absoluto relacionado con eso, lo imitaría mal porque manifestaría, además, su propio aspecto” (1992, 202). Y es aquí, donde para el sufismo, resulta imprescindible la muerte del ego, de la *nafs* que incita a desear, el alma “cruda”.

A diferencia de los filósofos persas, para quienes la teofanía tiene lugar en alguno de los órganos suprasensibles de la fisiología sutil, como la *latīfa haqqīya* o Centro divino del Ser de Simnānī, desde la perspectiva que nos interesa el corazón sutil es el sitio de la teofanía y por tanto es el texto en el que continuamente se escribe y se origina la Creación. Para este trabajo es importante el hecho de que un órgano sutil, y no abstracto ni suprasensible, sea el que tiene mayor relevancia, pues el homólogo de este corazón sutil sí corresponde al corazón físico, como vimos en el *dikr*. No obstante, el corazón sería el único homólogo del macrocosmos en esta fase, a diferencia de la correlación entre cuerpo y cosmos que mencionamos a propósito del yoga, como en la siguiente imagen del siglo XIX que muestra a un practicante de kundalini yoga:



En la imagen podemos observar los *chakras* alineados a lo largo de la médula espinal del personaje, pero también ciudades, montañas, animales y personas distribuidos en sus piernas, manos, pies. El cuerpo del yogui es el texto del mundo, pero en el sufí esta operación se concreta únicamente en el corazón durante la teofanía; a diferencia del yogui, en el que a cada elemento externo corresponde una parte corporal específica, en el corazón sutil del sufí no hay sitio para lo concreto, sino que el corazón / receptáculo se desborda como una fuente para contener al infinito. Y la imaginería simbólica de la poesía de Rūmī habla justamente en estos términos del corazón / receptáculo:

Es tu corazón tan grande como el océano:
¡Sumérgete en pos de la gema escondida en su fondo!

Cual concha marina tu boca abierta grita:
¡Ese corazón es demasiado pequeño para mí!
Mas ese corazón el universo entero contiene,
¿cómo puede ser demasiado pequeño para ti?
(Rūmī 2012, 161)

Clamé a medianoche:
«¿Quién habita la morada de mi corazón?»
Esta respuesta me llegó:
«Soy Yo, Aquel cuyo resplandor
al Sol y a la Luna sonroja.»

Después preguntó:
«¿Por qué está a rebosar de imágenes
la morada del corazón?»
«Son los reflejos de Ti,
cuyo rostro es la envidia de Chigil.»⁶⁶
(Rūmī 2012, 130)

Rodeados estamos por las formas
del Creador sin formas.
¡Ya está bien de estas formas!
Acudamos a Quien No Tiene Forma.
(Rūmī 2012, 94)

No es el mundo mas que un espejo
que refleja la perfecta imagen del Amor.
¿Cómo puede la parte
ser mayor que el todo?
(Rūmī 2012, 102)

El corazón no es otra cosa que el Mar de Luz...
el lugar de la visión de Dios.
(Rūmī 2010, 93)

Si retomamos a Kristeva y pensamos en la *jóora* como el sitio en que convergen las pulsiones de vida y muerte, podemos decir que el corazón / receptáculo es también el sitio de la muerte del ego, puesto que para reflejar al Amado y ser Uno con él, el sufí necesita vaciarse de sí mismo y adquirir la forma infinita sin forma de aquello que lo ocupa. Debe

⁶⁶ Chigil fue una ciudad de Asia central, habitada por los *chigils*, una tribu de origen turco. En la poesía persa, las ciudades vecinas de Chigil y Taraz se asociaban a la morada del Amado, hacia donde el amante debía dirigir su pensamiento, y recordemos que, según Schimmel, todo elemento de origen turco estaba considerado hermoso y estaba asociado con la estética del amor místico. Por tanto, si Chigil o los turcos de Chigil eran considerados en la poesía persa como la belleza más excelsa, lo que Rūmī quiere decirnos en este poema es que el rostro de su Amado es aún más hermoso que la belleza terrenal e ideal.

tener lugar la muerte del Yo, como vimos en el apartado dedicado a la *nafs*; el sujeto debe dejar de significar algo para significar nada, como en esta alegoría de Rūmī:

Un hombre llegó y llamó a la puerta de un amigo; su amigo le preguntó:
—¿Quién eres tú, oh digno de confianza?
Él contestó:
—Yo.
El amigo dijo:
—¡Fuera de aquí! no es el momento: en una mesa como ésta no hay sitio para lo crudo.
Salvo el fuego de la ausencia y la separación, ¿quién cocerá lo crudo? ¿Quién lo librará de la hipocresía?
El desdichado se marchó, y a lo largo de un año de viaje y separación de su amigo fue quemado por chispas de fuego.
Tras quemarse, estaba cocido: entonces volvió de nuevo y anduvo por los alrededores de la casa de su amigo.
Golpeó la puerta con cien temores y consideraciones, por miedo a que alguna palabra irrespetuosa pudiera escapar de sus labios.
Su amigo preguntó:
—¿Quién está en la puerta?
Él contestó:
—Tú estás en la puerta, oh encantador de corazones.
—Entonces —dijo el amigo— puesto que tú eres yo, entra, oh yo; no hay lugar en la casa para dos yoes. (En Boix 2010, 202-203)

Una vez que el sufí alcanza este nivel de conocimiento al morir su ego, le son revelados los nombres del mundo, por lo que desde la poesía puede llevar a cabo este (re)nombramiento de las cosas en su “realidad interna”, como apunta Rūmī en este poema:

Para nosotros, el nombre de cada cosa es su apariencia exterior; para el Creador, el nombre de cada cosa es su realidad interna...
Aquello cuyo nombre, para nosotros, era «semilla», era, en la visión de Dios, tú que te encuentras en este instante a mi lado.
Esta «semilla» era una forma en potencia, existente con Dios ni más ni menos (que la forma manifestada a continuación).
En resumen, lo que es nuestro fin es en realidad nuestro nombre junto a Dios.
(Rūmī 2010, 96)

En este punto el sufí descubre también que Dios está en las cosas, y por ello Rūmī desarrolla su poética del cuerpo como reflejo de los atributos divinos. Por ello la audición desde el corazón / receptáculo y el Ojo del corazón (órgano con que se perciben las

Realidades superiores) es fundamental en el *sema*. Por último, veamos las relaciones intertextuales entre todo lo que hemos expuesto a partir de las poéticas de cuerpos y almas.

3.2 Procesos de significación entre las poéticas de las almas y los cuerpos

En el capítulo que dediqué a exponer las herramientas teóricas que considero pertinentes para esta investigación, mencioné los conceptos de *genotexto* y *fenotexto* según la teoría de la intertextualidad de Kristeva. El primero lo define como el cimiento subterráneo del lenguaje (1974, 83); lo ubica en el ámbito de lo Semiótico y no es lingüístico en el sentido de que no se vale de la sintaxis, la gramática o incluso del significado de las palabras, no obstante que “anuncia” el proceso Simbólico. El genotexto apunta entonces hacia las pulsiones subconscientes que pueden identificarse en fonemas, ritmos o entonaciones. Añade que el genotexto es un proceso, mientras que el fenotexto es una estructura que cobra forma en el proceso de significación de lo Simbólico. Kristeva define el fenotexto como un medio que sirve para comunicar y que utiliza todas las estrategias lingüísticas para conformarse; “[le phéno-text] obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l’énonciation et un destinataire” (Kristeva 1974, 84).

Kristeva insiste en que genotexto y fenotexto, al igual que lo Semiótico y lo Simbólico (estructuras de significación a las que corresponde cada uno de estos textos), son categorías fluctuantes y que, por tanto, es posible hallar las huellas del genotexto en el fenotexto. De acuerdo con lo que hemos visto y lo que desarrollaré en los siguientes capítulos, el poeta místico se hallará siempre entre ambos procesos de significación: no abandona del todo los elementos de lo Semiótico, pues anhela siempre el retorno al origen, a la *jóora* donde residen sus pulsiones eróticas y de muerte, que a la vez configuran toda la poética mística, en tanto Dios se revela, se oculta, se une con el amante que previamente ha

muerto voluntariamente, pero luego lo abandona. A su vez, los elementos de lo Semiótico, como los ritmos, los fonemas, se hallan también en lo Simbólico, pues éstos subyacen en la creación de las metáforas y los símbolos que dan forma al alma, al cuerpo, al encuentro místico, a la nostalgia de Dios y a la dicha de hallarse en su presencia. Pero el mensaje no es transparente, pues exige una operación hermenéutica por parte de los destinatarios. Por ello, el poeta no ingresa de lleno al ámbito Simbólico, no se entrega del todo a los significantes de las palabras, sino que las manipula para que signifiquen otra cosa. Se encuentra en el umbral de tránsito entre los dos ámbitos, sin abandonar ninguno o, mejor dicho, cada uno de ellos le ofrece herramientas y acercamientos distintos para describir su experiencia mística.

Podemos decir que el poeta místico es un sujeto escindido entre lo que comunica y lo que calla, entre lo que revela y oculta, entre el consciente del lenguaje articulado y el inconsciente de las pulsiones que dan forma al cimiento pre-lingüístico de dicho lenguaje poético. Y los sitios en donde gran parte del flujo entre lo Semiótico y lo Simbólico ocurre, en sus diferentes niveles, tanto sutiles, poéticos y liminares, son el alma y el cuerpo. En tanto que hemos considerado el alma y el cuerpo como textos, configurados a partir de poéticas particulares, observamos una evidente fluctuación e intercambio entre sí y podemos establecer las siguientes convergencias intertextuales a partir de los conceptos de genotexto y fenotexto:

- El alma es un texto que se inscribe en lo suprasensible. Dependiendo del autor (ya sea Suhriwardī, Kobrā, Razī o Simnānī), el alma va ascendiendo de grado y/o transformándose según el órgano sutil que vaya despertando, hasta alcanzar la visión última, que en algunos casos es la Luz arquetípica, la Luz verde o la Luz negra. En este sentido, el alma se configura de cierta manera según la estructura

de la fisiología sutil a la que accede, a la vez que necesita ir descifrando el mensaje oculto en cada grado. Recordemos que en este punto el cuerpo sutil no es homólogo del cosmos ni del cuerpo físico, sino que se inserta por completo en una dimensión suprasensible e insustancial. Sin embargo, lo que veo en esta relación intertextual no es un genotexto, en el sentido de que no se configura un texto a partir de ritmos y fonemas, sino un fenotexto, por el hecho de que existe un mensaje que obliga a una operación hermenéutica entre el alma y la fisiología sutil. Kristeva señala que una característica del fenotexto es la presencia de un sujeto de enunciación y un destinatario, y eso es lo que encontramos en este proceso: órganos como el intelecto y la supraconsciencia despiertan justamente para descifrar un mensaje oculto, un secreto, por lo que sin duda podemos identificar a Dios mismo como el sujeto de enunciación y al místico como el destinatario, desde una semiotización de la experiencia mística. Sin embargo, el tránsito de su operación comunicativa no apunta hacia la transparencia o hacia la comunicación social, sino hacia la interiorización que desembocará en la teofanía en el corazón sutil. El fenotexto, en este punto, se genera a partir del lenguaje simbólico y metafórico.

- Podemos decir que lo mismo ocurre en la poesía: el alma “cruda” de Rūmī también está en busca de un mensaje y cuando lo ha recibido, como en el verso: “Si el alma del enamorado hablara prendería fuego al mundo”, evidencia la existencia de un sujeto de enunciación de dicho mensaje y un destinatario. Como vimos en el punto anterior, Dios es el emisario de la Revelación, el emisor del mensaje que el místico debe descifrar en todas sus dimensiones, como el alma, el cuerpo sutil, el intelecto, etcétera. La presencia de un mensaje

y su articulación lingüística o, mejor dicho, la incapacidad del lenguaje por expresarlo, lo cual conduce al místico al silencio, fundamentan la idea de que el alma es también un fenotexto como texto poético, el cual decodifica el mensaje divino por medio del lenguaje simbólico y metafórico. Vemos que el fenotexto se configura por medio de un uso del lenguaje que requiere que sus destinatarios lo descifren, o sea, los lectores o escuchas. Es un lenguaje que revela pero que a la vez oculta, y aquello que revela lo cubre por medio del lenguaje poético en sus símbolos y metáforas. Por ello también entra en juego el silencio y cierto juego de complicidad entre el poeta místico y sus destinatarios cuando calla, pues el mensaje está incompleto y el lector o escucha debe completarlo en esos silencios. Debe completarlo, claro está, con las claves hermenéuticas que el poeta ha dejado antes, pues la interpretación tiene cierto margen de libertad. Podemos decir que el alma que ha recibido el mensaje tras lograr descifrarlo, lo transmite al intelecto, y entre ambos van generando el fenotexto poético.

- Por el contrario, el cuerpo sutil no interviene en este proceso de desciframiento, sino que se asume como el sitio de la teofanía luego de un arduo proceso de limpieza y purificación. Por ende, necesitamos pensar en que el cuerpo, tanto en su dimensión sutil como en su dimensión físico-simbólica o liminar, está más relacionado con el genotexto, pues sus procesos y movimientos obedecen más a las pulsiones, al ritmo y a los sonidos contenidos todos ellos en el texto poético, es decir, el fenotexto que se generó a partir de la experiencia del alma. En los poemas de Rūmī vimos que el cuerpo como ente poético es el homólogo de Dios y el medio por el que Él manifiesta su inmanencia (los bucles de Šams, el cuerpo de Šams, los ojos y oídos que se perciben a sí mismos, el hueso que baila

en el útero-tumba, por citar algunos ejemplos). Por tanto, el cuerpo poético está relacionado también con el ritmo de la poesía en farsi (las aliteraciones, las estructuras fonéticas pareadas de cada hemistiquio, las rimas internas), pues recordemos que el genotexto es primordialmente rítmico, fonético y no se relaciona con la sintaxis. El cuerpo en su dimensión liminar, es decir, cuando ocupa físicamente el espacio simbólico del *semaxané* durante el *sema*, obedecerá precisamente a este ritmo fónico y circular presente en la poesía, y lo traducirá a la danza giróvaga, como veremos en los siguientes capítulos.

- Por lo anteriormente expuesto, planteo que la relación intertextual entre alma y cuerpo en el ámbito poético se establece porque el alma descifra el mensaje de Dios y, una vez descifrado, el cuerpo lo manifiesta como si fuera su encarnación: si el mensaje de Dios consiste en que el sufí descubra la Ipseidad, es decir, “tú eres yo y yo soy tú”, cuando Rūmī escribe que el cuerpo es donde habitan ambos, y los ojos son de ambos, es una manera de somatizar esa presencia divina en uno mismo. Ahora bien, la dualidad que presenta el mensaje divino, tanto en su Revelación como en su ocultamiento, también se halla presente en las pulsiones del ámbito Semiótico presentes en los ritmos y fonemas de la poesía, que a su vez se manifestarán también en la danza giróvaga. Hablamos de la pulsión erótica y la pulsión de muerte: el sufí debe morir para que el Amado se manifieste en su corazón sutil, a la vez que Dios, como amante, y para sostener el deseo erótico de la Revelación, se oculta y se aleja del corazón del místico, ocasionando el sufrimiento de éste. El corazón del místico no podrá jamás retener a Dios para siempre; el Amado es esquivo, no tiene dueño, y por ello el dolor y el placer de encontrarlo y perderlo es lo que

sostiene toda la poética del pensamiento místico. Por ello, si estas pulsiones se hallan en el centro de la experiencia mística, van a hallarse tanto en el genotexto como en el fenotexto. En el primero, las hallaremos en forma de rimas, aliteraciones, ritmos, y en el segundo, como símbolos e imágenes eróticas, entre las que destaca el cuerpo bello y homoerótico, como ya hemos visto, así como en el silencio. En el genotexto también hallamos el silencio, tanto como parte del ritmo como metáfora de la Revelación que no debe ser manifestada.

- Por tanto, el cuerpo sutil se configura a partir de lo Semiótico y dialoga con el alma mientras ésta va alcanzando diferentes grados de pureza y visión, por medio de la respiración, del ritmo e incluso de la creación poética, en la que ambos, cuerpo y alma, son vías hacia la Revelación divina, pero también pueden llegar a ser un obstáculo, como hemos visto. Dada esta simbiosis o diálogo intertextual entre alma y cuerpo, decimos que la teofanía no puede llegar a concretarse sin el cuerpo, pues para pulimentar el corazón / receptáculo o corazón / espejo, son necesarios la respiración y los movimientos del cuerpo, tanto físico como sutil. Si bien el cuerpo en la fase del *dikr* se vuelve escenario somático de la escritura divina, no abandona su condición de genotexto, pues dijimos que él es el escribiente de su propio texto y devendrá en ritmo, movimiento y sonido una vez que las palabras dejen de tener sentido, ocupando el sitio del significado. En esta fase el cuerpo se desplaza hacia lo Semiótico, lo cual será todavía más contundente cuando lo revisemos en relación con la danza giratoria.
- En el *dikr*, alma y cuerpo vuelven a entrecruzarse como intertextos, pero es el cuerpo el que late como genotexto. El alma persiste en su operación

hermenéutica, al irse despertando los distintos órganos suprasensibles según las distintas fases de la respiración y la recitación: las sílabas que son dirigidas hacia el “demonio sexual” para expulsarlo, las sílabas que son depositadas con el aliento en los hombros, el corazón, etcétera.

Ahora bien, Kristeva dice que en el fenotexto es posible hallar las huellas del genotexto, por lo que cuerpo y alma son al mismo tiempo fenotexto, pues están configurados desde el lenguaje poético, y éste está evidentemente en el orden Simbólico, ya que implica un sujeto de enunciación y un destinatario. La poesía de Rūmī es, como señala Mahdī Tourage, el intento por describir la revelación teofánica que escapa a toda representación lingüística:

[B]ecause the signified is unknowable, i. e., cannot be fully apprehended in language (assimilated in the symbolic order), there cannot be a stable relationship between it and the signifier. The signifier, that is, the attempt to articulate the elusive signified, remains provisional and never definite or final. [...] No imagery can directly represent the signified, i. e., the Divine presence, because a signifier can only allude to another signifier; hence the incessant compulsion to write and explicate. In Rūmī's case, the signifiers are his thousands upon thousands of lines of poetry. (Tourage 2007, 46)

Recordemos, entonces, que ninguna de estas categorías es estable, pues los procesos de significación son más bien un intercambio y un flujo. Desde cierta perspectiva, cuerpo y alma son fenotextos poéticos, pues están contruidos a partir de metáforas, alegorías y símbolos (el alma “cruda” y “cocida”; el ojo embellecido con el *kuhl* de la tierra de Tabrīz; el cuerpo como cáscara; el alma como espejo, por citar algunos ejemplos), pero al mismo tiempo dialogan con el genotexto subterráneo rítmico y la pulsión de muerte que subyace en los versos de Rūmī. La importancia de dichos ritmos radica en que son circulares, cíclicos. ¿Y por qué nos interesa esto desde la pulsión de muerte? Porque el círculo implica

la idea de retorno al origen, por lo que cada giro fonético o kinésico significa que para retornar es preciso morir, y después es preciso renacer.

Este es el punto que me permite la transición hacia el siguiente capítulo, “La palabra y la danza”, en el que reviso puntualmente cómo funciona el giro como genotexto que soporta la poesía de Rūmī, y cómo la danza es la metáfora icónica de este ritmo. Continúo en el Capítulo II con el tema del alma y el cuerpo, pues ambos elementos resultan fundamentales en la danza como metáfora, pero primero me interesa introducir por qué esta estructura rítmica de la poesía se relaciona con la idea de retorno en el sufismo.

Pensemos el giro como metáfora del presente, opuesto a una concepción de tiempo lineal y finito, que opone pasado y futuro. El sufí es aquel que ha decidido vivir en el presente, pues éste implica un retorno al momento de la Creación y, por tanto, a la unión con Dios, el Amado. Retornar y recordar en el contexto sufí es romper con el tiempo lineal e insertarse en un tiempo circular en el que la creación sucede a cada instante. ¿Y cómo se logra esta inserción? Mediante la respiración, pues en cada ciclo de inspiración y exhalación el sufí recrea el aliento creador de Dios. Y, como podemos observar, la respiración es un hecho repetitivo, cíclico, circular.

Por tanto, según Halil Bárcena, si el sufí es hijo de la respiración al recrear el aliento primero, es también hijo del instante: “En persa, la palabra *dam* significa tanto «instante» como «respiración». Así, cuando Rūmī sostiene que el sufí es el hijo del instante (*ibn-i dam*) también está diciendo que es el hijo de la respiración, la cual se efectúa para cada aquí y ahora, no para un hipotético después” (2015, 47). Como podemos ver, no se trata de un instante fugaz, sino de un instante que afirma que la Creación no es un hecho pasado, distante e inefable, sino que está sucediendo ahora mismo, con cada inhalación, y esta noción se manifiesta ineludiblemente en la danza giróvaga.

La remembranza de la Creación y del Amado es una tarea fundamental del sufí, porque todo su pensamiento y su Amor están dirigidos a Él. Entonces, no se trata solamente de traer al presente el hecho de que el Amado nos ha creado, sino de hacerlo presente también a Él, en lugar de pensar en la deidad como algo separado y lejano de uno mismo. Y aquí es donde el presente no muestra la dicotomía que sí representan pasado y futuro al oponerse, pues el presente es el tiempo de la disolución del ego en la Unicidad. Cuando se vive en el presente, en el instante, el sujeto y el objeto dejan de estar separados y de hecho desaparecen, como hemos visto ya a lo largo de este capítulo.

El sufí desea volver a su condición de no-ser; por un lado, anhela experimentar el estado de *fanā*, es decir, la extinción de los límites individuales en la Unión con Dios (Boix), y por el otro, el *baqā*, la reintegración en el Espíritu, el “estado espiritual de ‘subsistencia’ pura fuera de cualquier forma” (Boix). Por tanto, los sufíes descubrieron que mediante el giro podían metaforizar la disolución del ego en la esencia divina: en el ámbito del *dīkr* esto se logra al repetir los nombres de Dios o la profesión de fe hasta que las palabras dejan de tener sentido, como hemos visto; en poesía, el giro está representado mediante aliteraciones, rimas y paralelismos estructurales; y en danza, en el giro del cuerpo en movimiento.

En los siguientes versos de Rūmī, los cuales revisamos en el apartado dedicado al cuerpo, podemos escuchar en el ritmo, las aliteraciones, las rimas y en la estructura la latencia del giro como metáfora del retorno al eterno presente del no-tiempo:⁶⁷

⁶⁷ Traducción:

Soy un espejo, soy un espejo, no soy hombre de argumentos
Verán cómo me siento si sus oídos se convierten en ojo
Lanzo las manos como un árbol, giro como la luna
Mi giro del color de la tierra es más puro que el giro del cielo.

آینهام آینهام مرد مقالات نهام
 دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
 دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر
 چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما

Āyini-am āyini-am mard-i maqālāt ney-am
 Dīdī šavad hāl-i man ār čašm šavad guš-i šumā
 Dast fišānam ču šayar čarx zanān hamču qamar
Čarx-i man az rangie zamīn pāktar az čarxi samā



He señalado en farsi y en la transliteración los distintos elementos a que he hecho referencia: las aliteraciones de cada verso están indicadas con color rojo; las rimas internas están resaltadas en amarillo; las estructuras paralelas aparecen subrayadas en negro, y la rima final está señalada con la flecha, entre *šumā* y *samā*. Si estos versos se recitan en voz alta y si, mejor aún, se cantaran, sería mucho más evidente el genotexto que configura el anhelo por retornar al origen, giro que es a la vez ritmo fonético y pulsión de muerte. Veremos de manera más clara la conjunción de todos estos elementos poéticos con la composición musical en el Capítulo III, al revisar los poemas que conforman los *Āyīn-i Šarīf*.

Además, en el nivel de fenotexto, observamos que el tema de estos versos es el giro y, más precisamente, la danza giratoria: “giro como la luz de la luna / Mi giro del color de la tierra es más puro que el giro del cielo”. Como dije antes, la creación toda está girando, demostrando su Amor a Dios, y el sufí se une a esta danza sabiendo que, pese a la separación entre él y su Amado, el microcosmos que es el corazón sutil del hombre es el homólogo del macrocosmos.

En la poesía de Rūmī el tema de la danza circular del mundo es recurrente: giros que son al mismo tiempo remembranza, anhelo de reunión y disolución en la esencia del Amado, y celebración del Amor: “¡Oh cielo que giras en círculo alrededor de nuestras cabezas! En el amor al sol, ejerces el mismo oficio que yo”.

La máxima manifestación de la danza circular la hallamos en el *sema*, y en ella el giro nos devuelve a la idea de retorno, muerte y renacimiento, además del simbolismo de las ropas de los derviches: la lápida es el gorro de lana o *siqqa*; la tumba es la *xirqa* negra (خرقة, palabra árabe que designa una tela rota) y la mortaja son el *dastagul*⁶⁸ o camisa, y la *tanūra* blanca (تنورة, “falda” en árabe). Cuando el derviche gira y su *tanūra* se despliega como “anillo saturnal” (la expresión es de Juan Goytisolo), asiste a la muerte de su propio ego para reincorporarse en la esencia de la Unicidad. A la vez, asiste a una suspensión del tiempo, pues el espacio arquitectónico es también simbólico, como veremos en el Capítulo III, y entonces ya no hay pasado ni futuro, sino un presente en el que la Creación ocurre a cada instante, mediante cada soplo de la respiración. Y el giro es la metáfora del retorno a ese presente creador, al tiempo circular que no avanza ni retrocede.

En el próximo capítulo continuaremos con la intertextualidad de Kristeva entre poesía y danza, cuerpo y alma, añadiendo la teoría de la metáfora icónica de Charles S. Peirce.

⁶⁸ *Dasta gul* significa literalmente “ramo de flores” y en efecto es éste el nombre de la prenda a la que me refiero en el contexto del *sema* derviche (Friedlander 1992, 90). Empero, no he hallado aún alguna referencia al por qué de esta denominación.

CAPÍTULO II

LA PALABRA Y LA DANZA

En el capítulo anterior hemos adelantado la hipótesis de que en los ritmos de la poesía de Rūmī podemos hallar la dimensión de lo Semiótico, los cuales a su vez se traducen en una experiencia dancística giratoria, como si de alguna manera los ritmos de la palabra fueran una especie de partitura del movimiento corporal. Sin embargo, no quiero proponer que pensemos en la danza como si estuviese subordinada a la palabra o viceversa, o que la verdadera experiencia mística solamente se alcanza en la danza, debido a los límites del lenguaje por describir la unión teofánica o estado de *fanā*. Entendamos, más bien, que esta serie de procesos que están atravesados a su vez por lo Semiótico y lo Simbólico se circunscriben a un flujo y a un intercambio, siendo así que la poesía *es* experiencia mística y por ende la danza giróvaga dialoga con ésta porque busca los mismos fines con distintos medios. O, mejor dicho, palabra y danza son dos manifestaciones de la misma experiencia, pues para Rūmī poesía y mística no están separadas, así como tampoco lo están cuerpo, alma, palabra y aliento. De hecho, en su poética,⁶⁹ que es una extensión de su pensamiento y sentimiento místicos, nada existe independiente de lo demás, pues la creación toda es una manifestación de la inmanencia divina y participa del Amor a Dios. Lo que nos interesa aquí es revisar cómo la poesía (y posteriormente su diálogo con la danza) se vuelve ella misma experiencia mística, como bien señala Felipe Cussen:

Considero que el adjetivo “mística”, aplicado a la poesía, sólo tiene sentido si implica una actitud de radical experimentación con la materia del lenguaje. No basta con

⁶⁹ Entendida como el tratamiento que Rūmī da al cuerpo y al alma, como hemos visto en el Capítulo I: el primero es manifestación de la Belleza inmanente de Dios y no un obstáculo para alcanzarlo, siendo los símbolos corporales más recurrentes el bucle y las pestañas de Šams, el corazón sutil, el hueso que baila por amor a Dios; mientras que el alma se transmuta hacia algo más puro, más “cocido”, pero que al mismo tiempo no se halla por encima del cuerpo, sino que incluso a veces es un velo que interfiere la Unión con el Amado.

colgar menciones a Dios como si fueran cuentas de un rosario, ni ambientar plácidas escenas angelicales, ni menos tratar de pagar las culpas con buenas intenciones: el lenguaje gastado e insípido con el que nos manejamos en la vida corriente debe romperse, diluirse o negarse si se quiere llegar a otro lugar. *Sólo si el poema concreta en su propia materialidad una experiencia podrá proyectar su potencia al lector* (2013, 15. Las cursivas son mías).

Es bajo estas líneas que debemos comprender el pensamiento de Rūmī y si hemos decidido hacer algunas divisiones conceptuales, es más bien con el empeño de profundizar en el estudio de los distintos ejes que se nos presentan y estudiarlos de forma analítica. Pero esto no quiere decir que no exista un intercambio y un flujo entre éstos, como ya ha señalado Kristeva a propósito de lo Semiótico y lo Simbólico.

En este capítulo trabajaré los mismos poemas que ya revisamos anteriormente a propósito del cuerpo y el alma, e incorporaremos al análisis el concepto de “metáfora icónica” de Charles S. Peirce, ya que hemos considerado la hipótesis de que la danza giróvaga es la metáfora icónica de la poesía en su dimensión estructural y fónica (rima final e interna, aliteración, estructura paralelística, etcétera), es decir, en su genotexto. No obstante, antes de continuar, quiero señalar que en opinión de Fatemeh Keshavarz, una de las expertas en la poesía de Rūmī, resulta objetable considerar dicho paralelismo, semejanza o relación metafórica, para ponerlo en nuestros términos, entre danza circular y poesía, dado que en su opinión, sería interpretar estos ámbitos y la relación entre ambos de manera muy simplista, como si carecieran de mayor complejidad:

I would maintain that while whirling constitutes an appropriate visual articulation for many things in the *Dīvān* and has been evoked as such in the present work frequently, it is inadequate as a model for the inner rhythm of the work. [...] For one thing, it [whirling] presents itself too readily due to its visual accessibility. The same quality, however, leaves no hidden or remote corners in it to be explored. Mathematical problems may demand full explanation, but good poetry never lends itself to full unraveling (2004, 128).

Estoy de acuerdo con ella en cuanto a no conducir la interpretación de los poemas y la danza con un argumento simplista como el siguiente: “si los sonidos y la estructura de los

poemas se asemejan al círculo, entonces eso explica *per se* que la danza sea giratoria”. Sin embargo, mi punto de divergencia consiste justamente en indagar en el ritmo, los sonidos y la estructura para llegar a la conclusión de que la danza y la poesía son circulares, y cómo es que la danza es la “metáfora icónica” del poema. Es decir, no creo que deba descartarse esa línea de investigación, sino profundizar en ella con otras herramientas teóricas, en este caso, los conceptos que hemos estado revisando de Kristeva. Y en este punto es que vuelvo a estar de acuerdo con Keshavarz, puesto que en su estudio sobre el *Dīwān-i Šams* de Rūmī, apunta hacia ciertos aspectos que nos interesan por su relación con lo Semiótico y la *jóra* de Kristeva, el “sitio” del ordenamiento de las pulsiones como elementos excluidos del lenguaje articulado, las cuales a su vez dotan de significado a los ritmos y fuerzas corporales pre-lingüísticas; esto es, si la *jóra* es donde tiene lugar este ordenamiento de los significados kinético-corporales y pre-lingüísticos, podemos asociar estos procesos con lo que Keshavarz identifica en Rūmī con la niñez, el balbuceo y el juego con el poema como experiencia mística. Por ejemplo, ella misma señala que en algunos versos las palabras pierden su sentido a fuerza de repetirlas y eso “rompe la función simbólica del lenguaje” (2004, 129), pues paradójicamente, éstas manifiestan la experiencia mística por medio de su inarticulabilidad, como bien apunta San Juan de la Cruz, el también poeta místico español influido por el islam, en su conocido verso: “un no sé qué, que quedan balbuciendo”.⁷⁰ Es decir, las palabras en su estado de mero sonido son una alternativa al

⁷⁰ Me parece pertinente la mención de este verso de San Juan de la Cruz no solamente por la cercanía en cuanto a símbolos y temas al sufismo (del cual han dado cuenta con vastedad Miguel Asín Palacios y Luce López-Baralt en sus estudios), sino porque es un claro ejemplo de la limitación de la lengua para describir la experiencia mística. Pese a que la inarticulabilidad es un tópico convencional en la tradición mística sufí y barroca de muy probable influencia musulmana, yo planteo que la poesía *es* también la propia experiencia mística, y no solamente un reflejo de ésta, con base en la metáfora icónica de Peirce, como explico más adelante en el cuerpo del texto.

silencio, a semejanza de la remembranza de Dios que tiene lugar en el *dīkr*, como en estos ejemplos:

1) *Guft: man nīz tu rā bar daf u barbat bezanam*
Tananan tan, tananan tan, tananan tan, tananan.

Dijo: Yo también te tocaré en el *daf* y el *barbat*
Tananan tan, tananan tan, tananan tan, tananan.

2) *Ey ziyān u ey ziyān u ey ziyān u ey ziyān*
Hūshyārī dar miyān-e bī-khudān u bī-hushān

Qué pérdida, qué pérdida, qué pérdida es
estar sobrio entre los que fuera de sí e inconscientes están.⁷¹
(Keshavarz 2004, 129)

Si leemos en voz alta estos ejemplos, percibimos el efecto hipnótico de la reiteración de los sonidos. Esta reiteración a su vez evoca lo cíclico y lo circular y podemos asociarla con el giro de la danza derviche, en tanto que ambas abandonan el ámbito del intelecto y del significante; el sentido deja de ser primordial. El sonido, la escucha, la música y la recitación son parte fundamental de la práctica mística sufí, y en este sentido la poesía se encuentra más cercana a estas manifestaciones que al acto intelectual. Pero lo mismo puede decirse de toda poesía, pues el sonido es un mecanismo mediante el cual “el poema escapa al intelecto”, como señala Robert Bly citando a Wallace Stevens. Es decir, no podemos constreñirnos a revisar el significado de las palabras de un poema, sino que también debemos indagar en el aparato fónico y rítmico que lo soporta (que en términos teóricos coincide con el genotexto de Kristeva, el ámbito fonético y kinésico del ritmo). El poema deriva de una experiencia interior y pre-lingüística, como es la unión mística, y el constructo poético que procura dar cuenta de ésta se halla soportado por un ritmo intuitivo alojado en el ámbito Semiótico de la propia lengua, como en los ejemplos de Keshavarz, y

⁷¹ La transliteración es de Keshavarz. La traducción al castellano es mía.

en el poeta como sujeto situado entre el retorno a lo Semiótico y la lengua como sistema en lo Simbólico.

Cerramos el capítulo anterior con una breve exposición acerca del significado del giro y del retorno, y es por ello que, si bien concuerdo con Keshavarz en cuanto a que la relación entre poesía y danza circular debe indagarse con más herramientas, no comparto su idea de soslayar dicha aproximación. El hecho es que los ejemplos que ella misma cita dan cuenta de este proceso de metaforización del giro en su aspecto verbal, fónico y físico.

Tendremos en cuenta las reservas de la crítica en torno a la hipótesis que buscamos apoyar ante el peligro de que se trate de una comparación superficial entre poesía y danza; por ello nos basamos en Peirce para sostener que el punto de comparación consiste en que el genotexto poético y el giro son paralelos en la experiencia (la experiencia del retorno a la Unidad, en este caso), y ambos elementos derivan en la danza giróvaga, la cual es la metáfora icónica de dicho paralelismo. Es decir, la danza *es* el retorno, pero no actúa de manera aislada, sino que a su vez el genotexto poético y la escucha de éste preparan el estado corporal, del alma y de la fisiología sutil para desembocar en la danza. Todo esto lo exploraremos con mayor detalle durante este capítulo y el siguiente.

El capítulo está dividido en los siguientes apartados: “La transformación del *ġazal* y el *rubāʿī* en Rūmī”, “La poesía como vía de meditación del hombre circular” y “La danza: metáfora icónica de la palabra giróvaga”. Me parece pertinente comenzar con una breve revisión del género lírico en que encontramos escrito el *Dīwān-i Šams* y ver cuál es la aportación de Rūmī al género en cuanto a temática y forma. En el segundo apartado trabajaré los poemas ya analizados en el Capítulo I con el fin de rastrear las marcas de lo Semiótico en sus ritmos y estructuras, los cuales a su vez se manifestarán en el proceso de la danza como metáfora icónica. Y en el tercer apartado revisaré la simbología en torno al

giro en el pensamiento sufí mevleví y las correspondencias entre danza y poesía, enfocándome en el genotexto y sus estructuras rítmicas y fónicas.

1. La transformación del *ġazal* y el *rubā'ī* en Rūmī

En su prólogo a la edición de los *Rubayat* de Rūmī, Clara Janés nos dice que tras la separación y muerte de Šams de Tabrīz, Mevlana empezó a componer los versos amorosos del *Dīwān-i Šams* en estado de trance: “El poeta giraba en torno a una columna del monasterio Mevlevī de Konya y recitaba, mientras sus discípulos anotaban sus palabras [...] Rūmī alcanza la más alta cumbre poética en el *Divan de Shams Tabrizī*, cuyos versos se cantaban durante las sesiones de danza extática” (2003, 31). No obstante la belleza de estas leyendas recogidas por los biógrafos de Mevlānā, como su hijo mayor, Sulṭān Walad, o Aflakī, no he encontrado fuentes fidedignas que hablen del acto de creación poética como simultánea al movimiento y el rapto dancístico. Si pudiera probarse de alguna manera que la creación poética y la danza giróvaga llegaron a ser simultáneas para él, podríamos establecer más mecanismos de estudio y confirmar nuestra hipótesis sin titubear. No obstante, como no puede comprobarse si Rūmī compuso sus obras de esta forma, debemos partir de otro tipo de supuestos, pero sin considerar de ninguna manera, como he dicho ya, que la poesía está subordinada a la danza o viceversa.

Rūmī escoge los géneros líricos del *ġazal* y el *rubā'ī* dada la fuerte tradición poética de ambos géneros, tanto en árabe como en persa, a la par que buscará transformarlos en cuanto a temática y forma. A diferencia de lo que han señalado varios críticos, como William C. Chittick, en cuanto a que Rūmī no tenía ningún aprecio por la poesía o por su labor poética, otros investigadores han señalado lo contrario, ya que diversos factores alimentaron la práctica literaria entre los persas: por ejemplo, Schimmel (1992a) destaca la musicalidad y el refinamiento del farsi, lo cual alimenta, aún hoy día, un gusto cultural por la palabra oral, los juegos lingüísticos, la memorización de poemas y el desarrollo de la

caligrafía; Hamid Dabashi (2012) observa que la lengua persa se fue convirtiendo en un territorio de resistencia ante la invasión árabe del imperio Sasánida en el siglo II (s. VII de la era común); en tanto que Keshavarz sostiene que para Rūmī, a un nivel más individual, existía una preocupación por la poesía como acto verbal de creación análogo al de Dios como Creador del mundo. Dice el Corán: “¿Es que Quien ha creado los cielos y la tierra no será capaz de crear semejantes a ellos? ¡Claro que sí! Él es el Creador de todo, el Omnisciente. Su orden, cuando quiere algo, es decirle tan sólo: «¡Sé!» Y es” (Sura 36: 81-82). Por lo tanto, la creación poética y la palabra no son un asunto menor para Rūmī, pues tampoco debemos olvidar el papel que ocupan la escucha y la recitación de la palabra coránica en el islam. La palabra es un atributo divino, y el lenguaje humano es la manifestación microcósmica de esa Palabra primordial y creadora. Sin embargo, debemos considerar que también la palabra se divide en distintas categorías, y serán los poetas sufíes quienes se inclinen por aquella palabra que oculta y revela significados y que es capaz de percibir lo que solamente descifra el oído del corazón. Al respecto, Clara Janés nos remite al pensamiento de Ibn ‘Arabī, para quien

la poesía era algo no pensado, sino visto con el «ojo interior». Afirmaba que en el mundo visible existen lugares de visión que remiten a la mirada interior, donde lo invisible se hace visible, que el órgano capaz de percibirlo era el corazón y su vehículo expresivo la poesía. Esta visión, según Ibn Arabi, convierte el mundo en teofanía, en revelación de esencias, y por ello, la misión de la poesía es «mostrar», no «demostrar». De ahí la gran importancia de la poesía en la mística (2004, 29).

Siendo así, la poesía sería el medio que traduce en lenguaje aquello que el corazón sutil percibe y visibiliza de la Realidad divina, de la revelación teofánica. Sin embargo, la poesía mantiene su carácter simbólico y metafórico al no mostrar de manera transparente dicha Realidad, y la poética de Rūmī justamente se relaciona con esto. Para él, la palabra es acto de creación semejante a la Creación divina, pero tiene sus límites de manera deliberada,

pues muestra y oculta de la misma manera en que el Amado se revela y se esconde, como vimos a propósito del erotismo. Si un poema pudiera dar cuenta de todo lo que el sufí ha descubierto, no serían necesarios miles de versos, pero así como el ocultamiento del Amado despierta el deseo y la búsqueda, así la inconmensurabilidad de la experiencia mística se desborda en multiplicidad de palabras. Nos dice Rūmī: “Pese a que de una manera el habla remueve los velos, encubre y oculta de diez maneras” (Chittick 1983, 269); “Cuando no dices buenas palabras, no son mil, sino una sola; pero cuando hablas bien, una palabra equivale a mil. El habla provendrá desde detrás del velo, entonces verás que se trata de los Atributos de Dios el Creador” (Chittick 1983, 270).

Sin embargo, las múltiples posibilidades poéticas no deben ser vistas como la “representación” de la experiencia mística, de la teofanía, del descubrimiento de la inmanencia divina en el mundo, sino que el poema se vuelve una nueva cosmovisión, es el protagonista del nuevo mundo poético y por tanto es él mismo mediante el lenguaje, una nueva experiencia mística, como mencionaba Cussen. En términos de Peirce y su concepto de icono, la poesía se convierte más bien en un acervo de experiencias, y se vuelve icono metafórico ella misma; como decíamos, no sólo “representa”, sino que *es* la experiencia mística. El poeta, en este caso Rūmī, conduce al lector a su propia realidad poética, la cual interpreta el mundo de una forma distinta y lo amplía. En su caso concreto, la experiencia mística se traduce en la visión del Amor y la Belleza divina a los que el amado se entrega embriagado y despierto por medio del ojo del corazón, *‘ayn al-qalb*. La revelación consiste también en el descubrimiento del lugar de origen y el ansia por volver a él. Y las vías que Rūmī encuentra para experimentar estas verdades son las que él mismo manifiesta en uno de sus versos: “Varias son las sendas que conducen a Dios, yo he elegido la senda de la música y la danza”. El ejemplo paradigmático de lo anterior es un episodio narrado por

Sipahsālār, discípulo que pasó 40 años con Rūmī, en el que el Maestro iba caminando por el barrio de los orfebres de Konya y escuchó el martilleo de un hombre que golpeaba el oro. En ese ritmo Rūmī percibió la voz de Dios y se abandonó a danzar, girando. Por tanto, su mundo poético se vuelve metáfora icónica de ese punto liminar en que el mundo real y el mundo revelado convergen e intercambian palabras y símbolos.

Por tanto, la palabra poética sí es importante para Rūmī, y pese a que en ocasiones se lamenta de que con el lenguaje no puede expresar lo que siente, prevalece la idea de la poesía como velo de lo Trascendente, y que por esta misma razón, debe estar bien cuidada y ser honesta.

1.1 El *ġazal* en la obra de Rūmī

El *Ġazaliāt-i Šams* o *Dīvān-i Šams* se compone de dos mil quinientos versos. Las formas líricas de las que se vale Rūmī en esta obra son el *ġazal*, las cuartetos o *rubāʿī* y algunas *qašidas*. El *ġazal* es un género que goza de popularidad aún hoy en día en un vasto territorio y ha sido adoptado a lo largo del tiempo por las lenguas persa, urdu y sus variantes dialectales. Según J. T. P. de Bruijn en su entrada de la *Encyclopædia Iranica*, el *ġazal* es de origen árabe y etimológicamente significa “hilado”. Desde sus orígenes se le asoció al coqueteo y la charla amorosa, por lo que el género quedó asociado a la poesía erótica desde un principio, dividiéndose en poesía de orientación heterosexual entre los árabes, y homosexual entre los persas, lo cual caracteriza especialmente los *ġazales* de Rūmī. Por su origen erótico, el *ġazal* puede tratar el tema del amor profano y místico, sin que a veces resulte clara la diferencia, como es el caso de la obra de Ḥāfiz.

El *ġazal* es un poema corto con monorrima, bajo el esquema *aa xa xa xa...* (Schimmel 1992a), mientras que De Bruijn señala que algo característico de este género

poético es la inclusión del nombre del poeta en el último verso, usado tanto como firma y como recurso que alude a la maestría en la composición. Una vez más, Ḥāfiẓ es claro ejemplo de este rasgo, como en el *gāzal* 109:

دیری است که دلدار پیامی نفرستاد
ننوشت سلامی و کلامی نفرستاد
صد نامه فرستادم و آن شاه سواران
پیکی ندوانید و سلامی نفرستاد
سوی من وحشی صفت عقل رمیده
آهوروشی کبک خرامی نفرستاد
دانست که خواهد شدن مرغ دل از دست
وز آن خط چون سلسله دامی نفرستاد
فریاد که آن ساقی شکرلب سرمست
دانست که مخمورم و جامی نفرستاد
چندان که زدم لاف کرامات و مقامات
هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد
حافظ به ادب باش که واخواست نباشد
گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد

Mucho hace que el amado no mandó mensaje alguno,
no envió ningún saludo ni una palabra escribió.

Cien cartas le remití, y aquel rey de los jinetes
para mí ni un mensajero al galope despachó.

A mí, salvaje y sin juicio, aquel de casta de ciervo
ni un caminante, como la perdiz, mandó.

Sabía que me escapaba el ave del corazón,
y de su bucle o cadena ni una trampa me lanzó.

¡Ay de aquel escanciador de dulce labio, embriagado,
sabiendo cómo yo ardía, hasta una copa me hurtó!

Tanto como presumí de carismas y moradas,
De moradas y carismas ni una noticia me dio.

Ḥāfeẓ, sé respetuoso, que reclamar no es usado
si es el rey el que no envía los mensajes a su esclavo.

(Shirazí 2002, 81)

Comprobamos también que el esquema de rima comprende las mismas palabras *نفرستاد*, *nafīristād* (“no envió”) en los dos primeros versos, las cuales se repetirán intercalándose con terminaciones variables en los siguientes versos, *xa xa xa*, etc.

En Rūmī también observamos el recurso de incluir una alusión personal del poeta, pero no suele mencionar su propio nombre, sino el de Šams, de manera que la voz lírica se confunde con la alusión al Amado, ejemplificando de esta manera la reabsorción de sí mismo en la esencia única:

بر چرخ سحرگاه یکی ماه عیان شد
از چرخ فرود آمد و در ما نگران شد
چون باز که بر باید مرغی به گه صید
بر بود مرا آن مه و بر چرخ دوان شد
در خود چو نظر کردم خود را بندیدم
زیرا که در آن مه تنم از لطف چو جان شد
در جان چو سفر کردم جز ماه ندیدم
تا سر تجلی ازل جمله بیان شد
نه چرخ فلک جمله در آن ماه فرو شد
کشتی وجود همه در بحر نهان شد
آن بحر بزد موج و خرد باز بر آمد
و آوازه در افکند چنین گشت و چنان شد
آن بحر کفی کرد و به هر پاره از آن کف
نقشی ز فلان آمد و جسمی ز فلان شد
هر پاره کف جسم کز آن بحر نشان یافت
در حال گذارید و در آن بحر روان شد
بی دولت مخدومی شمس الحق تبریز
نی ماه توان دیدن و نی بحر توان شد

En el firmamento apareció una luna, en el cielo,
descendió del cielo y lanzó sobre mí su mirada.
Como un halcón que apresa a un pájaro, durante la cacería,
me arrebató y me llevó a lo alto de los cielos.
Cuando me miré, ya no me vi a mí mismo,
pues en esa luna mi cuerpo, por la gracia, se había vuelto semejante al alma.
Cuando viajé dentro de mi alma, no vi más que la luna,
hasta que me fue revelado el misterio de la Teofanía eterna.
Las nueve esferas celestes estaban todas ellas sumergidas en esta luna.
El esquiife de mi ser estaba escondido en el seno de este mar.
El mar se rompió en olas; la Inteligencia volvió
y lanzó su llamada: así sucedió.
El mar se cubrió de espuma, y de cada copo de espuma

algo revestía una forma, algo se encarnaba.
Cada copo de espuma corporal que recibió un signo de este mar
se deshizo enseguida y siguió el curso de sus olas.
Sin el auxilio salvífico de mi señor [Šams-i Tabrīz],
nadie puede contemplar la luna, ni convertirse en el mar.
(Rūmī 2008, 111)

El *ġazal* se compone de entre siete y doce versos (Schimmel 1992a). Debo aclarar que la presentación original del *ġazal* no corresponde a la de las traducciones al castellano, inglés, francés o alemán, en una estructura que sugiere el verso libre, sino que en farsi la unidad poética, es decir, cada verso, se denomina *bayt*, el cual consiste en dos hemistiquios (*miṣra'*) divididos por una cesura, por lo que resulta visualmente más sencillo identificar los patrones de rima y aliteración, como he mencionado ya en el Capítulo I. De acuerdo con el estudioso Ehsan Yarshater, el primer hemistiquio desarrolla una idea, la cual es reforzada o ampliada en el siguiente hemistiquio, el cual a su vez funcionará como “espejo” semántico y fonético de esa primera idea, por medio de la rima y la aliteración. La unidad temática tiende a conservarse, pese a que cada *bayt* puede funcionar de manera independiente; quien rompe la unidad temática, según Janés y Yarshater es Hāfīz, al insertar verso tras verso como si fueran cuentas. Esta característica semántica del *bayt* resulta también útil en la composición de los *Āyīn-i Šarīf* por parte de los músicos otomanos de la orden meleví, como revisaremos en el Capítulo III, pues los ensartan y musicalizan de manera arbitraria, sin que se mutile su unidad temática.

La innovación que llevó a cabo Rūmī en sus *ġazales* es más de índole temática, según ha señalado Keshavarz. Como género que ha sido cultivado a lo largo del tiempo según sus propias convenciones, el *ġazal* fue estancándose en cuanto a temas, símbolos y recursos retóricos, y la obra de Mevlānā nos puede parecer muy cercana a esta línea si no profundizamos en ella. La problemática con una obra tan vasta y en realidad tan poco

conocida y estudiada, no obstante la fama universal de Rūmī, ha conducido a la banalización de sus palabras por medio de traducciones que no han sido realizadas desde el farsi, sino desde el inglés o francés, con el consiguiente filtro que no aprehende el sentido de su léxico o su simbolismo.⁷² Este es un fenómeno distinto del que se presenta al atribuirle poemas que presumiblemente pudieran ser de Ḥāfīz,⁷³ por el mismo hecho de que se han conservado y transmitido por tradición oral en Irán y los versos siguen vivos entre personas de distintos estratos sociales.⁷⁴ Por tanto, a primera vista, la obra lírica de Rūmī pareciera inserta en las convenciones de los géneros correspondientes, pero al indagar un poco más hemos visto que su tratamiento del cuerpo y del alma no son convencionales, y ocurre de la misma manera con la serie de personajes e imágenes que pueblan sus versos. No deseo profundizar por ahora en el tema de la imaginería de Rūmī, pero sí quiero destacar, como Keshavarz, que al interesarse en el mundo como la manifestación de la inmanencia divina y amarlo desde ese punto de vista, incorpora situaciones y objetos cotidianos, como las moscas, las ballenas, el pan, el horno, los caravasar (complejos

⁷² Un ejemplo de esta aseveración es la traducción tan dispar en unos versos del *gāzal* que cité como primer ejemplo en el apartado del cuerpo en la poesía de Rūmī en el Capítulo I. La traducción que cito es de la Dra. Mohammadi que dice así: “Pobre de aquel que va por este camino sin conocimiento. / Tú eres el conocimiento de mi camino, / tú que eres mi guía no te vayas sin mí”. En contraste, la versión en español de Alfonso Colodrón que encontramos en *En brazos del amado*, que es a su vez traducción del inglés de *In the Arms of the Beloved* de Jonathan Star (de la cual no tenemos la certeza de que sea directa del farsi), dice: “¡Pobres de los que viajáis solos...! / Tú que conoces todos los signos, / Tú que has recorrido todos los caminos, / no te vayas sin mí”. En la traducción de Colodrón se ha perdido el concepto de “conocimiento”, دانش, *dāniš* en el original, entendido como el conocimiento interior, del sí-mismo que le permitirá al amante descubrir que es uno mismo con el Amado. En la traducción del farsi de la Dra. Mohammadi sí encontramos este sentido de “conocimiento”, pues vemos que una vez que el amante ha mirado en su interior se conoce, y al conocerse a sí mismo conoce a Dios; por eso dice “Tú eres el conocimiento de mi camino”. En Colodrón también hay una apelación al Amado, pero subsiste cierta dualidad, cierto distanciamiento, e incorpora unos “signos” ausentes en el original. Cuando en la traducción de Colodrón la voz poética dice “Tú que has recorrido todos los caminos” se pierde por completo el hecho de que el Amado es el conocimiento que guiará al amante hacia el centro del sí mismo donde radica la teofanía, y más bien parece que se refiere a unos caminos mundanos o ajenos a esta relación dual entre Amado y amante.

⁷³ Cobré conciencia de este hecho durante la misma redacción de esta tesis, pues algunas fuentes consultadas atribuían cierto *gāzal* de Rūmī a Ḥāfīz o viceversa, aunque realmente no se conozca a ciencia cierta al autor del poema.

⁷⁴ Un trabajo que retrata la íntima relación viviente con la poesía en Irán es el documental *La poesía como experiencia cotidiana en Irán* (2011) de Alejandra Gómez e Irais Barreto. <<https://youtu.be/5puhVeZRNrE>>

cercanos a las ciudades donde descansaban las caravanas y donde los mercaderes podían orar, abastecerse y dormir), los pericos, utensilios de cocina que remiten a la cocción y transformación, como el sartén, y, sobre todo, la risa, la música y la danza.

Estamos, pues, ante un autor versátil, que explora todos los matices del Amor divino: desde su celebración hasta el lamento, la alegría y sus paroxismos y el dolor de la separación, porque comprende que todo es obra del mismo Creador y la palabra poética es su vehículo.

1.2 El *rubāʿī* en Rūmī

A diferencia de los *gazales* que dictó Mevlānā, no disponemos de suficiente información sobre sus cuartetos. Como hemos dicho, también forman parte del *Dīwān-i Šams* y se trata de composiciones breves que desarrollan un tema en el primer verso, lo amplían en el segundo y tercer versos, para culminar en el último verso; en otros casos, los primeros dos versos plantean una situación en lenguaje metafórico y simbólico y los últimos dos versos la “explican”.

El esquema de rima es distinto del empleado en el *gazel*, pues según Janés, riman el primero, segundo y cuarto versos; en algunos casos, los cuatro versos terminan con el mismo verbo. En general, el tercer verso no rima con los demás y “marca una pausa anticipada”; yo agregaría, por lo que he podido observar al trabajar con algunas *rubāʿīyāt* que incluso el ritmo de este tercer verso cambia y tiene lugar un encabalgamiento entre éste y el último verso. Este tercer verso es distinto también en cuanto a su estructura, como si los otros versos fueran un espejo entre sí, y el tercero viniera a romper esta armonía para reestablecerla nuevamente con el encabalgamiento; es un verso libre en cuanto a su temática y estructura, por lo que otorga cierta frescura a los otros tres versos. Janés añade

que la forma de las *rubā'īyāt* “da la sensación de que el poema es algo espontáneo, poco trabajado y a la vez preciso; de que es algo «improvisado» para celebrar una circunstancia” (2003, 33). Pese a que ésta puede ser nuestra primera impresión a propósito de las *rubā'īyāt*, en realidad albergan una cualidad icónico-metafórica, como ha observado la Dra. Mohammadi. Esta cualidad se relaciona con la elipsis, una figura retórica que implica omisión, la cual, trasladada al ámbito del icono Peirciano “indica una verdad existente pero omitida que mediante la elipsis invita a su descubrimiento” (Mohammadi 2016, 112). En este contexto, la aparente espontaneidad de las *rubā'īyāt* radica en que la Verdad mística no dicha, sino elidida, está contenida en el cuarto verso a manera de “síntesis”, y esta Verdad es el icono que representa el Objeto ausente verbalmente en el poema. Vemos que el poeta revela y oculta al mismo tiempo, porque es al escucha o al lector del poema a quien corresponde descubrir esa Verdad no verbalizada; a él corresponde llenar la elipsis con el sentido que el mismo poema busca incitar. Por ejemplo, si hacemos un breve ejercicio de teoría peirciana en esta *rubā'ī*, observamos que la elipsis oculta al Amado; el Amado es la Verdad que no se nombra en el poema, pero que por medio de la metáfora y la semejanza podemos intuir que se trata de Él:

Ha llegado la hora que dedicarte debemos
y con tu alma, casa de fuego levantaremos.
Tú, oh mina de oro, oculto estás en la tierra.
Cuando puro amanezcas, te echaremos en el fuego.
(Rūmī 2003, 39)

La “mina de oro oculta en la tierra” es una metáfora para referirse al Amado, pero también puede hacer referencia al corazón del amante que, tras un proceso de alquimia, está listo para consumirse en el fuego del Amor divino. Por tanto, la elipsis también hace referencia a la transformación espiritual, a aquello que permanece dormido hasta no ser despertado y

transformado. La semejanza entre la elipsis que refiere una Verdad a descifrar e intuir y la metáfora de la mina y del fuego radica en el carácter oculto y transformador del encuentro con el Amado.

Janés añade, en cuanto a la sonoridad de las *rubā'īyāt* que: “[son], además, de una extraordinaria belleza sonora, pues en ellos el poeta no sólo emplea con relativa frecuencia la rima monorrima, e incluso la repetición de la misma palabra, sino las rimas interiores y la aliteración, en la cual [Rūmī] era maestro, así como el juego de conceptos” (2003, 33). Veamos de qué manera Mevlānā hace uso de todos estos recursos con la misma *rubā'ī* que hemos citado:

آن وقت آمد که ما به تو پردازیم
مرجان تو را خانه آتش سازیم
توکان زری میان خاکی پنهان
تا صاف شوی در آتشت اندازیم.

Trasliteración:

Ān vaqt āmad ki mā bi tu pardāzīm.

Marḡān-i tu rā xānih-yi ātaš sāzīm.

Tu kān-i zarī mīyān-i xākī pinhān.

Tā sāfšavī dar ātašat andāzīm.

Traducción:

Ha llegado la hora que dedicarte debemos

y con tu alma, casa de fuego levantaremos.

Tú, oh mina de oro, oculto estás en la tierra.

Cuando puro amanezcas, te echaremos en el fuego.

He señalado en amarillo la aliteración constante en los cuatro versos de la *rubā'ī*, la cual recae en la vocal abierta *alif* (ا). Por su parte, la rima final en efecto la encontramos en el primer, segundo y cuarto verso, la cual corresponde a la conjugación en presente del verbo en primera persona del plural, ما (*mā*): *pardāzīm* (dedicamos), *sāzīm* (construimos) y *andāzīm* (arrojamos). Un recurso utilizado en estos verbos es la elisión, muy común en la poesía persa con fines métricos, la cual consiste en la omisión de algunos fonemas, como

en este verso de otra *rubā'ī* de Rūmī: از جمله کرانه ها بیرون کرد مرا (*Āz ŷumla karāna-hā burūn kard marā*, “De los márgenes todos me arrojó”). En este ejemplo, el fonema que he transliterado como “u” y que he señalado en rojo, en realidad es muy sutil y pasa casi desapercibido si se dice en voz alta; de ahí que esté elidido. Esto ocurre porque la vocal ی (ī) del verbo بیرون کردن (*būrūn kardan*, “arrojar”) ha sido sustituida fonéticamente por una vocal corta que suena “o” y que se translitera como “u”. En farsi no se escriben las vocales cortas, por lo tanto el fonema se omite gráficamente en el verso. No obstante, ha sido preciso señalarlo en la transliteración.

Respecto a la rima interna, señalada en rojo, la hallamos entre las palabras *marŷān* (tu alma), *kān* (mina) y *mŷyān* (el interior).

Como he mencionado ya, no he logrado encontrar estudios más profundos acerca de la técnica poética de las *rubā'īyāt* de Rūmī, por lo que no contamos con información acerca de su aportación y transformación del género. Lo que sí queda claro es que nos resulta útil mostrar los ejemplos en el original farsi, para identificar los recursos retóricos de los poemas.

Ahora bien, lo que he expuesto brevemente en este apartado, nos conduce al análisis que llevaremos a cabo en los siguientes dos apartados haciendo uso ya de nuestras herramientas teóricas. Era importante conocer las características formales de nuestro material de trabajo, para proceder ahora a revisarlos bajo la luz de Kristeva y de la metáfora icónica de Peirce.

2. La poesía como vía de meditación del hombre circular

Desde la perspectiva de la palabra como el medio que vela y muestra a la vez, y la elección de la poesía para ello, con sus atributos simbólicos y retóricos, es natural que este hablar y escribir acerca del Amado también esté acompañado de una dosis de silencio. Al respecto, el maestro sufí Hazrat Inayat Khan (1882-1927) apunta: “God is not in time. Therefore He is in silence. Sound is part of the world of time” (1991, 117); en otra parte añade que hay una diferencia entre ruido / sonido y música, y que es más bien en esta última donde el amante encuentra a Dios: “Music, the Word we use in our everyday language, is nothing less than the picture of the Beloved” (1991, 2), a lo cual Hossein Sayyed Nasr añade: “music is the sound of the Friend” (1997, 219). Con las herramientas teóricas de Kristeva, podemos demostrar en este apartado que la meditación del hombre circular es un equilibrio entre lo que muestran las palabras en su dimensión poética, como significantes, como conjunto de fonemas que guardan dentro de sí mismos esa otra música en un plano exo y esotérico y el silencio. No hablo solamente del silencio en cuanto a que la inefabilidad divina no puede ser articulada, sino del silencio como herramienta del viaje interior. A propósito, dice Halil Bárcena:

Y es que el silencio es el alma de la palabra. La palabra que no nace del silencio no vale nada. Por eso la palabra del derviche resulta tan rotunda y germinadora, tan genesiaca y feraz, tan genuina, pues invita (y nos instruye) a sentir y saborear el silencio despojado tanto de la sospechosa invalidez de la palabra (¡los sabios sufíes han escrito y dicho tanto sobre lo que apenas puede balbucese nada!) como de cualquier coartada espiritual. Para el derviche, hermeneuta del silencio sagrado, hablar es traducir; verter al lenguaje humano lo presentido en el lecho insondable de su sí mismo. [...] El silencio guarda estrecha relación con la escucha. Según el relato islámico de la creación, el sentido del oído fue creado antes que el habla; es decir, el silencio precede a la palabra. De ahí que, en la pedagogía espiritual sufí, primero sea escuchar y después hablar. Un derviche es alguien que sabe callar (2015, 156).

A partir de esta cita, podemos añadir que la poesía es el resultado de escuchar el silencio interior, pues dicho silencio crea las condiciones para percibir las palabras del Amado con el oído del corazón. En este caso, es también el silencio del ego, de la *An-nafs al-ammārah* que revisamos en el Capítulo I, pues el ruido del ego obstruye el acceso a la revelación de la Verdad. Por esta razón es que interpreto la poesía como una vía de meditación, en el sentido de poner en palabras y mostrar aquello “presentido en el lecho insondable del sí mismo”, como apunta Bárcena. Y es más: si aquello presentido es la misma voz del Amado que se revela y se oculta, entonces los poemas, al igual que el Corán en su dimensión sagrada y macrocósmica, serían también palabras divinas. Si es Dios quien mora en el corazón sutil del poeta y ambos son en realidad uno mismo, la poesía también sería palabra de Dios, aunque en su dimensión microcósmica.

Este silencio lo podemos revisar también a partir del icono metafórico de Peirce, pues, al igual que la elipsis que iconiza la Verdad mística como su Objeto a descubrir, el silencio que proviene del interior del místico invita a la búsqueda del paralelismo entre dicho silencio y aquello que representa. Dice Mohammadi:

Pero ¿en qué se parecen el silencio y su Objeto? [L]a única posibilidad es que el silencio se entienda como una metáfora y que represente un paralelismo en esa “otra cosa”. De nuevo, el silencio juega el papel de un índice que invita a una interpretación más allá de lo existente; un índice metafórico que crea una tensión semántica y nos sugiere la búsqueda de una verdad más profunda (2016, 92).

Así, el silencio es la metáfora de la verdadera revelación y la poesía equivaldría a la traducción de dicha metáfora. En esta misma línea, dice Rūmī:

El hombre se oculta bajo su lengua. La lengua es una cortina que cubre el jardín del espíritu. Cuando el viento levanta el velo, podemos ver el secreto del jardín de la casa. Ya sea que adentro haya perlas o trigo, o un tesoro de oro, o escorpiones y serpientes; o que haya al mismo tiempo un gran tesoro y una serpiente, ningún tesoro de oro puede estar sin un guardián (Masnaví II 845-848).

En términos de Kristeva, la operación poética comprende el movimiento dialéctico entre lo Semiótico, en este caso, lo que está oculto bajo el velo de la lengua, y lo Simbólico, es decir, la traducción de lo oculto a la gramática y otras reglas del lenguaje articulado y social, como hemos visto ya. Sin embargo, una vez que hemos dejado claro que se trata de un movimiento dialéctico y complementario, es necesario identificar en qué consisten los textos que se generan tanto en lo Semiótico como en lo Simbólico, es decir, el genotexto y el fenotexto, respectivamente, cómo están articulados y cómo la prevalencia de uno sobre el otro, no obstante su dialéctica, determina la naturaleza del lenguaje poético.

Mi hipótesis en este punto es que la poesía de Rūmī, pese a insertarse en el ámbito de lo Simbólico como texto generado a partir de la gramática, la sintaxis y otras herramientas del lenguaje articulado, no siempre actúa como fenotexto; acorde con Kristeva, el fenotexto es una estructura que obedece a las reglas de comunicación e implica la existencia de un sujeto de enunciación y un receptor, así como la existencia de un sujeto y un objeto. En algunos casos, como hemos revisado en el Capítulo I a propósito de la poética del cuerpo y el alma, es claro que el posicionamiento de la voz poética o “sujeto escritural” como denomina Kristeva al “autor”, es incapaz de recordar, aprehender o vislumbrar lo que le fue revelado mediante los órganos sutiles desde una relación dialéctica. Vimos que, en ocasiones, tenía lugar esa escisión del sujeto con el objeto, dados los límites de la revelación y el lenguaje, y que la voz del poeta sí llegaba a manifestarse como una esencia distinta y separada de su interlocutor, es decir, el Amado, Šams o Dios, como parte del proceso de separación-reunión que motiva la poesía de Rūmī y otros sufíes. En este sentido, sí podemos hablar de fenotexto, pero insisto en demostrar que no necesariamente por ello es éste su mayor atributo, porque si este fuera el caso, no existiría una relación intertextual metafórica icónica con la danza (y en este punto la música como manifestación

del Amado entraría también en el análisis). En mi opinión, hay un sustrato en común entre palabra y danza que permite esta correlación, y ese es justamente el genotexto. Para Kristeva, el genotexto se identifica con la transferencia de energía de las pulsiones, la cual puede detectarse en las herramientas fonéticas y melódicas o en la mimesis (1984, 86).

Ahora bien, antes de proceder al análisis de varios poemas para identificar el fenotexto y el genotexto, y las dinámicas intertextuales entre ambos desde lo Semiótico y lo Simbólico, me interesa incorporar varias ideas propuestas por Hamid Dabashi en *The World of Persian Literary Humanism* (2012) que a mi parecer pueden desarrollarse para apoyar la teoría de Kristeva y de Peirce:

- Dabashi plantea que entre los autores que conforman la cúspide de la poesía persa (Sa'di, 'Aṭār, Rūmī y Ḥāfīz) tiene lugar una inestabilidad de la identidad tanto de la voz poética como de su objeto de deseo, al ser éste de una naturaleza indefinida, como vimos en el caso de *sāqī*, que puede ser escanciadora o copero, un mortal o el mismo Dios. Esta indefinición podría interpretarse como protesta ante la invasión de la lengua árabe, lo cual conduce al siguiente punto.
- En opinión de Dabashi, la poesía persa se erige como un discurso desde lo femenino, en oposición al discurso masculinizante de la lengua árabe y el islam ortodoxo. Dabashi menciona a propósito de este argumento el concepto de heteroglosia de Bajtín, el cual nos remite a identificar la poesía persa como un discurso alterno y subversivo al discurso árabe dominante.
- Si, por otra parte, Kristeva ha identificado lo Semiótico como un ámbito femenino (siendo la *jóora* un símil a un receptáculo matricial tanto en Platón como en Kristeva, según hemos planteado ya en el Capítulo I), podríamos establecer una correlación entre esta idea y lo que Dabashi identifica como “lo femenino persa”.

Con ello podríamos decir que las huellas de lo femenino Semiótico en el patriarcal Simbólico nos hablarían además de la poesía persa como un acto poético y una lengua en resistencia, que además está reinventando y adaptando a su propio ritmo y metro formas originalmente árabes, como el *ghazal*.

- Siguiendo a Dabashi, la inestabilidad de la poesía persa se manifestaría también en la ausencia de límites hermenéuticos, como vimos en algunos ejemplos del Capítulo I, pues más de una interpretación es posible. Rūmī no ofrece textos cerrados, lo cual coincide con la noción de “texto en construcción” de Kristeva. Lo anterior se aúna a lo que he mencionado ya: la ausencia de un sujeto lírico fijo y de un objeto de deseo estable.
- Por último, la resistencia de la poesía persa al discurso del islam ortodoxo y árabe se manifiesta también en la divinización de lo humano (o la humanización de lo divino, como hemos visto sin cesar en la poesía de Rūmī) en oposición al teocentrismo trascendentalista.

En suma, lo que me interesa en el análisis que llevaré a cabo en este apartado es identificar los siguientes elementos: el flujo entre lo Semiótico y lo Simbólico; identificar de qué manera se manifiesta la *jóora* semiótica y qué función tiene; qué herramientas funcionan como fenotexto y genotexto, y de qué manera encontramos el silencio como metáfora icónica de una Verdad.

1.

Soy ave del jardín del Cielo, no soy del mundo terrenal.
Han hecho de mi cuerpo por unos días una jaula.
¿Quién es aquel oído que escucha mi canto?
¿Y quién es aquel que habla por mi boca?
¿Quién es aquel que ve a través de mis ojos?
¿O cuál es el alma del que yo soy el cuerpo?

[...]

Yo no vine aquí por mi cuenta para que me vaya solo.
Quien me trajo aquí me llevará a mi patria.

مرغ باغ ملکوتیم نیم از عالم خاک
چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم
کیست آن گوش که او می شنود آوازم
یا کدام است سخن می کند اندر دهنم
کیست در دیده که از دیده برون می نگرد
یا چه جان است نگویی که منش پیر هنم
[...]
من به خود نامدم اینجا که به خود باز روم
آنکه آورد مرا باز برد تا وطنم⁷⁵

Retomemos una de las ideas de la cita de Bárcena en una de las páginas anteriores respecto al silencio: “hablar es traducir”. Podemos inferir que la voz que nos habla en este poema emite su discurso desde la revelación y la Verdad, “soy ave del jardín del Cielo, no soy del mundo terrenal”, al mismo tiempo que calla las respuestas a las preguntas que formula. Conoce la respuesta, pero no puede nombrar aquello que “habla por su boca” o “ve a través de sus ojos”. No lo nombra porque lo ignore, sino porque eso supondría “incendiar el mundo”, como dice Rūmī en otro de sus poemas. El tránsito entre la revelación y el ocultamiento es evidente: el fenotexto es el poema que afirma la certeza de la Verdad revelada, mientras que el genotexto funciona aquí como el silencio, que es a su vez metáfora icónica de esa otra parte de la revelación que no puede ser articulada. El silencio es el nombre de Dios en este caso, pero dicho nombre se oculta y se halla implícito en la

⁷⁵ La traducción al castellano es de Shekoufeh Mohammadi. Transliteración del farsi:

*Murg-i bāg-i malakūtam nīyam az ālam-i xāk.
Čand rūzī qafasī sāxte-and az badanam
Kīst ān guš ki ū mišnavad āvāzam
Yā kudām ast suxan mīkunad andar dahanam
Kīst dar dīdi ki az dīdi borūn mīnigarad
Yā če yān ast nagūī ki manaš pīrhanam
[...]
Man bi xud nāmadam īnyā ki bi xud bāz ravam.
Ānki āvarad marā bāz barad tā vatanam.*

serie de preguntas que hace la voz poética. Al mismo tiempo, pese a que en apariencia existen dos seres diferenciados en el fenotexto, la voz poética que se refiere a “mi canto”, “mi boca”, “mis ojos” y aquel que no puede nombrar, vemos que a nivel del genotexto entendido como silencio se trata de la misma entidad. Es decir, la voz poética del amante no dice que Dios y él sean uno mismo a nivel de fenotexto, pero al hacerlo implícito en el silencio, lo está manifestando así. El genotexto funciona aquí como esa Verdad que está implícita y que debe ser hallada mediante nuestra complicidad con el poeta, que es él mismo separado de Dios como sujeto, pero que al mismo tiempo es Uno con Él, pero no puede decírnoslo.

En cuanto a las huellas del genotexto que se origina en lo Semiótico a nivel fonético y kinésico, me parece que podemos encontrarlo de dos maneras: una, como he dicho ya, en el silencio como metáfora icónica de la Verdad revelada implícita, y una segunda forma, es en la cadencia rítmica y aliterativa de los versos que comprenden la serie de preguntas retóricas de la voz poética:

Kīst ān guš ki ū mīšnavad āvāzam
Yā kudām ast, suxan mīkunad, andar dahancam
Kīst dar dīdi ki az dīdi borūn mīnigarad
Yā če yān ast, nagūī ki manaš pīrhanam

El ritmo, la cadencia, las rimas y aliteraciones remiten en su circularidad a la idea de retorno que expuse al final del Capítulo I, lo cual es congruente con lo que expone el poema. Los versos se componen de la alternancia entre pausa y música; a este nivel de genotexto, la pausa nos indica el silencio en el que podemos hallar a Dios, como señalaba Hazrat Inayat Khan, a la vez que implica la intervención del aliento, de la aspiración, un elemento fundamental en la práctica mística sufí. La recitación de poesía en el mundo

islámico es, según Nasr, un acto que se deriva de recitar el Corán; pese a que ninguno de los dos tipos de recitación se considera estrictamente dentro de las categorías musicales (Nasr 1997, 222), sí se hallan relacionadas a la música en tanto que generan un efecto en el alma de quien escucha. Ya sea que esto ocurra por una serie de vibraciones mediante las que todos los seres están conectados entre sí, o ya sea porque el sufí, sea poeta o no, entrena “su voz y su oído en la armonía de la vida” (Khan), es parte de la espiritualidad sufí concebir que el Amado se encuentra tanto en la música y como en el silencio. Al respecto, Khan observa: “It is because music is the picture of the Beloved that we love music” (1991, 2), mientras que Nasr agrega también que: “There is *no* music in the Islamic world which does not remind one of God. Even music to which people dance at weddings carries with it a reminiscence of the classical modes, which themselves are related to inner states combined with the yearning of the soul for God” (1997, 230). Por tanto, al escuchar en el poema esta alternancia entre musicalidad fónica, si así podemos nombrarla, y el silencio donde habita Dios, quien no ha sido nombrado explícitamente, conllevaría cierta invocación de su presencia y la experiencia del estado de retorno al origen por parte del sujeto lírico y de quienquiera que tenga la facultad de despertar sus órganos sutiles para percibirlo. Estaríamos entonces ante la creación poética como metáfora icónica de la experiencia divina.

2.

Si el alma del enamorado hablara, prendería fuego al mundo.

گر جان عاشق دم زند آتش در این عالم زند.

Observamos en este verso una vez más el silencio como metáfora icónica de la Verdad revelada que debe permanecer oculta. En el nivel del fenotexto, encontramos una paradoja, pues al momento del decir, la voz poética está desdiciéndose al mismo tiempo, lo cual es

congruente con la importancia del silencio en el sufismo; quien ha recorrido el velo de lo inefable debe ser prudente y guardar silencio, la Revelación no debe ser conocida ni escuchada por cualquiera que no esté preparado para recibirla y entenderla; pues los sujetos atrapados en el ámbito de lo Simbólico no pueden comprender dicha revelación. Ese es el verdadero acto de sabiduría, recibir la Revelación y la Verdad en silencio, pues todo está dicho y contenido en ese silencio al mismo tiempo. También a nivel de fenotexto, observamos que la voz poética se asume como un sujeto distinto y separado de la Unidad con el Amado, al hablar de sí mismo como el “enamorado”, عاشق, *āšiq*. A mi parecer, la voz lírica ha retornado del ámbito de lo Semiótico (donde ha recibido la revelación), y para reinsertarse en lo Simbólico ha debido separarse de nuevo de la Unidad para poder emitir desde dicha posición la paradoja de *decir / guardar silencio*, pues como señala Juan Martín Velasco:

De ahí, la permanente “transgresividad” del lenguaje místico que aparece en el permanente recurso al oxímoron, la paradoja, la antítesis, la negación y la *coincidentia oppositorum*. En la batalla contra el lenguaje inexorablemente conceptual y objetivo de que se sirve, el místico se ve forzado a remitir al silencio como supremo recurso expresivo de quien se debate “entre la posibilidad de decir y la imposibilidad de no decir... límite extraño y extremo en que la palabra profiere el silencio” (José Ángel Valente). De ahí la confesada inefabilidad de lo vivido, a pesar de todos los esfuerzos por comunicarlo (2013, 23).

En el caso de Rūmī, la paradoja entre comunicar simbólica y poéticamente y callar es una constante; incluso uno de sus *noms de plume* era *xamuš*, “el silente”. Por la misma razón, nos resulta útil indagar de qué manera está construido el genotexto y cómo responde a esta paradoja presente en el fenotexto. Vemos que, como en el ejemplo anterior, el genotexto contiene al Amado en sus sonidos y la idea de retorno al origen en su estructura fonética paralelística:

Gar yāni āšiq dam zanad / ātaš dar in ālam zanad.

Las vocales que componen el *bayt* son abiertas y largas (señaladas en amarillo), lo cual se opone a la declaración de silencio en el fenotexto. Por otra parte, *gar yāni* y *dar īn* comparten fonemas semejantes, como la “r” y la disposición de la “a” y la “i” (recuadro azul). Lo mismo ocurre con *āšiq* y *ātaš*, palabras que comparten la “š”. Por último, vemos la rima entre *dam zanad* y *ālam zanad* (subrayadas en color rojo). Si hacemos un corte de este *bayt* después del primer *zanad*, vemos que, a nivel fonético, el primer hemistiquio se refleja en el segundo, o viceversa. Mi hipótesis en torno a cómo se manifiesta el genotexto plantea que entre los hemistiquios hay una relación de espejo, pero no solamente en cuanto a estructura fónica, sino que el primer hemistiquio simboliza el corazón-espejo del enamorado, que refleja al Amado, contenido de manera oculta en el segundo hemistiquio. De ahí la relación fonética entre *āšiq* y *ātaš*, “enamorado” y “fuego”. Cabe recalcar que estos elementos (el enamorado, el Amado y el fuego que experimenta el enamorado) corresponden a una dimensión tanto poética como mística. De acuerdo con Rūmī, es el Amado quien prende fuego a las almas, es quien “quema la cosecha”, es quien transmuta el alma “cruda” en “cocida”. Estas dos palabras, independientemente de su significado, se espejean fonéticamente entre sí, tal como el corazón del amante refleja en sí mismo al Amado. Por tanto, el silencio como metáfora icónica de la Verdad que no puede ser dicha encuentra su complemento en la apertura de los fonemas vocálicos y en la estructura paralelística de los mismos. Es decir, aquello que el poeta “no debiera decir” en el fenotexto, sí lo está manifestando en el genotexto: él, como amante, es el espejo del Amado, y es Uno con él. En el poema anterior, lo que estaba oculto era el nombre del Amado; en este verso, lo que subyace bajo las palabras y su significado es, una vez más, que amante y Amado son Uno mismo, y que el primero contiene al segundo en su corazón-espejo. En este sentido, hablaríamos también de la aniquilación del ego del amante, el

enamorado, no en cuanto a la mención del “fuego”, sino que, a nivel de genotexto, si él contiene en sí al Amado, implica su propia aniquilación. Entonces, pese a que a nivel de fenotexto hay un sujeto que emite un discurso desde un nivel impersonal (a diferencia del ejemplo anterior, en el que sí hay un “yo”), en el genotexto esa dualidad se esfuma, pues el arreglo de los fonemas y el ritmo es tal, que un hemistiquio es reflejo del otro y, si se repiten en voz alta repetidas veces hasta que pierden sentido las palabras, vemos que los sonidos comienzan a parecernos la misma unidad. Los sonidos ya no se diferencian, sino que se (con)funden entre sí. Este ejercicio nos hablaría de la muerte del enamorado incluso en términos fonéticos, y eso nos conduce a la *jóra* como receptáculo que ordena las pulsiones, en este caso, la de muerte. Pero es una muerte gozosa, y el amante muere y renace al mismo tiempo en el poema como fenotexto y genotexto.

3.

Mi amado se halla oculto de todo, sábelo.
 Está más allá de toda suposición, sábelo.
 Él es tan evidente en mi pecho como la luna, sábelo.
 Él está fusionado conmigo, tal como lo están mi cuerpo y mi alma, sábelo.

معشوق من از همه نهانست بدان
 بیرون ز گمان و هر گمانست بدان
 در سینه من چو مه عیانست بدان
 آمیخته با تنم چو جانست بدان.⁷⁶

A nivel de fenotexto, la voz lírica de esta *rubā'ī* nos habla de nuevo desde un discurso en el que sujeto y objeto están diferenciados, separados. No obstante, en dicho discurso encontramos a la vez la conciencia de ser Uno mismo con el Amado, al decir, por ejemplo, “Él está fusionado conmigo” o “Él es tan evidente en mi pecho como la luna”. Advertimos

⁷⁶ Trasliteración del farsi:

Ma 'šūq-i man az hami nahānast bidān
Bīrūn zi gumān u har gumānast bidān
Dar sīni-yi man ču mah ayānast bidān
Āmixti bā tanam ču yānast bidān.

también que el verso “Mi amado se halla oculto de todo” parece contradecir la constante inmanencia de lo divino en varios de los poemas de Rūmī que hemos visto, pues en lugar de aparecer en el mundo, el Amado está más bien oculto. Esto tiene sentido si lo leemos de dos maneras posibles: que la voz lírica sabe que su Amado vive en su interior (“Él es tan evidente en mi pecho como la luna”) y que, por tanto, no puede ser visto por los demás más que por el amante mismo, y, la otra posibilidad es que el Amado es visible solamente para aquellos que saben encontrarlo en el mundo y en sí mismos. Vemos entonces el contraste entre revelación y ocultamiento, y la paradoja entre estar separados como sujeto y objeto en el discurso del fenotexto, a la vez que, como el mismo poeta declara, “Él está fusionado conmigo”. Sin embargo, en el genotexto no aparece muy clara esta fusión, pues entre la primera parte y la segunda de cada verso, hay una clara diferenciación entre un “yo” y un “él”. No obstante, el que parezca no existir congruencia identitaria entre fenotexto y genotexto, puede remitirnos a lo que ya señalaba Dabashi, en cuanto a la creación intencional de una no-identidad del sujeto y del Objeto, en aras de una dislocación del signo.

4.

Oh vida de mi cuerpo y fuerza mía, todo tú.
Alma y corazón, oh corazón y alma míos, todo tú.
Te has vuelto todo mi ser, por eso eres todo yo.
Yo me he vuelto nada en ti, por eso soy todo tú.
(Rūmī 2003, 182)

ای زندگی تن و توانم همه تو
جانی و دلی ای دل و جانم همه تو
تو هستی من شدی از آنی همه من
من نیستم شدم در تو از آنم همه تو.

Después de lo que hemos descubierto en la *rubā'ī* anterior, cabe preguntarse, ¿quién habla en este poema? Al partir de la estructura paralelística de las oraciones, podemos ver cómo se diluye el “yo” en vías de confundirse y desaparecer. Las posibilidades de quién es el que enuncia son múltiples, puesto que en algunos ejemplos que hemos citado, Rūmī dota de voz y participación al Amado en los poemas y, por tanto, bien puede tratarse de Dios, de Šams o de ambos; veríamos, una vez más, una identidad dislocada porque para el sufismo ni el amante ni el Amado “son”, puesto que para “ser” es preciso “ser nada”. Por eso caben varias posibilidades de enunciación, no obstante que vemos en el fenotexto la paradoja de hablar a un tiempo como “no sujeto” y como sujeto y objeto al mismo tiempo. El genotexto nos habla de las voces confundidas de un “yo” que desaparece conforme se aproxima el cierre de la cuarteta, a la vez que el ritmo (corchetes azules), las aliteraciones (resaltado amarillo) y las rimas (señaladas en rojo) nos remiten una vez más al tiempo suspendido del giro:

Ey zindigī-yi tan u tavānam hami tu
Īānī-u dilī ey dil-u yānam hami tu
Tu hasfī-yi man šudi az ānī hami man
Man nīst šudam dar tu az ānam hami tu.

Rūmī no busca crear identidad, sino la inestabilidad de ésta al alternarse rítmicamente el “tú” (*tu*) y el “yo” (*man*), así como tampoco está preocupado por generar significados unívocos, de acuerdo con lo que señala Dabashi. La posibilidad polifónica sería un recurso empleado con tal fin, pues a un tiempo hablan el amante y el Amado, fusionándose y separándose.

5.

En ese sitio donde nuestro corazón se vuelve hacia cualquier palabra
sé que muy pronto perderá su propia verdad.
El recuerdo de tu belleza hará que con cada respiro del corazón aparezca tu
imagen.

آنجا که بهر سخن دل ما گردد
من می‌دانم که زود رسوا گردد
چندان بکنند یاد جمال خوش تو
کز هر نفسش نقش تو پیدا گردد⁷⁷

A nivel de fenotexto, esta *rubā'ī* nos sitúa en el corazón sutil del amante: en los primeros dos versos, dicho corazón es susceptible de distraerse, de olvidar su verdadero origen, por lo cual es preciso recordar al Amado. Esta operación nos remite al *dīkr*; es probable que el poema haga una alusión indirecta a esta práctica, puesto que interviene la acción de remembranza con “cada respiro del corazón”. Siendo así, el corazón sutil de la voz lírica aparece como el corazón-espejo donde tiene lugar la teofanía, la Unión con el Amado.⁷⁸ No obstante, existe una diferencia con el *dīkr* a nivel de fenotexto, puesto que aquello que el amante recuerda no es el nombre de Dios ni la *Shahādatein*, sino la belleza (جمال, *yāmāl*) del Amado. Por esta misma razón, podemos interpretar el hecho de que el corazón respira, no como el acto purificador que vimos en el *dīkr*, sino porque suspira de Amor al recordar la belleza de su Amado. Se busca la Unión con el Amado, sí, pero no en el ámbito del ritual

⁷⁷ *Ġazal* 464 del *Dīwān-i Šams*. Transliteración del farsi:

Ānyā ki bihar suxan dil-i mā gardad
Man midānam ki zūd rusvā gardad
Čandān bukunad yād-i yāmāl-i xuš-i tu
Kaz har nafasaš naqš-i tu peydā gardad.

⁷⁸ La permutación y transformación alquímica del corazón sutil es introyectada, no es verbal o corporal, ni es representable más que por medio de los actos del sufí hacia el mundo. Hemos dicho ya que el *dīkr* es una estrategia para pulir el corazón sutil que está impuro, pero no hay alguna evidencia simbólica o representacional externa, corporal de ello. Incluso durante la ceremonia del *sema*, que revisaremos en el Capítulo III, no existe un momento específico en que esta transformación esté representada simbólicamente. Es un proceso que más bien se desarrolla en los órganos que han ido despertando a lo largo de la práctica espiritual. Es una operación intuitiva, interior, que cobra distintas manifestaciones, como en la visión de fotismos de Simnānī de la que hablamos en el Capítulo I. Pero es necesariamente interna e implica la conciencia del propio sufí. En términos poéticos ocurre el contraste entre el corazón impuro, distraído, alejado del Amado, y el corazón limpio que deviene símbolo, como el corazón-espejo. Por tanto, hay que recordar siempre que estamos hablando de un corazón en términos simbólicos tanto en la poesía, como en la fisiología sutil.

purificador, sino de la figuración. El amante quiere ver la imagen, la figura de su Amado (نقش, *naqš*). No queda claro si esta figuración ocurre en el corazón sutil, como sí ocurre en el *dikr*; no obstante, es evidente que se trata de la misma operación evocativa, pero desmarcada del ámbito ritual. En el apartado del *dikr*, vimos que Louis Gardet (citado en Eliade 2013) identificaba tres tipos: el *dikr* de la lengua, el del corazón y el íntimo. Respecto a este último, Gardet refería que su objetivo era lograr el estado de reabsorción en Dios, o *fanā*, lo cual equivaldría, si no me equivoco, al reflejo de Dios en el corazón-espejo, es decir, la teofanía en la que el amante reconoce que al “ya no ser”, *es* Uno solo con Dios.

No obstante, en la *rubā'ī*, pareciera que el amante no nos habla del estado de *fanā* o de una teofanía en su corazón-espejo. Me parece que el corazón sutil sí está funcionando como símbolo del espejo, pues gracias al respiro del corazón se invoca la imagen del amado, pero no hay una fusión entre ambos. A nivel de fenotexto, observamos que el sujeto lírico está separado de su Objeto de deseo. Sin embargo, creo que podemos hablar de que en el nivel fonético y kinésico del genotexto hallamos un ritmo semejante al del *dikr*, sobre todo en la parte que se refiere a la remembranza de la belleza: یاد جمال خوش تو (*yād-i ŷamāl-i xuš-i tu*). Además de la aliteración entre las vocales abiertas “a”, “u” e “i”,⁷⁹ percibimos una cadencia musical en la longitud y disposición de los sonidos que, si los repetimos en voz alta, nos remitirá al ritmo hipnótico del *dikr*, con la subsecuente pérdida de significado de las palabras. Según mi observación y mi hipótesis, esta *rubā'ī* contendría en el genotexto un mecanismo semejante al del *dikr*, que evocaría la imagen del Amado con base en el ritmo y los fonemas.

⁷⁹ Ésta no aparece escrita en farsi, puesto que se refiere al sufijo posesivo y por ello está implícita en la frase. Por su parte, la primera “a” de *ŷamāl* tampoco está escrita en farsi, pues no suelen escribirse las vocales cortas. En todo caso, en un nivel de iniciación a la lengua, se escribiría arriba de la consonante: جمال.

6.

Qué hay en el vientre y qué en el mundo del no ser
para que en la tumba esté bailando el hueso por tu Luz.

اندر شکم چه باشد و اندر عدم چه باشد
کاندر لحد ز نورت رقص است استخوان را⁸⁰

Estos versos del *gāzal* 186, abordan el tema de la muerte física como la Verdadera Vida. Es cierto que el sufí busca también la muerte metafórica, como la que emprende al aniquilar la *An-nafs al-ammārah* o cuando durante la *sema* los derviches visten el ropaje que simboliza la mortaja y la tumba; durante su existencia física el sufí muere y renace, como apunta Seyyed Hossein Nasr: “Rūmī had already realized that *amor est mors*; through the love of God he had tasted death while physically alive and was a resurrected being shrouded in the light of Divine Knowledge when still discoursing and walking among men” (1983, 141-142). Pero en este caso, la muerte a que se hace referencia es la muerte del cuerpo; evidentemente hay un claro matiz gozoso en ella, pues el hueso (el hombre que ha dejado de serlo para retornar al útero-tumba) baila por saberse en la presencia de su Amado.

A la par, observamos que el vientre y “el mundo del no ser” son dos momentos del tiempo circular y del retorno: la tumba es semejante en su oscuridad al vientre materno. El vientre simboliza aquí la antesala de la vida en este mundo, vida en la que puede conocerse al Amado. Pero no es la Verdadera Vida, como hemos dicho ya, sino la muerte. Así pues, la tumba es también el equivalente al vientre materno, en tanto prefigura el nacimiento, pero esta vez se trata de un Nacimiento en la presencia de Dios. La oscuridad de la tumba y el útero contrastan con la Luz divina, símbolo de esta Nacimiento a la Verdadera Vida. No obstante, esta interpretación no resulta del todo transparente en el fenotexto; mi hipótesis de

⁸⁰ Transliteración del farsi:

Andar šikam ċi bāšad vandar ‘adam ċi bāšad
Kandar lahad zi nūrat raqš ast astuxān rā.

hecho consiste en que, aun a nivel de fenotexto, es posible identificar un velo sobre las palabras. Esto es evidente en los cuestionamientos de la voz poética “qué hay en el vientre y qué en el mundo del no ser”. Es una pregunta que evidentemente no hallamos en lo que el poema verbaliza, sino en lo que calla, esto es, el genotexto. Rūmī utiliza de nuevo el silencio como metáfora icónica de la Verdad oculta y no revelada, la cual podemos inferir gracias a lo que he expuesto, es decir, que la muerte física es el Verdadero Nacimiento. Pero esto no está dicho explícitamente.

Si revisamos el genotexto, observamos la presencia de un ritmo muy particular: el primer verso tiene una estructura paralelística en farsi que se logra conservar en la traducción al castellano (si no fonéticamente, sí en cuanto a estructura gramatical):

Andar šikam ċi bāšad / vandar ‘adam ċi bāšad
 (Qué hay en el vientre y qué en el mundo del no ser)

Pero el siguiente verso, posee un ritmo muy distinto. Dividí el verso en dos partes, como el anterior, para que resulte más evidente porque, además, lo que identifiqué como una segunda parte juega con los mismos grupos de fonemas, “ast” y “ra”, con las aliteraciones y con un ritmo entrecortado que alterna entre las sílabas cortas y las largas, distinto al resto. Esto ocurre de tal forma que podemos escuchar claramente el ritmo y la cadencia musical del hueso que baila ante la Luz del Amado:

Kandar laḥad zi nūrat / raqṣ ast astuxān rā.

Las oraciones que comienzan con “andar”, “vandar” y “kandar” tienen el mismo ritmo, e incluso la misma estructura de palabras bisílabas, con las mismas vocales, y una única

palabra unisílaba con la vocal “i”: -- - - - / -- - - - / -- - - -. Pero la cuarta oración rompe con esa estructura y cambia la longitud de las sílabas: - - - - -; la oración es hexasílaba en lugar de heptasílaba. Ante este cambio, ¿cabría preguntarse si, a nivel del genotexto que plantea Kristeva, dicha ruptura rítmica y fonética es el Nacimiento Verdadero? ¿Es la danza del hombre que al morir en realidad Vive? Kristeva señala en *Révolution du Langage Poétique* que las pulsiones de muerte y vida se alternan en el sujeto a semejanza de una molécula de ADN. Al mismo tiempo, observa también que las pulsiones generan residuos fónicos, especialmente en la aliteración, recurso utilizado en este poema. Dice Kristeva: “le rythme allitératif -ce rythme de ‘timbre’- branche le sujet sur le procès pulsionnel inconscient” (1974: 212). Entiendo que dichos residuos fónicos generados por las pulsiones no necesariamente corresponden con una vía y otra, es decir, muerte o vida; sin embargo, en este contexto, debemos tener presente que la muerte no significa la “negación” (Kristeva) del sujeto, sino un retorno al útero, un retorno a la *jóra*, donde dicha muerte se resignifica en Vida Verdadera. Es decir, el acto más importante para Rūmī es el retorno; su poesía es una respuesta a la errancia a la que estuvo sujeto durante su juventud, y en este sentido se asemeja a su búsqueda incesante del Amado. Sus versos claman por ese retorno al origen y el único camino temporal y definitivo que encuentra Mevlana en esa dirección es la muerte. Pero es una muerte que debe ser interpretada como Vida, tanto en su dimensión metafórica, como hemos dicho ya, como de manera literal con la muerte del cuerpo. En este sentido, la *jóra* es “donde ocurre el prodigio del éxtasis unitivo” (Robledo 2013: 422), pero también cabría aventurar que la *jóra* es el Amado, pues si el corazón sutil transmuta en receptáculo, en espejo y en fuente rebosante, es también donde el yo del enamorado se aniquila y se vuelve Dios él mismo.

7.

Tu lengua sin habla, sin palabras, sin tu expresión.
Desde tu interior tu oído ha escuchado la Felicitación.

بی گفت زبان تو بی حرف و بیان تو
از باطن تو گوشت بشنیده مبارک باد⁸¹

Vemos de nuevo el silencio como metáfora icónica de la Verdad revelada, مبارک باد, *mubāarak bād*, aun a nivel de fenotexto. Hay además una paradoja, pues mediante la palabra se hace referencia a ese otro nivel de conocimiento que es inefable e inarticulable. Es una palabra que no necesita del habla, porque es percibida por el oído sutil. ¿Desde qué ámbito enuncia el sujeto lírico este poema? Me parece que estos versos nos hablan desde el límite entre lo Semiótico y lo Simbólico que, pese a siempre ser complementarios, según hemos visto hasta ahora, en esta ocasión no resulta clara la distinción entre fenotexto y genotexto. Veo que hay una mayor confusión entre ambos, ya que pese a tratarse de un discurso articulado desde las leyes gramaticales de lo Simbólico, el poema exige cierta complicidad en el silencio que guarda el poeta, porque no nos habla completamente desde lo Simbólico, sino que está escuchando al mismo tiempo esas palabras por medio de su oído sutil. Aquí no hay nostalgia ni deseo por el Amado, sino que lo escucha a la vez que nos habla desde ese sitio liminar.

Al mismo tiempo, el genotexto resulta en una unidad rítmica y fonética muy armónica. Si en el ejemplo anterior, la pulsión de muerte (gozosa) de la última unidad semántica rompía con el ritmo de las tres unidades anteriores, en este caso hallamos un equilibrio. El ritmo lo marcan los cortes después de los fonemas /u/ en el primer verso, y en la primera unidad semántica del segundo verso; no obstante que el ritmo cambia en cada

⁸¹ Última estrofa del *ġazal* 597 del *Dīwān-i Šams*. Transliteración del farsi:
Bī guft zabān-i tu bī ḥarf-u bayān-i tu
Az bāṭin-i tu gūšat bišnīdi mubāarak bād.

una de las separaciones semánticas que he hecho, es posible sostener la cadencia por la alternancia entre las vocales cortas y largas y por el hecho de que los acentos recaen en las últimas sílabas (*tu-u-tu / tu-di-bād*):

Bī guft zabān-i tu / bī ḥarf-u / bayān-i tu
Az bāṭin-i tu / gūšat bišnīdi mubārak bād.

Si este genotexto que se emite desde el ámbito Semiótico resulta en una unidad rítmica casi perfecta, ¿significaría que estamos de nuevo ante la suspensión del tiempo lineal y que, por tanto, emerge la circularidad fonética como metáfora del retorno, de la muerte-Vida en la presencia de Dios al escuchar su Felicitación? Rūmī no lo responde con palabras, corresponde al lector encontrarlo en las huellas de lo Semiótico y en la complicidad de guardar silencio.

8.

Tengo un corazón tan grande como el mundo que carga con una montaña.
Yo cargo montañas, no paja, libérame de este pajar.

دارم دلی همچون جهان تا می کشد کوه گران
من که کشم که کی کشم زین کاهدان و آخر مرا⁸²

Al reflejar en sí mismo al Amado y todo lo que Él es, el símbolo del corazón-espejo del amante es a un tiempo el macro y el microcosmos, pues al contener en sí mismo “la montaña” y ser el Trono de Dios en cuanto se ha vaciado de sí mismo, se convierte en el centro del mundo. La simbología de la montaña en el pensamiento persa islámico es de suma importancia: es la montaña de Qāf, hogar del pájaro Simurg, ave femenina del

⁸² Trasliteración del farsi:

Dāram dil-ī hamčun yāhān tā mīkišad kūhi girān.
Man kuh kišam kah key kišam zīn kāhdān vāxar marā.

artaísmo, una religión anterior al mazdeísmo, que será retomado por Ferdousí en el *El libro de los reyes* o *Šahname* (siglo X), y por ‘Aṭār como el símbolo de la divina Esencia en *El lenguaje de los pájaros* (siglo XIII). Ver al Simurǧ o llegar al monte Qāf es alcanzar la meta mística para los sufíes, nos dice Clara Janés (‘Aṭār 2015), a la vez que en la *Hikmat al-Ishraq* de Suhrawardī ambos son el símbolo de la ascensión espiritual. Recordemos, no obstante, que dicha ascensión no es física y que la montaña de Qāf corresponde a la geografía suprasensible, para utilizar los términos de Corbin. Él mismo nos dice que Qāf es la montaña cósmica que sirve de límite entre el mundo visible e invisible, y que no tiene un punto de localización exacto, puesto que está en todas partes. Por tanto, Qāf, por ser el sitio en cuya cima habita Simurǧ, que es a la vez ave y espejo, como en el cierre de *El lenguaje de los pájaros* (“Como vosotros, treinta pájaros, habéis llegado, / treinta habéis aparecido en este espejo”), es también el corazón que “acoge cualquier forma y es un espejo que refleja el *mundus imaginalis* y donde se revela la unidad, unicidad que se alcanza después de la aniquilación” (Janés en ‘Aṭār 2015, 523). Tendríamos entonces una simbiosis entre Qāf y Simurǧ, pues ambos son espejo y participan de la Revelación.

Si volvemos a los versos de Rūmī, tenemos de nuevo el símbolo del corazón-espejo que contiene en sí la montaña como sitio de la teofanía, centro del mundo y puente entre lo visible y lo invisible. Cecilia Twinch cita un fragmento de *Las revelaciones de la Meca* de Ibn ‘Arabī, donde la montaña de Qāf aparece como el centro del mundo: “Mi amigo y yo fuimos al Monte Qāf, que es la montaña rodeada por el océano que circunda la tierra. Dios ha creado una serpiente en la orilla de ese océano entre el océano y la montaña. Su cuerpo rodea el océano hasta que su cabeza se une a la cola” (Twinch 2017, 91). En la serpiente que menciona Ibn ‘Arabī podemos reconocer la figura del Uróboros, símbolo de la naturaleza cíclica del universo. Twinch agrega: “En la cosmología islámica, el Monte Qāf

es a la vez el centro y la circunferencia. Es la montaña que abarca al mundo y está vinculada a cada montaña y cada lugar de la tierra. Pero también está conectada a la piedra o roca esmeralda que está en la parte superior de la montaña principal o sobre la cual se apoya – el *axis mundi* que es el pilar fijo y central alrededor del cual gira el mundo” (94). Por esta razón, al ser la montaña de Qāf el centro del mundo y el sitio donde mora Simurg/la esencia Divina, y al estar contenida a la vez en el corazón-espejo del amante, comparte los atributos de inmanencia y trascendencia de Dios:

Para algunos este centro oculto es trascendente y se encuentra sólo en el cielo. Para otros, este centro oculto se encuentra dentro del corazón de la humanidad. Para otros, este centro oculto se encuentra en todas partes y, sin embargo, en ninguna parte. No se puede localizar en el espacio, ya que está más allá de todas nuestras nociones sobre el tiempo y el espacio; sin embargo, es omnipresente -universal y colectivo y, al mismo tiempo, único para cada individuo. Esto constituye el misterio que se revela y se oculta en todo lugar y que, sin embargo, no se encuentra confinado en ningún lugar particular. No se puede contener o localizar a Dios, que todo lo abarca, en un solo lugar, sino que más bien todos los lugares están contenidos en Él.

Así que, en cierto modo, esta divinidad que lo incluye todo no puede contenerse en nada salvo en sí misma (Twinch 2017, 90).

En los versos de Rūmī, el corazón se ha purificado, se ha vaciado del ego y ahora se desborda al contener en su interior a ese Dios que “todo lo abarca” y que “no puede contenerse en nada salvo en sí mism[o]”. Al mismo tiempo, como Dios está en todo momento con los hombres (“Está con vosotros dondequiera que os encontréis”, Corán 57: 4) y lo abarca Todo, el corazón del amante es su Trono, según Ibn ‘Arabī (en Twinch 2017). Ante esta experiencia trascendental, la voz del amante suplica: “Yo cargo montañas, no paja, libérame de este pajar”, donde el pajar es el mundo de las apariencias e ignorancia en el que vivimos.

El amante se sitúa entre dos ámbitos: el gozo del vaciamiento, de sentirse pleno e inundado por la esencia divina, pero a la vez, el desprecio y el peligro de volver al mundo de los hombres cuyas almas están “crudas”. En términos teóricos, se halla entre lo

Semiótico y lo Simbólico. Es evidente que luego de lo que hemos expuesto en torno al corazón y la montaña de Qāf, podemos introducir el concepto de la *jóora*, no solamente desde su concepción platónica, como hace Robledo a propósito de San Juan de la Cruz, sino desde Kristeva. Si partimos del símbolo del Uróboros en la cita de Ibn ‘Arabī, podemos concebir la idea de ciclo y de retorno al origen. Y esto mismo es parte de las características de la *jóora* semiótica que Kristeva plantea: su naturaleza matricial, su versatilidad para no adquirir atributos de aquello que la contiene y ser el receptáculo donde el sujeto se conforma y se niega. En el fenotexto, el sujeto lírico se halla entre los dos ámbitos de significación, Semiótico y Simbólico, puesto que refiere su experiencia teofánica que implica la aniquilación de su ser, a la par que rechaza el mundo de los hombres. En el genotexto, en contraste, vemos la latencia de ese retorno a lo matricial y a su condición de sujeto que se niega para luego renacer, mediante la aliteración (particularmente del fonema /k/ y /h/) y un ritmo que, como hemos visto, parece más bien indicado por la respiración que por el sentido semántico de las palabras, justamente como propone Kristeva en su teoría, al señalar los ritmos propios del cuerpo, lo pre-lingüístico.

Dāram dil-ī hamčun yahān tā mīkišad kūhi girān,
Man kuh kišam kah key kišam zīn kāhdān vāxar marā,

Al respecto, podemos asociar el fonema /h/ con el soplo, el aliento creador, el cual contrasta con la /k/, oclusiva velar sorda, que podríamos interpretar como la interrupción abrupta del soplo y, quizá, por tanto, con la muerte; pero no es la muerte física, sino la negación que de sí mismo debe hacer el sujeto para insertarse en el ámbito Simbólico del padre, a diferencia de la creación que tiene lugar en la *jóora* semiótica que representa la madre. Desde la mística, el fonema /h/ del soplo creador se identifica con la muerte que es la Vida

Verdadera, el vaciamiento y la aniquilación del Yo para que Dios se refleje en el corazón-espejo, mientras que el fonema /k/ es, igualmente, el mundo de los hombres, el “pajar” a donde no desea volver el amante tras haber recibido al Amado en su corazón.

9.

A cada rato llega un mensajero con el alma a tirar del cuello de su ropa.
En el corazón entra una ilusión que le dice “vuelve hacia tu origen”.
El corazón, huyendo del mundo de los colores y los olores en cada dirección
corre, desgarrando su vestimenta por fidelidad, gritando, “¿dónde está el
origen?”.

هر دم رسولی می رسد جان را گریبان می کشد
بر دل خیالی می دود یعنی به اصل خود بیا
دل از جهان رنگ و بو گشته گریزان سو به سو
نعره زنان کان اصل کو جامه دران اندر وفا

Los versos de este *ghazal* comparten temática con los que analizamos en el ejemplo anterior: el corazón aparece nuevamente como el órgano más importante de la fisiología sutil, pues es el sitio de la teofanía. Según Martin Lings, la importancia del corazón, tanto a nivel corporal-físico como simbólico, radica en que es el centro del cuerpo y el alma, pero también está considerado por el sufismo como el equivalente del Espíritu, el órgano sutil que permite el conocimiento de lo divino, y que tiene un aspecto divino y uno creado. El corazón corporal, nos dice Lings, “recibe la Vida de la Divinidad (según la doctrina sufí, toda vida es divina) e inunda el cuerpo de Vida. En la dirección opuesta, el corazón corporal puede servir de punto focal para la concentración de todas las fuerzas del alma en su aspiración hacia el Infinito” (2006: 48-49). Por tanto, no habría que soslayar al corazón físico y de ahí la vital importancia del ritual del *dikr*, pues involucra los movimientos del cuerpo y la respiración física. Ahora bien, el corazón es el centro del cuerpo y el alma

porque es también el órgano de la visión espiritual; el corazón físico es solamente la puerta de entrada al Espíritu, en su aspecto más sutil y superior. Señala Lings:

...el Corán dice: *No son los ojos los que están ciegos, sino los corazones*. Esto muestra -y sería extraño que no fuera así- que la perspectiva coránica concuerda con la de todo el mundo antiguo, tanto de Oriente como de Occidente, al atribuir la visión al corazón y al emplear esta palabra para indicar no sólo el órgano corporal de este nombre, sino también aquello a lo que este centro corporal da acceso, a saber, el centro del alma, que a su vez es la puerta de entrada a un 'corazón' superior, a saber, el Espíritu. Así, la palabra 'corazón' se encuentra a menudo como sinónimo de 'intelecto', no en el sentido incorrecto en el que esta palabra se utiliza hoy en día, sino en el sentido pleno del *intellectus* latino, es decir, la facultad que percibe lo trascendente.

Se puede decir que el corazón, por ser el centro del cuerpo, trasciende al resto de éste, aunque substancialmente está hecho de la misma carne y la misma sangre. Con otras palabras, mientras que el cuerpo en conjunto es 'horizontal' en el sentido de que está limitado a su propio plano de existencia, el corazón posee, además, cierta 'verticalidad' por ser el extremo inferior del eje 'vertical' que pasa, a partir de la Divinidad misma, a través de los centros de todos los grados del Universo (2006, 48).

Asimismo, si partimos de esta imagen del corazón como centro, podemos hablar de que el corazón también aloja la montaña de Qāf, es el reflejo del Simurǵ como esencia Divina, es el Trono que ocupa el Dios omnipresente. Sin embargo, en este poema el corazón ignora todo este simbolismo, ignora que con cada acto de remembranza puede purificarse y retornar al momento de la creación. Como señalaba Bárcena, con cada respiro el sufí es "el hijo del instante", pues recrea y contiene en sí el soplo Creador de Dios, siendo ésta una acción cíclica, reminiscente del origen. Pero este corazón está atrapado en "el mundo de los colores y los olores" y por ello debe emprender la búsqueda del origen; el alma, igualmente, debe despertar y encontrar su verdadero propósito. Corazón y alma escuchan al mensajero e intuyen lo que deben hacer, pero están ambos aún en el ámbito Simbólico: la voz lírica es un sujeto separado de su Objeto.

En el genotexto, en cambio, logramos identificar la metáfora del retorno al origen, como en el poema anterior. Esta vez, los recursos utilizados comprenden la rima y el ritmo regular que alterna entre vocales largas y cortas, y palabras monosílabas y trisílabas:

Har dam rasūl-ī mīrisad yān rā garībān mīkišad
Bar dil xīyāl-ī mīdavad y'anī bi ašl-i xud bīyā
Dil az ŷahān-i rang-u bū gašti gurīzān sū bi sū
N'ari zanān kān āšl kī ŷāmi darān andar vaḡā

He señalado las rimas y la cadencia del ritmo que, en mi perspectiva, sostienen a nivel de genotexto la experiencia del giro y del retorno al origen a nivel pre-lingüístico. Veremos el mismo mecanismo en el próximo ejemplo, ya que además de representar la noción circular en el genotexto, ésta se halla también en el fenotexto del poema, en tanto construcción semántica y sintáctica.

10.

Soy un espejo, soy un espejo, no soy hombre de argumentos
 Verán cómo me siento si sus oídos se vuelven ojos
 Lanzo las manos como un árbol, giro como la luna
 Mi giro del color de la tierra es más puro que el giro del cielo.

آینهام آینهام مرد مقالات نهم
 دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما
 دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر
 چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما

El sujeto lírico habla desde el acontecer de su experiencia mística y se reconoce como el espejo en el que se refleja la trascendencia divina. Aun desde el fenotexto, nos habla con vividez de la visión de lo divino: cuando dice que “los oídos se vuelven ojos”, debemos recordar las palabras de Ibn ‘Arabī citadas antes, en cuanto a que el órgano que percibe las realidades suprasensibles es el oído del corazón. Sabemos que la escucha es el ejercicio que permite la aproximación con Dios, pero en este mismo ámbito de lo suprasensible, el oído deviene en visión. El amante está poseído de la energía cósmica que se ha revelado dentro de él, es árbol que se alza hacia el cielo y gira “como la luna”. Es a un tiempo el micro y el

macrocosmos, y como hombre que se sabe receptáculo de Dios en su interior declara que su giro “es más puro que el giro del cielo”. Es decir, el Amado no es un ente celeste y lejano, inalcanzable, sino que en este momento de éxtasis el amante puede alcanzarlo, reunirse con él, saberse Uno con él.

El genotexto coincide con lo que Rūmī manifiesta en el fenotexto, como hemos ejemplificado ya en el Capítulo I, pues intervienen como ritmo y sonido la aliteración, la cadencia regular y la rima, creando el efecto del giro como metáfora del retorno al eterno presente fuera del tiempo.

Āyini-am āyini-am mard-i maqālāt ney-am
Dīdi šavad ḥāl-i man ār čašm šavad guš-i šumā ←
Dast fišānam ču šayar čarx zanān hamču qamar
Čarx-i man az rangie zamīn pāktar az čarxi samā ←

Además, vemos de nuevo el uso del silencio como metáfora icónica de la Verdad revelada cuando en el poema la voz lírica declara “no soy hombre de argumentos”; es decir, el macrocosmos que él contiene dentro de sí (“soy un espejo”), es inabarcable con las palabras, por lo que interviene el organismo sutil por medio de los oídos que “se vuelven ojos”. La Revelación no se manifiesta por la palabra, sino por el conocimiento del sí mismo, y por eso cobra importancia esta cita de Schimmel, en consonancia con el ejemplo 8 que hablaba de la montaña contenida en el corazón sutil: “El viaje hacia arriba hacia el Monte Qāf y más allá, y el viaje en el océano de la propia alma” (en Twinch 2017, 95). Rūmī sabe que, como amante, debe llevar a cabo estos dos movimientos: subir la montaña, que es obstáculo y meta a la vez, pues en su cima mora Simurg, y emprender el viaje de autoconocimiento a sus profundidades, como las metáforas que vimos en el Capítulo I: Dios es el coral en el fondo del mar, es la perla, es la mina de oro.

Por su parte, Seyyed Hossein Nasr, observa que la mayoría de los versos del *Ġazaliāt-i Šams* fueron compuestos en estado de éxtasis,⁸³ y que dado que el contenido domina la forma, Rūmī experimentó con las reglas de la métrica y la prosodia tradicionales. Añade que: “It is a case of the spirit remoulding its material form and breathing into the formal order a new life, thereby creating a new yet totally traditional artistic form” (1987, 121). En otra parte, Nasr observa: “[U]nlike some of the other masters of this language [Persian], he paid more attention to meaning than to form. Many verses, especially in the *Dīwān*, induce a state of ecstasy in the trained listener by the sheer beauty of their imagery and their rhymes and rhythms” (1987, 127). Esta última aseveración es la que creo estar demostrando con esta serie de ejemplos, pero no estoy completamente de acuerdo con sus observaciones anteriores respecto a que la composición poética tiene lugar durante el éxtasis, pues pienso que se trata más bien de un proceso que fluye en ambas direcciones, pues es en la forma (ritmo, metro y fonética) donde hallamos la presencia de lo Semiótico, el giro como retorno y metáfora del eterno presente, mientras que en lo Simbólico podemos

⁸³ No es el único autor que aventura esta hipótesis, pues este argumento ha conformado gran parte de la leyenda en torno a la composición de los poemas de Rūmī. Otros autores, como Bárcena (2017), recogen también la idea de que al mismo tiempo que Mevlana giraba en éxtasis componía los poemas. Esto no es fácilmente demostrable en el texto y quizá ni siquiera en la danza giróvaga como tal, dada la distinción que Bárcena señala a propósito de las diferencias entre trance, éxtasis y éntasis. El primero está asociado más bien a las prácticas chamánicas, en las que tienen lugar manifestaciones físicas como convulsiones, espasmos, ruidos e incluso amnesia. El éxtasis se refiere a la salida de uno mismo, a “estar fuera de sí” y, aunque involucra manifestaciones físicas como las del trance, el sujeto puede hacerlas evidentes o no. En todo caso, se trata de un “volverse otro”. El éntasis (término acuñado por Eliade), por su parte, indica centramiento y autoconsciencia; una regresión al sí mismo. Bárcena propone que las prácticas sufíes melevíes sean descritas al mismo tiempo como éxtasis y éntasis, dada la naturaleza de control absoluto sobre el cuerpo y la mente:

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 conciencia, 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 éntasis 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. (2017: 230)

percibir justamente lo que señalé al principio, y que es a lo que se refiere también Nasr: el amante nos habla desde el éxtasis de la unión, y como las palabras no son siempre suficientes, recurre a la música, a la prosodia poética y al silencio que es la verdadera música de Dios. Nasr apoya su argumento en la propia diferencia que hace Rūmī entre forma (*ṣūrat*) y significado (*ma'nā*), siendo la primera el velo engañoso del mundo y el segundo lo que descubre el sufí mediante su acercamiento a Dios, según Chittick (1983). Sin embargo, si trasladamos esta dicotomía a su poesía, aun la forma poética (aliteraciones, rimas, ritmos que comprenderían lo Semiótico de Kristeva) nos habla de significados, como he intentado demostrar, y esto es así porque lo Semiótico no se desprende del mundo (lo Simbólico), sino del mismo sitio donde se encuentra el origen. Dice Chittick: “The world then is form, or a collection of a myriad of forms. By its very nature each form displays its own meaning, which is its reality within God. It is man’s task not to be deceived by the form. He must understand that form does not exist for its own sake, but manifests a meaning above and beyond itself” (1983, 20). Por esta razón, las mismas palabras serían también formas, y su verdadero significado está oculto en el silencio que, como hemos visto, es la Verdadera palabra de Dios, es su música silente. Es más, como el mismo Rūmī lo refiere varias veces en su *Masnavī*, Dios está oculto tras la forma, la apariencia (*surat*) y sólo unos cuantos son capaces de percibirlo.

3. La danza: metáfora icónica de la palabra giróvaga

Convenimos a partir de lo que observamos en el apartado anterior que fenotexto y genotexto se complementan: cuando el fenotexto calla, el genotexto manifiesta implícitamente lo que se oculta en dicho silencio. Por consiguiente, ambos textos significan, en oposición a lo señalado por Chittick en cuanto a que Rūmī tenía predilección por el significado de las palabras sobre la forma, o bien, que las palabras constituyen un velo que hay que descorrer con las claves necesarias. No sostengo que el aspecto fonético y kinésico de las aliteraciones y las rimas que hemos visto carezcan de fundamento, como sugiere Chittick al oponer forma y contenido; más bien considero estos recursos como cimientos del genotexto que contribuyen a crear la relación icono metafórica con los movimientos de la danza.

Lo que subyace en la danza y en el genotexto de la poesía es el ritmo. No solamente el ritmo de la respiración, como ocurre en el *dikr* y en las pausas que marcan la recitación de los poemas; o el ritmo que el derviche debe seguir para ir extendiendo los brazos hacia los costados, o el que van marcando sus pies, sino justamente el ritmo como lo concibe Kristeva: ese generador de significados previos al lenguaje, en el que no existen aún ni la escisión del sujeto ni la división entre éste y el objeto. El ritmo concebido desde esta perspectiva teórica tiene su origen en el cuerpo mismo y en la forma en que éste configura el lenguaje en las etapas previas al ámbito de lo Simbólico; Kristeva nos dice, a propósito:

Research I have recently undertaken on child language acquisition in the prephonological, one could say prepredicative stages, or anterior to the “mirror stage”, as well as another concomitant study on particularities of psychotic discourse aim notably at describing as precisely as possible -with the help of, for example, modern phono-acoustics- these semiotic operations (rhythm, intonation) and their dependence

vis-à-vis the body's drives observable through muscular contractions and the libidinal or sublimated cathexis that accompany vocalizations (1980, 133-134).⁸⁴

Kristeva observa en Artaud, por ejemplo, la manifestación de la pulsión de repudio, la cual se genera a partir de la expulsión de los desechos corporales y la paradoja de que esto mismo genera una extensión del propio cuerpo en el exterior. En Artaud esto genera un ritmo vertiginoso, cargado de aliteraciones, y una especie de lenguaje esquizofrénico en el que el yo poético no se diferencia del mundo exterior (Kristeva 1972). En esta concepción rítmica, la ausencia de dicha distinción entre el yo del sujeto y el mundo, es donde tiene lugar el retorno a la *jóora* y la imposibilidad de la generación de significantes. Kristeva reconoce la poesía como ese territorio Semiótico y, por qué no, también corporal, donde se sostiene dicha imposibilidad: “Since at least Hölderlin, poetic language has deserted beauty and meaning to become a laboratory where, facing philosophy, knowledge, and the transcendental ego of all signification, the impossibility of a signified or signifying identity is being sustained” (1980, 145).

A propósito de esta observación, me interesa citar lo que Hölderlin dice a propósito del ritmo. Pese a las objeciones que pueden existir al apartarnos del contexto poético persa, me parece que podemos ubicar a Hölderlin en una misma línea poética que a Rūmī, a Ḥāfīz, Rilke o Lorca, de acuerdo con lo que el poeta estadounidense Robert Bly ha denominado como “la conciencia bifronte”, esto es, una línea de poetas que se alimenta de varias voces que les precedieron y que desafían la convención de su tiempo, buscando traducir al lenguaje de la gente las revelaciones trascendentes de Dios o del Alma del Mundo, y que mediante ciertos mecanismos del ritmo y la palabra retornan a lo matricial, al origen, sin

⁸⁴ No cuento con el texto original en francés, el artículo “D'une identité l'autre”, publicado en la revista *Tel Quel* en 1975 (Núm. 62, 149-72).

buscar jamás los significados unívocos. Podríamos decir, que todos ellos se inscriben en lo

Semiótico de Kristeva. Dice Hölderlin:

...la palabra es la que engendra el pensamiento, pues es más grande que el espíritu humano, que no es sino el esclavo de la palabra; y mientras que la palabra no se baste a sí misma para engendrar al pensamiento, el espíritu no habrá llegado a alcanzar su perfección en el hombre. Pero las leyes del espíritu son métricas. Es lo que se desliga de la palabra. Esta lanza su anzuelo al espíritu y, preso en este anzuelo, él pronuncia lo divino. Mientras que el poeta tenga aún necesidad de buscar acento métrico y no esté arrebatado por el ritmo, su poesía estará falta de verdad. La poesía es cosa muy otra que la búsqueda insípida y vana de la rima. Ningún espíritu de cierta profundidad se complacería en ello. Solamente cuando el pensamiento se ve en la imposibilidad de expresarse por otro medio que no sea el ritmo, cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión, solamente entonces hay poesía... Para que el espíritu devenga poesía tiene que llevar en sí mismo el misterio de un ritmo innato. Solamente en este ritmo puede vivir y hacerse visible, pues el ritmo es el alma del espíritu.

[...] Y toda obra de arte no es sino un solo y mismo ritmo; la cesura es en él el momento de reflexión, el espíritu se revuelve, y después, arrebatado por lo divino, se precipita a su fin. Así se revela el dios-poeta. La cesura es para el espíritu humano el punto en el que queda suspensa y sobre el que se posa el rayo divino.

[...] Todo no es más que ritmo; el destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un ritmo único (1998, 58-59).

Como podemos ver, la manera como Hölderlin concibe el ritmo en la poesía es semejante a lo planteado por Kristeva en cuanto a su naturaleza de “ritmo innato” que se desliga de la palabra, es decir, de su semiótica, de su cualidad de signo arbitrario conformado por un significado y un significante. El ritmo concebido así nos remite a lo Semiótico (no en cuanto a signo, sino en cuanto a lo matricial y pre-lingüístico), y por ello es que mi hipótesis consiste en plantear que lo que establece la relación icónico-metafórica entre danza y poesía es este ritmo de lo Semiótico, el genotexto de lo circular, que oculta en sus fonemas la presencia de la Revelación divina y, por tanto, el retorno al origen. Al mismo tiempo, dicho ritmo crea significados nuevos y por eso es que propongo revisarlo a la luz de la metáfora icónica. Dice Felipe Cussen a propósito de la poesía mística del argentino Jacobo Fijman: “Sus secuencias rítmicas nos confirman que la dimensión sonora no es ornamental: es el lugar donde se encarna el sentido, donde se produce un nuevo

conocimiento” (2013, 24). En el caso del sufí, este nuevo conocimiento es el que puede ser alcanzado mediante los órganos sutiles, como el intelecto (*'aql*), pero no puede ser articulado por la palabra, sino por el ritmo y el sonido que subyacen a los significados de las palabras. No obstante, como hemos visto, palabras, ritmo y sonido, pese a fluir en direcciones distintas, crean una misma unidad, el poema místico. Cussen recurre a una analogía interesante para describir lo anterior:

No me parece errado imaginar que Fijman opera del mismo modo que un músico electrónico, que toma una muestra (un *sample*) de un símbolo típicamente religioso (corderos, palomas, estrellas) y lo convierte en un *loop* que continúa girando mientras se agregan otros *samples*, provocando un discurso reiterativo y envolvente. Esos sonidos se suman a la infinitud de luces, olores y sabores que van pulsando nuestros sentidos, y ya no cabe duda que nos encontramos en una fiesta (2013, 24).

Cabría describir la poesía de Rūmī de la misma manera: las aliteraciones y los ritmos que hemos analizado al considerarlos el genotexto, constituirían el *loop* sobre el cual resultaría bastante sencillo montar la danza circular en su monotonía extática. Empero, la relación entre danza y poesía resulta un poco más complejo que eso.

En este punto incorporamos a Peirce en el análisis. Para establecer la relación metafórica entre danza y poesía debemos tomar en cuenta que lo que nos interesa es la emoción que relaciona dos Objetos Inmediatos (creados por la propia metáfora):

...la metáfora icónica [es] un icono que se significa a sí mismo y se autorepresenta. De esta manera, el creador de la metáfora se basa en una emoción, o un sentimiento (*feeling*), surgido en el momento de la creación, para darle vida, ya que esa semejanza, el elemento de tensión que relaciona los dos Objetos [Dinámicos] implicados en la metáfora a través de los nuevos Objetos Inmediatos que crea, es una emoción del autor; es su percepción abductiva de ciertas cualidades en cada Objeto Dinámico que da luz a nuevos Objetos Inmediatos, relacionados por este sentimiento y ya, metafóricamente autorepresentándose (Mohammadi 2016, 46).

Es decir, si trasladamos estos conceptos a la experiencia mística de Rūmī, podemos decir que la emoción que da pie a la conformación de la metáfora icónica es el Amor divino, la exaltación del encuentro con el Amado. Dicha experiencia vivida por Rūmī la hallamos en

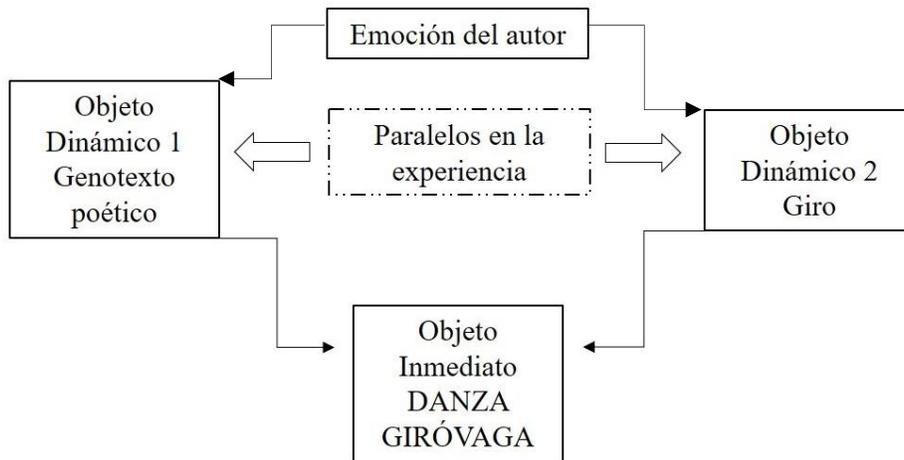
dos anécdotas: la primera de ellas fue recogida por Sepahsalar, un oficial selyúcida del siglo XIV e. c., y la segunda por Aflakī. Según Sepahsalar, fue Šams de Tabrīz quien le enseñó a Rūmī la danza giróvaga:

Entra en las danzas rituales, busca en este éxtasis lo que no puedes encontrar en la vida normal; si la religión lo ha prohibido, es porque la gente tiene una pasión animal que se despliega cuando la escucha; a la multitud que siente esto, es bueno que se le prohíba, pero a los que sólo les inspira este amor a la Unidad, pierden en esas danzas rituales la noción de la materia y no sienten nada en ellos aparte de Dios (Sepahsalar en Random 2006, 212).

De acuerdo con Aflakī, Rūmī comenzó a girar mientras recorría el barrio de los orfebres en Konya:

Un día, Rumi pasó no lejos del bazar de los orfebres. En el aire resonaba el tintineo de los trabajadores que martillaban las hojas de oro. Ese ruido encantó a Rumi, quien sobrecogido por una emoción repentina, se puso a girar. Al verlo, lo rodeó una considerable multitud. El orfebre Salah ud-dín Zarkub salió también a su vez y, al ver a Rumi, se tiró a sus pies. Después, hizo una señal a los orfebres para que continuaran golpeando sin parar. Cuando se acabó el baile, el batidor regresó a su tienda y vio que estaba totalmente llena de laminillas de oro y que todos los útiles del orfebre estaban dorados, sin que ni una sola lámina se hubiera destrozado ni nada se hubiera perdido (Aflakī en Random 2006, 124-125).

Con base en estas anécdotas, podemos concluir que la danza giróvaga conduce a la experiencia de lo divino y a la consiguiente emoción amorosa hacia Dios y el universo, misma que fuimos encontrando en los poemas revisados. Hemos hablado ya del simbolismo del giro al final del Capítulo I, por lo que solamente recordaremos que éste implica el retorno al origen. Esta emoción amorosa la comparten paralelamente los dos Objetos Dinámicos que configuran a su vez el Objeto Inmediato: los dos primeros serían el genotexto de la poesía, que ya hemos desentrañado en las páginas anteriores, y el giro como símbolo del retorno, los cuales desembocan a su vez en la danza giróvaga como Objeto Inmediato, es decir, el objeto de la metáfora.



Esquema 1. Proceso de creación de la metáfora icónica.

De esta manera creo que logramos trascender el peligro de una comparación superficial entre danza y poesía, tal y como lo alertaba Keshavarz al principio: para ella, recordemos, el ritmo interno de la obra queda expuesto de manera visual y aprehensible en la danza giróvaga, en contraste con los elementos que la poesía oculta. Sin embargo, por medio de nuestra hipótesis logramos revirar este argumento: la poesía oculta la Revelación, la Verdad y al Amado a nivel de fenotexto, pero logramos encontrarlos en el silencio como elipsis icónica y en el genotexto, por medio del ritmo y los fonemas. Y esto que el fenotexto oculta pero que el genotexto revela, es lo que conduce a la metaforización en la danza. Por una parte, es cierto que la manifestación de la danza es visual, pero no es tan simple como eso, pues mientras se ejecuta dialoga con el genotexto poético. No sabemos si Rūmī compuso poesía mientras giraba en éxtasis, pero la danza como metáfora icónica de la experiencia de lo divino está ahí, y comparte con la poesía ese genotexto oculto en el ritmo. Por eso me parece pertinente esa cita de Hölderlin: lo que sostiene el mundo es el ritmo, y Rūmī sabía esto perfectamente.

Ahora bien, el ritmo es anterior al lenguaje como ritmo orgánico del cuerpo, es anterior a las estructuras sociales a las que el sujeto se integra luego de adquirir el lenguaje de la colectividad a la que pertenece. El ritmo y el cuerpo están asociados con la *jóora* como receptáculo materno, pues al carecer de sintaxis y significados, ésta ordena dichos ritmos y pulsiones corporales en aras de la inserción del sujeto en el orden Simbólico, a la vez que se deposita como huella y subsiste en dicho orden. Por tanto, el cuerpo genera ciertas condiciones fonéticas y de movimiento que son anteriores a la configuración del signo, a la par que las pulsiones que se generan en la etapa pre-simbólica orientan el cuerpo hacia la madre alternando pulsiones destructivas (como la anal, la repulsión hacia las excrecencias como en Artaud) o “regenerativas” (Kristeva 1974).

¿Cabría decir entonces, que la experiencia mística sufí de Rūmī es un retorno a lo materno, pese a que lo que se busca es un Dios como figura paterna y masculina? Mi hipótesis indicaría que así es: incluso desde la perspectiva psicoanalítica varios autores han identificado también cierta “regresión” en la experiencia mística hacia lo materno. Por ello resulta revelador que el Objeto Dinámico que da pie a la metaforización de la experiencia y la emoción místicas sea el giro como símbolo de dicho retorno. Me interesa indagar a continuación en los puntos que expuse a partir de la obra de Dabashi e integrarlo a la teoría de Kristeva y a los estudios que se han hecho acerca de la mística y el psicoanálisis.

El punto de partida para este análisis es el que Dabashi planteaba con anterioridad: un posicionamiento femenino por parte de los poetas persas ante el carácter masculinizante del árabe, y la consecuente resistencia poética y lingüística por parte de los persas. A mi parecer, esta idea se relaciona con lo Semiótico y lo Simbólico de Kristeva, y con las revisiones de la experiencia mística por parte del psicoanálisis. En “La experiencia mística desde la psicología y la psiquiatría”, Carlos Domínguez Morano, señala que “El soporte de

la experiencia mística de unión con la totalidad de lo sagrado no puede ser otro sino el de esa primitiva unión que se experimentó con lo materno” (2004, 209). Al mismo tiempo, Edith Córdoba observa que la configuración de la idea de Dios y su relación con él dependen de las relaciones que establezca el sujeto con el objeto *madre*, el cual, a su vez, se transformará en el objeto mental Dios. En otro estudio, Víctor Hernández en “El desarrollo temprano de la mente y la experiencia de Dios”, sugiere que el encuentro con Dios es una “regresión” en términos psíquicos; el proceso de configuración del sujeto se da de la siguiente manera: se establece un sujeto libidinal, que es la madre; después tiene lugar la separación de ésta, por lo que el niño experimenta abandono y angustia; en este punto interviene la castración del sujeto necesaria, según Kristeva, para que éste se separe de su dependencia de la madre, se inserte en el ámbito de lo Simbólico y entonces surge en él la necesidad de identificarse en el Otro (Lacan). Este Otro es el lenguaje, y en el momento en que el sujeto ocupa el lugar de ese Otro, está escindido y separado por medio del signo. La “regresión” que opera en la experiencia mística seguiría este orden, pero de manera inversa, pues, como he señalado ya en términos de Kristeva, dicha experiencia es un tránsito continuo de lo Simbólico a lo Semiótico y viceversa. Ahora bien, Hernández apunta que en esta ocupación del lugar del Otro el sujeto experimenta una fusión en él y cierto deseo de aniquilación: “la experiencia de Dios es la atracción hacia una pérdida, hacia la muerte, hacia algo que nos atrae desde el nacimiento como experiencia de fusión en el otro, como experiencia de ser” (85). No obstante, no me queda claro si esta fusión es el tercer estadio de la configuración del sujeto, es decir, su inserción en el ámbito Simbólico del lenguaje, y por ello sería entonces el primer requisito para llevar a cabo la “regresión” hacia el primer estadio, que equivaldría al establecimiento de la madre como objeto libidinal. Si en términos de la “regresión”, la fusión en el Otro es el primer paso, coincidiría con el

requerimiento sufí de la muerte metafórica. Pero me temo que no es así, pues para que el sujeto se inserte en lo Simbólico y se fusione con el Otro que es el lenguaje, tiene que separarse de la madre por medio de la castración, en tanto que la mística estaría planteando justamente lo contrario, pues lo que se busca es esa (re)unión con lo materno como lo primordial. Porque ese Otro, como lo entiende Hernández, es el lenguaje, y la experiencia de Dios no se ubica en ese punto... ¿o sí? Mi hipótesis es que la experiencia mística tiene lugar en ese retorno o “regresión” hacia lo materno, pero termina de consolidarse en el lenguaje; es, por decirlo de alguna manera, un tránsito de ida y vuelta; es circular en lugar de lineal. Por tanto, Madre y Padre (como estructuras psíquicas) participan de dos fases distintas de la experiencia mística.

Domínguez Morano señala que la participación del Padre es imprescindible en el proceso místico: “Y a propósito de la experiencia mística habría, por tanto, que acordar que sólo cuando dicha experiencia se presenta como una superación de una mera búsqueda fusional con lo materno podrá convertirse en una vía de acceso al Otro”. Por tanto, un segundo proceso de la experiencia mística sería el vaciamiento de dicha experiencia en el lenguaje; por eso se hace necesario el Padre, para que el sujeto castrado se inserte en lo Simbólico, dejando a la Madre atrás. Pero no por ello se excluyen entre sí, pues como señala Lacan, y después de él Kristeva, en lo Simbólico quedan huellas residuales de esa materia matricial. Y la manera en que el místico como poeta puede hablar de su experiencia “regresiva” a lo materno es asumiendo la posición femenina, como queda demostrado en Rūmī, desde una perspectiva erótica, como observa Domínguez Morano: “Si somos capaces de amar a Dios es porque somos seres sexuados, deseantes. [...] La corporalidad se hace así metáfora de la misma experiencia espiritual que se experimenta”. ¿Esta voz femenina es consciente o inconsciente? Con Dabashi, me inclino más bien a pensar que, así

como Semiótico y Simbólico se intercambian y se manifiestan alternativamente, lo mismo ocurre con el posicionamiento del poeta como voz femenina, masculina y su objeto de deseo. Tiene lugar una ambivalencia en esta voz poética, como igualmente ambivalentes son el cuerpo y el alma. Es imposible alcanzar una definición, un significado estable de todo este flujo de textos y los ámbitos de significación en que transitan. Dice Dabashi:

When we look at Persian literature in general, a number of key factors define its particular idiomaticity —all of them coming together to constitute an entirely uncertain and wavering subject defining the horizons of its open-ended manners and modes of significations, intelligibilities, and symbiosis of signs and meanings. If *lyricism* were to be considered the defining moment of this literature (Sa'adi, Rumi, and Hafez), the uncertain gender of the beloved emerges as the destabilizing force that ascertains its poetic disposition, in which masculinity and femininity are decidedly undecided. The lyrical subject —thus made metaphorically fragile— at the heart of Persian lyricism is ipso facto decentered, unreliable, evasive. That already decentered subject is further fragmented and made uncertain by the gender-neutral Persian pronoun, which becomes frivolously interpolated with the bisexuality and homoeroticism vastly evident in Persian lyrical poetry. This homoeroticism becomes particularly poignant in the *ghazals* of Rumi, whose poetry further exacerbates, obfuscates, and camouflages this decentered subject (2012, 29).

Me parece que esta es la clave para comprender también lo que plantearé a continuación, a propósito del intercambio entre lo Simbólico y lo Semiótico y por qué considero que la poesía como construcción desde lo Simbólico también es parte de la experiencia mística: si, como vimos a propósito de los poemas en que *sāqī* escancia el vino, cabe la posibilidad de que se trate de una joven, un joven o el mismo Amado, no considero erróneo decir que entonces Dios es objeto Padre y objeto Madre a la vez, siguiendo al psicoanálisis. Es Madre porque activa en el místico el deseo de la vuelta al origen y es Padre porque el místico necesita volver al mundo para transmitir su experiencia por medio del lenguaje. Y sabemos que el lenguaje sagrado es manifestación del Padre, el Dios se hace presente por medio de la Palabra en la Biblia y el Corán, aunque de la misma manera simbólica y velada que lo hará la poesía con sus propias herramientas. Dios está a un tiempo en el lenguaje y fuera de él.

Como apuntan Evelyn Underhill y Juan Martín Velasco, la experiencia mística no se circunscribe de ninguna manera al raptó, al éxtasis ni al fenómeno psicósomático como producto de ayunos y demás ejercicios espirituales, sino que gran parte de su proceso es su existencia por medio de la palabra, porque sólo así otros mujeres y hombres podrán acceder a lo que permanece oculto. El místico retorna al mundo para compartir su experiencia, no permanece aislado del mundo en el raptó ni en el espacio cerrado que propicia el encuentro con Dios (Morano señala el simbolismo de la celda de retiro como símbolo del cuerpo de la madre). Por tanto, sin poesía mística no quedaría constancia de dicha experiencia. Se necesita el lenguaje, y por ello opera sobre el místico-poeta la castración simbólica del Padre; sin esta castración, el místico se quedaría embelesado en el útero de la Madre, es decir, atrapado en su propio éxtasis. Como apunta Underhill: “When he [the mystic] ascends to that encounter with Divine Reality which is his peculiar privilege, he is not a spiritual individualist. He goes as the ambassador of the race” (1920, 64). El místico debe volver al mundo de los hombres y, como también señala Underhill, necesita comunicarles lo que ha experimentado, pues hasta cierto punto emula a nivel microcósmico el papel del Creador al rebasarse a sí mismo. Sin lenguaje no hay constancia de la experiencia mística ni es posible que el místico la comparta como “embajador de la raza humana”. Underhill cita a Rudolph Christoph Eucken a propósito de la idea de que el hombre está gradualmente configurando la existencia de un mundo espiritual en su propio mundo (1920, 66), y eso es justamente lo que lleva a cabo el acto poético, como señalaba al principio de este capítulo: el poema es un mundo y una realidad en sí mismo, no solamente una mimesis de esa experiencia con lo divino. Porque ambos mundos, el divino y el humano, se alimentan mutuamente: “This spiritual world springs up from within through humanity —that is, through man’s own consciousness— yet at the same time humanity is, as it were, growing

up into it; finding it as an independent reality, waiting to be apprehended, waiting to be incorporated into our universe (Underhill 1920, 66).

Dado que las huellas de ese retorno a lo Semiótico se filtran al lenguaje en lo Simbólico, podemos encontrar en Rūmī la indeterminación del sujeto y del objeto de deseo de la que nos habla Dabashi. ¿Podría ser el giro una manifestación de esto también al no presentar una estructura binaria, al poder ser cualquiera de sus puntos el inicio y el fin? ¿El giro representa este flujo e intercambio continuo entre lo Semiótico y lo Simbólico, Dios como Madre y Padre? Porque pese a que en apariencia se trate de un binarismo, en realidad es un movimiento que fluye y que no se estaciona definitivamente en ninguno de los dos extremos.

A ello debemos sumar que la poesía también apela y se construye a partir de dos campos que Underhill identifica con la razón y la imaginación (1920). Ibn ‘Arabī nos decía que a la poesía se accede con el oído del corazón, mientras que Rūmī y los filósofos persas están de acuerdo en que la razón no es suficiente para acceder al conocimiento del Amado; no obstante, razón e imaginación son necesarias para el acto de creación poética, y una y otra impregnan el texto poético en distintos niveles. Como fenotexto, la poesía mística les habla a otros hombres de la inmanencia y trascendencia de Dios mediante símbolos y figuras retóricas, y como genotexto, conserva en sí misma el cúmulo de ritmos y sonidos que la sustentan como testigo de esa realidad trascendental y matricial, originaria.

Ahora bien, retomando el punto del posicionamiento de la voz poética de los místicos, y de Rūmī en particular, como femenina y masculina, y su relación con el contexto histórico-lingüístico entre el árabe y el persa según lo planteado por Dabashi, hay argumentos a favor, como los mismos poemas lo demuestran, y en otros casos, no me resulta una idea planteada de manera sólida. Mencioné en párrafos anteriores que, según

Dabashi, el poeta místico adopta una posición femenina respecto a Dios, colocándolo en el lugar del Padre. Yo me inclino más bien por considerarla ambigua (y de ahí la indeterminación del sujeto lírico), pero más bien me parece que estamos ante una voz claramente homoerótica en el caso de Rūmī. Atribuirle una voz femenina por este hecho resultaría peligroso, no solamente por asignar roles heterosexuales estereotípicos a la relación entre Rūmī y Šams, sino porque en los poemas no hay ninguna evidencia de “feminidad” o de una toma de postura semejante, a diferencia de San Juan de la Cruz, donde claramente habla de sí mismo como “la esposa”, a guisa de *El cantar de los cantares*. Por otra parte, el mismo Dabashi no termina de consolidar con pruebas textuales el hecho de que los persas fueran deliberadamente “femeninos”⁸⁵ ante los árabes masculinizantes como una forma de resistencia lingüística, sino que, más bien, Dabashi recoge de textos árabes el hecho de que, para legitimar su poder y su dominación sobre sus conquistados, son ellos quienes otorgan a los persas el calificativo de “afeminados” y sodomitas. Es decir, la toma de postura femenina de los persas no es un acto de resistencia propia, sino un discurso impuesto desde los árabes; el problema es que Dabashi lo plantea así desde un primer momento, pero no hay pruebas textuales de tal resistencia en términos de género.

En el Capítulo III abordaré todo lo expuesto hasta ahora para revisar la manera en que todos los textos generados se relacionan intertextualmente en el *sema*. Describiré a detalle los diferentes momentos del ritual y el simbolismo de la vestimenta, y me

⁸⁵ La cualidad “femenina” atribuida a lo persa no estaría dada únicamente en relación con lo árabe. La Dra. Mohammadi observa que a lo largo de la historia de Irán lo femenino se ha transformado en masculino: “Elam es la única civilización antigua que tiene a una diosa madre de todos los dioses y con la llegada de los arios, ella (Pinikir) se vuelve esposa de un dios masculino (Humban); algo parecido le ocurre a Anahita, una deidad mayor, que se vuelve ayudante del masculino Mazda. Lo mismo pasa con el ave simurq: es primero diosa principal (artaísmo), después pájaro madre (Shahnamé) y finalmente Señor de los pájaros (Attar).” Con ello tiene lugar una ambigüedad entre lo femenino y lo masculino, lo cual se halla “en la naturaleza misma de dios”.

concentraré en tres de los *Āyīn-i Šarīf* que se interpretan durante el *sema*, para indagar en la relación entre los textos que se recitan (poemas de Rūmī y otros autores persas y turcos), la danza giróvaga y los genotextos y fenotextos que se crean a partir de ellos. Abordaré también el concepto de la *performance* siguiendo a Richard Schechner, así como el de *cuerpo liminar*, para demostrar que el cuerpo cumple un papel fundamental en la poesía y la danza de Rūmī.

CAPÍTULO III

GIRAR CON EL COSMOS.

EL SEMA COMO PERFORMANCE DE LO SAGRADO

En este último capítulo abordaré cuatro puntos principales en sus apartados correspondientes: en el primero, desarrollaremos el carácter del *sema* como una *performance* de lo sagrado y las condiciones ideales para su puesta en escena. En el segundo apartado describiremos cada interludio del *sema*. En el tercero y último analizaremos la intertextualidad entre la palabra, las distintas categorías de cuerpo (sutil, poético y liminar), el genotexto, el fenotexto, la *jóra* y los espacios de representación del poema.

Como punto de partida del capítulo, retomaremos la definición de *sema* en sus dos acepciones para ampliarla: como el acto de escucha mística y como la *performance* de lo sagrado que comprende danza, recitación coránica, rezo, poesía y música que llevan a cabo los derviches mevlevíes. A propósito de la primera acepción, no olvidemos que los dos fundamentos esenciales del islam son de naturaleza sonora: la creación por medio de la palabra “sé”, *kun*, y el juramento del Día de Alast:

selon le point de vue islamique, l’audition est une faculté supérieure aux autres sens, du fait que “la Révélation était un phénomène fondamentalement “oral”, auditif, bien qu’elle fût accompagnée parfois de visions”; de même, ce qu’il appelle “les deux mythes essentiels de l’islam” sont de nature sonore: celui de la création par le Verbe (“il a été dit au monde “sois” (*kun*) et il fut”), et surtout celui du Covenant ou Pacte primordial (*mīthāq*), “qui lui aussi s’est déroulé dans une métahistoire, lorsque Dieu interroge tous les descendants d’Adam dont les germes étaient contenus dans ses reins: “Ne suis-je pas votre Seigneur?” (*alastu bi rabbikum*). A quoi ils répondirent tous: “Oui, nous l’attestons” (*bāla shahidna*). Par ce mythe coranique (7, 166-167), chaque homme se trouve lié à son engagement dès avant de naître. Bien que le mythe du *kun* soit ontologiquement insurpassable, celui du Covenant est, à un premier niveau d’analyse, plus riche de sens” (During en Laurent Aubert 2011, 4).

Asimismo, quiero partir de que para comprender a cabalidad el segundo sentido del *sema* es necesario detenernos en el sentido original del término, el cual, a mi parecer, terminará por confirmar nuestra hipótesis acerca de la presencia de estructuras prelingüísticas, más bien rítmicas, en la poesía y la danza que dan forma al genotexto en ambas. El reconocido maestro sufí Javad Nurbakhsh, describe el acto de la escucha de la siguiente manera:

In the terminology of Sufism, [*sema*] is listening with the ear of the heart to music in the most profound sense –poetry, melodies, tunes, and rhythmic harmonies- while being in a special state so deeply plunged in Love that there is no taint of self left within awareness. In this sense, *Sama* is named the “call of God”. Its reality is the wakefulness of the heart; its orientation towards the Absolute. The sufi in the state of *Sama* is not paying attention to either this world or the next. [...]

The angelic or suprasensible world (the *Malakut*) is the realm of true beauty. Whatever is fair, beautiful, or elegant (more precisely, whatever is harmonious) is a manifestation of the *Malakut*. *Sama* puts us in contact with that world. By listening to mystical poetry and harmonious melodies, the heart of the sufi is directed towards that realm (1978, 32-33).

A propósito del primer párrafo de esta cita, es necesario retomar lo que planteamos en el capítulo anterior sobre el ritmo según Hölderlin, solamente que Nurbakhsh habla de música en un sentido amplio. No obstante, música y ritmo en este contexto son más semejantes a lo que Kristeva identifica como el genotexto de lo Semiótico. Para acceder a este ámbito el sufí ya ha aniquilado su ego; éste ya no le estorba en la contemplación auditiva (no física, sino suprasensible o sutil) del Amado y puede escucharlo con el oído del corazón. Desarrollaremos más esta parte en el tercer apartado; no obstante, es importante tener claro desde ahora lo que debemos entender por *sema* en los dos ámbitos que lo definen.

1. El *sema* como *performance* de lo sagrado

El *sema* de los derviches mevlevíes puede definirse como un ritual en un marco sagrado, el cual a su vez es una de las manifestaciones de la *performance*, de acuerdo con el abanico de Richard Schechner.



Según Schechner en su *Estudios sobre la representación* (2012), una de las funciones del ritual como *performance* (traducido al español como “representación”)⁸⁶, es poner en escena una transformación que implica un tratamiento con lo sagrado: “el ritual y el juego transforman a la gente, ya sea temporal o durablemente” (2012, 95). En un primer momento de esta investigación había pensado denominar el *sema* como una “*performance* ritual”, siguiendo a Schechner, pero me parece que el término “ritual” abarca campos que incluso salen de la esfera de lo sagrado, que es la que nos interesa. No obstante, encontramos algunas definiciones útiles de “ritual”, como la de Roy A. Rappaport en *Ecología, sentido y religión* (1979):

⁸⁶ “Representación” es un término que no termina de convencer del todo, más aún si tomamos en cuenta que la relación icónico-metafórica entre danza y poesía no es de mera representación imitativa, sino la búsqueda de una experiencia paralela)

Considero que el ritual es una forma o estructura, y lo defino como la realización de secuencias más o menos invariables de actos y expresiones formales no codificados por los que lo realizan. [...] El ritual no sólo comunica algo sino que es tomado por quienes lo realizan como lo que además “hace algo” [...] Sin embargo, aquello que es hecho por el ritual no es algo que se haga operando con materia y energía [...] de acuerdo con las leyes de la física, la química o la biología. La eficacia del ritual deriva [...] de “lo oculto”. Lo oculto difiere de lo “patente” en que lo patente puede ser conocido en última instancia por experiencia sensorial, y se conforma a las regularidades de la causa material. Lo oculto no puede ser conocido de esa forma y no se conforma de ese modo. (Citado en Schechner 2012, 96)

Esta definición también es extensiva al ámbito chamánico y de curación; si bien estos ámbitos son religiosos en cuanto a que comprenden la interacción entre el ámbito divino y el humano, no se rigen por lo estrictamente dogmático y legalista. Además, existen rituales profanos, por ejemplo, y en el habla cotidiana se le denomina como “ritual” a toda serie de acciones repetitivas, rutinarias. Por ende, me decidí por designar la *performance* que nos interesa, como “de lo sagrado”, para ser más específicos en cuanto a que se inserta en una religión y prácticas determinadas por ésta. Tampoco se debe perder de vista el carácter del *sema* como espectáculo, el cual no debe ser interpretado como peyorativo, sino porque en él conviven la tradición religiosa y cierto afán de mostrar dicha práctica al público por cuestiones más bien socioculturales, económicas y políticas.

A diferencia de un ritual comunitario cerrado, íntimo, el *sema* actual existe en gran medida gracias a la audiencia que, al menos en cierto grado, sí participa en él. Dice Felipe González Ortiz a propósito de los rituales otomíes en el Estado de México:

Si se trata de mostrar(se), entonces la audiencia cobra relevante importancia. Eso explica el hecho de que los forasteros puedan, desde ahora, formar parte de estos grupos culturales e insertarse en su dinámica dramática como actores o como audiencia. El *performance* posee una cualidad abierta, a diferencia del ritual, en la medida que su intención es mostrar, no conservar celosamente, una ideología que incida en el proceso social. En este sentido el *performance* es un acto innovador, creativo, que realiza cambios en el guion dramático (la pragmática) pero a la vez refiere a la estructura en su tiempo *liminoide* (la nostalgia). El *performance* es maleable, elástico (no rígido), en la medida que tolera la multiplicidad de significados que se aglutinan en torno al acto cultural. [...] En este sentido, el *performance*, a

diferencia del ritual, proyecta más las tensiones y los conflictos de la estructura social, así como la multiplicidad de valores y significados, que la homogeneidad de creencias compartidas. (2012, 38. Las cursivas son del original.)

En este sentido, una *performance* tiene múltiples interpretaciones; en el caso del *sema* los derviches han ido construyendo una serie de símbolos que la audiencia no necesariamente comparte y ello deriva en diferentes grados de involucramiento: habrá quien entienda los poemas y los símbolos de la ropa y los gestos corporales, pero habrá quien solamente aprecie la música sin que considere necesario comprender el significado de la coreografía y las palabras cantadas.

Lo que pude observar durante mi estancia de investigación en octubre de 2019 es que la mayoría de la audiencia no comparte los referentes simbólicos, corporales ni lingüísticos, pese a las transformaciones y adecuaciones de la *performance* para un acercamiento por parte de quienes no pertenecen al círculo meleví. Los locales no asisten a las sesiones de *sema*, aunque sí se presenta mayor número de ellos en los conciertos de música sufí. La profesora Sibel Çeşmeci⁸⁷ comentó en entrevista personal que hay un sesgo entre las actividades públicas de los melevíes de Konya y el resto de la sociedad, dado el conservadurismo religioso y político de ésta, al tiempo que se tiene la impresión, de manera depreciativa, de que es un espectáculo para turistas. Por su parte, el turismo posee una vaga idea de los significados de la ceremonia; no obstante que la audiencia de contexto islámico participa en los rezos finales, el resto permanece como mero espectador. En un estudio antropológico del *sema* se podría indagar en todas estas cuestiones. No es nuestro interés por ahora, pese a que considero importante mencionar estos aspectos para

⁸⁷ Investigadora en el Centro de Estudios de Rūmī de la Universidad Selcuk de Konya, Turquía. Su trabajo se centra en rastrear las comunidades melevíes clandestinas, así como sus prácticas rituales. Estas comunidades son distintas de las que presentan el *sema* en el Centro Cultural Mevlana y el Centro de Investigación de las Civilizaciones IRFA, en Konya.

comprender que el *sema* como *performance* de lo sagrado y objeto de estudio es un ente vivo, complejo y que en su contexto quizá busca la supervivencia de un misticismo incomprendido a través de los siglos, especialmente en el contexto actual de radicalismo e intolerancia religiosa impulsados tanto desde los gobiernos, por ejemplo los de Turquía e Irán, como desde el Estado Islámico (ISIS) con atentados en Egipto y Paquistán a centros de culto sufí.

Por último, cabe destacar que consideramos el *sema* como una *performance* porque tiene una serie de características señaladas por otros estudiosos del tema, como Elizabeth Araiza:

Lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores. (2000, 76)

De la misma manera, la *performance* como manifestación cultural ha sido considerada como patrimonio intangible.⁸⁸ Lo que más nos interesa del *sema* como “*performance* de lo sagrado” es su carácter liminar en cuanto al espacio, el tiempo y el cuerpo, como hemos visto en las definiciones de Schechner, Rappaport, González Ortiz y Araiza. Para que el *sema* sea efectivo, crea otro tiempo y otro espacio por medio de todos sus elementos simbólicos (arquitectura, vestimenta, movimientos corporales), al grado de que suspende su linealidad y envuelve a danzantes, músicos y, posiblemente, a espectadores, en un tiempo sin tiempo, circular. A su vez, el elemento que participa de manera más evidente en esta

⁸⁸ A propósito de este punto, señalo que por “patrimonio intangible” se entiende “los modos de transmisión social del saber –prácticas, costumbres, actos, relaciones, expresividades- recreados a través del tiempo por propios y extraños” (Prieto 2005: 58). Esta cita corresponde al Cuaderno del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM, a propósito del encuentro en torno a la inscripción del Día de Muertos como Patrimonio Intangible de la Humanidad, al cual también fue inscrita la danza de los derviches en 2008.

performance de lo sagrado es el cuerpo liminar, es decir, un ente intermedio entre el cuerpo físico y el cuerpo sutil. El cuerpo físico ejecuta los movimientos en el espacio del *semaxané*, para los cuales fue entrenado; el cuerpo liminar es el repositorio de los símbolos del *sema* y se vestirá y distribuirá en el *semaxané* acorde con éstos, como veremos en el segundo apartado de este capítulo; y, finalmente, el cuerpo sutil es el que permite la comunión con el Amado en los distintos niveles espirituales que los propios sufíes identifican (*vuÿūd*, *vaÿd*, *fanā*, *baqā*, etc.).

Así, por ejemplo, podemos considerar como *performance* el episodio en que Rūmī escucha los golpes de los herreros en el mercado de Konya y comienza a girar porque escucha en ellos (o cabría decir, más allá de ellos) la voz del Amado.⁸⁹ En este hecho se involucran el cuerpo sutil y el corazón, y el cuerpo físico es meramente su vehículo. El oído del corazón es el que interpreta los golpeteos como la voz de Dios y entonces dirige el giro, no exento de un carácter lúdico, y lo manifiesta en el cuerpo físico. Si damos crédito a lo que constatan los biógrafos de Rūmī, como Aflakī, también observamos que su poesía está concebida como acto performativo:⁹⁰ el Maestro componía sus versos al girar en torno a una columna o al girar sobre sí mismo, en un arrebatado de embriaguez. La recitación de poesía estaba acompañada de una acción corporal desde su origen, aunque afuera de un contexto ritual estructurado como lo es el *sema* actual; no obstante, no estaba exenta de un

⁸⁹ El Museo Konya Panorama, en Konya, el cual visité durante mi estancia de investigación en octubre de 2019, recrea este importante episodio en una maqueta de 360° a escala natural. El centro de la instalación lo ocupa Rūmī, absorto en su giro, en medio de los herreros que golpean los metales, mientras que los personajes que lo rodean lo miran con curiosidad y con mofa. En palabras de Rūmī, lo miran de esta forma quienes están “crudos”.

⁹⁰ Varios estudiosos han llamado la atención a la concepción de poesía como *performance*, como Gregory Nagy y Peter Dronke, aunque su campo de estudio es más bien la poesía clásica griega, germánico-nórdica y trovadoresca del periodo medieval (tema que abordé brevemente en mi tesis de licenciatura a propósito de la figura del *scop* en *Beowulf*). En sus obras se centran en la figura del recitador, del bardo, escaldo y trovador, según el periodo, y en el hecho poético-performativo en sí, el cual, como observa Nagy muy atinadamente, no es la reproducción de un original, sino que cada *performance* poética es original y única, irreplicable. La oralidad del fenómeno poético resulta fundamental en estos contextos, el cual siempre se acompañó de música, teatralidad e improvisación hasta cierto punto.

carácter divino, ya que, como vimos en el Capítulo II, la composición de poesía acompañada del movimiento fónico y corporal ya es en sí misma una experiencia mística. Por lo tanto, la incorporación de la poesía y el giro a un ritual sagrado concebido con interludios, música y una mayor complejidad estructural no resulta del todo extraña, pues dichos elementos ya están en su origen. Podemos decir que para Rūmī la poesía ya estaba concebida como *performance*, y su forma metafórica tanto físico-corporal como fónica es el giro, el círculo.

Así, el *sema* como *performance* de lo sagrado se ubica en lo que Victor Turner concibe como lo *liminar*:

The limen, or threshold, a term I took from van Gennep's second of three stages in rites of passage, is a no-man's-land betwixt-and-between the structural past and the structural future as anticipated by the society's normative control of biological development. [...] I sometimes talk about the liminal phase being dominantly in the "subjunctive mood" of culture, the mood of may-be, might-be, as-if, hypothesis, fantasy, conjecture, desire, depending on which of the trinity, cognition, affect and conation (thought, feeling, or intention) is situationally dominant. [...] Liminality can perhaps be described as a fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structure, a gestation process, a fetation of modes appropriate to and anticipating postliminal existence. (1985, 295)

Si bien Turner aplica lo *liminar* a un estado del ser o del individuo para quien el ritual como *performance* implica un cambio (ritos de paso, ceremonias sociales como bodas, bautizos, etc.), para nuestro trabajo podemos retomar este concepto para definir al cuerpo que se ubica en dicho espacio de transformación. Lo podríamos resignificar como el lugar del no-ser o, mejor aún, el de la reabsorción en la *jóora*. El *sema* es una *performance* que implica una transformación del individuo, y es justamente el cuerpo liminar el que va a llevar a cabo dicha transformación, pues mediante los símbolos que lo revisten sublima al cuerpo físico en cuerpo sutil, y es así como éste se convierte en un microcosmos que danza y gira en el espacio simbólico del *semaxané* que *es* el universo y la Creación. En el caso de los

derviches giróvagos ocurre una transformación similar a los ritos de paso; pese a no ser física o colectivamente tan obvia, estamos ante una transmutación interior que oscila entre la revelación y el ocultamiento del Amado, el fundamento de la poética de la separación y la nostalgia sufí. Al mismo tiempo que ocurre esta transformación, tenemos un retorno al punto de partida (no olvidemos que estamos ante un movimiento espiral), pues el sufí no se pierde ni se aísla durante su éntasis,⁹¹ sino que re-emerge al mundo de los hombres para revelarles lo que ha visto. En este proceso se recitan los mismos versos de Rūmī, según hemos señalado ya. Se trata de los mismos versos en dos momentos distintos, y ahí interviene el cuerpo liminar: en el segundo *selam* el cuerpo sutil va ascendiendo y en el cuarto, desciende. Es un constante retorno del no-ser al renacimiento; si aplicamos los conceptos de Kristeva, se trata de un movimiento en espiral que va de lo Semiótico a lo Simbólico y viceversa.

Este tránsito de un sitio de significación al otro sólo es posible en la puesta en escena, en la *performance*, gracias al cuerpo liminar y al carácter simbólico del sitio físico de la representación; sin oído, corazón, respiración y cuerpo físicos no es posible la proyección simbólica de la trasmutación que ocurre a nivel sutil y es por ello que se necesita un medio de transición entre uno y otro. Como hemos dicho ya, este espacio también es liminar, pues de acuerdo con Van Gennep en él se suspende el tiempo, y el actor ritual entra en dicho tiempo de una forma y sale de él en otra (en González Ortiz 2012). En el caso de los derviches, la *performance* que lleva a cabo el cuerpo liminar que actúa en un espacio/tiempo también liminar, conduce el no-ser al verdadero Ser. En otras palabras, el

⁹¹ Concepto planteado por Bárcena (2017, 230) que se refiere al retorno al verdadero sí mismo como subsistencia en Dios o *baqā'*, a manera de introspección silente y meditativa. Dicho *éntasis* se complementa con la salida de uno mismo presente en el *éxtasis*, como explicaremos más adelante.

sema como “*performance* de lo sagrado” es el sitio donde se es porque no se es, siguiendo a Corbin, como hemos hecho a lo largo de este trabajo.

2. Condiciones para la práctica del *sema*

De acuerdo con Leonard Lewisohn (1997) y Annemarie Schimmel (1975), encontramos los antecedentes del *sema* en Bagdad, donde existe el registro de que ya se practicaba en la segunda mitad del siglo XI en los *semaxané* de los centros sufíes. Según Nurbakhsh (1978) y Lewisohn (1997) el *sema* se practica bajo ciertos requerimientos espirituales. Basándose en otras autoridades sufíes, como Ruzbihan, Nurbakhsh enfatiza que la danza y la música del *sema* están prohibidas para los no iniciados. El maestro Nazrat Ali Khan señala que Dios se encuentra en la melodía y en el silencio, pero solamente para quienes pueden escucharlo con el oído del corazón. Aquellos ajenos al círculo sufí, e incluso para los principiantes de la *tarīqah*, está sumamente prohibido, dada la facilidad con que el goce espiritual puede derivar en divertimento mundano. No obstante, en otras tradiciones sufíes, como el *qawwali* de la *tarīqah* chishtí, presente en el norte de India y Paquistán, sí encontramos una manifestación más popular del canto y la música, aun en espacios y contextos religiosos.⁹² Seyyed Hossein Nasr (1997) apunta también que entre los distintos tipos de música se encuentra la que el islam considera *ḥarām*, que es justamente la que conduce al goce sensual. Lo que es fundamental, entonces, no solamente tiene que ver con que la música y las palabras ejecutadas sean las que conducirán a lo divino, sino también la predisposición del estado interior. Si bien queda claro que el *sema* no es para cualquiera, tampoco significa que por el hecho de ser sufí ya esté alguien preparado para la escucha

⁹² El *qawwali* goza de una tremenda popularidad en esta región geográfica. Este tipo de canto/oración se entona en las tumbas de los maestros sufíes, como en el mausoleo de Moinuddin Chishtí, el fundador de la *tarīqah* chishtí. El *qawwali* reúne en torno suyo un público muy diverso y no existen barreras en cuanto al escenario, sino que la gente interactúa de manera muy cercana con el grupo de músicos y cantantes. El público participa con aplausos que siguen el ritmo o con movimientos de cabeza. A propósito del *qawwali*, recomiendo la consulta de un documental en línea titulado *Qawwali. Music of the Mystics*, producido por la Sama School of Music. No es de acceso gratuito, pero vale la pena suscribirse.

Enlace: <https://www.samaschoolofmusic.com/>

espiritual. Lo primordial en el *sema* es la disolución y la abolición del ego, pues es una escucha de Dios para la cual la música y la poesía son sólo un vehículo, no el fin en sí mismo. A propósito, Nurbakhsh retoma las palabras de Ruzbihan Shirazí, uno de los sufíes persas más importantes: “*Sama* es la escucha de Dios; es la escucha de Él, por Él, en Él y con Él” (1978, 33).

Según Ruzbihan Shirazí, Abū ‘Ali Dalqqaq y Abū ‘Usman Hairī, citados por Nurbakhsh, se pueden distinguir tres tipos de *sema*: el de la gente común y los principiantes, los cuales se deleitarán solamente con la música; el de los elegidos o sinceros, para quienes ya hay una intencionalidad y disposición desde su corazón sutil; y el de los elegidos entre los elegidos o gnósticos, quienes idealmente son capaces de la contemplación de Dios. Sin embargo, según una de las reglas para la ejecución del *sema* que recoge Nurbakhsh en su obra consiste en no llevarlo a cabo si en la sala hay “no creyentes”. Pero, ¿qué pasa si el recinto está lleno de turistas, como ocurre actualmente? ¿De qué manera afecta la naturaleza original del *sema* como escucha espiritual el hecho de que la danza derviche haya derivado en espectáculo turístico? ¿Pierde legitimidad? ¿Al estar programado para cierta hora y fecha ya no se cumple la condición de que el *sema* está sujeto al estado espiritual de los bailarines? Me parece que la experiencia que otorga el *sema* más allá de pertenecer al credo islámico o no, de observarlo como espectador o turista, y de ser capaz de comprender todo el simbolismo o no, es que es un agitador de corazones y conciencias; me parece que aun en distintos niveles de entendimiento personal, íntimo, subjetivo o intelectual, nadie puede permanecer indiferente al efecto de la música, el giro, la oración.

Es evidente que estamos ante un objeto de estudio que ha ido transformándose a lo largo del tiempo y que seguirá transformándose según distintas necesidades en el ámbito

sociocultural, político y económico. El *sema* de los derviches de Konya atrae turismo de muchas partes del mundo, pero despierta muy poco interés entre la población local, según Çeşmeci. Inclusive el Centro de Estudios de Mevlana de la Universidad de Selcuk no recibe financiamiento suficiente, a la par que la nueva sede de la *tarīqah* mevleví en Konya, que organiza conciertos de música sufí, sesiones de *sema* e imparte talleres y conferencias a propósito del sufismo en el Centro de Estudios de las Civilizaciones IRFA, está concesionada por tan sólo cinco años desde 2018. Los sufíes no reciben dinero por parte de los asistentes, sino que están subvencionados por la municipalidad de Konya. Por tanto, ante la necesidad de sobrevivir en un medio social y económico adverso, el sufismo mevleví ha tenido que buscar la manera de transformar y abrir espacios y ritos que antes estaban prohibidos para la observación de la población en general. No es el tema de estudio de esta tesis, pero en otro trabajo pueden explorarse los medios de sobrevivencia de las *turuq* sufíes en el contexto actual de laicismo, republicanismo y radicalización religiosa.

Al mismo tiempo, con el resurgimiento del *sema* en los años setenta, se implementaron nuevas normas en la duración de la ceremonia y del atuendo, por ejemplo, en cuanto el calzado, pues las litografías y las primeras fotografías de la danza giróvaga muestra a los derviches bailando descalzos. Por tanto, es importante señalar que es una *performance* en constante transformación y que para efectos de esta tesis solamente revisaremos un momento en dicho proceso de cambio, aunque teniendo en cuenta sus fases anteriores ahí donde exista documentación al respecto, porque las fuentes son pobres al respecto.



En esta imagen de 1895, el derviche aparece descalzo.
No obstante, vemos que los demás elementos del atuendo sí están presentes,
como la *siqqa*, la *tanūra*, el *dastagul* y la *xirqa*.

Además de los tres tipos de *sema* que existen, de acuerdo con los mismos sufíes, también se deben tomar en cuenta los efectos que despiertan en cada uno de los tipos de oyentes. Este detalle es sumamente importante para nuestra investigación al momento de revisar la relación entre música, palabra, cuerpo y *jóra* ya que, a partir de mis entrevistas con el derviche Mithat Özçakıl,⁹³ vemos que el significado de las palabras y la melodía se diluyen para que poco a poco el ritmo se transforme en el sostén de la danza; en este proceso de abandono del sí mismo, el ritmo como elemento pre-verbal cobra preponderancia sobre los significados, y esto sostiene nuestra hipótesis a propósito de lo Semiótico y lo Simbólico de Kristeva. Nurbakhsh cita a Junaid de Bagdad para hacer esta distinción entre lo que cada oyente percibe durante el *sema*:

The hearts of some are in the presence of God; in *Sama* those people are helped by the meaning of the words. When the words relate to their state at that time, it is by the meanings that these sufis, completely in the present moment, take part in *Sama*. Others hear mainly the sounds and rhythms and pay no attention to the words. For them, the sounds and rhythms are indeed food for the soul. When they receive this food, their

⁹³ Derviche y músico de la orden meleví de Konya, Turquía. Tiene a su cargo las actividades culturales del Centro de Estudios de las Civilizaciones IRFA. Participa en los *sema* organizados en IRFA y en el Centro Cultural Mevlana. En este trabajo remitiré a las entrevistas que sostuve con él el 1 y el 8 de octubre de 2019 en Konya.

state becomes such that the concerns of the self have been left behind. (1978, 46. Las cursivas son mías.)

Este último punto es el que se relaciona con lo que nos interesa analizar en los siguientes apartados, también a partir de lo que Özçakıl nos comentó durante nuestras entrevistas.

Por su parte, Lewisohn apunta varias condiciones propicias para llevar a cabo el *sema*. Si bien algunas no son posibles en el contexto actual, es necesario mencionarlas porque quizá sí se encuentren presentes, pero no son tan evidentes dada su transformación. La primera de ellas es el tiempo. Para Tūsī, Rūmī y Abū Ḥamid Ġazālī, implica la concentración y disposición del corazón sutil para la búsqueda del Amado. Es un tiempo del corazón más que un tiempo del cuerpo o de la concepción temporal mundana. La segunda condición es la de lugar. Tampoco se refiere a un espacio físico, sino a un lugar sacralizado con la presencia del corazón como órgano sutil. Según Tūsī, citado por Lewisohn, incluso tiene lugar una especie de iluminación interior que se esparce a los demás presentes. Es el *sema* colectivo. No obstante, para Ġazālī sí importa el lugar físico, así como el que solamente están admitidos como practicantes los adeptos más avanzados. Más adelante veremos que la arquitectura juega un papel simbólico importante en el espacio, el cual sí está presente en los *semaxané* donde realicé mis observaciones de campo en Konya.

La tercera condición es “la compañía”, es decir, los participantes del *sema*, pues su práctica es solamente para los elegidos, lo cual excluye principalmente a la gente común. Sin embargo, para Rūmī la práctica del *sema* sí admitía a sufíes principiantes y a no adeptos por igual; fue más bien en el largo proceso de organización de la orden mevlévī y de sus ritos que se perdió este carácter popular en favor del elitismo. No obstante, gracias al

laicismo del estado turco y del aprovechamiento del *sema* como espectáculo a partir de los años cincuenta del siglo XX, se retoma su espíritu original.

Asimismo, los instrumentos son simbólicos: las percusiones, los alientos y la voz remiten al descenso divino sobre el alma y el corazón. La flauta *ney* alude a “la luz divina que penetra la semilla de la esencia humana” (Lewisohn 1997, 13). Más adelante veremos también la importancia del *ney* durante la ejecución musical, así como la manera en que la parte percutiva se relaciona con lo Semiótico de Kristeva en cuanto a ritmo y pulsión en relación con la palabra.

Por tanto, el *sema* es una audición metafísica que no es autónoma con la Creación divina, pues cada canto, movimiento, nota, se vincula con dicha Creación Perpetua: “The notes reflect, indeed, become, the divine harmony” (Lewisohn 1997: 13). Por eso nos interesan el cuerpo liminar y el sutil como microcosmos en el espacio dancístico.

Una vez reunidas estas condiciones, el sufí comprende además que el sentido de las palabras cantadas es metafórico. El mismo Rūmī insiste en descender el velo tras las palabras en su *Fihī ma fihī*:

[la palabra] te hace buscar y te incita; no significa que la cosa buscada se obtenga por la palabra; si así fuera, no tendrías necesidad de hacer tantos esfuerzos. [...] La palabra es como algo que se mueve a lo lejos; corres tras ello para verlo, pero, sin embargo, a causa de su movimiento no la puedes ver. Con la palabra, en cuanto a su aspecto oculto, ocurre lo mismo: ella te incita a buscar el sentido, aunque tú no lo veas en realidad. (2000, 11)

Lewisohn señala entonces que el poema *necesita* la música para acceder al ámbito metafísico de sus significados, pero no lo entendamos como simple melodización de la palabra, sino como el proceso en que comulgan los elementos pre-verbales y pre-significativos tanto de la palabra como de la música. Tūsī se refiere más bien a la canción, en lugar de separar música y poema; estoy de acuerdo en cuanto a que ésta es la forma final

bajo la cual danzan los derviches, sin embargo, la Dra. Mohammadi ha insistido en el papel preponderante de la poesía en el ámbito persa, ya que la musicalización de los poemas fue posterior. Su forma rítmica y su musicalidad fonética propició su adaptación al canto, como vimos en el Capítulo II. No obstante, es importante destacar que sin la música, entendida en su complejidad rítmica y estructural, más que como melodía o armonía, el poema tendría dificultad de ser un vehículo hacia lo divino, puesto que por sí misma la palabra no induce estados alterados de conciencia. Es por esta cualidad de la música como vía hacia lo divino que los *mutribān* o músicos sufíes se encuentran en un estrado, por arriba de los danzantes. Lewisohn cita a Rouget a este propósito: “music has the power of inducing trance only because it is a vehicle for words, and because these words are charged with meaning” (1997, 15). Sin duda es importante el significado de las palabras y el hecho de que dicho significado se potencie con determinado tono musical o melodía (una canción amorosa, por ejemplo), pero no es lo primordial en la práctica del *sema*, como hemos visto a partir de Junaid de Bagdad. Según Tūsī, la voz humana procura buscar lo que le es benéfico. Por eso es necesario el vehículo de la voz que canta, pues el cantante debe ser tocado por el éxtasis en su corazón; esto se refleja en la ejecución de la *N’at-i Šarīf*, la eulogía con la que abre el *sema*, pues aún antes del solo de *ney*, que simboliza la nostalgia y el anhelo del Amado por sobre todos los demás instrumentos, es la voz humana la que dispone el estado espiritual en los corazones sutiles de los oyentes. Por tanto, el verdadero propósito de la escucha consiste en concentrarse en las correspondencias simbólicas y las referencias místicas de la poesía con el oído del corazón (aunque yo diría aquí que son los sonidos y el ritmo donde se aloja dicha experiencia mística): “an audition to the ‘hidden’ melody within sound, to the secrets within the silent intervals as well as the notes of the music” (Lewisohn 1997, 16). El oído del corazón es el que escucha más allá de la música, la palabra y sus posibles significados.

3. Desarrollo e interludios que conforman el sema

Una parte fundamental del capítulo es la descripción detallada de la ceremonia que nos ocupa. Con ello iremos observando la convergencia de los varios elementos que la componen: el cuerpo liminar, en el que se depositan los símbolos del vestuario y que ocupa con movimientos específicos el espacio sagrado del *semaxané* o escenario del *sema* según sus distintas fases; el golpe del tambor *kudüm* y de las manos de los derviches contra el suelo para simbolizar el acto de creación de Dios en la sílaba *¡kun!* (“¡Sé!”); los versos de Rūmī y otros autores que son cantados durante los cuatro *selams* o saluciones que componen la danza giróvaga como tal; el solo de la flauta *ney* que simboliza la nostalgia del sufí, etcétera.

Las partes o interludios que componen la ceremonia del *sema* pueden contrastarse con los documentos fílmicos que existen de ella, en especial los que se han grabado en el *semaxané* de la ciudad de Konya, donde reside la orden meleví principal. Podremos ver, por ejemplo, que algunas secciones de rezo han sido omitidas, así como el proceso de preparación, el cual es incluso externo a lo que ocurre en el *semaxané*: el permiso que se pide al *shaij* de llevar a cabo el *sema*; la llamada a oración y las abluciones; el rezo previo a la ceremonia como tal, etcétera. Con ello queda patente que la *performance* que nos interesa es parte de un proceso espiritual más completo y complejo que el que tenemos oportunidad de presenciar y que ha sido modificado por cuestiones de tiempo, tipo de escenario y tipo de público.

3.1 Interludios del *sema*

No puede rastrearse de manera exacta la evolución del *sema* desde sus legendarios orígenes hasta la forma en como lo conocemos actualmente. Hasta donde comprenden los alcances de esta investigación, no se sabe quiénes determinaron la inclusión de ciertos movimientos corporales y su decodificación en la *performance*; quiénes dispusieron el orden de las piezas musicales en consonancia con los estados espirituales alcanzados; quiénes decidieron que debía utilizarse cierto tipo de calzado en favor del baile con pies descalzos, según muestran a los derviches ciertas miniaturas del siglo XIX, entre otras características del *sema* actual. Lo que sí podemos confirmar, a partir de nuestra estancia de investigación en Konya, es que la transformación de la ceremonia y la inclusión de sus numerosos elementos se ha dado de manera oral y práctica. Inclusive si se cuenta con algunas descripciones puntuales contemporáneas, no son más que una guía, pues la *performance* cuenta con ligeras variaciones al momento de escenificarse. Ni siquiera la partitura musical se sigue al pie de la letra, pues la transmisión de la música ha sido más bien oral.

Durante mis observaciones *in situ* confirmé que ciertas partes de la *performance* responden a cierta estandarización, como la duración, y a cierto simbolismo ya consensuado, pero otras responden a cierto nivel de azar y de intuición que se “deciden” en el momento. Por tanto, en mi descripción del *sema* me baso en las fuentes que registran una especie de orden y simbolismo convenido (Bárcena 2006 y 2017; Koltas 2013), y las contrasto con mis propios registros *in situ* en el Centro de Investigación de las Civilizaciones IRFA y en el Centro Cultural Mevlana, ambos en Konya, Turquía.

a. Preliminares

De acuerdo con Koltas (2013) antes de la ejecución del *sema* en sí, se lleva a cabo el siguiente ritual en la *tekia* o monasterio derviche. En su forma actual no es posible observar esta parte de la ceremonia, pero observamos que resulta fundamental:

Ese mismo día o noche, el *Meydanci Dede* [maestro de ceremonias] ingresa al *semaxané* antes de la oración, toma la piel de borrego roja (*post*) que está puesta en el suelo para el *shaij* en dirección opuesta; después coloca la piel en su hombro izquierdo y se dirige a la residencia del *shaij* para pedir su consentimiento para el *sema*. Una vez que obtiene el permiso del *shaij*, uno de los derviches anuncia que es tiempo de oración en el corredor donde se encuentran las celdas. Este anuncio se practica así: cruza su brazo derecho sobre el izquierdo contra su pecho, y coloca su pie derecho frente encima del izquierdo. Se pone de pie y entona las sílabas finales tan fuerte como puede:

[“]Hūū (“Él”), salāā (“la oración”). O expresa de nuevo la sílaba final: *waqt-i salāā, ya hūū*”].

Al escuchar el llamado, los derviches hacen sus abluciones (*wudu*), toman sus *tanūras*, que están dobladas del lado opuesto y se arrodillan en dirección a la *qibla*; entonces recitan la sura “al-Ikhlās” (tres veces) y “al-Fatihā” (una vez). Mientras se sientan, besan la tirilla de la *tanūra* y se la ponen. Al hacer esto, la *tanūra* tiene su apariencia normal. Se visten con sus *tanūras*, con los *dastaguls*, que son una camisa corta; después se ponen sus *alifnamad* (cinturones) y se despojan de sus *Resimjirqas*, las cuales tienen largas mangas sobre sus hombros; finalmente se ponen las *siqqas* en la cabeza y esperan la hora de la oración.

Después de la llamada a oración (*al-adhān*), el *Meydanci Dede* u otro derviche escogido por el *Meydanci Dede* abre la puerta de las celdas una por una diciendo *yā hūū* en un tono de voz grave. Ingresan al *semaxané* (literalmente, “el lugar de la escucha”) después de esta invitación. (Koltas 2013, 18. La traducción del inglés es mía.)

Como he dicho antes, el espectador del *sema* no presencia esta preparación a la ceremonia, pero parecería evidente que cuando los derviches ingresan al *semaxané* han llevado a cabo un trabajo espiritual desde su fisiología sutil, su alma y su cuerpo. Por tanto, el cuerpo liminar no se convierte en tal al momento de pisar el *semaxané* sino desde antes: desde que escuchan la llamada a oración, hacen sus abluciones y comienzan a vestirse para la danza pues, como hemos dicho, el *sema* es una oración que involucra los aspectos materiales y sutiles del derviche; Bárcena lo explica de esta forma:

La danza constituye el arte primero y fundamental del hombre. Con todo, el *samā'*, la danza derviche del giro, más que arte es celebración, ritual sagrado, plegaria en movimiento que utiliza la corporeidad como instrumento. El material del *samā'* es, en efecto, el propio cuerpo del derviche. Al danzar, no es que el derviche tome consciencia de su cuerpo, sino que todo su cuerpo es consciencia. Danzar es para él celebrar lo divino con la totalidad de su ser, el cuerpo en primer lugar. El derviche se distancia así de los religiosos y su repudio atávico de lo corporal. El derviche, a diferencia del moralista, no habla el dialecto de la culpa, sino la lengua del gozo. La danza es el primer arte del hombre y tal vez el más esencial y puro de todos, según el coreógrafo francés (y musulmán) Maurice Béjart (1927-2007). Es el sublime arte del instante, ya que al final de la danza no queda nada. (Bárcena 2012, 148-149)

A partir de lo que apunta Bárcena, sostengo mi hipótesis en cuanto a que el sufí no alcanzaría la Unión sin el cuerpo como compañero del alma en su ascensión y en los distintos momentos en que el cuerpo se transforma para ello. No obstante, en mi entrevista con Özçakıl, insiste en que, pese a que la danza no sería posible sin el cuerpo, es solamente una parte de dicho cuerpo la que puede considerarse pura, esto es, la parte superior. Dice Özçakıl que el derviche lleva puesto un cinturón simbólico durante el *sema* que divide la parte inferior e instintiva del cuerpo de la parte superior, en la que se hallan el corazón, la mente y la visión. Este contraste también lo encontramos en el *dhikr*, pues la sílaba *la*, es decir, “no”, es expulsada en dirección a los órganos sexuales, y estaríamos encontrando la misma simbología en el cinturón que refiere Özçakıl. En este sentido, el cuerpo se purifica en correspondencia con el simbolismo que reprime lo sexual, y sólo así puede ser vehículo del encuentro místico con Dios.

Considero pertinente citar mi propia experiencia dancística para comprender este momento previo al ingreso de los derviches al *semaxané*, pues la preparación previa a la salida al escenario ya forma parte de un estado mental y corporal que transforma al individuo; por ejemplo, es imposible dar una buena función si no se somete al cuerpo a un calentamiento previo, así como la concentración mental, corporal y cierto estado de ánimo son cruciales para sintonizar el lenguaje de la danza que va a representarse. Además, es

imprescindible la plegaria para que la danza sea propicia, para que el cuerpo responda; se debe pedir a la Tierra permiso para golpearla y, en el caso de las danzas clásicas hindúes, como el Kathak, se pide a Ganesha que aparte los obstáculos y por ello se le consagra la primera danza. Pero, volviendo a los derviches, a la danza mevleví se debe acudir además con el corazón purificado. Como observa Eva de Vitray-Meyerovitch, las abluciones y oraciones previas al ingreso al *semaxané* simbolizan ese pulimento del corazón que resulta imprescindible para la Unión. Es más, todo el *sema* es oración, desde que el *Meydanci Dede* pronuncia en voz grave el nombre de Dios (o *dikr* mevleví) *Hū*, hasta que la danza culmina con la recitación coránica y las plegarias de alabanza y gracias. Dice Vitray-Meyerovitch: “La oración implicará, pues, la presencia del corazón” (2000: 75) y “La purificación del corazón, simbolizada por las abluciones previas a las oraciones rituales, es comparada a menudo con el espejo, manchado, dice el Qor’an, por la herrumbre del pecado, y que conviene pulir sin descanso” (2000: 76). No obstante, el derviche necesita ascender todavía unos cuantos pasos más para lograr la Unión mediante la danza; ha purificado ya su corazón sutil y su cuerpo por medio del agua, pero todavía sigue atado a este mundo.

Esta fase preparatoria y previa al *sema* no pude observarla durante mi estancia en Konya; es probable que solamente hagan algunos rezos previos, pues al estar los dos *semaxané* donde estuve fuera del área de una mezquita y más bien orientados al espectáculo, sin que este término sea peyorativo, los derviches no cuentan con un área de abluciones. En el caso del *semaxané* de IRFA existe un vestidor cercano al escenario, y según pude observar, los participantes no llegan con mucha anticipación al espectáculo, más que el necesario para cambiarse la ropa. Empero, como señaló Özçakıl en la entrevista, este hecho no demerita ni les impide vivir el *sema* con la intensidad de una experiencia

espiritual, pues el escenario siempre despierta un estado psíquico e interior, como referí a propósito de mi propia experiencia dancística.

i. Vestuario para el *sema*

El vestuario forma parte crucial del proceso que irá aproximando al derviche al Amado, pues el “yo” se irá abandonando para transformarse en Otro, por lo que cada pieza tiene un simbolismo particular:

Tanūra: pieza completa de color blanco, sin mangas, que llega hasta más allá del tobillo. Simboliza el *hadith* de Mahoma: “muere antes de morir”. Durante el *sema* el cuerpo (en persa, *tan*) se llena de luz (*nūr*), por lo que el nombre de esta prenda querría decir “el cuerpo vestido de luz”. La parte correspondiente al pecho está abierta en forma de “V”; la pieza se angosta en la cintura y a partir de ésta nace la característica falda larga y amplia que se despliega durante la danza. La *tanūra* la usan todos los derviches, independientemente de su rango; no obstante, los derviches iniciados que aún pasan por su periodo de prueba en la cocina visten una “*tanūra* de servicio” color café oscuro o negro. En el dobladillo se cose una cinta de lana de unos ocho centímetros de ancho para permitir que la falda cobre su forma característica en la danza.

Xirqa: esta prenda cumple una función ritual tanto en el *sema* como en la iniciación del derviche. Está fabricada de un paño ligero, negro. Cubre todo el cuerpo, es larga y las mangas son anchas y largas también. Su parte frontal está abierta, no tiene botones, ni cuello ni ningún aditamento para amarrarse. La *xirqa* simboliza la mortaja, y cuando el derviche se despoja de ella, simboliza su resurrección hacia el reino de lo eterno. Por otra parte, esta prenda forma parte de la iniciación del derviche, luego de que ha pasado

dieciocho días encerrado en su celda. Al salir, el *shaij* preside la ceremonia de investimento y el derviche debe pronunciar las palabras “Dios es grande” como muestra de sumisión.

Alifñamad: se trata de un cinturón de fieltro que se utiliza debajo del *kušaq*, el cinturón de tela que ajusta la *tanūra* y el *dastagul* (la camisa blanca, cruzada sobre el pecho, la cual sí tiene mangas, a diferencia de la parte superior de la *tanūra*). Este cinturón es una pieza simbólica, pues solamente aquellos admitidos por el *shaij* para participar en el *sema* lo utilizan. El *alifñamad* se enrolla tres veces en torno a la cintura, de derecha a izquierda, y se asegura del lado izquierdo.

Siqqa: el gorro de lana que utilizan los derviches en el *sema* simboliza la lucha contra el ego o, según otras fuentes, la lápida.

Las abluciones (si las hay), el estado espiritual que despierta la oración y el vestuario simbólico han preparado y transformado el cuerpo físico en cuerpo liminar, apto para participar de la simbología de la *performance* de lo sagrado; incluso el corazón sutil participa ya en estas etapas previas, pues se ha pulido con la limpieza simbólica del agua y del rezo. Una vez que los derviches se preparan para ejecutar el *sema*, el cuerpo liminar va a situarse en una geografía sagrada y a llevar a cabo una serie de posturas acordes con la sección del interludio que vaya desarrollándose. Según la descripción de los derviches del *semaxané* de Konya, los participantes se acomodan de acuerdo con su rango: los más novatos se sitúan al final y lo más experimentados están más cerca del *shaij*.

ii. Arquitectura del *semaxané*

La arquitectura sagrada tiene también un papel fundamental en la *performance* del *sema*.

Nos dice Halil Bárcena:

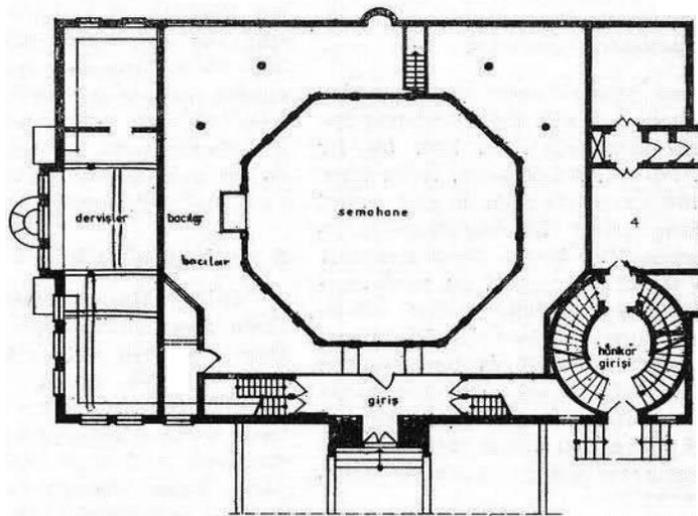
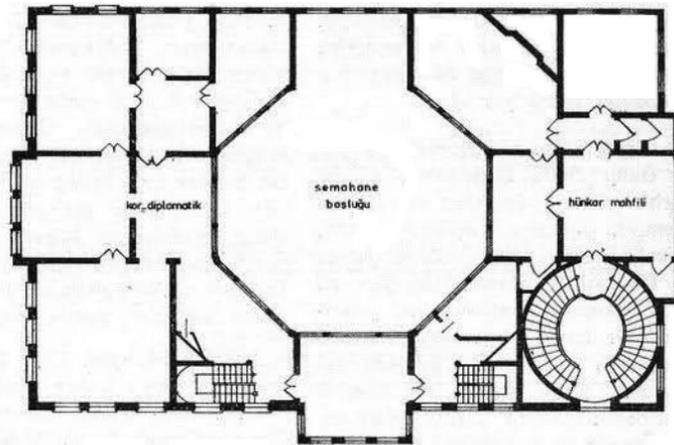
Todo *mevlevihané* clásico contiene en su interior una amplia estancia, orientada hacia La Meca, que incluye en el centro un espacio octagonal, cuyo nombre es *semahané* o sala dedicada al ritual del *samá* '. El mejor ejemplo de *mevlevihané* que queda aún hoy en pie es el de Gálata, en el otrora cosmopolita barrio estambuleño de Pera. [...] Lo que nos interesa de él es observar la relación que existe entre el ritual meleví y la estructura arquitectónica de la sala, una estructura que está al servicio de un profundo simbolismo espiritual en el que se combinan tres formas geométricas fundamentales: cuadrado, octágono y círculo. El cuadrado, representado en este caso por la sala en su conjunto, simboliza lo terrestre, el mundo de la manifestación y de las formas sensibles, en definitiva: la dimensión del hombre. En el plano opuesto, el techo circular y semiabovedado que recubre la estancia representa lo divino, la perfección del mundo celestial. Sabido es que para los místicos musulmanes, tan dados a la geometría sagrada, el círculo representa la forma perfecta por antonomasia ya que en él la distancia existente entre los diferentes puntos de la circunferencia periférica y el centro siempre es la misma. En el Islam, lo curvo -el arco en sus múltiples variantes, por ejemplo- siempre ha estado ligado a lo divino. Por su parte, el espacio central de la sala, el octágono donde los derviches se entregan a la música y la danza, cumple una función intercesora en tanto que lugar que permite el tránsito simbólico de lo terrestre -el cuadrado- a lo celeste -el círculo-. El *semahané* constituye un ámbito sagrado y como tal es un lugar que suena, en el que la palabra reverbera y se multiplica, justamente porque está diseñado en función de la escucha. Se trata, sí pues, de un espacio no tanto para ser contemplado como oído. Es el lugar donde el derviche se afana, en su continuo girar, por hacer posible un imposible: la experiencia de un Dios que es, por definición, inaferrable, radicalmente libre. Según la topología sufí, el octágono es el espacio más allá de todo espacio, en el que dentro y fuera carecen de sentido porque toda dualidad ha sido al fin superada.

Dicha combinación de formas geométricas, que nos remite a la idea de ejemplaridad y mediación, es muy común en la arquitectura funeraria islámica. La encontramos, por ejemplo, en las tumbas de los *walíes*. Y es que todo *walí* es, por definición, un auténtico *pontifex*, aquél espiritual que, gracias al perfeccionamiento de sus cualidades interiores, ha sabido tender puentes entre el hombre y Dios. Dicho principio constructivo es muy antiguo en el Islam. Lo hallamos ya, en las postrimerías del siglo VII, en la que sin duda es la primera obra arquitectónica islámica con la que se pretendió realizar una construcción estética remarcable: la Cúpula de la Roca, en el Jerusalem árabe, ese lugar de tránsito, justamente, desde el que el profeta Muhammad emprendió su ascensión nocturna a los cielos (*mi'raj*). En conclusión: que el ritual del *samá* ' tenga lugar en un espacio octogonal no está sino poniendo de relieve la función mediadora que, a ojos melevíes, poseen la música y la danza como sendas que conducen a la experiencia mística de Dios. (2006, 99-100)

A propósito de la función intermediadora del espacio del *semahané*, tampoco olvidemos que tras la Unión con Dios el derviche sabe que debe volver con los hombres, por lo que el éxtasis místico no tiene una función enajenante, sino profundamente humana. En la imagen podemos ver las formas geométricas y arquitectónicas que Bárcena ha descrito en la cita, las cuales conforman el espacio donde se ejecuta el *sema*:



Imagen del *semahane* del *mevlevixané* de Gálata.



Plano del *semahane* de Gálata. Primera planta y planta baja, respectivamente. La leyenda “giriş” señala la entrada al recinto octagonal.

Es altamente probable también que la simbología arquitectónica del octágono provenga de la concepción islámica de ocho paraísos; cada uno de ellos tiene a su vez ocho puertas y ocho “espacios” (o habitaciones, quizá), decorados con una piedra preciosa distinta, mientras que el octavo paraíso es el Jardín del Edén según los sufíes (*Encyclopædia Iranica* 2012). Es pertinente agregar que el motivo de los ocho paraísos se encuentra también en la poesía de dos importantes sufíes, Xāqānī Šarvānī y Amīr Xusrow Dihlavī; éste último, en su obra *Hašt behešt* del año 1301 e. c., alude también a los espacios arquitectónicos octogonales que serían el equivalente microcósmico del Vahišta, un edificio de la tradición escatológica mazdea, decorado también con piedras preciosas, y que representa los ocho planetas, equivalentes a los ocho paraísos. Según la *Encyclopædia Iranica* (2012), el octavo paraíso que Amīr Xusrow describe en su *Hašt behešt* tiene un pabellón en cada punto cardinal, y cada uno de estos pabellones se halla en torno a un estanque octagonal, ubicado a su vez en medio de un exuberante jardín. Por tanto, ya sea en su simbología como intermediador entre el cielo y la tierra, o como microcosmos terreno del paraíso, el octágono tiene una importancia capital en el espacio arquitectónico del *semaxané*.

El nuevo *semaxané* que construyeron en Konya en 2017, en el Centro de Investigación de las Civilizaciones IRFA, sí presenta estas figuras geométricas simbólicas: el espacio dedicado a la danza es circular y en su domo convergen ocho arcos que, vistos desde abajo, semejan una estrella de ocho puntas; dicho domo tiene a su vez un remate con ocho ángulos.⁹⁴ Próximo al escenario también encontramos el *mihṛāb*, nicho en la pared que indica la dirección de La Meca, el cual coincide con la posición en la que se ubican durante toda la ceremonia el *pošt-nišin* y la piel roja de cordero que describiré más adelante.

⁹⁴ Para esta descripción conté con la asesoría del arquitecto Jesús Muñoz.



Estructura octagonal del domo del *semaxané* del Centro de Investigación de las Civilizaciones IRFA, Konya. El domo se compone de ocho vértices, al igual que el remate.



Vista exterior del domo y el remate octagonales del *semaxané* de IRFA.



Semaxané circular, IRFA. El *mihṛāb* aparece a la izquierda, como un nicho en el muro.

En el *semaxané* del Centro Cultural Mevlana, también en Konya, solamente apreciamos el octágono y el círculo: el primero se encuentra también en la estructura del domo y el segundo en el escenario.



El *semaxané* del Centro Cultural Mevlana corresponde a la estructura más grande. Se trata de una pirámide trunca con base octagonal.



En esta maqueta se observa la estructura octogonal del domo del *semaxané*.



La estructura del domo vista desde adentro del *semaxané*.



El escenario circular del *semaxané* y una vista parcial del domo octogonal.



El *semaxané* circular del Centro Cultural Mevlana.

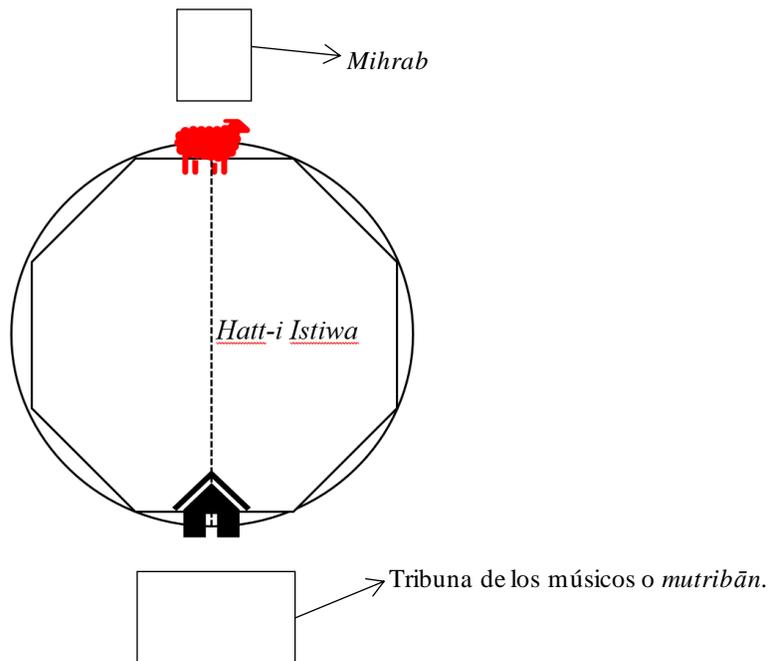


En esta imagen podemos apreciar los domos de ambos *semaxané*, y cómo cada uno resolvió de manera distinta la inclusión del octágono.

iii. La *Xatt-i Istivā*

En los *sema* que observé en Konya durante mi estancia de investigación, entre el 25 de septiembre y el 19 de octubre de 2019, antes de que el *shaij*, los músicos y los danzantes ingresen al recinto, uno de los derviches entra al *semaxané* circular, hace una reverencia y rodea el escenario sin atravesarlo ni pisar el centro; lleva consigo la piel roja del cordero, cuyo color simboliza el sol rojo del ocaso la noche en que murió Rūmī, y la deposita en la misma dirección del *mihrab*. Posteriormente, sale del escenario, rodeando el círculo. Entonces entran los músicos y se acomodan en su sitio, del lado opuesto al *mihrab* y la piel de cordero. Ingresan después los derviches, a cuya cabeza va el *post nisin* y se acomodan sobre una piel de cordero blanca correspondiente a cada uno. Músicos y danzantes permanecen en su sitio de pie, en silencio, mientras el *shaij* avanza lentamente en el escenario y camina desde la entrada hasta donde está colocada la piel de borrego roja con que el *Meydanci Dede* pidió permiso para llevar a cabo la ceremonia. Una vez que el *post nisin* se coloca de rodillas sobre la piel roja, los músicos hacen una reverencia y todos los danzantes se arrodillan también y tocan el suelo con la frente.

Esta línea imaginaria que traza el *shaij* recibe el nombre de *Xatt-i Istivā*, que equivale a la línea del Ecuador que divide la Tierra, y simboliza en este ámbito una línea espiritual que es el centro del universo, ahí donde habitan Mahoma y el mismo Rūmī, como lo muestra el siguiente esquema.



El simbolismo circular del *semaxané* y de esta línea imaginaria condensa el carácter cósmico y universal de la danza. Por ello he titulado esta tesis como “Poéticas del cuerpo cósmico”, dado que es el cuerpo el que simbólicamente permite la comunión del no-ser del sufí con el universo. Mejor dicho, el no-ser se reconoce como parte de la Creación, pues por medio del giro ha vuelto a su origen, que es Dios, en un retorno que anula toda dimensión de espacio y tiempo en el símbolo del círculo. A propósito de la importancia de lo circular para el sufismo, nos dice Ibn ‘Arabī:

Considera que el mundo es una 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 (citado en Bárcena 2012, 147).

Por tanto, también resulta coherente con esta cosmovisión que Mahoma y Rūmī sean el centro de la circunferencia del *semaxané*, pues desde dicho centro se irradian infinitamente hacia todos los puntos del círculo exterior, y por ello también les está prohibido a los derviches cuando ingresan pisar dicha línea, el diámetro simbólico del círculo, pues no

están listos aún para aproximarse al centro y conocer la Revelación. Como observa

Bárcena:

El *samā'* es una danza circular, como lo es el movimiento giratorio del peregrino musulmán en torno a la negra Ka'aba de La Meca, o el discurrir cósmico de los planetas alrededor del Sol. De acuerdo con la geometría sagrada de los 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. El movimiento del *samā' mevleví* se despliega desde el centro y remite, justamente, a la inmovilidad vibrante del centro. El propio derviche es punto y círculo a la vez. (2012, 149. Las cursivas son del original)

Así, cada danzante reproduce en su movimiento circular la anulación del tiempo; como señala Özçakıl en la entrevista, el derviche pierde toda consciencia temporal y espacial. No obstante, esa línea que divide simbólicamente el *semaxané* desde la entrada hasta el sitio donde se encuentra la piel roja de cordero, representa a su vez el descenso o involución de las almas hacia la materia (*nūzūl min 'Allah*) y el ascenso de las almas hacia Dios (*su'ūd il'Allah*), según Vitray-Meyerovitch; no queda claro si se trata de las almas de los derviches que ejecutan la danza o de las almas del mundo en general, aunque me inclino a pensar que se trata más bien de ambas pues, como también observa Özçakıl, el derviche no lleva a cabo la danza con fines individualistas, sino con una conciencia de los otros y es por ello que su mano izquierda apunta hacia la tierra. De cualquier forma, a lo largo de los cuatro *selam* que componen el interludio dancístico como tal, irá teniendo lugar la ascensión del sufí hacia Dios, pero no antes y, mientras eso no suceda, no deberá pisar dicha línea, la *Xatt-i Istivā*.

b. Ingreso de los derviches al *semaxané*

La descripción que nos ofrecen los mevlevíes de Konya nos habla de que antes de ingresar al espacio sagrado de la danza, los derviches adoptan una posición corporal de reverencia, literalmente conocida como *baş kesmek* en turco, o “cortarse la cabeza”. Consiste en cruzar el brazo derecho sobre el izquierdo contra el pecho, con las manos sujetando los hombros y la cabeza inclinada. Asimismo, el derviche debe “sellar sus pies”, esto es, pisar el pulgar del pie izquierdo con el pulgar del pie derecho, una posición conocida como *muhr*, “sello”.

En los *sema* que presencié en Konya, los derviches sí ingresan al espacio dancístico en actitud reverencial. Todos llevan los brazos debajo de la *xirqa* negra, sin que se vean sus manos. El primero en entrar es el jefe de los danzantes, el *Samazanbaşı*.⁹⁵ Se detiene justamente del lado opuesto a la piel roja de cordero y hace una lenta reverencia; los demás derviches que lo siguen hacen la misma reverencia, uno por uno. Después se acomodan en su sitio, sin pisar la línea imaginaria de la *Xatt-i Istivā*, y van arrastrando los pies. Mientras, los músicos o *mutribān* los aguardan de pie en el *mutribānخانé*, hasta que ingresa el último derviche. Una vez que todos están en su lugar, el *shaij* entra al espacio circular, dibuja la *Xatt-i Istivā*, mientras todos los derviches, tanto los danzantes como los *mutribān* permanecen de pie, y una vez que ha terminado, todos se arrodillan y tocan el suelo con la frente.

A continuación, tiene lugar una serie de oraciones y preparativos espirituales que no es posible presenciar en la ceremonia / espectáculo de Konya o Estambul. De hecho, en algunos documentos fílmicos disponibles en YouTube la entrada de los derviches es

⁹⁵ Siendo “Baş” y “Samazanbaşı” palabras turcas y, por ende, siendo su escritura reglamentaria en alfabeto latino, no aplico el criterio de escribir el fonema /š/ como lo he venido haciendo con el farsi y el árabe.

distinta de la que acabo de describir, basándome en la información proporcionada por los mismos mevlevíes de Konya a los visitantes. En un video grabado en el Centro Cultural y Turístico de Konya,⁹⁶ los derviches ya están colocados de rodillas en el borde del *semaxané* cuando el *shaij* traza la *Xatt-i Istivā*, y una vez que lo hace, tiene lugar la interpretación de la *Na't-i Šarif* o “Noble Elogía”, que se recita en honor a Mahoma y a Rūmī; este texto resulta interesante por varias razones, pero lo abordaré más adelante. En otro *sema*, grabado en el Centro Mevleví de Gálata en Estambul,⁹⁷ cuando los derviches hacen su entrada, el *shaij* ya se encuentra en su sitio, al igual que los músicos.

Entre las oraciones que se recitan una vez que todos se hallan en su sitio, se encuentran las suras *al-Ixhlāṣ*⁹⁸ (sura 112) y la *al-Fātiḥah* (sura 1).⁹⁹ En el video grabado en Estambul, podemos escuchar la recitación de la sura *al-Fātiḥah* por parte del *shaij*. En cambio, en Konya no se recita ninguna de estas suras, sino que se procede a la recitación de la *Na't-i Šarif* por parte de uno de los *mutribān*, no por parte del *shaij* ni del *Meydanci Dede*.

Lo que no es llevado a la *performance* o puesta en escena del *sema* en estos dos ejemplos, es la serie de oraciones descritas a continuación:

⁹⁶ Enlace: <https://youtu.be/1OntbGj7rck>

⁹⁷ Enlace: <https://youtu.be/Ph8RWtOZc9A>

⁹⁸ La sura 112, *al-Ikhlās*, se traduce como “La fe pura”:

¡En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso!

Di: “Él es Dios, Uno,

Dios, el Eterno.

No ha engendrado, ni ha sido engendrado.

No tiene par”.

⁹⁹ La sura *al-Fātiḥah* es la primera del Corán, y es conocida como “madre o quintaesencia de la Escritura” (Cortés 2015, 3):

¡En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso!

Alabado sea Dios, Señor del universo,

el Compasivo, el Misericordioso,

Dueño del día del Juicio.

A Ti solo servimos y a Ti solo imploramos ayuda.

Dirígenos por la vía recta,

la vía de los que Tú has agraciado, no de los que han incurrido en la ira, ni de los extraviados.

El *shaij* se dirige a la piel de cordero y comienza a rezar la oración de la *sunnah*. Mientras, todos portan sus *xirqas* y caminan hacia el centro del *semaxané*. Se paran en filas y comienzan a rezar. Después de la oración de la *sunnah* los *mutribān* recitan la sura *al-Ixhlāṣ* tres veces y también la sura *al-Fātiḥah* según lo acostumbrado en cualquier mezquita.

El muecín recita la llamada a oración, el imán se dirige al *mihṛāb* y todos rezan el *fard* (el rezo obligatorio diario) en congregación. Después del rezo, llevan a cabo las letanías y rezos. El *shaij* dice *Fa 'lam annahū* en un tono alto y grave y todos recitan la frase *La ilaha illal-lah* (el testimonio de fe, “no hay Dios más que Dios”) tres veces. Después de la tercera vez, el *samazanbashi* o uno de los músicos -en especial, el muecín- lee: *Wa Khatam al-nabiyyina Muhammed al-Rasul Allahi Haqqan wa Sidqa' wa sallī wa sallim wa barik ala 'asfrafi nūri jami'al-anbiya wa al-mursalīn wa al-hamdu lillahi rabb al-alamīn*. Cuando el *shaij* exclama *Faaaatiha*, todos se postran en su lugar, después besan ese mismo sitio y luego se ponen de pie, despojándose de sus *xirqas*. El *shaij* también besa el suelo [esto puede verse en el video grabado en Konya] y hace lo mismo que los demás derviches. El *shaij* se vuelve hacia el *semaxané* y los derviches y besa el suelo. Aquellos que están en el *semaxané* se sientan y llevan sus *xirqas* en la espalda. El *shaij* alza sus manos y comienza la oración de la piel de cordero, *post*. Las manos de los derviches no pueden verse en sus *xirqas* mientras rezan. Antes de sentarse en la piel de cordero, el *shaij* se sienta en la silla del *Masnavi*; los derviches se sientan de lado opuesto a esta silla antes de dirigirse a sus sitios. Si el *shaij* no lee los versos [del *Masnavi*] que serán interpretados, el *Dede*¹⁰⁰ responsable de leer el *Masnavi*, llamado *Qari-i Masnavi*, se sienta orientado hacia la *qibla* en un tapete de oración colocado por el *Meydanci Dede* bajo la silla [del *Masnavi*], y después procede a leer versos del *Masnavi*. Después de leer los versos, el *shaij* recita la oración de la piel de cordero. (Koltas 2013, 20. La traducción del inglés es mía)

Hasta aquí la descripción de la entrada de los derviches al *semaxané* y de las oraciones que se recitan y se leen antes de la interpretación musical y dancística; es una verdadera lástima que en la *performance* pública del *sema* no se lean los versos del *Masnavi* de Rūmī.

c. La recitación de la *Na't-i Šarif*

A continuación, el mismo muecín entona un *ğazal* escrito por Rūmī como alabanza a Mahoma, conocido como *Na't-i Šarif* o “Noble Alabanza”. Este *ğazal* es entonado sin acompañamiento musical y presenta un fenómeno interesante como texto y palimpsesto. La melodía de este *ğazal* fue compuesta en el siglo XVII por el turco Mustafa Itrī Efendi,¹⁰¹ en tono *Rāst* (equivalente a Sol en la notación occidental) según el sistema de modos

¹⁰⁰ Palabra turca para “abuelo”.

¹⁰¹ *Efendi* es un término reverencial entre los melevíes. Es una palabra turca que significa “señor”.

melódicos (*maqām*) de la música tradicional árabe. No obstante, el mismo Itrī Efendi interpoló en el *ġazal* original sus propias expresiones de alabanza en honor a Rūmī, a quien no hallamos mencionado con este nombre, sino de la forma como es conocido en todo el mundo musulmán, *Mevlana*, “nuestro maestro”, con sus respectivas variaciones regionales. Así, el *Na’-i Šarif* que entona el muecín mevleví es una alabanza para el Profeta y para Mevlana. Las interpolaciones de Itrī Efendi rompen con el ritmo y la rima del *ġazal* de Rūmī, pero parecen estar bien resueltas al momento de ser musicalizado. He aquí el texto; presento primero el *ġazal* original en persa y a continuación las interpolaciones de Itrī Efendi en negritas.

نَعْتِ شَرِيفِ طَرِيقَتِ مَوْلَوِيَّ

برگزينِ ذو الجلالِ پاك و بي همتا توى	يا حَبِيبُ اللهِ رَسولِ خالِقِ يَكْتا توى
نورِ چشَمِ انبِيا ، چشَمِ چراغِ ما توى	نازَنِينِ حَضْرَتِ حَقِّ ، صَدْرِ بَدْرِ كِانات
پا نهاده بر سرِ نه گُنبدِ خَضْرَا توى	در شبِ مِعْرَاجِ بُوْدِه جِبْرِائِلِ اندرِ رِكاب
رَهْ نُمایِ عَاجِزَانِ بِي سِر و بِي پا توى	يا رَسولُ اللهِ تُو دانی اُمْتانَتِ عَاجِزِند
گُلْبِنِ باغِ شَرِيعَتِ ، بُلْبُلِ بالا توى	سَرُو بوسْتانِ رِسالَتِ ، نُو بَهارِ مَعْرِفَت
مُصْطَفِی و مُجْتَبِی اَن سَيِّدِ اَعْلٰی توى	شَمْسِ تَبْرِيزِی کِه دارَد نَعْتِ پَیغَمْبَرِ زَبَر

يا حضرتِ مولانا ، حقّ دوست
 سلطانيم
 يا مولانا ، حقّ دوست ، سلطانيم
 دوست
 يا مولانا ، حقّ دوست ، سلطانيم
 محبوبِ من ، دوست ، دوست
 حقّ دوست ، دوست ، دوست ، سلطانيم
 يا وليّ الله ، دوست ، هي
 يا طبيبِ القلوب ، يا وليّ الله ، دوست ، دوست

En la traducción que llevé a cabo con la Maestra Dowlatshahi del farsi al castellano, señalo en negritas las alabanzas que insertó Itrī Efendi en el texto original:

Oh, Señor Mevlana, amante de Dios.

Ven, amigo de Dios, has sido enviado por el Creador Único.

Dios lleno de gloria, límpido y sin igual, te escogió.

Amigo. Mi sultán.

Tú eres a quien el Señor verdadero ama, eres el primero de todos los seres, eres la Luz de todos los Profetas, eres quien nos da la Luz de la vida.

Oh, Mevlana. Amante del Dios Verdadero. Amigo.

En la noche de la Ascensión, Gabriel iba en tus estribos, pusiste tus pies sobre los nueve cielos verdes, en lo más alto del cosmos.

Oh, enviado de Dios, sabes que tus seguidores son ignorantes/débiles, eres el camino de quienes no pueden conocer a Dios/eres el guía de los débiles que no tienen cabeza ni piernas.

¡Mi preferido, amigo, amigo!

Eres el ciprés (o cedro) del jardín de los Profetas y eres la primavera del conocimiento de Dios.

¡Eres la rosa en el jardín de la Ley y eres el ruiseñor del alto Cielo!

¡Oh, sabio escogido por Dios, amigo!

Šams de Tabrīz es quien tiene la alabanza del Mensajero en su memoria.

Eres Mustafa y Mojtaba, los más altos Señores.

¡Oh, doctor del corazón, sabio escogido por Dios, amigo, amigo!

La interpretación del *Na't-i Šarif* no está completa ni en los *sema* que presencié en Konya, ni en los dos videos ya referidos, de 2015 y de 2017. Incluso entre dichos videos los versos y la melodía cambian, lo cual me conduce a pensar que la decisión de entonar ciertos versos con preferencia sobre otros es una decisión del muecín, quizá en aras de reducir la duración de la letanía por cuestiones de tiempo; tendríamos entonces una modificación del texto / canto en el *performance* ritual, concebido como espectáculo.

Independientemente de esto, es interesante que al concebir el *ğazal* como interpretación musical, Itrī Efendi logra integrar los versos que insertó él mismo en honor a Mevlana. Es decir, como texto escrito podemos considerar el *ğazal* como un texto intervenido, interpolado, pero al momento de escuchar el canto, aun en las distintas versiones melódicas de los muecines que hemos tomado como ejemplo, vemos que hay una preocupación en la estructura musical por conservar la rima final *tu-ī*, al alargarla, por ejemplo. Evidentemente necesitaríamos contar con mayores herramientas de análisis de la música turcomana y árabe para revisar desde esta perspectiva el *Na't-i Šarif*, y observar cómo se integran musicalmente los dos textos. Por lo pronto, cabe considerarlo como una parte importante de la *performance*, ya que, dependiendo del muecín y de cuestiones que obedecen al carácter de espectáculo, no se interpreta siempre de la misma manera.

Una vez que concluye la elogía o *Na't-i Šarif*, suena el golpe del *kudüm*,¹⁰² el cual simboliza con su sonido la sílaba de la Creación *kun*, “¡sé!”. Inmediatamente después,

¹⁰² Los golpes del *kudüm* se consideran los pasos que sirven de transición entre una sección y otra de una melodía. Por eso el tambor se llama *kudüm*, pues significa “pisar, caminar”. El *kudüm* consiste en dos tambores de cobre, cada uno con un diámetro de 28 a 30 centímetros y de 16 a 18 centímetros de grosor. La piel de la superficie es de res o camello, y tiene un grosor de 1 a 2 milímetros. Este cuero está unido a cada tambor con cuerdas, y para afinarlo éstas se ajustan o se aflojan. Los acentos que se ejecutan con la mano derecha son llamados *tek*, y los de la mano izquierda, más débiles, se llaman *dum*. Los golpes auxiliares en los que se subdivide el ritmo se llaman *velvele*. Los lados y las bases de cada tambor se envuelven en fieltro o lana para evitar que los choques que se producen entre sí no afecten el sonido. Los tambores se colocan en dos

comienza una de las partes fundamentales del *sema*, la cual engloba gran parte del pensamiento y obra de Rūmī: el solo de la flauta *ney*.¹⁰³

d. El solo de *ney*

La pieza musical que entona el *neyzanbaşı* o “cabeza de los sopladores del *ney*”,¹⁰⁴ se denomina *post taqsim*,¹⁰⁵ es decir, una improvisación que tiene como tema el *post*, la piel roja de cordero sobre la que está sentado el *shaij* (recordemos que con esta misma piel, el *Meydanci Dede* solicita el permiso al *shaij* para llevar a cabo el *sema*; asimismo, es la piel en cuyo eje dibuja el *shaij* el diámetro simbólico del círculo en el cual girarán los derviches). Recordemos que esta piel es roja porque simboliza el sol del ocaso, la muerte de

aros de piel rellenos de algodón. Estos aros son llamados *simit*, pues su forma se asemeja a la del pan turco del mismo nombre, el cual lleva ajonjolí encima. El *kudüm* se toca con dos palillos de madera llamados *zahme*. Están hechos de madera dura y gruesa, y miden entre 24 y 28 centímetros. Se les llama *kudumzen* a quienes interpretan el *kudüm*. El tambor más pequeño del *kudüm* se llama *nakkare*, y el grande, *kos*; ambos se utilizan en la música Mehter, la banda musical del ejército otomano. Los sufíes mevlevíes lo llaman *kudüm-i şerif*, “*kudüm* sagrado”. En un poema atribuido a Mevlana, se hace mención del *ney* y del *kudüm* de la siguiente forma:

*La caña está seca, los palillos del tambor están secos
y el cuero que recubre el tambor de cobre está seco.
Entonces, ¿de dónde viene el llamado del Amigo?*

¹⁰³ El *ney* es una flauta hecha de caña. Según Halil Bárcena (2017), en la simbología mevleví, el *ney* es el hombre que ha madurado al pasar por distintas fases de purificación y que aspira la reunión con Dios, en aras de transmutarse en el hombre perfecto, el *al-insan al-kamil*. El *ney*, descolorido, hueco y atravesado por agujeros, añora su carrizal. Mientras suspira, se lamenta con tristeza de sus más profundos secretos con la humanidad. Estos secretos son revelaciones divinas acerca del amor. Por esta razón, el *ney* es considerado sagrado y se le llama *ney-i şerif* (Çevikoğlu 2008). Dependiendo de su longitud, se logra un timbre más agudo o más grave. A su vez, los hay de tres tipos: el árabe, el turco y el persa. Todo *ney* tiene nueve agujeros, los cuales simbolizan los orificios del cuerpo humano mediante los cuales percibe y se relaciona con el mundo: oídos, ojos, fosas nasales, boca, ano y orificio uretral. Çevikoğlu, por su parte, señala que el *ney* solamente consta de siete orificios; seis en el frente y uno por detrás. Unos anillos de metal, llamados *parazvane*, están sujetos firmemente en cada extremo para evitar que se quiebre. Además, se añade una boquilla llamada *baspare*, que produce sonidos más claros y protege los labios. Esta pieza está elaborada de hueso de búfalo, marfil, ébano o alguna variedad de madera firme como el boj. El *ney* tiene un rango de ejecución de tres octavas. Esto permite interpretar cualquier tipo de música, pues se puede reproducir cualquier sonido de la naturaleza al ajustar la temperatura, la dirección o la fuerza del aliento, o determinar cuánta apertura se puede abarcar (Çevikoğlu 2008, 117).

¹⁰⁴ Según Halil Bárcena, en la lengua turca el *ney* no es un instrumento que “se toca”, sino que “se sopla”, pues se utiliza el verbo *üflemek*, “soplar”, para referirse a su interpretación. No obstante, la etimología de *neyzan*, o “intérprete de *ney*”, deriva del persa *zadan*, es decir, “tocar un instrumento” (2017, 233).

¹⁰⁵ De aquí en adelante utilizo los términos y la ortografía turca. No obstante, cabe resaltar que el turco *post* proviene del farsi *pūst*, que significa “piel”.

Rūmī como reunión con el Amado, la boda entre el amante y el Amado, o *Şeb-i Arus* en turco.

Durante el *taqsim* o improvisación que ejecuta el *neyzanbashi*, los derviches permanecen sentados sobre sus respectivas pieles de cordero. Es un momento fundamental dado su simbolismo, ya que el *ney* es para Rūmī el hombre que añora a Dios dada su separación de Él, y de ahí el timbre melancólico y lento de la pieza. Para poder sonar, el *ney* está vacío de toda la materia que obstruía el paso del aire, del aliento, por ello simboliza el vaciamiento al que todo derviche hambriento de Dios debe someterse. Dice Bárcena en su tesis acerca del simbolismo del *ney* en Rūmī (2017), que así como la caña debe someterse a varios procesos para lograr convertirse en instrumento musical, así el hombre debe lograr su perfeccionamiento: vaciar su pulpa, es decir, su ego, y quedar hueco para que sople a través suyo el aliento del Amado.

Si trasladamos este simbolismo al *sema*, ya como acto ritual performativo, la *An-nafs al-ammārah* del derviche muere en este momento y se transforma en esa flauta de caña que por fin puede sonar tras vaciarse de su impureza. Por esta razón, los derviches aún conservan en esta parte del *performance* ritual las prendas que simbolizan la muerte, especialmente, la *xirqa* negra, la mortaja. El solo del *ney* es la muerte simbólica, es la transformación en el “no-ser” al que se refería Henry Corbin, el vaciamiento.

Un aspecto fundamental en esta parte de la *performance* en términos musicales, y que desafortunadamente las fuentes bibliográficas no refieren, es que el *post taksim* que ejecuta el *ney* determina el *maqām* (es decir, el tono melódico) en que se desarrollará el resto de la ceremonia, de acuerdo con las entrevistas personales con Halil Bárcena en Barcelona, en octubre de 2019. Por su parte, en entrevista personal, Mithat Özçakıl agrega que esta improvisación actúa de puente tonal entre la elogía *N'at-i Şarīf* y el *Āyīn-i Şarīf*,

una compleja composición que comprende poemas musicalizados y piezas instrumentales que están en un *maqām* o tono determinado, que describiré con mayor detalle más adelante. La *N'at-i Šarīf* está en *maqām Rāst*, como ya hemos señalado, y si el *Āyīn-i Šarīf* se encuentra en *maqām Isfāhan*, por ejemplo, entonces el *ney* debe hacer la transición melódica entre un *maqām* y otro. Por tanto, además de que el *ney* simboliza el *insān al-kāmil*, es decir, el Hombre Perfecto que hizo el pacto de *alast* con Dios en la poética de Rūmī, tiene además una supremacía musical. Cada uno de los *maqām* en que puede ejecutarse la ceremonia obedece al espíritu melancólico y de añoranza del *sema*; incluso los más alegres reflejan esa nostalgia, como me ha comentado Halil Bárcena. La importancia del *maqām* va inclusive más allá, pues como apuntan Johann Christoph Bürgel y Nil Sari, la música desde la concepción islámica busca generar un efecto sobre la fisiología sutil, el cuerpo físico, el micro y el macrocosmos: “The power of music was no less remarkable, for it could send people into ecstasy and it could heal. Musicotherapy was widely practiced in medieval Islamic hospitals, and according to a wide-spread belief, a certain musical mode could put the listener into a death-like sleep, a motif used by Nizāmī in his *Iskandarnāme* and Amīr Ḳosrow Dehlavī in his *Hasht Bihisht*” (Bürgel 1999: 62). Por su parte, Sari abunda en cuanto al papel de la musicoterapia:

Patients suffering from a certain illness or the emotions of persons with a certain temperament were expected to be influenced by specific modes of music. Certain *makams*, that is, musical modes, were prescribed for therapeutic purposes. *Makam* is “a concept of melody which determines tonal relations, as well as an overall indication of the melodic patterns.” Modes, as patterns of organized sounds, were believed to express special meanings. Though there are about 80 Turkish modes, usually only 12 were prescribed for therapy, in accordance to the limitation of the related theories of cosmic elements and numerology, as it is in the Islamic and ancient sources. From the old texts we can deduce the kind of music which was supposed to cure a certain disease or create certain feelings and favor certain behaviours; though the musical modes of those days are not the same as those that we know today.

The aims of Ottoman music therapy by playing specific modes prescribed for certain physiognomies and nations can be classified as: treatment of mental diseases; treatment of organic diseases; maintaining / re-establishing the harmony of the person -

a healthy balance between body, mind and emotions by pleasing him / her; leading the way to emotions, such as getting people laugh or making them cry, etc., preventing vicious feelings and attracting good ones, training the self and thus reaching perfection.

The writers who regarded music as a means of treatment seemed to attribute a lasting value to its effects. That is, the effects of the music applied systematically as a preventive or curative means on physical and mental state were stated as predictable; for example, the musical mode *Rāst* was supposed to be therapeutic for the paralyzed. Others were believed to cause sleeping, sadness or joyfulness or motivated intelligence etc. Thus, some produced effects of relaxation, or soothed the soul, others caused excitement etc. While illness, that is the lost balance of the four humours was tried to be restored by means of music, the temperament and physiognomy of the patient also had to be observed and valued. This meant that, although there were modes of music which were means for healing specific illnesses, the best suitable mode could be reached in accordance with the response it could elicit from the patient, which was supposed to depend on his or her temperament.

It is interesting that musical modes were believed to have power on physical processes and functions as well as the moods and emotions as a whole. That is, the responses to music were supposed to have both physical and emotional effects. Those who suffered from anxiety, insomnia, indigestion, paralysis, dysuria etc. were all expected to be treated and cured through the effect of suitable music. For example, sciatica was expected to be treated by *nevâ*, an Ottoman musical mode. Even malicious infections were recommended to be treated by musical modes, which can be traced back to the antique ideas of Democritus. For example, Ottoman writers advised the mode *hüseyni* against fevers, and the musical modes *zengule* and *irak* for the treatment of *sersam*, that is meningitis. Then being incurable, what was the purpose of music therapy applied for treating malicious infectious diseases? Was it only a theory?

Was music used merely as a means for pleasing patients? Or, was music regarded as an imaginary substitute for a dysfunction or misbehavior? Today we know that “music contains suggestive, persuasive or even compelling elements, specially depending on the harmonies present in any particular sound.” But, how was it explained? “Did writers / physicians presume that music influenced the emotions and created moods which in turn acted on the body; or did it work in reverse, from the body to the psyche? Today we know that ‘most of the time the two processes react on each other’; and that ‘even without cortical involvement sound can arouse the activities of the autonomic nervous system.’” Ottoman physicians and musicians of the 17th and 18th centuries were not informed of modern physiology and psychology, but were aware of the body-mind interaction. The manifestations of the autonomous nervous system have been observed through the ages since ancient times. We find evidences of it both in literature and illustrations, displaying the influences of music on various parts of the body or specific organs, mainly the heart. The physiological responses to musical vibrations could not be measured, but changes in the cardiac and respiratory processes, that is heart beats and breathing were described. Today we know that emotional impact of music may provoke certain involuntary physiological responses, such as changes in blood circulation and breathing. It is also a fact that the heart is an organ whose function is deeply affected by emotions.

Above all, rhythmical patterns together with a melody have been used through the ages as a means of stimulating muscular action, that is physical activity. The Ottoman band of musicians of the palace, the *mehter* was also used to enhance and built up physical energy on the way to war. (2009, s/p)

Varios de los *maqām* que menciona Sari los encontramos en el repertorio del *sema* meleví, como el *Rāst*, el cual solía emplearse para curar a los parálíticos. Sin embargo, en la entrevista personal que sostuve con Özçakıl, señaló que no es un ámbito que concierna a los derviches durante el *sema*, pues incluso declara que no saben lo suficiente al respecto ni lo integran a su práctica espiritual. Es decir, no se busca conscientemente una sanación corporal o anímica por medio de los *maqām* en el *sema*, pero considero importante mencionarlo.

Para una mejor comprensión del solo del *ney* y de los *maqām* a que nos referimos, me entrevisté personalmente con Bárcena el 21 y el 22 de octubre de 2019 en Barcelona, España. Me mostró que, en términos musicales y espirituales, el *maqām Rāst* es un tono ascendente, pero la melodía no arranca desde la nota principal, equivalente a un Sol mayor en la escala occidental, sino desde una nota anterior. Esta nota o “pie” sirve de apoyo a la nota principal, como si fuera desvelándola poco a poco, lo cual, estructuralmente, conforma el solo de *ney* en su totalidad. Es decir, durante el solo el *neyzan* no busca demostrar su destreza con el instrumento, sino lograr la transición entre el *maqām* del *N’at-i Šarīf* y el del *Āyīn-i Šarīf* ocultando y desvelando las notas al ir ascendiendo y bajando por las distintas escalas. Así, la metáfora espiritual del Amado que se oculta y se revela al amante que lo añora encuentra su manifestación musical en el solo del *ney*. En las siguientes imágenes observamos las equivalencias aproximadas entre las notas occidentales y los *maqām* en el *ney*, así como el hecho de que es un instrumento vivo pues, según Bárcena, la caña con que cada *ney* se fabrica sigue su proceso natural de “añejamiento” y, por ende, su sonido va cambiando. Es un instrumento vivo a tal grado de que también suele “enmudecer” o “encelarse” si se le deja de tocar un tiempo.

Hattat Hasan Rızâ'nın *Tezri-i Ney* tablosunun açıklaması:

	AŞIN							Hu'
yegâh	○	●	○	○	●	○	●	re
kaba şûrî	○	●	○	○	●	○	●	re diyez - mi bemol
hüseynî aşîran	○	●	○	○	●	○	●	mi
acemaşîran	○	●	○	○	●	○	●	fa
arak	○	●	○	○	●	○	●	fa diyez - sol bemol
rast	●	●	●	●	●	●	●	sol
zigüle	○	●	●	●	●	●	●	sol diyez - la bemol
dügâh	○	●	●	●	●	●	●	la
kürdî	○	○	●	●	●	●	●	la diyez - si bemol
segâh	○	○	○	●	●	●	●	si
buseelik	○	●	○	○	●	●	●	si diyez - do natürel
çargâh	○	○	○	○	●	●	●	do
hicaz	○	○	○	○	○	●	●	do diyez - re bemol
nevâ	○	●	○	○	●	○	●	re
şûrî	●	●	●	●	●	●	●	re diyez - mi bemol
hüseynî	○	●	●	●	●	●	●	mi
acem	○	○	●	●	●	●	●	fa
eviç	○	●	○	○	●	●	●	fa diyez - sol bemol
gerdâniye	○	○	○	○	○	○	○	sol
şehnâz	○	○	○	○	○	○	○	sol diyez - la bemol
muhayyer	○	●	○	○	●	○	●	la
sümbüle	○	○	●	●	●	●	●	la diyez - si bemol
tiz segâh	○	●	○	○	●	●	●	si
tiz çargâh	○	●	○	○	●	●	●	do
tiz hicaz	○	○	○	○	○	○	○	do diyez - re bemol
tiz nevâ	○	●	○	○	●	○	●	re
tiz hüseyinî	○	●	○	○	●	○	●	mi

Tezri-i nây: kâmilîyen perdeler gösterilmiştir. Sene 1290 [1873]



Ahora bien, durante este interludio del *sema* observamos que tiene lugar el vaciamiento del ego del derviche, así como la revelación y el ocultamiento por parte del Amado metaforizados en la música. Pero todo ello ocurre en silencio, y de ahí mi observación en cuanto a que lo primordial de este momento es la escucha, pues tampoco tiene lugar ningún movimiento corporal. Todo ocurre en el ámbito de la fisiología sutil; como ha señalado Bárcena en su tesis (2017) y como Özçakıl lo ha confirmado en entrevista (2019), se trata de un proceso que involucra tanto un éxtasis (salida y aniquilación del yo) como de un éntasis (la regresión al verdadero sí mismo, que es la unión mística).¹⁰⁶ Es al momento de la escucha del solo del *ney* que el oído del corazón logra el pulimiento del corazón sutil para que el Amado se refleje en él. Por ello cobran vital importancia la música y la danza en el *sema* y en el pensamiento de Rūmī, ya que la música apela a un lenguaje propio y distinto que trasciende lo que las palabras pueden expresar; no es verbal, y por ello logra penetrar en el ámbito de lo Semiótico del que nos habla Kristeva. Como ella ha señalado y como he mencionado ya en esta tesis, lo preverbal y lo rítmico son la verdadera base del lenguaje poético. Por esta razón la poesía es a la vez experiencia mística, y para potenciarla se vale también de la estructura rítmica que comparte con la música; de esta forma, poesía y música despiertan y trastocan los órganos y los cuerpos sutiles, entre los que destaca el corazón. A su vez, la danza es resultado del sacudimiento que genera la música a nivel sutil y no al revés, no es la danza la que conduce al estado alterado de conciencia. Por eso la danza es metáfora icónica, pues *es* la manifestación (que no representación) corporal / ritual del alma despierta, que por fin logra ver y oír, que ha descornado el velo. La música del *Na't-i Šarif* y del *taqsim post* que entona el *ney* le habla al alma de cada derviche, despierta

¹⁰⁶ Ver nota 91.

a la *An-nafs al-mūṭma'innah* (el alma pacificada), en tanto que el oído del corazón sutil escucha y se limpia para recibir y reflejar al Amado.

Por eso hay que insistir en que la parte más importante del *sema* no es en sí la danza, sino la escucha de las estructuras más rítmicas e inconscientes tanto de la palabra como de la música en su conjunto que derivan en danza y movimiento, pues, como señala Bárcena:

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 *samā'* en árabe, como ya hemos dicho, son capaces de percibirlos. Así pues, todo en la existencia es *samā'* para Rūmī, todo danza y resuena. (2017, 162)

“Todo danza y resuena” una vez que el derviche ha escuchado con el oído del corazón la música del Amado, pero no podría haberlo descubierto sin el acto de la escucha como tal. Esta música es, evidentemente, de intención espiritual y de ahí, quizás, la sanción de la ley islámica, la *ṣarī'ah*, sobre las manifestaciones musicales, porque no comprende que la intención es inducir un estado de ánimo contemplativo. Claro está que no se trata de una apreciación estética, acto que estaría asociado a la *An-nafs al-ammārah* desde esta perspectiva. En este nivel de no iniciación, la música apela a las emociones más básicas y mundanas: pasión, desamor, tristeza, goce. Esta es la música *haram*, según Seyyed Hossein Nasr. Por tanto, la música del *sema* estaría dirigida a la *An-nafs al-mūṭma'innah*, pues es tal el entrenamiento interior y el autocontrol de quien la escucha, que provoca estados mentales y anímicos distintos a los de la música más mundana, justamente aquellos que permitirán la unión con el Amado. En este estado comienza a despertar la fisiología sutil, la cual creo que podemos determinar como una creación de la mente imbricada con procesos físicos.

Para explicar lo anterior, me gustaría describir una técnica de la ejecución que es importante en mis clases de danza, pues la considero pertinente para ejemplificar cómo es que una construcción imaginal puede proyectarse físicamente tras ejercitar el control mental y la conciencia de un cuerpo sutil en un cuerpo físico. Hasta antes de escribir esto, no había logrado comprender el funcionamiento entre cuerpo sutil y cuerpo físico, pero creo por medio de mi propia experiencia y vivencia lo puedo visualizar y explicar:

En la clase de una de las danzas clásicas de la India, Bharatanatyam, llevamos a cabo un ejercicio que implica respirar profundamente con el objeto de concentrar en el vientre la energía que va a permitir la ligereza y agilidad en los movimientos. La profesora Fabiola Ocón le llama a esta respiración el “suspiro”, porque no es una bocanada de aire brusca y fuerte, sino una profundidad más sutil, si cabe el oxímoron. Se trata en gran parte de aprender el verdadero significado de una respiración honda. Tanto física como mentalmente, debemos controlar ese aliento fino y profundo para que “eleve” el cuerpo, siendo el abdomen el músculo que sostendrá al cuerpo durante la danza. Todo bailarín sabe que la fuerza concentrada en el abdomen sostiene el cuerpo. Ahora bien, el ejercicio respiratorio también implica no soltar ese aire de manera abrupta o desperdicial, puesto que el cuerpo perdería ligereza y los músculos harían más esfuerzo del que deberían. La exhalación debe ser tan delicada y controlada como la inhalación. Hasta este punto, todavía no interviene la fisiología sutil, pues la concentración respiratoria implica albergar el aire en el vientre, ensanchándolo, y por consiguiente, las costillas también se “abren”. Con esa “apertura” de costillas, se logra también elevar el tronco y la cabeza, y los hombros se ensanchan hacia atrás. Es una postura recta, firme y abierta, cuyo fin no solamente es la presencia escénica, sino cierto acomodo natural y relajado de músculos y huesos.

Mencioné antes que el punto de apoyo del cuerpo es el abdomen. Es el que permite el equilibrio, es donde se concentra la fuerza para que el resto del cuerpo se mueva con la ligereza que le permite el “suspiro”. Si no hay “suspiro”, el cuerpo pesa y el punto de apoyo tiene que cargar con más fuerza de la que puede soportar. Y ahí es donde interviene la fisiología sutil: a nivel físico, en efecto es el abdomen el que mantiene el cuerpo en tierra y balanceado, pero todo movimiento está sostenido también desde “arriba”. Me explico: la profesora Ocón nos dice que esa fuerza del abdomen la concentremos en el ombligo, y que “peguemos el ombligo a la columna vertebral, como si fuera una *j*, y lo elevemos, proyectándolo hacia arriba, hacia el cielo”. Con esa imagen mental, se crean entonces dos puntos de apoyo: el corporal / terrenal y el celeste. Y esa proyección del ombligo hacia arriba es la que va a permitir el equilibrio. Lo interesante es que, en efecto, funciona.

Con este ejemplo podemos ver cómo trabajan en conjunto el cuerpo físico, la fisiología sutil como imagen mental, la concentración en la conciencia corporal y la respiración. Vemos que para que la danza logre su cometido es necesaria la participación de todos estos niveles al mismo tiempo; no es que el cuerpo se libere del control de la mente en aras de una danza “inconsciente” y más orgánica, sino que otra dimensión de la mente que no es la racional necesita estar presente como generadora de imágenes, que a su vez crean la fisiología sutil y, por tanto, generan equilibrio, armonía y control corporal. No abundé en la dimensión ritual y performativa del Bharatanatyam, pero considero que podemos trasladar este ejemplo a lo que ocurre durante la escucha de los derviches, en cuanto a que la purificación del corazón durante el solo de *ney* es un ejercicio mental (que no necesariamente intelectual) que proyecta en un órgano de la fisiología sutil imaginal el estado del alma creado por la música.

El acto de escucha del solo del *ney* es un preámbulo para lo que ocurre a continuación pues, como señala el propio 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.

(*Masnavi* II, 858-859. En Bárcena 2017, 208)

En esta cita queda clara la importancia de la música y de la escucha de ésta como vehículos hacia un estado espiritual más próximo a lo divino. Es indiscutible que la palabra adquiere una dimensión que resuena de forma distinta gracias a la música, pero la escucha musical no es el último peldaño en la práctica espiritual. Es una vía de la visión mística. Por tanto, la escucha musical permite la apertura del oído del corazón, para que a su vez despierte también el ojo del corazón, ese órgano que el sufí ha limpiado constantemente para recibir en él la visión del Amado. La fisiología sutil es una proyección mental sobre órganos imaginarios que produce la escucha de las estructuras musicales, como el ritmo y la tonalidad en aras de un proceso más complejo, como es la visión divina. Para lograr todo ello se requiere de entrenamiento, control sobre el propio cuerpo y sus reacciones, y sobre la mente. Empero, ¿el desarrollo de los órganos sutiles es meramente imaginal u obedece también a cierta dimensión inefable que se nos escapa conceptualmente? Ahí es donde radica la elección de la música y la dimensión preverbal del lenguaje por parte de Rūmī, pues a él no le interesa la forma exterior de los fenómenos (ya sea musical, poética e incluso devocional, como la oración), sino esa naturaleza inaprehensible e indescriptible: “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 en Bárcena 2017, 205). La escucha, como hemos dicho ya, es el sentido más caro para el islam y, en

específico, para los mevlevíes, porque es una forma de conocimiento que a su vez conduce a la visión.

En esta misma línea, podemos identificar el solo de *ney* como una plegaria, según han señalado Bárcena (2017) y otros. En todo su conjunto, el *sema* es un oratorio, y la facultad de la visión con que culmina es la respuesta de Dios que se manifiesta. Podríamos resumirlo de este modo: el *ney* es el hombre que, nostálgico del Amado, implora su presencia; después, como respuesta a esta súplica, el Amado descorre el velo, se manifiesta, se hace presente durante la danza giróvaga.

Como hemos dicho ya, durante el solo del *ney* ocurren varios fenómenos al mismo tiempo; uno de ellos es la muerte simbólica, pues el derviche se vacía de sí mismo. “El sonido del *ney* simboliza la forma en que el Verdadero Hombre resucitado es solo cuerpo y el Espíritu de Dios sopla a través de él”, nos dicen los derviches de Konya. Hacia el final del solo que interpreta el *neyzanbaşı* otro *ney* de tono más grave se une a la improvisación o *taqsim*. Una vez que ésta finaliza, comienza otra de las partes fundamentales del *sema*: la *Davr-i Veledī*, es decir, “la vuelta de Veled”, nombrada así por Sultán Veled,¹⁰⁷ el mayor de los hijos de Rūmī.

e. *Davr-i Veledī*

Cuando termina el solo de *ney* o *taqsim post*, los derviches golpean el suelo con las manos y se ponen de pie. Nos dicen los derviches de Konya: “Este golpe se llama *dar-i ýalāl* (es decir, el golpe de la majestad). Después, el *kudüm* se acompaña de los demás instrumentos

¹⁰⁷ Utilizo estos nombres y términos en turco, no obstante que su original es en farsi. Lo hago así porque se encuentran de esta manera en las fuentes de sufismo en español y en las fuentes en turco.

y comienza la obertura o *peşrev*". Dicho *peşrev*¹⁰⁸ es el que acompaña musicalmente la *Davr-i Veledî* o "Vuelta de Sultán Veled".

Con este *peşrev* comienza la composición poética y musical conocida como *Āyîn-i Şarîf*, la cual abarca tres movimientos distintos: un *peşrev* de apertura; los cuatro *selam*, que comprenden poemas musicalizados y cantados, durante los cuales los derviches llevan a cabo la danza giróvaga; y el *son peşrev* que cierra la danza y sirve de enlace con la recitación del Corán y otras plegarias que cierran el *sema*.

Los *Āyîn-i Şarîf* son el *corpus* más importante de composiciones musicales del sufismo melevî. Fueron compuestos desde el siglo XVI y hasta principios del siglo XX por los mismos derviches melevîes;¹⁰⁹ se trata de un trabajo colaborativo que se extiende durante varios siglos y que integra versos de distintos autores y épocas, no solamente de Mevlana, aunque sus poemas son los más utilizados. Cada *Āyîn-i Şarîf* está compuesto en una tonalidad o *maqām* característica, la cual está acorde con el solo de flauta *ney* que se interpreta al inicio, como hemos señalado ya, y de dicho *maqām* toma su nombre, por ejemplo, *Pençgâh*, *Segâh*, *Uşşak* que son adaptaciones al turco de términos persas y árabes,¹¹⁰ o incluso de lugares, como el *Irak Āyîn-i Şarîf* o el *Isfahan Āyîn-i Şarîf*, que analizaremos más adelante.

¹⁰⁸ Empleo el término turco que deriva del farsi *pîşrov*, que significa "el que marcha adelante".

¹⁰⁹ Durante la existencia de las órdenes derviches fueron compuestos 46 *'Ayn-i Şarîf* y se sabe de 28 composiciones más que ya no se conservan. Antes del siglo XVII se tienen registradas tres composiciones; dos en el siglo XVII; doce en el siglo XVIII; veinte en el siglo XIX y nueve en el siglo XX. Los *'Ayn-i Şarîf* que se han preservado y que siguen utilizándose se compilaron en *Mevlevî Āyinleri. Beste-i Kadîmden Beste-i Cedîde*, obra invaluable de Ahmet Çalışır, publicada apenas en 2016 a instancias de la municipalidad de la ciudad de Konya, Turquía.

¹¹⁰ Utilizo la ortografía en turco de estos términos que originalmente provienen del persa, como *panýgâh*, "cinco tiempos / espacios"; *sigâh*, "tres tiempos / espacios", y *'uşâq*, que proviene del árabe y que significa "enamorado".

Por tanto, el *peşrev* interpretado por la orquesta ya está en el *maqām* determinado por el solo de *ney*. El ritmo del *peşrev* es muy lento; si tomamos como ejemplo los tres *Āyīn-i Şarīf* que analizaré en la tesis, *Rāst, Isfahan* y *Ferahfeza*, vemos que se encuentran en un ritmo de 28/4, en un *usul* o patrón rítmico llamado *Devr-i Kebir*.

El movimiento de cada derviche es una caminata en cámara lenta, pues cuando dan el paso deben permanecer en ese sitio sin moverse hasta que los platillos indiquen el cambio de compás y puedan dar el siguiente paso, con la otra pierna. Cito la descripción simbólica que hacen los derviches mevlevís de Konya de este interludio del *sema*:

El *davr* de Sultán Veled simboliza la resurrección después de la muerte, el paso hacia el reino eterno bajo la guía del Guía Perfecto (*Murshid-i Kamil*). El *Davr-i Veled-ī* consiste en tres partes. La primera se refiere al conocimiento de la Certeza, *al-ilm al-Yakīn*; la segunda se refiere a la visión de la Certeza, *ayn al-Yakīn*; y la tercera se refiere a la verdad de la Certeza, *haqq al-Yakīn*. Al tiempo que los *samāzan* comienzan el *Davr-i Veledī* al son del *peshrev*, se visten sus *xirqas* y se acercan hacia el lado derecho. El *shaij* y los *samāzan* caminan al tiempo que invocan el *ism-i Jalāl*, el Supremo Nombre. Primero, el *shaij* se aproxima a la piel de cordero e inclina su cabeza.

Este saludo, también llamado *ŷamāl Sayri*, “la observancia de la Belleza” o “ver la Belleza en la belleza”, continúa durante tres vueltas, en las que los *samāzan* se encuentran entre sí y hacen una reverencia. Después, el *samāzan* que se encuentra después del *shaij* coloca su pie derecho sobre su pie izquierdo e inclina su cabeza sin pisar la *Xatt-i Istivā* [la cual consiste, como hemos explicado, en la línea que divide el *samaxané*, comenzando desde la piel de cordero roja, la cual es la manifestación y el estado del Profeta y de Mevlana], y sin volver su espalda a la piel de cordero; brinca sobre la línea con su pie derecho y vuelve la espalda para sellar su pie. El *samāzan* que va detrás de él se detiene frente a la piel de cordero al tiempo que sella su pie; los dos *samāzan* miran el punto en que sus dos cejas se unen. Colocan su mano derecha sobre su corazón, adentro de las *xirqas* e inclinan su cabeza. [...]

[E]l *peshrev* concluye con el *Davr* de Sultán Veled; los músicos ejecutan un breve *taqsim* mientras el *shaij* camina hacia la piel de cordero. El último iniciado se coloca de lado opuesto a la piel de cordero del *shaij*; inclina su cabeza y camina sin esperar al *shaij*. Una vez que el *shaij* se acerca a la piel de cordero, inclina su cabeza hacia el *samaxané* y todos los *samāzan* también hacen una reverencia con su cabeza. Si el *samā* se lleva a cabo en presencia de una tumba, también inclinarán la cabeza al pasar ante la tumba. El tránsito del *shaij* y los *samāzan* alrededor del *semaxané* por tres veces se llama *Davr-i Veledī*. (Koltas 2013, 25-26. La traducción del inglés es mía.)

En la descripción anterior, se habla de que todos los *samāzan* y el *shaij* participan en las tres vueltas del *Davr-i Veledī*. No obstante, no todos los derviches presentes participan en este interludio, como podemos ver en los documentos fílmicos con que contamos del *sema* de Konya y como según constaté durante mis observaciones de campo. Özçakıl me comentó durante la entrevista personal que lo hacen así por cuestiones de tiempo y según el tamaño del escenario; en los *sema* que presencié en Konya participaron siete derviches de diez en el Centro de Investigación IRFA, mientras que en el *sema* del Centro Cultural Mevlana participaron nueve de veintiocho.

Mientras algunos de los derviches realizan el *Davr*, los demás observan, de pie, cubiertos con la *xirqa*. En otro documento¹¹¹ de un *semaxané* del *mevlevihanesi* de Yenikapı, en Estambul, sí participan todos los *samāzan* (nueve en total, más el *shaij*) pero no dan las tres vueltas. En este otro video,¹¹² filmado en el *mevlevihanesi* del barrio de Gálata, en Estambul, son doce los derviches, más el *shaij* (lo que da el extraño número de trece, ya que siempre se busca que el número de ejecutantes sea nueve o alguno de sus múltiplos), y sí llevan a cabo las tres vueltas del *Davr*.

Lo que podemos observar con mayor claridad en este video en comparación con los demás documentos, es que antes de cada salutación, el derviche que se halla a la izquierda, girando en sentido contrario a las manecillas del reloj, transita hacia la derecha sin pisar la línea imaginaria y sagrada que trazó el *shaij* al momento de ingresar al *semaxané*, desde la entrada hasta la piel de cordero, la *Xatt-i Istivā*. El derviche gira hacia la derecha sin darle la espalda a la piel de cordero y sin pisar la *Xatt-i Istivā*; se vuelve hacia el derviche que quedó a la izquierda, ambos se inclinan hasta que sus frentes están en línea recta con el

¹¹¹ Enlace: <https://youtu.be/eUuqqKyWnOM>

¹¹² Enlace: <https://youtu.be/Ph8RWtOZc9A>

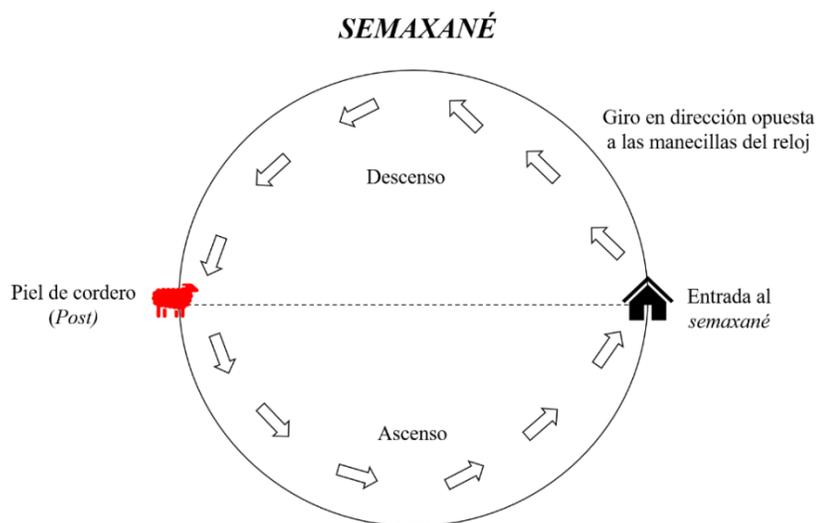
suelo y, por ende, con la línea sagrada, y se tocan el corazón, ocultando aún la mano bajo la *xirqa*. A continuación, el derviche que se halla a la izquierda repite la operación, sin pisar la *Xatt-i Istivā* y sin volver la espalda a la piel, hasta que todos los participantes concluyen el *Davr* ante la piel del cordero.

Podemos observar también dos cosas más: la primera, es que el círculo de derviches gira de manera descendente en rango, es decir, el derviche que durante el saludo queda a la izquierda, es de menor rango que el de la derecha. Vemos que después del saludo, el derviche ubicado a la derecha hace una reverencia más hacia el derviche de menor rango, y no al revés. No he encontrado en ninguna fuente a qué se debe esto, pero considero que podría relacionarse con lo que señalaba Vitray-Meyerovitch anteriormente: cada mitad de la circunferencia dividida por la *Xatt-i Istivā* señala la involución del alma hacia la materia y su evolución hacia Dios; quizá por ello el derviche de mayor crecimiento, justamente en el punto del *semaxané* donde está la piel de cordero, se vuelve hacia el derviche más inferior y asciende espiritualmente al reverenciarlo. ¿Sería un símbolo de la aniquilación del ego? ¿Una aceptación de la inferioridad inherente al ser humano ante el misterio que está por revelársele? ¿Una forma de reconocer que el humano se mueve siempre “entre los dos mundos”, el terrenal y el celeste?

La segunda situación interesante es que cada derviche que queda del lado opuesto en la circunferencia a la piel de cordero se inclina cada vez que pasa por la entrada al *semaxané*, es decir, sobre la línea imaginaria sagrada, la *Xatt-i Istivā*. Esto lo constatamos en los *sema* que observamos en Konya, tanto en IRFA como en el Centro Cultural Mevlana, y se puede observar también en el video del *sema del mevlehihanesi* de Yenikapı, pero dada la edición cuesta mayor trabajo notarlo, al igual que en los dos videos filmados en Konya. Por tanto, siguiendo a Meyerovitch, podemos apuntar que una vez que el

derviche ha saludado al de menor rango ante la piel de cordero, comienza la evolución de su alma, pero una vez que se encuentra en el otro punto de la *Xatt-i Istivā*, desciende. Recorre la mitad de la circunferencia en un descenso, hasta que llega a la piel de cordero, y evoluciona sucesivamente hasta completar las tres vueltas y permanecer en este estado superior del alma.

Podemos ejemplificar lo anterior con este esquema:



Estos dos puntos sagrados y simbólicos en la geografía ritual del *semaxané* señalan la transformación alquímica que refiere Rūmī en varios de sus poemas: el crudo que está ahora cocido, el que antes no veía y ahora ve. El cuerpo liminar del derviche transita la circunferencia, anulando el tiempo para permanecer en un eterno presente, en el instante, en la recreación constante, pero al mismo tiempo, subiendo y bajando hasta alcanzar el conocimiento de la Belleza, pues se trata de entes renacidos o, mejor dicho, verdaderamente vivos, porque ya han muerto simbólicamente durante el solo del *ney*.

f. Los cuatro *selam*

Esta es la parte del *sema* en la que el *Āyīn-i Šarīf* incorpora poemas a la composición musical y es en la que comienza la danza giróvaga como tal. Las fuentes han señalado insistentemente que los derviches giran al son de poemas de Rūmī, lo cual es parcialmente cierto, pues cada *Āyīn-i Šarīf* es más bien una colección de versos sueltos de varios autores, tanto persas como turcos, como el propio hijo de Rūmī, Sultán Veled; Ulu Arif Celebi, nieto de Rūmī; Ahmed Eflaki Dede, Seyh Galib Dede, Molla Cami, Seyhi, Semti y Gavsı Dede, todos ellos derviches de la orden meleví. Algunos de estos poemas no fueron concebidos como cantos, pero otros sí lo fueron (Çevikoğlu 2008). La elección de los versos para cada melodía ha estado lejos de ser sistemática y única. Por ejemplo, algunos versos se repiten en todos los *Āyīn-i Šarīf*, como esta cuarteta atribuida a Ahmed Eflaki Dede, la cual se utiliza invariablemente en el tercer *selam*:

¡Oh, alabemos al Creador mil veces!
 Y aquellos que sean esclavos serán convertidos en Sultanes.
 Y aquellos que sigan y se postren ante Sultán Veled
 serán ricos si eran pobres, y serán Sultanes si eran ricos.

De la misma forma, el segundo y el cuarto *selam* siempre comprende la misma cuarteta de Rūmī:

Eres mi sultán, eres mi sultán,
 en mi corazón y en mi alma, eres mi fe.
 Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro nueva vida.
 ¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.

Ocurre también que un solo conjunto de versos se repite en varios *Āyīn-i Šarīf*. Pero sucede que algunos versos solamente se utilizaron para un *Āyīn-i Šarīf* en específico. Según el derviche Mithat Ozçakıl, esto obedece meramente a la subjetividad del compositor o a que ciertos versos gozan de mayor popularidad y significado que otros, como en el siguiente ejemplo, en el que Ahmet Çalışır da cuenta de cómo compuso Mehmed Zekai Dede (1825-

1897) su *Isfahan Āyīn-i Šarīf*, pues intervinieron motivos azarosos, de gusto de la época e incluso “sobrenaturales”:

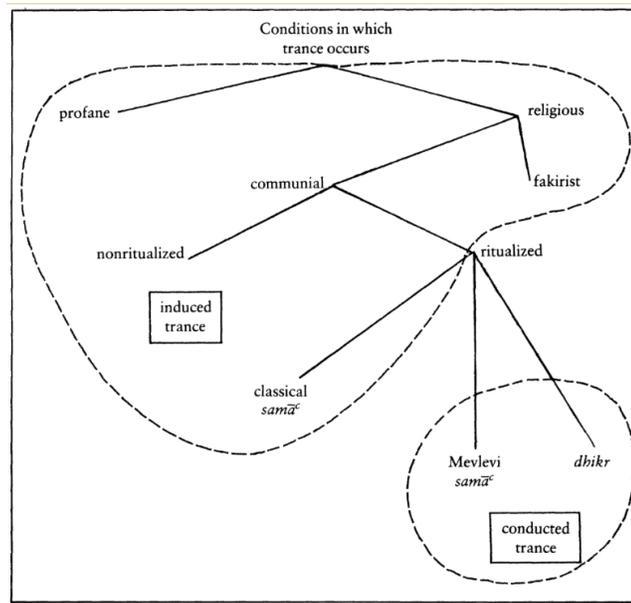
One month later, in February 1885, he composed the *ayin* in the Isfahan *maqām*. Some people complained by saying, “ancient *ayin* compositions were no longer liked; new ones were composed, we hope that the new ones would be better than the old ones.” Upon hearing these rumors, Osman Selâhaddin Dede Efendi asked Zekai Efendi to compose a new *ayin*. When Zekai Efendi asked Selâhaddin Dede whether he had any preference regarding the makam and the lyrics of the *ayin* he replied: “*Let us ask it from our beloved master, Rumi*” and opened a page randomly in Rumi’s *Dîvan-ı Kebir* [*Ġazaliât-i Šams*]. There he noticed the line, “*Ey çeng perdehây-ı Sipâhânem ârzûst.*” Consequently, the master told Zekai Efendi that the makam of the prospective *ayin* would be Isfahan and the very poem he randomly picked must be placed as a lyric in the first *selam*, part of the *ayin*. The remaining lyrics were picked by Mehmed Celâleddin Dede Efendi who was a poet himself and who would become the master of the Yenikap Mevlevihane in the future. Zekai Dede composed the *ayin* in a short time and Mevlevi dervishes performed it at Yenikapı Mevlevîhanesi. (Çalışır 1989, 24. Las cursivas son del original.)

Zekai Efendi, el compositor de este *Āyīn-i Šarīf*, conocía distintas artes, como la mayoría de los derviches melevíes que habitaban las congregaciones o *dargah*, pues era imán, recitador del Corán, vocalista, compositor e intérprete del tambor *kudüm*. Como podemos ver en esta cita, son varios factores los que motivan y rodean la composición de una pieza de *Āyīn-i Šarīf*. Es probable que la tarea de escoger los versos recayera en los derviches versados en poesía, como en el caso que hemos citado, quienes a su vez se basarían en una práctica bastante extendida entre los árabes y persas, que consiste en seleccionar versos al azar de acuerdo con el gusto personal y ensartarlos como si fueran las cuentas de un collar.

Ahora bien, los *selam* son los cuatro interludios de la danza giróvaga derviche como tal. A cada *selam* le corresponde un conjunto de versos musicalizados en un determinado *maqām* (tonalidad) y *usul* (patrón rítmico) del *Āyīn-i Šarīf*. Por ejemplo, el primer *selam* es más lento que el tercero, pues aquél está en el *usul ağır düyek* o *devr-i kebir* de 24/8, y éste en *devr-i kebir* en 6/8.

Además, los *selam* son interludios dancísticos con distintas dinámicas de distribución espacial y de participación de miembros de la orden (no en todos los *selam* participa girando el *shaij*), pues su orden es progresivo, según la estación espiritual que representan. Para este trabajo me centraré en las dinámicas entre el poema y sus elementos preverbales (fonética y ritmo), con la danza y el cuerpo liminar, más que en el hecho de si los derviches logran la visión mística en cada experiencia; es decir, si la eficacia de todos los elementos en conjunto (respiración, escucha musical, giro, puesta en escena del cuerpo, etcétera) logran conducirlos a la visión. No nos importa comprobar esto dado que, además, es una experiencia íntima y, según Özcakıl, el sufí jamás revelará si la ha tenido o no. Sin embargo, el aspecto que sí nos interesa determinar, es bajo qué concepto calificar la experiencia de los derviches en términos de éxtasis, trance o énstasis, tomando en cuenta que para los melevíes, cualquier manifestación “escandalosa” o “exhibicionista” está censurada. También cabe tomar en cuenta desde dónde se está generando la experiencia mística, y estamos de acuerdo en que la escucha contemplativa genera el estado interior que conducirá al derviche a la danza, en lugar de que la danza sea la inductora de dicho estado, como ya han señalado Rouget (1985) y Bárcena (2017).

Rouget denomina a este estado interior como “trance”, mientras que para Bárcena se trata de un “éxtasis”. Para Rouget, el *sema* meleví es un “trance conducido”: “the subject engenders his own trance, either through dance or through the effect of both his dance and his own action as a musicant” (1985, 288), en oposición al “trance inducido”, en el que el sujeto altera su conciencia por medio de elementos externos.



		mode of production			
		induced	conducted		
content					
profane trance		+			
religious trance	possession trance		+		
	communal	nonritualized		+	
		ritualized	<i>samāʿ</i> (classical)	+	
			<i>samāʿ</i> (Mevlevi)		+
			<i>dhikr</i>		+
	shamanic			+	

Esquemas de Rouget acerca de la diferencia entre “trance conducido” y “trance inducido”.

El “trance conducido” funciona para Rouget, porque el interludio de escucha de la flauta *ney* es el que genera en el derviche el estado contemplativo que lo impulsa a girar y no al revés, pues la danza no genera el estado alterado de conciencia, como ya hemos mencionado:

Just like the classical *samāʿ*, the *samāʿ* of the Mevlevi begins with a section devoted to prayers and invocations, then to music, which the dervishes listen to seated and motionless. At a given moment, they rise and walk once around the room, still to the sound of music, after which, having removed their robes, they begin to spin. The important thing to stress is that they do not wait until they are entranced before they

begin to spin, in other words, to dance. Quite the contrary, it is the whirling motion of the dance itself that leads them to ecstasy, or, as I would prefer to say, to trance. This trance is therefore the result of the adept's own action. In relation to his entry into trance the adept is thus active. He is the actor, through his dance, of his own entry into trance. The subject's will is involved in a way that is not found in the classical *samā'*, in which the adept simply undergoes the effects of the music by going into trance in the first place, then by translating it through the movements of his dance. (1985, 286)¹¹³

Concuerdo con Rouget en calificar el estado interior del derviche como “trance conducido”, porque no se manifiestan durante la danza los fenómenos que se asociarían comúnmente al trance, como temblores, escalofríos, desmayos, parálisis, insensibilidad o escupir espuma por la boca. Rouget refiere además que durante el “trance inducido”: “el sujeto da la impresión de que está totalmente sumido en su trance, que el campo de su conciencia ha sido enteramente avasallado [y] que una vez que el sujeto ha emergido de su trance, no tiene recuerdo de él” (en Schechner 2012, 309). En la danza giróvaga no observamos nada de esto; por el contrario, cualquier manifestación física de esta naturaleza está plenamente censurada, por lo que el “trance conducido” del derviche es más bien íntimo, discreto, controlado.

Por su parte, Bárcena se inclina por señalar que en el *sema* ocurren al mismo tiempo un éxtasis y un énstasis. Para él, el éxtasis se manifiesta como salida de uno mismo, de la propia egocentración autorreferencial, que podría identificarse con el momento del *fanā'* o anihilación del derviche, la *mors mystica*. El énstasis, por su parte, es el retorno al

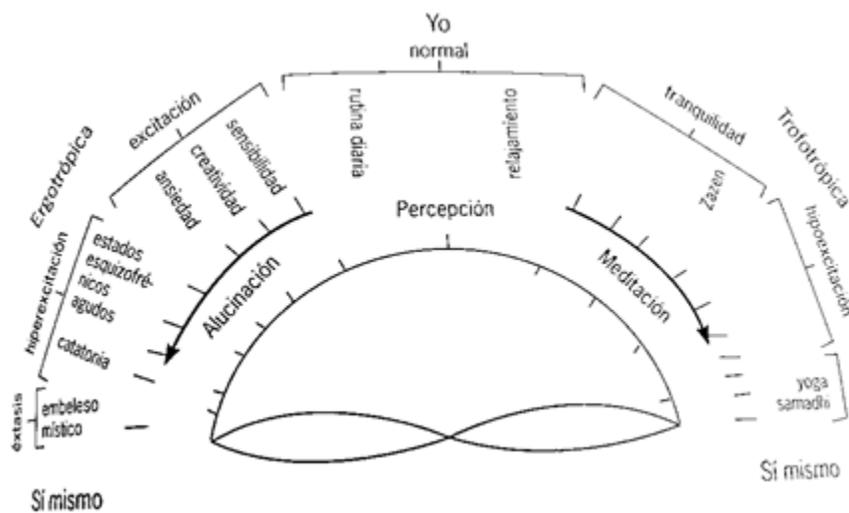
¹¹³ No me queda claro a qué se refiere Rouget con su denominación del *samā'* clásico, pues cada *tariqa* sufí lo ha interpretado de distinta manera y en las distintas fuentes no he encontrado ninguna referencia a alguna práctica canónica de la que deriven las demás. Al contrario, el *samā'* ha sufrido transformaciones a lo largo de su historia acordes con cada región que ha adoptado el islam (ver nota 83). Lamento que Rouget no dé ejemplos concretos sobre su referencia a este *samā'* clásico para poder contrastarlo con el mevleví. Si bien cabe la posibilidad de que en el *samā'* practicado por alguna *tariqa* ocurra el fenómeno que él describe, esto es, de que el trance sea resultado de la música y la danza, podría deberse más bien a múltiples factores, entre ellos, la influencia hipotética del chamanismo entre los alevíes-bektashíes, o la influencia del animismo en el islam que se practica en África. Pero insisto, no hay ninguna manifestación a la que podamos denominar *samā'* clásico.

verdadero sí mismo, el momento del *baqā'*. Concuero con la presencia de los dos procesos, pues efectivamente durante el “trance conducido” del que nos habla Rouget, tiene lugar una salida del sí mismo, aunque más bien dirigida a la tarea de aniquilar el ego, a la vez que el éntasis, como en un flujo o sentido contrario pero complementario al éxtasis, implica la contemplación en el Amado, el reconocimiento en, de y para Él.

De acuerdo con Roland Fischer en “Una cartografía de los estados extáticos y meditativos” (1971), ocurre en el cerebro un fenómeno de “espiral” alternada entre un estado ergotrópico (hiperexcitación) y un estado trofotrópico (hipoexcitación). Tanto Fischer como Schechner llaman la atención a que estos fenómenos opuestos son generadores del estado alterado de conciencia:

...a pesar de la relación mutuamente excluyente que hay entre los sistemas ergotrópico y trofotrópico, existe no obstante un fenómeno llamado “rebote hacia la superactividad” o rebote trofotrópico, que se da en respuesta a una intensa excitación simpática, es decir, en el éxtasis, que es la cúspide de la excitación ergotrópica [...] El significado es “significativo” solamente en ese nivel de excitación en el que es experimentado, y cada experiencia tiene su significado orientado por la situación. Durante la situación de “sí mismo”, con los más altos niveles de excitación hiper o hipo, este significado deja de expresarse en términos dualistas, ya que la experiencia de la unidad nace de la desintegración de las estructuras interpretativa (cortical) e interpretada (subcortical). Puesto que este intenso significado se encuentra vaciado de especificidades, la única manera de comunicar su intensidad es la metáfora; por lo tanto, la incrementada integración de las actividades cortical y subcortical sólo puede ser comunicada a través de la transformación de signos objetivos en símbolos subjetivos a través del arte, la literatura y la religión (en Schechner 2012, 313).

En el siguiente esquema de Fischer reproducido por Schechner, observamos que se parte de un “yo normal” hacia los extremos hipo e hiperextáticos, donde aparece otro “yo mismo”:



Podríamos decir que en la danza derviche se da una salida del “yo” en aras de su propia aniquilación, ya que la unión mística no es la unión de dos yoes, sino la pérdida de uno mismo en la esencia del Amado divino; por lo cual, la transformación por medio de la danza giróvaga conduce a una otredad que no es otro “yo”, sino la *unio mystica*. Estamos de acuerdo entonces en que ocurren un éxtasis y un énstasis, y que el “trance conducido” es el resultado del estado interior generado por la escucha musical.

Una vez aclarado este punto, procedo a describir el *sema* de los derviches mevlevíes. Para ello me basaré en un documento publicado en 2013 por los mevlevíes y la municipalidad de Konya en formato de folleto y DVD; también utilizaré documentos fílmicos disponibles en plataformas digitales y mis propias observaciones de campo durante mi estancia de investigación en septiembre y octubre de 2019 en Konya.

En dicho documento, los derviches de Konya describen así los *selam*:

Después del *Davr-i Veleđi*, los músicos (*mutribān*) comienzan de nuevo el ritual. El *shaij* se pone de pie sobre la piel de cordero; los *samāzan*, a excepción del *samāzanbaşı*, se despojan de sus *xirqas* con la mano derecha y las colocan en el suelo. Cruzan su brazo derecho sobre el izquierdo sobre el pecho y tocan sus hombros con los dedos. A esto se le conoce como la posición *niyaz*. Están listos con sus *tannuras* y sus *dastaguls*. El *shaij* inclina su cabeza sobre la piel de cordero y todos los *samāzan*

inclinan sus cabezas al mismo tiempo. Después, el *shaij* da unos pasos al frente y todos se inclinan. Mientras, el *samāzanbaşı* espera con su *xirqa* sobre el hombro y besa la mano derecha del *shaij*; después, del *shaij* besa su *siqqa* y todos se vuelven a inclinar. Todos los *samāzan* suplican con el *samāzanbaşı*. El *samāzanbaşı* se coloca a la derecha y los *samāzan* besan la mano del *shaij*; él besa sus *siqqas*. Mientras, si el *samāzan* ya es experimentado, el *samāzanbaşı* hace un gesto con su mano derecha para guiarlo hacia el centro; si no lo es, el *samāzanbaşı* coloca su pie derecho en el centro y guía al *samāzan* hacia el otro lado. Cada *samāzan* que se incorpora al *samā* baja los brazos que tenía cruzados sobre el pecho hacia sus costados. Después, eleva las dos manos suavemente, como si rozara su cuerpo, hasta llegar a la *siqqa*. Los *samāzan* abren su mano derecha hacia como durante el rezo; su mano izquierda mira hacia el suelo. El *samāzan* inclina su cabeza ligeramente hacia la derecha, su cara la gira hacia la izquierda; sus ojos deben estar ligeramente abiertos y entran en el estado de *samā* invocando el Nombre Supremo desde su corazón, a la vez que su *tannura* se despliega completamente. Después de que el último *samāzan* entra al *samā* de esta forma, el *shaij* inclina su cabeza y se regresa a donde está la piel de cordero. El *samāzanbaşı* también inclina su cabeza y comienza a caminar entre los *samāzan* para organizarlos.

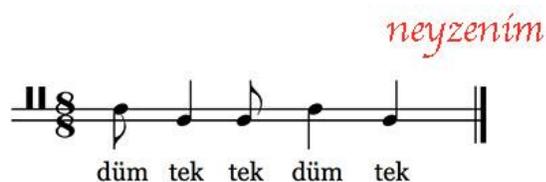
Durante el *samā*, el pie izquierdo es llamado “el pilar” y el derecho, *čarx*, “rueda”. Por eso es que el *samāzan* nunca levanta su pie izquierdo o se hinca, como se deduce de un famoso dicho de Mevlana: “Me paro firme con una pierna en mi fe como un compás, y navego en setenta y dos naciones con el otro”. El *samāzan* mueve su pie derecho mientras arrastra el pie izquierdo (el pilar) hacia la izquierda (el corazón). En cada *čarx* continúa invocando el Nombre Supremo. (Koltas 2013, 25-28. La traducción del inglés es mía.)

Tomaré como referencia para este apartado descriptivo el *sema* del 17 de diciembre de 2015 (conmemoración de la muerte física de Rūmī), que tuvo lugar en el Centro Cultural Mevlana de Konya, Turquía, el cual puede consultarse en el enlace al que remito en la nota al pie.¹¹⁴ El *maqām* en que se desarrolla la ceremonia es el *Rāst Mevlevī*, compuesto por el músico sufí otomano Neyi Osman Dede, en el siglo XVII. El *maqām Rāst* tiene como característica que entre las notas *re* y *mi* en lugar de existir un tono entero, existen tres cuartos de tono (el sostenido o el bemol empleados en la notación occidental equivalen a medio tono). De igual forma, entre *mi* y *fa* existen tres cuartos de tono, y lo mismo ocurre entre *la* y *si*, y *si* y el *do* que completa la octava.¹¹⁵

¹¹⁴ Enlace: <https://youtu.be/ZrMtt2YxwAg>

¹¹⁵ En este enlace puede escucharse claramente el *maqam Rāst*: <https://youtu.be/B84GmPOBauY>

El *usul* (patrón rítmico) que se emplea en cada *selam* es más veloz o más lento de acuerdo con el estado espiritual que se busca, como ya hemos visto. El primer *selam* tiene un *usul* lento, el *Ağır Düyek*; ¹¹⁶ los golpes indicados como “düm” corresponden a la mano izquierda, más débiles, y los de la mano derecha son los que aparecen indicados como “tek”:



A un compás de 8/4, este ritmo o *usul* lento y cadencioso corresponde al cometido del primer *selam*, el primero de los cuatro pasos que da el derviche en su crecimiento espiritual, la *šarī'a* o camino del saber exterior. El primer *selam* simboliza el nacimiento espiritual a la verdad, ese primer paso que da el sufí hacia el recuerdo y la intuición de la unión con lo Uno (Bárcena 2017).

Si incorporamos el léxico teórico de Kristeva, cabe preguntarse cómo generan este estado en el derviche tanto el *usul*, el *maqām* y los poemas. Vemos que cada derviche permanece girando en un solo sitio a un mismo ritmo; podría decirse que su movimiento ya no está controlado por su mente, sino por cierto ritmo orgánico. Es bien cierto que el cuerpo tiene memoria de los movimientos cuando los ha ensayado una y otra vez, y que la conciencia deja de participar en el control corporal, pero habría además una sincronización entre el ritmo orgánico y corporal y el genotexto de esta serie de versos que componen cada *Āyīm-i Šarīf*, tanto a nivel rítmico y tonal, como significativo. Como vimos en el ejemplo de

¹¹⁶ Para escuchar el ritmo y el sonido remito a la siguiente liga: <https://youtu.be/xj36l5vsiFs>

la composición de Zekai Efendi, se busca una correspondencia entre los órdenes poético, musical y rítmico, pero lo interesante es ver cómo se conjugan ya en la puesta en escena.

En el primer *selam* del *Rāst Mevlevī Āyīn-i Šarīf* se cantan los siguientes versos. He transcrito los textos en tres versiones de acuerdo con varios criterios: el primero, los versos originales del *ġazal* o la *rubāʿī* de donde fueron seleccionados por el compositor. Estos versos los acompaño con la correspondiente transliteración y traducción al castellano. El segundo criterio que presento es este mismo conjunto de versos pero según su musicalización, de acuerdo con la partitura de la composición de Neyi Osman Dede. Decidí presentar este texto transliterado según las partituras en turco porque la lectura acompañada de la música es más sencilla, y porque en él observamos las necesidades del canto y no del poema. Además, he observado que un aspecto interesante que soporta nuestra hipótesis es que los derviches no comprenden los versos en farsi con pronunciación turca, y los hablantes de farsi no comprenden su propia lengua entonada según la fonética turca. Por tanto, estamos ante una lengua que no es turco ni farsi y que no es comprendida cabalmente por ninguno de los dos grupos de hablantes. Özçakıl me comentó en la entrevista personal (2019) que se ha defendido la transliteración tan particular que hicieron los turcos del farsi porque es parte de la identidad de los melevíes y su música.

Bajo este segundo criterio, resalto en negritas el texto original y pongo en itálicas y entre paréntesis los estribillos que no aparecen en los versos originales y cuya función es otorgar el carácter de canto a dichos versos, según el ritmo y la melodía. Me han asistido en la traducción la Mtra. Yasaman Dowlatshahi, de Irán; la Mtra. Sibel Çeşmeci y el derviche Mithat Özçakıl de Konya, Turquía.

Rāst Mevlevī Āyīn-i Šarīf

Neyi Osman Dede

Peşrev

Usul: Devr-i Kebir, 28/4. Tres hane (movimientos)

Primer *selam*

Usul: Ağır Düyek

Fragmento 1

این خانه که پیوسته درو چنگ و چغانست
از خواجه بپرسید که این خانه چه خانست

چون روز قیامت که کسی را سر کس نیست
از ذوق ندانست و فلانست و فلانست

(Hey yar)

În hâne ki peyveste derô çeng ü çeğanest

(Hey yi hey, sultan-i men)

Ez hâce bipursîd ki îh hâne çe hânest

(Hey yi hey, sultan-i men)

Çün rûz-i kıyâmet ki kesî râ (râ) ser-i kes nîst

(Hey yi hey, sultan-i men)

Ez zevki nedânest-ü fülânest-ü fulânest

En esta casa se encuentra frecuentemente la voz del *çeng* (arpa).

Pregunta a Dios qué casa es ésta.

Cuando llegue el Día del Juicio nadie conocerá a nadie.

Por causa de su Gran alegría no conocerán a nadie.

Autor: Rûmî

Fuente: *beyt* 1 y 13 del *ğaza* 1332 del *Ğazaliât-i Şams*

Idioma: farsi

Metro: *hezec, mef'ulü mefa 'ilü mef'ailü fe 'ulün*

Interpolación de Osman Dede entre el Fragmento 1 y 2:

(Hey yi hey sultan-i men Hû

Hûn kêr-i men Hû ra 'nâ yi men Hû

Hû yâ hû yâ Hû

Yâ hû yâ men Hû)

Fragmento 2

آتش نزند در دل ما الا او
کوته نکند منزل ما الا او
گر جمله جهانیان طیبیم گردند
حل می نکند مشکل ما الا او

(A man a man)

Âteş ne-zened der dil-i mâ illâ Hû

(Yâ hû yâ men Hû

A man a man)

Kûteh neküned menzil-i mâ illâ Hû

(Ya hû yâ men Hû

A man a man)

Ger âlemiyân cümle tabîbân bâşend

(Yâ hû yâ men Hû)

Hallî ne-küned müşkil-i mâ illâ Hû

(Yâ hû yâ men Hû)

Nadie excepto Él puede encender fuego en mi corazón.

Nadie excepto Él puede llevarnos pronto a nuestra morada.

Si todos los seres en el mundo se volvieran mis doctores
ninguno me curaría, excepto Él.

Autor: atribuido a Evhadüddîn-i Kirmânî

Fuente: según Kanar 1999, se trata de su *ruba* 71724.

Idioma: farsi

Metro: *ruba* 7, *mef'ulü mefa'ilü mefa'ilünfa'* (versos 1, 2 y 4);

mef'ulü mefa'ilü mefa'ilünfa' (verso 3)

Fragmento 3

جانا جمال روح بسی خوب و با فرست
لیکن جمال حسن تو خود چیز دگرست
ماندم دهان باز ز تعظیم آن جمال
هر لحظه بر زبان دل الله اکبرست
همچون قمر بتافتی ز تبریز شمس دین
نی چون قمر چه باشد کان روی افرست

(Ah)

Cânâ cemâl-i ruh-i besî hûb-u bâferest

Lâkin cemâl-i hüsn-i tü hod çîz-i digerest

Mândem dehân-i bâz zi ta'zîm-i an cemâl

Her lâhza ber zebân-ü dil Allâhu ekberest

Hemçün kamer bitâft-î zi Tebrîz-i Şems-i Dîn

Nî çün kamer çî bâşed kan rûy-i akmerest*

*El texto original no sufrió modificaciones al ser musicalizado.

Oh, Amado, la belleza de tu alma es buena y gloriosa

Pero la Belleza de tu Bondad es mejor que la belleza del alma.

Mi boca se abre al admirar tu grandiosa Belleza

Digo en cada momento con la lengua de mi corazón: “Dios es grande”.

Brillas como la luna, con el sol de la religión, Šams de Tabrīz,
Tu rostro no es como la luna, sino la más grande Luna.

Autor: Rūmī

Fuente: *beyt* 1, 4 y 16 del ġazal449 del *Ġazaliāt-i Šams*

Idioma: farsi

Metro: *muzari, mef'ulu fa 'ilatu mefa 'ilu fa 'ilun;*

mef'ulu fa 'ilatun mef'ulu fa 'ilun (último verso)

Fragmento 4

تا رای بدین قبله جان آوردیم
صدق دل و اقرار زبان آوردیم
چون مظهر آدم است این شاه جهان
ما همچو ملک سجده از آن آوردیم

Tâ rûy-i bedîn kible-i cân (*cân*) âverdîm

Sıdk-î dil ü ikrâr-ı zebân (*bân*) âverdîm

Çün mazhar-ı Âdemest-i in şâh-ı cihân (*dost*)

(*Çün mazhar-ı Âdemest-i in şâh-ı cihân*)

Mâ hemçü melek secde ezân (*zân*) âverdîm (*ah*)

Al volvernos hacia la Qibla profesamos con sinceridad
nuestro sentir con la lengua de nuestro corazón.

Porque el Rey del Mundo es la manifestación de Adán.

Nosotros, como los ángeles, nos postramos ante Él, tocando el suelo
[con la frente.

Autor: desconocido

Idioma: farsi

Metro: *ruba ĩ, mef'ulu mefa 'ilu mef'ailunfa'* (versos 1, 2 y 4)

mef'ulu mefa 'ilun mefa 'ilu fe 'ul (verso 3)

Fragmento 5 **Ey dil, bu yeter iki cihânda sana iz'ân**

(A man a man)

Birdir, bir, iki olmaya yok bilmiş ol imkân.

Hak söyleyicek sende, senin ortada nen var,

(A man a man)

Âlemde heman “ben” dediğindir sana noksân

Sa'y eyle, rıza gözle, ko itlâk ile kaydı

Âlemde semâî, bu yeter sâlike irfân.

NOTA: Por desgracia no cuento con la traducción de este fragmento.

Autor: se atribuye al Sultán Mehmed I Çelebi según Çıpan 2002: 91 y

Gölpınarlı 1983: 478-479.

Idioma: turco otomano

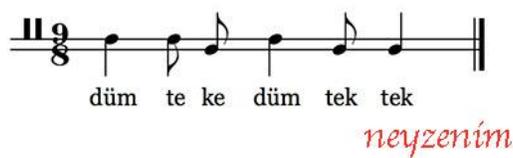
Metro: *Hezec, mef'ulü mefa'ilü mefa'ilü fe'ulün*

Esta interpolación de Osman Dede posterior a los versos del Sultán Mehmed I Çelebi cierra

el primer *selam*:

*(Hey yi hey sultan-i men
Hey yi hey hün kar-i men
Câni men cânân-i men
Hey yi hey hey hey hey
Hey yâr belimî ri men. *)*

El último *men* funciona como transición musical y vocal hacia el segundo *selam*. El cambio de velocidad en el ritmo y de *usul* es muy evidente, pues se vuelve más lento. El *usul* utilizado es el *Evfer*:



Entre un *selam* y otro hay una pausa en la danza giróvaga. Los derviches de Konya describen así el segundo *selam*:

La primera sección (*selam*) del *samā* se refiere al reconocimiento de la servidumbre; la segunda sección se refiere al asombro ante el poder y majestad de Dios; la tercera sección se refiere a la transformación del estado de asombro en amor; y, finalmente, la cuarta sección se refiere al retorno del hombre a su estado primordial, el cual es la estación más alta llamada “servidumbre”.

El final de la composición durante el primer *selam* puede llevarse a cabo por medio de la composición correspondiente al segundo *selam*. Durante el tránsito hacia el segundo *selam* (también llamado *selam başı*), los *samāzan* se inclinan en la postura *niyaz*; se recargan entre sí con los hombros en grupos de dos, tres o cuatro; después cruzan sus manos sobre los hombros en la postura *niyaz*. El *shaij* avanza unos pasos en el mismo eje de la piel y hace una reverencia; los *samāzan* también lo hacen. Después el *shaij* recita la oración del *selam* en silencio y retrocede de espaldas hacia la piel; después todos se inclinan nuevamente. (Koltas 2013, 29. La traducción del inglés es mía.)

Cuando inicia el segundo *selam*, los grupos de dos, tres o cuatro derviches se reagrupan en círculo alrededor del *semaxané* y hacen una sola línea o fila, que inicia justamente donde se encuentra el *shaij* sobre la piel de cordero; cada derviche pasa de nuevo delante del *shaij* para hacer una reverencia, pero él ya no besa la *siqqa*.

Una vez que ha saludado al *shaij*, cada derviche reinicia la danza giróvaga. Como podemos ver en los videos, los derviches se desplazan girando para dar sitio a los que se van incorporando y permanecen en dicho lugar durante el segundo *selam*.

Este segundo *selam* es muy breve y lento, a un compás de 9/4. Los versos que lo comprenden se repiten en el cuarto *selam* y en la mayoría del segundo *selam* de los ‘*Ayn-i Šerif*:

Segundo *selam*

Usul: Evfer

Fragmento 1

سلطان منی، سلطان منی
اندر دل و جان ایمان منی
در من بدمی، من زنده شوم
یک جان چه شود، صد جان منی

(*Men*)*

Sultân-i menî, (ah) sultân-ı menî (nî)

Ender dil ü cân î mân-ı menî

(*Ah*) **Der men bide mî, (ah) men zinde şevem (vem).**

Yek cân çî şev ed, sad cân-ı menî.

*Es el mismo *men* que cierra el primer *selam*. Lo incluí para señalar la transición entre una parte y otra.

Eres mi sultán, eres mi sultán,
en mi corazón y en mi alma, eres mi fe.
Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro nueva vida.
¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.

Autor: Rūmī

Fuente: *beyt* 1 y 2 del *ğaza* 13137 del *Ġazaliāt-i Šams*

Idioma: farsi

Metro: *görülmemiş vezin, mef'ulü mefa'ilün fe'ilün*

Fragmento 2

ای عاشقان ای عاشقان پیمانہ را گم کرده ام
زان می که در پیمانہ ہا آن در نگنجد خورده ام

(*Ah îman-i menî*)

(*Ah*) **Ey âşıkân, ey âşıkân, (ah) peymâne râ güm kerde'em**

(Ah) Zan mey ki der peymânehâ an dem negünced horde'em

(Ah! Ey âşıkân, ey âşıkân, (ah) peymâne râ güm kerde'em

Ah! Zan mey ki der peymânehâ an dem negünced horde'em.

Ah zalim yar mîrim)

Traducción 1:

Oh, amantes, oh, amantes, he perdido la copa
de ese vino que no llena las copas.

Traducción 2:

Oh, amantes, oh, amantes, he perdido mi copa.
Bebí del vino que desborda las copas.

Autor: Rûmî

Fuente: primer *beyt* del gâzal 1371 del *Ġazaliât-i Šams*

Idioma: farsi

Metro: *recez, müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün*

Durante la interpretación del primer fragmento de este segundo *selam* los derviches permanecen inmóviles. De hecho, estos versos son de suma importancia, pues los volvemos a escuchar en el cuarto *selam* y conforman siempre el cuarto *selam* de la mayoría de los *Āyîn-i Šarîf*; Çevikçlı (2008) nos dice que no es raro que se canten los mismos versos en el segundo y el cuarto *selam*. No he encontrado en las fuentes una explicación para este fenómeno; no obstante, una hipótesis que me parece interesante es la de la bailarina Claudia Llanos, experta en danzas del norte de la India, como Kalbelia y Kathak, de influencia shivaísta y sufí, respectivamente. Llanos señaló en entrevista personal que, aunque se trate de los mismos versos, tienen lugar en dos momentos distintos: dado que el segundo *selam* es la preparación para el momento de la teofanía, se puede considerar como un punto de partida al cual hay que volver después de haber experimentado el encuentro con el Amado.

En palabras de Llanos, el derviche giróvago necesita un punto de apoyo al cual volver, un ancla, pues de lo contrario, se perdería en su éxtasis / éntasis tanto corporal como espiritualmente. Y por eso se trataría de los mismos versos, según su hipótesis, pues tienen la función de devolverlo y afianzarlo al punto de partida para que no pierda su centro. Bajo esta lógica, tiene sentido que se utilice en el cuarto *selam* el *usul Eyfer*, pues el ritmo vuelve a ser lento y cadencioso, después del vértigo del tercer *selam*.

Habíamos observado ya que el segundo *selam* se refiere al asombro ante la majestad de Dios. Según Bárcena (2017), corresponde a la fase de la *tariqa*, la senda mística que conduce a la apertura de la visión interior. Los versos que acompañan este segundo *selam* podrían relacionarse con dichos temas a nivel de fenotexto, y es altamente probable también que el significado de las palabras y su correspondencia con el estado espiritual del segundo *selam* pudiera ser analizado paralelamente desde lo Semiótico, dado el despertar de los órganos y las percepciones no racionales o intelectuales en este nivel, tarea que llevaré a cabo en los apartados subsecuentes. En este punto, inclusive la danza deja de ser una operación controlada desde la mente, como atinadamente apunta Kabir Helminski:

It would be worthwhile to try to describe what occurs within individuals as they enact this ceremony year after year as part of their spiritual training, for the ceremony itself teaches its secrets over time and no two ceremonies are experienced in the same way. The individual semazen, or dervish, must be able to expand his awareness to include several dimensions at once: He or she must focus on his or her own physical axis, which in this case is the left leg and foot, revolving three hundred and sixty degrees with each step, inwardly pronouncing the name of God, keeping an awareness of exactly where he is in space and the narrow margins of error in this tight choreography, feeling a connection through the shaikh of the ceremony to the whole lineage and also the founder of the order, Mevlana, and most of all turning with a deep love of God. *The sheer impossibility of accomplishing all of these tasks through one's own will can push one toward another possibility: that of letting a deeper will take over. In this way, the sema becomes a lesson in surrender.* (2000, 218. Las cursivas son mías).

Lo que he subrayado apunta a la posibilidad de la cesación de una parte de la conciencia en pos de la intervención de lo no racional o aquello no controlado por el intelecto: lo intuitivo, lo suprasensible.

El segundo *selam*, aunque breve, apunta ya hacia el tránsito de niveles superiores de conciencia y de una concentración en todas las áreas que refiere Helminski; el derviche habita distintos planos a la vez, y de ahí la intertextualidad que nos interesa analizar. Cuando este segundo *selam* concluye, los danzantes vuelven a agruparse como al final del primer *selam*; se alinean una vez más en torno al escenario circular y vuelven a reverenciar al *shaij*, quien permanece igualmente ante la piel de cordero.

El tercer *selam* es más vigoroso y el ritmo es más rápido. A propósito, nos dice Çevikoğlu:

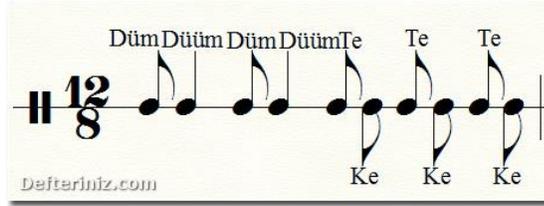
The third part of the *ayin* is the most grandeur, containing shifts in both rhythmic pattern as well as mode. The third part generally begins with *Devr-i Kebir* which is twenty-eight meters. Sometimes rhythmic patterns of *Frenkcin*, *Agir Duyek* and *Evsat* are used instead of *Devr-i Kebir*.

After the *Devr-i Kebir* portion of the third part, there comes a partition which is based on an *Aksak Semai* by Ahmed Eflaki Dede; the quatrain beginning with:

May our Sultan be praised, a thousand times over!

Its lyrics are in Turkish and based on the Yuruk Semai pattern. The same pattern is maintained tying in versed and instrumental portions while gradually accelerating (2008, 79).

Asimismo, este tercer *selam* es el más extenso y representa el estadio de *haqīqa*, el momento de la Unión Mística. El *usul* y la longitud de los compases cambian varias veces y aumentan gradualmente de velocidad. En concreto, el *Rāst Āyīn-i Šarīf* que estamos analizando, comienza el tercer *selam* con el *usul Frenkçin* en un compás de 12/4, después cambia a 10/8 para culminar la pieza en 6/8 a una velocidad muy alta.



Los derviches se distribuyen para ocupar toda la superficie del *semaxané*, a diferencia de lo que ocurrirá en el cuarto *selam*, en el que el *shaij* ocupa el centro, en reminiscencia del sol en cuyo alrededor giran los planetas. La melodía es gozosa y estos son los versos que se entonan en el *Rāst Āyīn-i Šarīf* mientras los derviches giran:

Tercer *selam*
Usul: Frenkçin

Fragmento 1
Compás 12/4

آمد ندا از آسمان جان را که بازآ الصّلا
جان گفت ای نادى خوش اهلاً و سهلاً مرحباً
سمعاً سمعاً و طاعه ای ندا هر دم دو صد جانت فدا
يکبايک بار ديگر بانگ بزن تا بر پرّم بر هل اتى

Âmed nidâ ez âsümân can râ ki bâz-â es-salâ
Cân güft-i ey nâdî-yi hoş, ehlen ve sehlen, merhabâ
Sem'an ve tâvan ey nidâ her dem dü sad cânet fedâ
Yekbâr-ı dîger bang-i zen tâ ber perem ber “Hel etâ”¹¹⁷

Una voz vino del cielo hacia el alma y dijo “Es hora de la oración”.
El alma le dijo a la voz del cielo: “Bienvenida seas”.
Escucho y obedezco, oh, voz, en cada momento doscientas almas
[se sacrifican a ti.

¹¹⁷ Este último verso puede repetirse o no. En la partitura documentada por Çalışır (2016) aparece repetido, pero no así en la interpretación del video de YouTube del Centro Cultural Mevlana de Konya al que he remitido con anterioridad.

Llámame a oración una vez más y volaré de inmediato hacia ti (*hel etâ).

Autor: Rûmî

Fuente: primeros dos *beyt* del gâzal 17 del *Ġazaliât-i Šams*

Idioma: farsi

Metro: *recez, müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün*

Usul: Frenkçin. 12/4, 10/8.

Fragmento 2 Ey ki hezâr âferîn bu nice sultân olur
Compás 6/8 Kulu olan kişiler Hüsrev ü Hâkân olur
(de estos Her ki bu gün Veled'e inanuben yüz süre
versos en Yoksul ise bây olur bây ise sultân olur.
adelante)

(Yâ riyâr) Ey ki hezâr âferîn (ah) bu nice sultân olur

(Dost-o dost) Ey ki hezâr âferîn (ah) bu nice sultân olur (yar)

Kuli olan kişiler cânım husrev ü hâkân olur

(Yâr husrev ü hâkân olur)

(Ya ri yâr) Her ki bugün Veled'e (ah) inanuben yüz süre (ah Dost)

Her ki bugün Veled'e (ah) inanuben yüz süre

(Her ki bugün Veled'e (ah) inanuben yüz süre)

(Ah) Yoksul ise bay olur (yâr) bây ise sultân olur. (Yar...)

*La última parte está ilegible en la grabación de YouTube y no corresponde con la partitura documentada por Ahmet Çalışır (2016).

¡Oh, alabemos al Creador mil veces!

Y aquellos que sean esclavos serán convertidos en Sultanes.

Y aquellos que sigan y se postren ante Sultán Veled
serán ricos si eran pobres, y serán Sultanes si eran ricos.

Autor: atribuido a Ahmed Eflaki Dede, según Uzluk 1962: 295-296.

Idioma: turco otomano

Metro: *münserih, müfte'ilün fa'ilün müfte'ilün fa'ilün*

Usul: Frenkçin, 6/8

Fragmento 3

شمشیر ازل به دست مردان خداست
گوی ابدی در خم چوگان خداست
آنان تن که چو کوه طور روشن آید
نورنور خود ازو طلب که او کان خداست

Şimşîr-i ezel be dest-i merdân-i Hudâst
Gûy-i ebedî der ham-i çevgân-i Hudâst
An ten ki çu kûh-i Tûr-i rûşen âmed
(*An ten ki çu kûh-i Tûr-i rûşen âmed*)
Nûr-i hod ezû taleb ki o kân-i Hudâst

La espada del comienzo está en las manos del hombre que sigue
[el camino de Dios¹¹⁸

La pelota de la eternidad se dirige por el taco de Dios¹¹⁹

En aquel cuerpo luminoso como la montaña Tur¹²⁰

Busca tu Luz, pues él es la mina de Dios.

Autor: Rûmî; *rubâ* 355

Idioma: farsi

Metro:

Versos 1 y 4: *mef'ulu mefa'ilun mefa'ilu fe'ul*

Verso 2: *mef'ulu mefa'ilu mefa'ilu fe'ul*

Verso 3: *mef'ulu mefa'ilun mefa'ilun fa'*

Usul: Frenkçin, 6/8

¹¹⁸ En el ejercicio de traducción con la Mtra. Yasaman Dowlatshahi, convenimos que “el que sigue el camino de Dios” puede ser un epíteto de Alí.

¹¹⁹ La traducción de este verso es de la Dra. Mohammadi; retrata a Dios como un jugador de polo que dirige el movimiento de la pelota, en este caso, una metáfora del mundo creado. No me convence el término “taco”, dada su polisemia, pero es lo más aproximado según este contexto. Trabajé dos versiones previas de este segundo verso: la primera de ellas la trabajé con la Mtra. Dowlatshahi y la segunda con la Mtra. Sibel Çeşmecî; es de significado bastante oscuro, por lo que me parece que ninguna de las dos versiones logra extraerlo: “La pelota eterna ha sido puesta en movimiento” y “La pelota de la eternidad se halla en la hoz del círculo de Dios”.

¹²⁰ De acuerdo con Dowlatshahi y Çeşmecî, este verso se refiere al ascenso de Moisés al Monte Sinaí, pues este verso y el siguiente haría referencia a que fue él quien recibió una de las primeras revelaciones de Dios.

Entre el fragmento 3 y 4 aparece un estribillo que probablemente interpoló Osman Dede, el compositor:

*(Yâ rimen yâr
Ah ya rimen yâr
Ah ya rimen yar rime râ dost
Ya rimen vay)*

Fragmento 4

پیوسته ز حق مست شو و باقی باش
مستغرق مستغرق عشق و سوز مشتاقی باش
چونچون باده بجوش در خم قالب خود
وانگاهوانگاه به خود حریف و هم ساقی باش

Peyveste zi Hak mest-i şov u bâkî bâş
Mustağrak-i aşk u sûz-i muştâk-i bâş
Çun bâde becûş der hum-i kalb-i hod
(Çun bâde becûş der hum-i kalb-i hod)
Vangâh be hod zarîf u hem sâkî bâş

Embriágate siempre de Dios./Sé siempre feliz con Dios y sé inmortal.

Ahógate en amor y ansias de arder por Él.

Hierve, como el vino, en el tonel de tu cuerpo.

Entonces, tú serás tu propio amigo y tu propio saqí.¹²¹

Autor: Rūmī

Fuente: *rubā'ī* 1027

Idioma: farsi

Metro:

Verso 1: *mef'ulü mefa'ilü mefa'ilün fa'*

Versos 2 y 4: *mef'ulü mefa'ilün mefa'ilün fa'*

¹²¹ Este verso es traducción de la Dra. Mohammadi.

Verso 3: *mef'ulü mefa'ilün mefa'ilü fe'ul*

Usul: Frenkçin, 6/8

Fragmento 5

ز عشق روی تو روشن دل بنین و بنات
بیابیا که از تو شود سیئاتهم حسنات
خیال خیال تو چو در آید به سینه عاشق
درون درون خانه تن پر شود چراغ حیات

Zi aşk-i rûş-i tu rûşen dil-i benîn u benât

Biyâ ki ez tu şevêd seyyiâtihim hasenât

Hiyâl-i tu çu derâyed be sîne-yi âşık

(Hiyâl-i tu çu derâyed be sîne-yi âşık)

Derûn-i hâne-yi ten pur şevêd çerâğ-i hayât

Del amor de tu rostro emana luz hacia los corazones de mujeres y hombres.

Ven, que por ti nuestros pecados se volvieron virtudes.

Cuando tu imagen aparece en el corazón del amante

el interior de la casa del cuerpo se ilumina con la luz de la vida.

Autor: Rûmî; primeros dos *beyt* del gaza1474 del *Ġazaliât-i Šams*

Idioma: farsi

Metro: *müctes, mefa'ilün fe'ilatün mefa'ilün fe'ilün/fa'lün*

Usul: Frenkçin, 6/8

Fragmento 6

Hey Hey ne acâyib bezemiş hüsñile Bârî

Bu sûret-i yâri, bu nakş ü nigârı

Her ehl-i nazar kim göre tahsîn ola kârı

Bu çeşm ü izârı kalmaya karârı

Ey mutrib-i dilkeş, ele al çeng ü rebâbı

Çâk eyle hicâbı, ref' eyle nikâbı

Ey sâki-yi mehveş, taşa çal şîşe-yi ârı
Sun câm-ı ikârı, def' eyle humârı

Ey zâhid-i zerrâk ü müzevvir, ko riyâyı.
Tut râh-ı fenâyı, derkeyle Hüdâ'yı.

Şast-ı şehe düş, mâhî-yi aşk ol, ko kenârı
Bul şâh-ı şikârı, terkeyle feşân.

Hey hey, nedir ol hâl-i muanber, rûh-i enver
Ol sâki-yi kevser, ol rûh-i musavver.

Seyret, nice cem'eylemiş ol nûr ile nârı
Zi san'at-ı cârî, zi kudret-i Bârî

Uşşâki katar eyledi aşk içre Muhammed
Ol şâh-ı mümecced, ol matlab-ı maksad

Ey üştürdil, sen olagör îiş-i katârı
Çek aşk ile bâr-ı bîverd ile hân

Ey şâhid ü ey vâleh ü şûrîde vü şeydâ
Ey bîser ü bîpâ, dîvâne vü rüsvâ

Derdile belâ ile geçur leyl-ü nehârı
Kıl nâle vü zârî, nûş eyle bihârı.

*(Yâr yüreğim del ciğerim görkineler var
Yâr yüreğim del ciğerim görkineler var
Yâr-e haber var)*

Yârab harem-i hazretine râh bağışla
Yâ derd ile bir âh-ı sehergâh bağışla.

Aldın dil-i gümrâhımı, koydun beni bîdil
(*Aldın dil-i gümrâhımı, koydun beni bîdil*)
Bârî yerine bir dil-i âgâh bağışla
(*Bârî yerine bir dil-i âgâh bağışla*)*

NOTA: No cuento con la traducción de este fragmento.

Autor: atribuido a Gavsî Dede según Gölpınarlı 1967: 269.

Idioma: turco otomano

Metro: *hezec, mef'ulü mefa'ilü mefa'ilü fe'ulün*

Usul: *Frenkçin*, 6/8

El último *la* del verso “*Bârî yerine bir dil-i âgâh bağışla*” que se repite, sirve de enlace con el último *selam*. De hecho, cambia del compás de 6/8 a uno de 9/4, y del *usul Frenkçin* al *Evfer*, el mismo *usul* del segundo *selam*. En el cuarto *selam* se repite el poema de Rûmî que habíamos visto ya en el segundo *selam*:

Cuarto *selam*

Usul: *Evfer*, 9/4

منی سلطان منی، سلطان منی
اندر دل و جان ایمان منی
در من بدمی، من زنده شوم
یک جان چه شود، صد جان منی

(*la*)*

Sultân-i menî, (ah) sultân-ı menî (nî)

Ender dil ü cân (cân) îmân-ı menî

(Ah) Der men bide mî, (ah) men zinde şevem (vem).

Yek cân çî şeved (ved), sad cân-ı menî.

*Este es el *la* que viene desde el *selam* anterior.

Eres mi sultán, eres mi sultán,
en mi corazón y en mi alma, eres mi fe.
Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro nueva vida.
¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.

Tal y como ocurre en el segundo *selam*, los derviches permanecen inmóviles y agrupados en tres, dos o cuatro mientras los *mutribān* entonan particularmente estos versos. Los derviches de Konya describen el cuarto *selam* de esta manera:

El tránsito hacia el tercer o cuarto *selam* puede llevarse a cabo mediante el cambio de estilo en la composición de la ceremonia. Durante el cuarto *selam*, todos los *samāzan* ejecutan el *samā* sin moverse hacia el centro del *samaxané* cuando el último *samāzan* ingresa en la postura del *samā*.

Ahora, el jefe de los *samāzan* ya no camina entre ellos, y el *shaij* avanza desde donde está la piel de cordero; primero, hace una reverencia y después se incorpora al *samā* sin abrir las manos. Alza su mano izquierda y con ella sostiene el lado derecho de la *xirqa* a la altura de la cintura para evitar que se le abra durante el *samā*; su mano derecha la coloca en la “solapa” del lado derecho. Cuando la parte cantada de la composición del cuarto *selam* termina, los instrumentos interpretan un *samā* y un *pashraw*. Si se recita un himno *niyaz*, recitan el himno con un *taqsīm sagāh*.

En este último *taqsīm* no se escucha nada excepto el sonido de los pies. El *shaij* retorna lentamente a la piel de cordero. Después todos hacen una reverencia, manteniendo sus manos en sus hombros y sus cabezas inclinadas. Mientras, aquellos que salieron del *samaxané* después del tercer *selam* acuden al *samaxané* y escuchan el Noble Corán junto con los derviches. (Koltas 2013, 30-31. La traducción del inglés es mía.)

Como podemos observar en los distintos ejemplos disponibles en video, el *shaij* ocupa el centro del *samaxané*, pues simboliza el sol, y los derviches, los planetas. Este último *selam* corresponde al estadio de *ma'arifah*, es decir, cuando el derviche regresa al mundo y le participa el conocimiento adquirido durante su unión mística (Bárcena 2017). La danza se reanuda en cuanto son entonados los últimos versos de este fragmento del *ġazal* 3,137 y, a continuación, comienza un himno que solamente se interpreta en ocasiones especiales, como el aniversario de la muerte de Rūmī, cada 17 de diciembre. Este himno se titula *Segah Niyaz Ilahi* o *Himno de la súplica*; se encuentra en turco y se le atribuye a Sultán

Veled, el hijo mayor de Rūmī.¹²² Esta pieza es con la que culmina el cuarto *selam*. Presento el texto en turco y la traducción al español.

Şem-i ruhuna cismimi pervane düşürdüm
Evrakı dili ateşi suzane düşürdüm
Bir katre iken kendimi ummane düşürdüm
Takrir edemem derdi derunum, elemim var.
Mevlâyı seversen beni söyletme ganım var.¹²³

Dinle sözümü sana direm özge edadır
Derviş olana lazım olan aşk-ı Hüdadır
Aşıkın nesi var ise maşuka fedadır
Sema safa, cana şifa, ruha gıdadır.¹²⁴

Ey sofu bizim sohbetimiz cana safadır
Bir curamızı nuş ede gör derda devadır
Hak ile ezel ettiğimiz ahde vefadır
Sema safa, cana şifa, ruha gıdadır.

Aşk ile gelin talib-i cuyende olalım
Şevk ile sefalar sürelim zinde olalım
Hazret-i Mevlana'ya gelin bende olalım
Sema safa, cana şifa, ruha gıdadır

Traducción:

Arrojo mi cuerpo como una polilla girando en torno a la vela de tu alma.
Arrojo las historias de este corazón a las llamas rosadas del fuego.
Cuando era una gota, me arrojé al océano.
No puedo describir mi dolor, es tanta mi pena.
Si amas al Maestro, no me hagas hablar de esta pena que tengo.

Escucha mis palabras, hablaré desde un lugar distinto.
El derviche necesita amor por Dios, el Guía.
Cuanto tiene el amante lo sacrifica por el Amado.
El *sema* es alegría, remedio para el alma, alimento para el espíritu.

¡Oh, sufí! Nuestra charla inunda el alma de alegría.
Bebe una vez las heces de nuestro vino y mira,
Pues es remedio para la dificultad;
Es fidelidad por nuestra alianza pre-eterna con Dios.
El *sema* es alegría, remedio para el alma, alimento para el espíritu.

¹²² Esta pieza puede escucharse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/Mw2SkmRa9j0>

¹²³ En la partitura musical del *Segah Niyaz Ilahisi*, esta estrofa aparece marcada con un tiempo de 14/8. Está en el *maqam Segah*, y contrasta con la segunda parte porque es más lenta y cadenciosa, y hasta cierto grado melancólica.

¹²⁴ En esta segunda parte del himno, caracterizado por el estribillo *Sema safa, cana şifa, ruha gıdadır*, cada una de las estrofas aumenta de ritmo respecto a la anterior. La primera está marcada con un tiempo de 6/8, y la melodía se vuelve más rápida y más alegre conforme avanza. Al igual que la primera parte del himno, ésta se halla en el *maqam Segah*.

Vayamos al amor. Seamos buscadores que son recordados.
¡Vivamos alegremente una vida vibrante!
Vayamos con el Divino Mevlana (Divino Maestro), seamos sus sirvientes.
El sema es alegría, remedio para el alma, alimento para el espíritu.

En el cuarto *selam* el *shaij* gira muy lentamente hacia el centro del *semaxané*, en la postura que hemos descrito. A su vez, el jefe de los *semazen* se coloca junto a la piel de cordero y gira ahí, de manera también lenta. La música continúa siendo vigorosa y hasta quizá quepa calificarla de “alegre”. Cuando culmina el cuarto *selam* se toca el *Son Peşrev*, es decir, el “último *peşrev*”, en *usul Düyek*, en 8/8, y el *Son Yürük*, en *usul Yürük Semâî*, en 6/8. Los derviches siguen girando con estas dos piezas instrumentales, las cuales pueden estar a cargo del laúd o del *ney*. Conforme se acerca el final de estas piezas el *shaij* regresa a su sitio junto a la piel de cordero sin dejar de girar a su ritmo, y en cuanto se detiene en ese punto del escenario comienza la recitación coránica. En ese mismo momento la danza culmina y los derviches cesan de girar, pues recordemos que el Corán no se canta ni mucho menos se baila.

g. Cierre del *sema*

Los derviches se colocan en torno al círculo y vuelven lentamente al sitio de donde se levantaron al principio, es decir, donde se hallan dispuestas en semicírculo las pieles de cordero sobre las que cada uno está sentado durante el solo del *ney*. Mientras se recita el Corán, los derviches se ponen sus *xirqas* y se arrodillan sobre la piel de cordero. El jefe de los *semazen* y el *shaij* también se arrodillan. A continuación, se recita la sura *al-Fātiḥah* y todos los derviches se ponen de pie. En este momento el público también participa, como pude observar en los *sema* en IRFA y en el Centro Cultural Mevlana, pues aunque

permanecen sentados, colocan sus brazos y manos en postura de oración, según el rito musulmán, es decir, con las manos extendidas hacia arriba a la altura del pecho, con los brazos ligeramente abiertos. Así, tanto los derviches como el auditorio comparten este momento de oración. Este momento concluye con el alargamiento de la sílaba *Hū*, la más sagrada para los mevlevíes, pues es uno de los nombres de Dios, la cual significa “Él”. El público presente también la invoca, y debo señalar que es uno de los momentos más vibrantes y sobrecogedores de la ceremonia.

En el *sema* prevalece la palabra en su dimensión simbólica como Revelación, por lo que la recitación de versículos coránicos, en opinión de Eva de Vitray-Meyerovitch, es la Palabra de Dios que llega como respuesta a la búsqueda de los danzantes, pues tanto ella como Halil Bárcena señalan que el *sema* es primordialmente una oración. Nurbakhsh apunta la razón sobre por qué los sufíes no utilizan el Corán durante la sesión de *sema*, la cual me parece sumamente pertinente para nuestros intereses teóricos. Dice:

Most hearts can be moved only when they are stimulated by rhythmic vibrations, harmonies, and melodies. The state of *Sama* seldom occurs while people are listening to prose. Since it would be inappropriate to set the *Qur'an* to music, the sufis listen instead to harmonious songs (1978, 41).

El “estado de *sama*” al que se refiere Nurbakhsh se trata de una compenetración con el Amado que no se da de la misma manera en todos los sufíes, sino que más bien depende del grado espiritual en que cada uno se encuentre, como también ha señalado Özçakıl durante la entrevista. *Grosso modo*, el *sema* o audición consiste idealmente, en su grado superior y más perfecto, en escuchar de Dios, hacia Dios y en Dios cuando el ego ha sido eliminado por completo; dicho estado tranquiliza la mente y le permite al hombre acceder a los secretos de Dios. Nurbakhsh cita a un maestro sufí del siglo IX e. c., Dhu'l-Nun, a propósito del “estado de *sama*”:

Sama is what descends from God and arises in the heart of the seeker, spiritually impassioning him and increasing his yearning for God. Whoever listens to it selflessly, from God, finds the way to God; whoever listens with self-consciousness, with awareness of self, falls into duality and separation (1978, 45).

El derviche Özçakıl coincide con lo que señala Nurbakhsh en esta cita, pues el hecho de centrarse en uno mismo durante el giro o de atraer atención hacia su persona, especialmente si es un *sema* público, es volver a caer en la trampa del ego.

Finalmente, el *shaij* avanza desde la piel de cordero hacia el lado opuesto del círculo, sobre la *Xatt-i Istivā*, la línea imaginaria que dibujó durante su entrada al *semaxané*. Saluda a los *mutribān* y hace una reverencia final. A continuación, salen los músicos de su tribuna, y los derviches salen también siguiendo al derviche principal. Cada uno hace una reverencia en dirección a la piel de cordero, la cual se haya en el otro extremo del círculo.

El derviche que retira la piel de cordero permanece de pie en su sitio hasta que el último derviche abandona el *semaxané*. Finalmente se acerca a la piel, sin pisar jamás la *Xatt-i Istivā*, hace una reverencia de rodillas, se la lleva y ahora sí se da por concluido el *sema*.

4. Espacios de representación del poema: el cuerpo liminar, el cuerpo sutil y la *jóra*

En este último apartado exploraremos numerosos aspectos a partir de las teorías que nos han acompañado durante esta investigación. Nos interesa explorar qué ocurre entre los distintos niveles corporales y el poema como genotexto y fenotexto, así como el tránsito entre lo Semiótico y lo Simbólico. Partimos de que el poema, concebido en los términos de Kristeva como genotexto y fenotexto, *hace algo* en el cuerpo a nivel liminar y sutil, a la vez que el estado de éntasis, en tanto regresión, transforma a dichos cuerpos en *escenarios somáticos* de la teofanía, o, siguiendo a Kristeva, en sitios del retorno a la *jóra*.

En los términos psicoanalíticos con que cerramos el capítulo II, podemos decir que el sufí accede a Dios como Madre / *jóra* al retornar al Amado, siendo claramente el sitio donde no existe el lenguaje articulado. Mejor dicho, no es el lenguaje significante de la poesía lo que el sufí percibe en esta etapa, sino la música de la poesía, que equivale al genotexto de Kristeva: su ritmo, su movimiento fonético giróvago. ¿Cabe decir, entonces, que en esta etapa el genotexto está asociado a la fisiología sutil? Y si así es, ¿es la fisiología sutil -el corazón en este caso, como símbolo de la teofanía- la que conduce y dirige el movimiento del cuerpo liminar? Por tanto, ¿el cuerpo liminar obedece también al genotexto? Y, ¿dónde quedaría el fenotexto poético? ¿Cuál sería la función de las palabras con su significante durante el *sema*? Asimismo, nos preguntamos, ¿a qué parte corporal / mental alude el poema y qué sitio habita? ¿Qué despierta el poema?

Para responder estos cuestionamientos y otros más, me remito de nuevo a las entrevistas personales con el derviche Mithat Özçakıl, las cuales comprueban una de las hipótesis que sostienen esta tesis, y, posteriormente, revisaremos los versos de dos *Āyīn-i*

Šarīf, el *Ferahfeza*¹²⁵ y el *Isfahan*, de acuerdo con su función en cada uno de los cuatro interludios del *sema* y sus espacios de representación en el cuerpo como poema.

La participación de Özçakıl en el *sema* consiste algunas veces en girar, y otras en ejecutar los címbalos, los cuales acompañan la parte percusiva del *Āyīn-i Šarīf*. Desde su experiencia personal, Özçakıl relata que cuando no le corresponde girar sino acompañar la melodía con los címbalos, experimenta “la misma energía” que si estuviera girando.

En cuanto a las relaciones entre el fenotexto y el genotexto, Özçakıl señala que, en su experiencia, es pertinente la lectura previa de los poemas que acompañan la danza giróvaga para meditar acerca de su sentido más allá de las palabras. Los melevíes se basan en traducciones al turco de los poemas de Rūmī y de otros autores sufíes, dado que no conocen el farsi ni el turco otomano en que están escritos estos textos. Özçakıl coincide en este aspecto con el mismo Rūmī, cuando señala que lo más importante no es la forma de las manifestaciones, sino aquello que está detrás del velo. Por tanto, el derviche no medita acerca de la forma de las palabras, no se concentra en la literalidad del verso, sino que va más allá de la mera relación sgnica entre significado y significante. Özçakıl refiere que una vez que ya se encuentran entregados al giro, llegan a perder la atención en la música y que lo que subsiste, precisamente, es el anclaje en el ritmo.¹²⁶ Javad Nurbakhsh retoma lo que apunta Junaid sobre este punto, pues refiere que en el *sema* algunos practicantes pueden

¹²⁵ Del farsi *Farahfazā*, aquello que aumenta la alegría.

¹²⁶ No obstante que su línea de pensamiento contrasta por completo con las de Kristeva y Peirce, cabe mencionar en este punto la teoría del ritmo de Meschonnic. Lo que planteo en esta serie de ideas podría seguir de cerca su pensamiento, en cuanto a que el ritmo iría incluso más allá de la obediencia a una métrica establecida. Dice Meschonnic que el ritmo está en interacción con el sentido del discurso de un sujeto, pero dicho discurso y dicho ritmo no son semióticos, es decir, no son signos; por ende, su prioridad no es generar significados y significantes, sino concebir el poema como el sitio en que el ritmo interactúa con el sentido para que el poema simplemente “sea”. Como diría Valéry, citado por Meschonnic en *La poética como crítica del sentido*: “Cuando el verso es muy bello ni siquiera se piensa en entender. Ya no es una señal, es un hecho” (2007, 92). En el ámbito sufí, observaríamos este mismo apartarse de la naturaleza sgnica tanto de la palabra como del ritmo mismo, pues éste late a nivel más profundo y ya no significa nada, simplemente “es”.

prestar más atención a las palabras poéticas que a la música, y viceversa. Esto depende del grado espiritual y del estado anímico del sufí al momento de participar en la ceremonia:

The hearts of some are in the presence of God; in *Sama* these people are helped by the meaning of the words. When the words relate to their state at that time, it is by the meanings that these sufís, completely in the present moment, take part in *Sama*. Others hear mainly the sounds and rhythms and pay no attention to the words. For them, the sounds and rhythms are indeed food for the soul. When they receive this food, their state becomes such that the concerns of the self have been left behind (citado en Nurbakhsh 1978, 46).

En la experiencia de Özçakıl el ritmo es lo más importante, pues declara que éste sostiene el giro y dirige la velocidad a la que deben moverse. En este sentido, el tambor que conduce el ritmo, el *kudüm*, representa para ellos la *shari'a*, es decir, la regla y el fundamento del islam. Me parece que esta es una de las cuestiones centrales del *sema*, ya señalada por el mismo Rūmī, cuando observa que el pie izquierdo es el que permanece como sostén del movimiento circular, al tiempo que el derecho es el que recorre el mundo, pero sin perder su centro. En palabras del propio Özçakıl, el *sema* representa también la obediencia y total sumisión a Dios, y es por ello que en cada giro repiten el nombre de Alá en su corazón sutil, en una expresión silenciosa del *dhikr*. En su conversación, Özçakıl refiere que en ocasiones es tan fuerte la energía generada por la repetición del nombre de Dios, que existe la tentación y la necesidad de pronunciarlo en voz alta, pero su guía se los ha prohibido porque ésta sería una manifestación del ego, por un lado, y porque la unión con Dios debe permanecer en secreto, en intimidad.

Según Özçakıl, llega un punto en el que música y palabra se desvanecen en el *sema* y el ritmo es lo que subsiste, porque sin él, el derviche y su experiencia mística se desequilibrarían. Esto es absolutamente lógico, pues si los derviches también perdieran el ritmo de su respiración y el ritmo de sus latidos, todo el movimiento se volvería un caos.

Volvemos entonces a Hölderlin, cuando apunta que lo central en la poesía es el ritmo. Si desmontamos toda la estructura significativa de las palabras hasta quedarnos solamente con su ritmo, el ritmo de la música determinado por la percusión y el ritmo corporal, lo que obtenemos es el genotexto, sin olvidar que ese mismo ritmo, el soplo y el giro remiten a la creación repetitiva, infinita y circular, que no puede tener origen más que en la *jóra*. Y, como veíamos en el capítulo anterior, la experiencia necesita repetirse, pues la pulsión no se ve nunca satisfecha.

Ahora bien, en cuanto a la pregunta sobre a qué obedece el cuerpo cuando gira, si a las palabras como mero ritmo y sonido o al significado simbólico de éstas, o si en este punto se pierde incluso la conciencia de los movimientos, Özçakıl responde que todas estas situaciones ocurren en los distintos niveles del aprendizaje y del entrenamiento meleví que depende también del momento del *sema*. Señala que al principio de su experiencia como giróvago no le era posible experimentar la inconsciencia del cuerpo ni mucho menos tener una aproximación a Dios, puesto que su atención se centraba en la posición de los brazos, en su ubicación espacial respecto a los demás giradores y en el movimiento de los pies. Estaba más preocupado por la ejecución de los movimientos del cuerpo físico. Con la práctica, fue dejando de poner atención en estos aspectos y comenzó a aproximarse a la experiencia mística. Señala atinadamente que no en todos los *sema* es posible la visión de lo divino. Por tanto, la concentración en las palabras y en la música se da algunas veces y en otras se pierde. La experiencia nunca es igual, por tanto, no podemos hablar de que en todos los casos el fenotexto deja de ser importante y que resulta más conveniente enfocarse en el genotexto, o viceversa. De hecho, el fenotexto resulta sumamente importante para la composición musical de los *Āyīn-i Šarīf* de la tradición meleví, pues sí se busca que los poemas que acompañan cada parte del *sema* estén en consonancia con aquello que buscan

despertar en el corazón del derviche; dado que se trata de una progresión espiritual, los versos que se escogen para la primera parte no son iguales que los correspondientes a la tercera, que es la parte en la que tiene lugar la unión con Dios.

Comprobamos entonces que se dan distintas relaciones intertextuales entre las poéticas del cuerpo, el alma, el genotexto y el fenotexto. Creo que hemos comprendido que la intertextualidad no se da en una sola dirección ni es unívoca, por lo que creo que iremos demostrando, por ejemplo, que el cuerpo liminar es compatible con las estructuras del genotexto.

Partimos, entonces, de que en el *sema* lo que debemos entender por “poesía” es el genotexto poético, su simiente rítmica, la cual consolida a su vez el fenotexto poético, pues como veremos a propósito del tercer *selam* en los *Āyīn-i Šarīf Feraḥfeza e Isfahan*, el contenido de las palabras se corresponde con la aceleración del ritmo para conducir a la unión mística y, por tanto, con el giro vertiginoso y gradual del cuerpo de los derviches. Resulta imposible disociarlos, como hemos visto en los poemas de Rūmī y en el testimonio de Özçakıl, pues el genotexto se asocia con la fisiología sutil (el corazón) para desencadenar el movimiento de la danza, acorde con el momento de ascenso o descenso espiritual que se busca. Por esta razón el cuerpo liminar se convierte en lo que hemos denominado “escenario somático”, pues si no ocurre el proceso a nivel de fisiología sutil / genotexto, es decir, en lo Semiótico, difícilmente estaríamos ante una danza mística. En el momento en que el giro corporal y el ritmo que indica el *kudüm* se aceleran para alcanzar la unión mística, es probable que el fenotexto se diluya pues, como señalaba Özçakıl, el derviche ingresa a otro estado de consciencia en el que incluso puede dejar de escuchar la música a nivel físico, pero no a nivel de la fisiología sutil, pues en ese ámbito es donde escucha y pronuncia el hombre de Dios. Por tanto, el fenotexto que se diluye durante la

danza se localiza en lo pre-tético, ese punto liminar entre lo Semiótico y lo Simbólico, en el que bien puede situarse la poesía dado su simbolismo y el empleo del icono metafórico con recursos como la elipsis y el silencio, los cuales conducen a una operación hermenéutica. Esto es, el lenguaje poético de Rūmī no accede totalmente a lo Simbólico porque su verdadera sustancia se encuentra detrás del velo de las palabras y, por tanto, quizá no se trate de un fenotexto del todo. O más bien, lo es y no lo es. Es una poética de la indeterminación: ¿quién habla? ¿A quién se dirige? ¿Desde dónde habla? Y, de manera más importante aún en este capítulo: ¿cómo se relaciona este fenotexto liminar con el cuerpo sutil y con el cuerpo liminar? ¿Ocurre que, como observa Özçakıl desde su experiencia, dicho fenotexto guía hasta cierto punto el estado espiritual antes de la danza giróvaga, pero se diluye en cuanto el ritmo orgánico del cuerpo (respiración y pulso) entra en consonancia con el ritmo que marca el *kudüm*?

Nos apoyaremos en Walter Benjamin para esta parte del análisis. En *El narrador* nos habla del contador de historias como constructor de experiencias. Para nuestro ámbito, bien podría ser el poeta como constructor de experiencias. Esto lo hemos señalado ya a partir de Peirce, pues la metáfora icónica es también experiencia. Dicha experiencia se genera a partir de la danza y la poesía en los dos sitios que hemos señalado ya, cuerpo liminar y cuerpo sutil, en un estado alterado de conciencia. La palabra y el ritmo que se hallan en la base de la danza y la poesía conducen a su vez a una experiencia de conocimiento que no se alcanza por medio del intelecto. Estamos, pues, ante una experiencia inefable, por lo que uno de sus medios de transmisión, aunque inexacto, es la poesía metafórica. Otro de sus medios son los movimientos simbólicos del cuerpo liminar, el cual se desplaza en el espacio simbólico del *semaxané*.

Solamente es posible la aproximación de la experiencia inefable de disolución en Dios (*fanā*) y de presencia en Dios (*baqā*), las dos fases fundamentales del “no ser” a que aspiran los sufíes en el *sema*, por medio de la observación artística, pues implica renombrar y resignificar el mundo con nuevos signos. Benjamin cita a Valéry a propósito de este punto en *El narrador*, y vemos que no solamente alude a lo verbal, sino también a lo corporal. Es decir, el poeta construye experiencias imprimiendo su propia huella verbal, rítmica y corporal, y cada uno de sus intérpretes es capaz de revivirla, como apunta Valéry en “Autour de Corot”:

[La observación artística] puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos iluminados pierden su nombre: sombras y claridades forman sistemas y problemas muy particulares, plantean preguntas que les son enteramente propias, que no dependen de ciencia alguna, que tampoco se traducen de ninguna práctica, sino que reciben su existencia y valor exclusivamente de ciertos acordes singulares entre el alma, el ojo y la mano de alguien que ha nacido para sorprenderlos en sí mismo y producirlos. (Valéry en Benjamin 2016, 105.)

Así, el poeta posee el arte de volver a narrar una experiencia y de transmitirla, pero dicha experiencia está incompleta sin el cuerpo, independientemente de las categorías puras o impuras que los propios derviches le otorguen.¹²⁷ ¿Qué historia está contando el cuerpo y cómo traduce el poema como genotexto y fenotexto a su reinterpretación corporal de la experiencia?

¹²⁷ Valéry también escribió a propósito de la danza en su breve ensayo “Philosophie de la danse”, y ya que lo hemos mencionado, me gustaría rescatar algunas de sus ideas a propósito del lugar del cuerpo en ese otro espacio/tiempo que es la ejecución dancística:

Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l’entoure. Il semble bien qu’il n’ait affaire qu’à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...

C’est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain.

Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l’entourne. On dirait qu’il s’écoute et n’écoute que soi ; on dirait qu’il ne voit rien... (2003, 9).

En primer lugar, el poema apela primordialmente al órgano sutil del corazón. Vimos que durante el solo de *ney* el derviche se dedica a la escucha y la preparación interior, sin que ningún movimiento visible acompañe dicho estado. Toda la alquimia ocurre en la fisiología sutil, metaforizada en la ejecución del *ney*, pues cada nota del *maqām* va desvelando poco a poco las notas superiores, tal y como lo explicó y ejecutó Bárcena durante la entrevista en Barcelona. El ascenso y descenso de las notas es lento, gradual; durante este momento el derviche a su vez pule su corazón con el dolor de la separación del Amado. Y se trata también de una muerte metafórica; el derviche va aniquilando su ego en aras de vaciarse para recibir en su corazón sutil al Amado, como una fuente que se desborda de Amor.

Por tanto, en cuanto comienza el canto de poesía con el primer *selam*, podemos decir que el poema tiene un espacio interno, el corazón sutil. Al igual que la música del *ney*, el poema es percibido con el oído del corazón sutil. El poema alude al corazón sutil y lo habita; lo increpa, lo despierta y lo busca mediante su lenguaje metafórico. Esta intención es evidente en los versos del primer *selam* de los *Āyīn-i Šarīf Ferahfeza* e *Isfahan* si los revisamos como fenotextos:¹²⁸

Núm. de fragmento	<i>Ferahfeza</i>	<i>Isfahan</i>
1	Escucha el <i>ney</i> narrando su historia, en la que se lamenta [de la separación: “Desde que me cortaron del cañaveral, mi lamento ha	Oh, <i>çeng</i> , deseo una melodía en el <i>dargah</i> Sipahan. Oh, <i>ney</i> , deseo el ardor de tu lamento. Oh, viento, sopla a través del prado del Amor

¹²⁸ Las traducciones al español son mías, con la guía invaluable de la Mtra. Yasaman Dowlatshahi. En los siguientes enlaces pueden escucharse los *Āyīn*:

Ferahfeza: <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/ferahfeza-ayin-i-serif/> (Puede descargarse la totalidad de la composición.)

Isfahan: <http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/isfahan-ayin-i-serif/> (La parte correspondiente a los cuatro *selam* se identifica en el reproductor como “Birinci ve ikinci selam” y “Üçüncü selam ve dördüncü selam”, es decir, el primer y segundo *selam*, y el tercero y cuarto *selam*, respectivamente.)

- [hecho llorar a hombres y mujeres.
 Anhele 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.
- Autor: Rūmī
 Fuente: *beyt* 1, 2 y 3 de los primeros versos del *Masnavī*.
 Idioma: farsi
 Metro: *remel, fa 'ilatūn fa 'ilatūn fa 'ilūn*
 Traducción: Halil Bárcena
- 2 Hoy tu belleza hace bien a mis ojos.
 Es buena porque el Deseo inunda cada uno de nuestros
 [órganos.
 Las flores que se abren derraman su perfume por el
 [mundo.
 Oh, Tú que estás lleno de flores, eres como un ciento de
 [flores alegres.
- Autor: Rūmī
 Fuente: *beyt* 1 y 2 del *ġazal* 597 del *Ġazaliāt-i Šams*.
 Idioma: farsi
 Metro: *hezec, mef'ulū mefa 'ilūn mef'ulū mefa 'ilūn*
- 3 Hasta que veo tu rostro, Oh, Luna mía, mi luz.
 Doquiera que estoy me siento feliz,
 [doquiera que voy me hallo en un jardín.
 Cada vez que pienso en el Rey me siento en un jardín
 [con una vista hermosa.
 En cada hecho que vivo me siento lleno de alegría.
 Si cierras las puertas de los seis rumbos,
 el rostro de Luna que habita el no-lugar se mostrará en
 [cada uno de mis poros.
- Autor: Rūmī
 Fuente: *beyt* 1, 2 y 3 del *ġazal* 1383 del *Ġazaliāt-i Šams*.
 Idioma: farsi
 Metro: *recez, müstef'ilūn müstef'ilūn müstef'ilūn müstef'ilūn*
- y ven a mí, pues deseo el perfume de aquel jardín.
- Autor: Rūmī
 Fuente: *beyt* 1 y 8 del *ġazal* 457 del *Ġazaliāt-i Šams*.
 Idioma: farsi
 Metro: *muzari, mef'ulu fa 'ilatu mefa 'ilu fa 'ilun*.
- ¿Sabes de qué habla el *rebab*?
 Habla de las lágrimas y el fuego del Amor
 [doloroso.
 Tras la separación somos como extraños.
 Sabrás de nosotros cuando volvamos con Dios.
- Autor: Rūmī
 Fuente: *beyt* 1 y 4 del *ġazal* 304 del *Ġazaliāt-i Šams*.
 Idioma: farsi
 Metro: *remel: fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun*.
- Ghazal no identificado. Sin traducción.*

4	<p>No pertenezco a este mundo material. No soy del agua, no soy de este mundo. En esa copa que hace que el alma y el corazón se alistén [para la muerte, la razón quiere alcanzar a Dios, pero no confío en ella.</p> <p>Autor: Rūmī Fuente: <i>beyt</i> 1 y 5 del <i>ġazal</i> 1427 del <i>Ġazaliāt-i Šams</i>. Idioma: farsi Metro: <i>hezec, mefa 'ilün mefa 'ilün mefa 'ilün mefa 'ilün</i></p>	<p>Ven, que estoy loco por tu Amor. Si fuera una ciudad me volvería ruinas. Por tu Amor rompí todos los lazos, me convertí en huésped del dolor por tu Amor.</p> <p>Autor: Rūmī Fuente: <i>beyt</i> 1 y 2 del <i>ġazal</i> 1499 del <i>Ġazaliāt-i Šams</i>. Idioma: farsi Metro: <i>hezec, mefa 'ilün mefa 'ilün fe 'ulün</i>.</p>
---	--	--

Los versos de estos dos *Āyīn* como fenotexto hablan del dolor de la separación y el anhelo de la visión del Amado. Alaban su Belleza, la alegría de hallarse en compañía suya, de la cual, por ahora, se haya privado el amante. No por nada los primeros versos del *Ferahfeza* corresponden al lamento del *ney*, el *neynamé* que inaugura el *Masnaví* de Rūmī. Hemos dicho que el dolor de la separación es un tema capital en su obra, por lo que tampoco habría que descartar una interpretación platónica: en opinión de la Mtra. Yasaman Dowlatshahi, el cañaveral de donde ha sido arrancado el *ney* es el origen, el mundo a donde las almas deben volver al morir para reunirse con Dios. Estos versos, tanto los del *Ferahfeza* como los del *Āyīn Isfahan*, se hallan en consonancia con el estado del alma que debe despertar en el oyente el solo de *ney*. En esta primera fase hay dolor y añoranza, el Amor quema porque no puede consumarse. A la vez, hay indicios de la muerte del ego, como en el fragmento cuatro del *Āyīn Ferahfeza* y el *Isfahan*.

Si revisamos solamente los elementos fónicos y rítmicos de los versos de cada *Āyīn* vemos que el metro y la rima generan la metáfora icónica del giro. Además, los poemas han sido transformados para su adaptación al canto, y la inclusión del estribillo “*yar, yar, yar-i, yar-i men*” (“amigo, amigo, amigo, amigo mío”) refuerza la repetición fónica tanto verbal como musicalmente, a la vez que sirve de hilo conductor entre los fragmentos uno, dos y

tres. Las rimas, las aliteraciones, el empleo de anáforas y los distintos ritmos y metros inducen un estado de conciencia alterado. Veamos en el siguiente cuadro los versos originales del primer *selam* de los *Āyīn Ferahfeza* e *Isfahan*, de acuerdo con su transliteración y fonética turca, ya que esta es la manera como son interpretados los poemas en el ámbito del *sema* meleví. He señalado en cursivas y entre paréntesis las interpolaciones al poema original, entre ellas el estribillo, y he señalado en negritas las rimas y aliteraciones.

Núm. de fragmento	<i>Ferahfeza</i>	<i>Isfahan</i>
1	<p>Bişnev ez ney çün şikâyet mî küned (<i>Yar-i yar-i men</i>) Ez cüdâyîhâ hikâyet mî küned (<i>Yar yar yar-i yar-i men</i>)</p> <p>K'ez neyistantâ me-râ büb' rîdeend (<i>Yar-i yar-i men</i>) Ez nefîrem merd ü zen nâ lîdeend (<i>Yar yar yar-i yar-i men</i>)</p> <p>Sîne hâhem şerha şerha ez firâk (<i>Yar-i yar-i men</i>) Tâ bi-güyem şerh-i derd-i iştiyâk (<i>Yar yar yar-i yar-i men</i>)</p>	<p>Ey çeng perdehâ-yi Sipâ hânem ârzûst (<i>Hey yi hey sultan-i men</i>) <i>Hey yi hey hün kar-i men</i>)</p> <p>Vey nây nâle-i hoş-isûzânem ârzûst (<i>Hey yi hey sultan-i men</i>) <i>Hey yi hey hün kar-i men</i>)</p> <p>Ey bâd-i hoş ki der çemen-i aşk mî resî (<i>Hey yi hey sultan-i men</i>) <i>Hey yi hey hün kar-i men</i>)</p> <p>Ber men güzer ki bûy-i gülistânem ârzûst (<i>Hey yi hey sultan-i men</i>) <i>Hey yi hey hün kar-i men</i>)</p> <p>(<i>Hey yi ey rana-yi men</i>) <i>Hey yi hey zibayi men</i>)</p>
2	<p>İmrûz cemâl-i tü ber dîde mübârek bâd Bermâ heves-i tâze pîçîde mübârek bâd <i>Yar yar yar-i yar-i men</i></p> <p>Gülhâ çü meyan bandend bercümle cihan handend Ey ber gül ü sad çün gül handîde mübârek bâd <i>Yar yar yar-I yar-I men</i></p>	<p>(<i>Ah</i>) Hîç mî dâni çî mî güyed rebâb (<i>Yar-i yar</i>) Z'eşk-i çeşm ü ez ciğrhâ-yi kebâb (<i>Yar-i yar</i>)</p> <p>Mâ garîbân-ı firâkîm ey şehân Bişnevîd ez mâ ila llâhi'l-meâb</p>

- 3 *(Dost dost yar-i yar-i men)*
- Tâ men bi-dîdem rûy-i tü ey şem ‘ ü mâh-ı **rûşenem**
Her câ nişînem **hurremem** her câ revem der gül**şenem**
- Her câ hayâl-i şeh **büved** bâ ğ-ı temâşâgeh **büved**
Der her makâmî ki **revem** ber işretî bermî **tenem**
- Derhâ eğer beste **şevved** z’in hânîkâh-ı şeş-derî
An mâh-rû ez lâ-mekân ser der küned der rev**zenem**
- Yek cür‘a zi câm-ı tü temâ**meşt ü temâm**
Cüz aşk-ı tü der dilem küdâ**meşt ü küdâm**
- Der aşk-ı tü hûn-i dil halâlest ü halâl
Âsûdegî-i aşk harâ**meşt ü harâm**
- 4 Men ez iklim-i bâlây**em ser-i âlem ne-mî dârem**
Ne ez âbem ne ez hâk**em ser-i âdem ne-mî dârem**
- (Der an şerbet ki can sâzed)*
Der an **şerbet ki can sâzed** dil-i müştâk can **bâzed**
Hıred **hâhed ki der bâzed** meneş **mahrem ne-mî dârem**
- Bi-yâ k’ez aşk-ı tü dîvâ**ne geşt em**
Ve ger şehri büd**em vîrâne geşt em**
- Zi aşk-ı tü zi hân u man bürî**dem**
Be derd-i aşk-ı tü **hem-hâne geşt em**
- (Ah ah*
Hey yi hey mahbub-i men
Dost dost
Hey yi hey makbul-i men)

Estos elementos fónicos generan tanto el fenotexto como el genotexto. Por un lado, algunas frases construídas a partir del paralelismo o la anáfora, como el fragmento cuatro del *Āyîn Ferahfeza* y el primero del *Isfahan*, poseen un significado conceptual en el pensamiento de Rūmī: “No pertenezco a este mundo material. No soy del agua, no soy de este mundo” y “Oh, *çeng*..., Oh, *ney*..., Oh, viento...”. Hemos dicho con anterioridad que el fenotexto poético es de naturaleza liminar, pre-tético según Kristeva, pues aunque se vale del lenguaje del ámbito Simbólico es necesaria la hermenéutica para descifrar su lenguaje metafórico. Por tanto, en estos dos ejemplos, Rūmī habla metafóricamente de la muerte del ego y de la añoranza del Amado. Pero, como hemos visto, y como él mismo declara en uno

de estos versos, “la razón quiere alcanzar a Dios, pero no confío en ella”, no se trata de conceptos asequibles mediante el intelecto, sino por medio de los órganos suprasensibles. El fenotexto pre-tético apela entonces al oído del corazón sutil, pero no logra alcanzarlo del todo. Recordemos que durante el ejercicio de la danza giróvaga, el derviche no presta oídos al contenido de las palabras, sino a las repeticiones fónicas, al ritmo cadencioso o veloz. Por tanto, el genotexto opera ahí donde ya no llega el fenotexto; el corazón sutil no descifra metáforas ni busca significados lingüísticos, sino que se concentra en el giro pre-verbal del ritmo del tambor y de los sonidos que se repiten de las palabras. En este estado, la repetición es fundamental; reiteración de sonido, de ritmo y de movimiento. Y su manifestación más evidente es el giro físico. De esta manera, la fisiología sutil del corazón genera el movimiento del cuerpo liminar, siendo éste la respuesta simbólica y metafórica del giro; no es una respuesta consciente, pues, como hemos dicho ya, la danza es resultado del “trance conducido” si seguimos a Rouget, no su causa. Y volvemos al punto del que partimos: la danza es metáfora icónica del poema porque la experiencia mística se narra por medio del cuerpo que gira. Al tratarse de una experiencia inefable, necesita de una vía simbólico-metafórica como la danza para manifestarse, y sólo puede conducirse a través de un medio de origen divino como la música. No obstante, el giro de este primer *selam* no es igual que el giro de los demás interludios, no solamente por la velocidad del *usul*, sino por su relación con el fenotexto y el estado espiritual que busca preparar en el oyente / danzante. El primer *selam* del *Ferahfeza* está ejecutado a un ritmo lento de 14/8 en el *usul*, o patrón rítmico, *Devr-i Revan*, acorde con las siguientes equivalencias de tiempo:

FERAHEFZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİF'I
BİRİNCİ SELÂM

Devr-i Revân Hammâmîzâde İsmâîl Dede

Fragmento de la partitura del *Ferahfeza Âyîn-i Şarîf*
Fuente: mutriban.com

Usul Devr-i Revan

Fuente: Prof. Mehmet Öztoran, intérprete mevlevî del *kudüm*

Equivalencias rítmicas:

Negra: 2 tiempos

Corchea: 1 tiempo

Semi-corchea: medio tiempo

Negra con punto: 3 tiempos

Por su parte, el primer *selam* del *Isfahan Âyîn-i Şarîf* se interpreta a un ritmo de 8/4 en el *usul Düyek*.

ISFAHAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ

BİRİNCİ SELÂM

Düyek Zekâî Dede

EY ÇEN Ğİ PER DE HA YI Sİ PA HA
NEM AR ZUST HEY HEY SUL TA NI MEN
HEY HEY HÜN KA RI MEN VEY NA

Fragmento de la partitura del *Isfahan Âyîn-i Şarîf*

Fuente: mutriban.com

DÜYEK

Usul Düyek

Fuente: Prof. Mehmet Öztoran, intérprete mevlevî del *kudüm*

Equivalencias rítmicas:

Blanca: 2 tiempos

Blanca con punto: 3 tiempos

Negra: 1 tiempo

Corchea: ½ tiempo

En el segundo *selam* el fenotexto habla de otro de los temas primordiales en Rūmī: la embriaguez. El dolor de la separación se convierte ahora en locura, alegría y abandono de sí mismo. No obstante que en algunos versos del *Ferahfeza* del primer *selam* se hablaba de la Belleza del Amado y la alegría de contemplarla, no dejaba de pesar un tono de evidente melancolía, el cual ya no está presente aquí. A diferencia de la mayoría de los *Âyîn*, el

Ferahfeza incluye en este segundo *selam* unos versos que no son los que comúnmente se cantan en este interludio, por lo que no podemos apreciar aquello que señalaba la bailarina Claudia Llanos, experta en danzas giróvagas, a propósito de la función de los versos como ancla antes y después del éxtasis / énstasis.

Núm. de fragmento	<i>Ferahfeza</i>	<i>Isfahan</i>
1	<p>¡Oh, músico! Toca de tal forma que embriagues [al amigo. La vida placentera y leal nos viene de beber. Ves que el Amor es único porque colma el alma [como una copa. El rostro de la <i>sāqī</i> es de embriaguez y alegría [porque se ha disuelto en Dios.</p>	<p>Eres mi sultán, eres mi sultán, en mi corazón y en mi alma, eres mi fe. Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro [nueva vida. ¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.</p>

El segundo *selam* es el momento previo a la *unio mystica*, y el fenotexto pre-tético nos habla del anhelo de embriaguez metafórica y divina. El giro del cuerpo liminar contribuye a este estado, pues obedece al *usul* de este segundo *selam*, aún más lento que el *Devr-i Revan* del primer *selam* del *Ferahfeza* y del *Düyek* del *Isfahan*. El tambor *kudüm* marca el ritmo en el *usul Eyfer* de 9/4 tanto en el *Ferahfeza* como en el *Isfahan*, dando como resultado un ritmo lento, como si, en efecto, el cuerpo se preparara para el giro vertiginoso del siguiente *selam*, no obstante que los versos entre ambos *Āyīn* son distintos.

El genotexto opera de la misma manera que en el primer *selam*. En el *Ferahfeza*, el compositor Ismail Dede repite algunas sílabas para acoplar los versos al ritmo del *usul*, y observamos el mismo recurso en el *Isfahan* de Zekai Dede. El ritmo circular y el esquema de la rima del *gāzal* vuelven a dirigirse al corazón sutil y a generar el movimiento giróvago del cuerpo liminar, pero esta vez de manera más lenta, incluso quizás más contemplativa.

1	(Ey Mut) Mutribâ an (<i>per</i>) perde zen k'an (<i>ya</i>) yâr-ı mâ [mest âmedest (Ey An) An hayât-ı (<i>ba</i>) bâ-safâ vü bâ-vefâ mest âmedest (Ah Ey Aş) Aşk-ı (<i>bî</i>) bî-çün bin ki (<i>can</i>) can râ (<i>çün</i>) çün [ka deh pür mî küned (Ah Ey Ru) Rûy-ı (<i>sa</i>) sâkî bin ki (<i>ha</i>) handân (<i>ez</i>) ez bekâ [mest âmedest	(Vay) Sultân-ı menî, sultân-ı menî (<i>nî</i>) Ender dil ü cân (<i>can</i>) îmân-ı menî (Ah îmân-ı menî) (Ah) Der men bid emî , (<i>ah</i>) men zinde şevem (<i>vem</i>) Yek cân çi şeved (<i>ved</i>), sad cân-ı menî
---	---	--

El derviche gira también en su estado interno: genera un anclaje con uno de sus pies, en tano que el otro se prepara para recorrer otros estados de conciencia en el próximo *selam*. El poema habita en esta parte el corazón sutil, que ya está embriagado y ansioso por recibir en él al Amado. Podemos decir que este punto del *sema* va generando un equilibrio y aquí es donde cobra sentido la posición de las manos y los brazos del derviche: con su mano derecha está alistándose para recibir los dones del Amado y con la izquierda recuerda que también debe compartirlos al terminar la danza. Está próximo a recibir la visión divina, y por ello es que quizá también se repiten los mismos versos en el segundo y el cuarto *selam* (aunque como vemos, el *Ferahfeza* es una excepción). La energía ingresa y fluye por manos y brazos del cuerpo liminar hacia el corazón sutil, mientras los demás sentidos físicos quedan anulados, pues al girar la vista se torna borrosa completamente; ya no importa qué hay alrededor. Los ojos físicos se cancelan durante el giro, y ahora sólo importa la visión interior. La bailarina Claudia Llanos, a quien cité con anterioridad, destaca que en el giro sufí no existe un punto de referencia para girar (*spot*), como sí lo hay en otras danzas, como el ballet. Dicho punto está más bien relacionado con la técnica, y es una ayuda para no desequilibrar el giro, pero el sufí no lo necesita definitivamente pues,

como hemos dicho, su visión es interna. Su eje y su apoyo son los pies y el corazón, no un punto al que haya que mirar en el espacio físico. Como dice Rūmī: “No pertenezco a este mundo”.

El tercer *selam* es la parte más compleja en términos rítmicos, melódico-musicales y espirituales. Como hemos visto ya, durante este interludio tiene lugar la visión y contemplación del Amado aunque, como señalaba el derviche Özçakıl, el anhelado encuentro místico no siempre ocurre. Este aspecto no es el que nos ocupa, por ahora, sino la revisión del fenotexto y el genotexto en relación con el cuerpo sutil y el liminar, y, sobre todo, si los elementos del genotexto generan un retorno a la *jóra*, y de qué manera. Creo que esto último necesita de la incorporación de la música al análisis, pues necesitamos observar cómo está resuelto musicalmente el poema como genotexto.

Comencemos con el fenotexto. En el primer *selam* encontramos dolor y nostalgia; en el segundo, el anhelo de embriaguez; y, en el tercero, el fuego del Amor divino. El corazón sutil aparece de nuevo como el símbolo central, acompañado de otros, como en el primer fragmento del *Āyīn Isfahan*, en el que se hace referencia a la *dargah*, la congregación de derviches, y en el fragmento tres del *Ferahfeza*, en el que Rūmī dice “Eres la luz, eres el banquete”. La simbología de la congregación y el banquete se refiere al encuentro colectivo de los derviches con el Amigo, el Amado; al hecho de departir en la misma mesa el vino embriagante de la Unión con Él. En este sentido, el fenotexto estaría en consonancia con el cometido del tercer *selam*: si están todos juntos sentados en el banquete del Amigo, vaciados de sí mismos y entregándole a Él su corazón sutil limpio, se hallan a la espera de la visión divina. El *beyt* tres del primer fragmento del *Isfahan* alude a ello: los derviches, en su giro, están atentos a recibir la gracia de Dios y es por ello que su mano

derecha está extendida con la palma hacia arriba. El tercer *selam* es para recibir lo que proviene del Amigo.

Sin embargo, recordemos que el Amado es esquivo; así como se muestra se oculta. Hallamos otros símbolos y metáforas en los versos del *Ferahfeza* y el *Isfahan* a propósito de este tema, los cuales aluden a “la cueva”, el “descorrer del velo”, “la búsqueda” y “la joya”. La cueva y la joya que debe ser encontrada (la cual, generalmente es una perla en la poesía de Rūmī), simbolizan el conocimiento del Amado no alcanzado por medios intelectuales, sino por vía del corazón sutil, y por ello mismo se halla oculto. El amante elegido para contemplar a Dios deberá encontrar y deslumbrarse ante la Revelación que no le ha sido otorgada tan fácilmente. Una vez que los ha hallado, el amante se dará cuenta de que dicho conocimiento, como cueva o joya, está en sí mismo, como las treinta aves de ‘Aṭār descubren que ellas mismas son el Sīmurǧ. Una vez que este reconocimiento tiene lugar, en el que el no-ser del amante se ha convertido en el Ser verdadero, ya no hay velos ni secretos, como en el segundo *beyt* del fragmento tres del *Ferahfeza*: “Mi corazón habla de mis secretos como una puerta abierta”. Y gracias a su visión y al pulimento de su corazón sutil, el amante ha descorrido todos los velos y ha “alcanzado el círculo de los amantes”. En contraste, los fragmentos cuatro y cinco del *Isfahan*, reiteran el dolor de la búsqueda y la añoranza. El corazón sutil arde de Amor y confiesa al Amado que sin Él “está en ruinas”. En cada giro, el corazón busca al Amado, pero éste se oculta, y esto genera que el anhelo por el encuentro no se agote.

- 1 *Sin traducción.*¹²⁹
- Autor: atribuido a Sultán Veled
Fuente: *beyt* 1 y 4 del *ğazal* 578, según Uzluk 1941.
Idioma: farsi
Metro: *remel, fa'ilatün fa'ilatün fa'ilün*
- Somos sufíes, acudimos a tu *dargah*,
Somos tan solo cosas frente a la Belleza de Dios.
- Oh, ofrece todo a tus derviches,
Tu esencia siempre otorga gracia y misericordia.
- Autor: Rūmī
Fuente: *beyt* 1 y 3 del *ğaza* 12230 del *Ġazaliāt-i Šams*
Idioma: farsi
Metro: *remel: fa'ilatun fa'ilatun fa'ilun*
- 2 ¡Oh, alabemos al Creador mil veces!
Y aquellos que sean esclavos serán convertidos en Sultanes.
- Y aquellos que sigan y se postren ante Sultán Veled
serán ricos si eran pobres, y serán Sultanes si eran ricos.
- ¡Oh, alabemos al Creador mil veces!
Y aquellos que sean esclavos serán convertidos en Sultanes.
- Y aquellos que sigan y se postren ante Sultán Veled
serán ricos si eran pobres, y serán Sultanes si eran ricos.
- Autor: atribuido a Ahmed Eflaki Dede, según Uzluk 1962:
295-296.
Idioma: turco otomano
Metro: *münserih, müfte'ilün fa'ilün müfte'ilün fa'ilün*
Usul: Devr-i Kebir, 6/8
- Autor: atribuido a Ahmed Eflaki Dede, según Uzluk 1962:
295-296.
Idioma: turco otomano
Metro: *münserih, müfte'ilün fa'ilün müfte'ilün fa'ilün*
Usul: Devr-i Kebir, 6/8
- 3 Es mío el Amigo, es mía la cueva, es mío el Amor amargo.
Mi amigo eres tú, mi cueva eres tú, sálvame, Señor.
- Eres Noé, eres el alma; eres el vencedor y el derrotado.
Mi corazón habla de mis secretos como una puerta abierta.
- ¡Ah! Arde de nuevo mi corazón.
Al desierto va otra vez mi loco corazón.
- ¡Ah! Se agita de nuevo el mar del Amor
y brota una fuente de sangre por todas partes de mi corazón.
- Eres la luz, eres el banquete, eres la Buena fortuna.
Eres el ave del monte Tūr; llévame en tu pico,
[estoy cansado.
- Autor: Rūmī
Fuente: *beyt* 1, 2 y 3 del *ğazal* 37 del *Ġazaliāt-i Šams*.
Idioma: farsi
Metro: *recez, müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün*
- 4 *Sin traducción.*
- Venimos de tu pena, mi corazón se volvió un triste hogar.

¹²⁹ No cuento con el original en farsi de este primer fragmento, así como tampoco del cuarto, del *Āyīn Ferahfeza*. Por tanto, no he podido llevar a cabo la traducción.

Autor: atribuido a Sultán Veled
Fuente: *beyt* 1 y 2 del *ğazal* 556, según Uzluk 1941.
Idioma: farsi
Metro: *recez, müstef'ilatün müstef'ilatün* (según Timuçin Çevikoğlu, p. 441)
mütekarib: fa 'lün mef'ail fa 'lün mef'ail (según Ahmet Çalışır, p. 393)

Mi corazón te busca por doquier.

¡Oh! ¿Qué le ha pasado hoy a mi corazón?
¿Qué palabras escuchó a noche mi corazón?

Busca las joyas del que habla de Amor.
Mi corazón se agita como el mar.

Si a mi corazón no otorgas tu gracia...
Oh, mi corazón, oh, mi corazón, oh, mi corazón.

Autor: Rūmī
Fuente: *beyt* 1, 4, 5 y 8 del *ğazal* 1771 del *Ġazaliāt-i Šams*
Idioma: farsi
Metro: *seri', mušte 'ilun mušte 'ilun fa 'ilun*

- 5 El Amores volar en el cielo,
en cada aliento recorrer cien velos.

Oh, tu Amor lastimero es el *rebab* de mi corazón.
Oh, cada respuesta es un gemido de mi corazón.
La suerte de mi corazón preguntas,
pero sin ti está en ruinas mi corazón.

Digo: ¡Oh, enhorabuena, corazón!
Has alcanzado el círculo de los amantes.

Autor: Rūmī.
Fuente: *rubā'ī* 1,427.
Idioma: farsi
Metro: *mef'ulu mefa 'ilun mefa 'ilu fe 'ul* (versos 1, 2 y 4)
mef'ulu mefa 'ilun mefa 'ilun fa 'ilun (verso 3)

Autor: Rūmī
Fuente: *beyt* 1 y 4 del *ğazal* 1919 del *Ġazaliāt-i Šams*.
Idioma: farsi
Metro: *hezec, mef'ulü mefa 'ilün fe 'ulün*
Usul: Devr-i Kebir, 6/8

- 6 Sin traducción.

Autor: atribuido a Sultán Veled
Fuente: *beyt* 1 y 3 del *ğazal* 752, según Uzluk 1941.
Idioma: farsi
Metro: *hezec, mef'ulü mefa 'ilün fe 'ulün*
Usul: Devr-i Kebir, 6/8

En términos corporales y rítmicos, a cada uno de estos fragmentos poéticos corresponde un cambio de ritmo y una disposición corporal distinta en el espacio. En esta fase, los derviches llevan a cabo un giro simultáneo de rotación y traslación: se distribuyen de manera uniforme por el *semaxané* circular y, a la vez que giran sobre sí mismos, se desplazan por el borde de la circunferencia. En este punto son el microcosmos que gira

como los planetas y los átomos. O, mejor dicho, descubren que contienen en sí mismos al macro y al microcosmos.

Halil Bárcena observa que ocurre también un movimiento de ascensión simbólica, pues el giro derviche no es un desplazamiento en el sentido *latitudinal* de una evolución lineal en el espacio, sino más bien un movimiento en espiral, ascendente, que se desarrolla en un plano vertical y se orienta, por lo tanto, *longitudinalmente*. Y esto es así puesto que la danza meleví, cuyo nombre técnico en árabe es *muqābila*, prefigura el viaje interior del alma del hombre al “encuentro” (este es el significado de *muqābila*) del Creador. El derviche, en tanto que *mistês* o iniciado en los misterios de la *tarīqah* o senda espiritual, persigue la unión mística con Dios abandonándose a sí mismo. Según una lectura más psicológica, diríamos que, en su recorrido interior, el derviche experimenta una liberación regresiva, atravesando los distintos niveles de la conciencia hasta descubrir el centro absoluto, la parte divina de su ser, ese yo profundo que nada tiene que ver con el ego.

Según Bárcena, habría entonces un movimiento en espiral de ascenso, que es a su vez regresión hacia el origen, hacia lo primigenio; lo que él mismo denomina como *énstasis*. Hacia lo pre-verbal, Semiótico de Kristeva. Y tiene sentido, por ello, que este giro en espiral no se conciba respecto al eje arriba-abajo, sino de una manera horizontal. Yo agregaría que este flujo estaría incluso desprovisto de una dirección en el espacio tal como lo concebimos. Como dice el mismo Rūmī en uno de los poemas del segundo *selam* del *Ferahfeza*, “cierra la puerta de los seis rumbos”. Por ello la simbología del círculo y el giro vuelven a ser de vital importancia en la concepción espacial. Además, recordemos que en la *performance*, al tratarse de un espacio simbólico, se anulan el espacio y el tiempo mundanos.

Por tanto, el cuerpo liminar se desplaza y gira en esta espiral simbólica que no está inserta en ninguna dimensión concreta porque se ubica en varias a la vez. El cuerpo está en la tierra y en el no-lugar del giro al mismo tiempo: los pies lo colocan en el ámbito terrenal, de los cuales, el izquierdo permanece fijo y el derecho es el que permite la rotación, como un compás. La rotación del pie derecho simboliza el movimiento a través de las distintas dimensiones. Los pies son tierra y desplazamiento. El pie izquierdo, en consonancia con el abdomen y la pelvis, son el sostén del cuerpo durante el giro: son la fuerza, el equilibrio. Sin el control de estas tres partes corporales, el giro se desarticula. Por su parte, el tronco y los brazos dirigen el impulso del giro, pues con la sola fuerza pélvica no es suficiente. Y quizá más aún que el brazo en su totalidad, son las manos las que impulsan el cuerpo a girar. Todo ello es técnica giratoria del cuerpo físico en aras del movimiento simbólico del cuerpo liminar, pero hemos indagado lo suficiente como para destacar que el punto que dirige toda la danza es el corazón sutil. Una vez más: el énstasis generado en el corazón es el que produce la danza.

Revisemos ahora el genotexto del tercer *selam* en la transliteración del farsi a la fonética turca, que es la que se interpreta durante el *sema*. Señalo entre paréntesis y en cursivas las interpolaciones, y en negritas las rimas y aliteraciones. Asimismo, señalo los cambios progresivos de ritmo en cada fragmento. El *usul* utilizado en ambos *Ayın* es el *Devr-i Kebir*.

28 Zamanlı - Devr-i Kebir Usûlü

28
4

6/4 Düm Düm 4/4 Düm 6/4 Düm 4/4 Te Te

Tek Tek Tek Tek Ke Ke

Lo que nos interesa revisar en esta parte es cómo está resuelto el poema musicalmente en términos de sus elementos pre-verbales, es decir, lo fonético y lo rítmico, en aras de generar este retorno al origen o, en nuestros términos teóricos, a la *jóra*.

En ambos *Āyīn* la presencia de esta espiral giróvaga simbólica es evidente.

Frag- mento	Ritmo	<i>Ferahfeza</i>	Ritmo	<i>Isfahan</i>
1	28/8	(<i>Dû</i>) Dûş(i) Mevlana be hab ender merâ (<i>Ah Beli yar-i men</i>) Sûy-i bezm-î hîş(i) mî zed es- salâ (<i>Beli yar-i men</i>) Perdehâ-yî cânfezâ ber dâş(i)tê (<i>Beli yar-i men</i>) Der Hicâz u Râst u Sêgâh û Nevâ	28/8	Sôfiyânîm âmede der kûy-i tû (<i>Beli yar-i men</i>) Şey-en lillâh ez cemâl-i rûy-i tû (<i>Beli yar-i men</i>) (<i>Han</i>) Han bi-dih çîzî be dervîşân-î hîş (<i>Beli yar-i men</i>) Ey hemîşe lutf u rahmet hûy-i tû
	10/8	(<i>Ah Nevâ</i>)	10/8	(<i>Beli yar-i men</i>)

En el primer fragmento del *Ferahfeza* no encontramos aliteraciones características y la rima se pierde en la composición musical, pues son varias las vocales que se alargan y no hay ningún énfasis puesto en la última vocal larga, *alef /ā/*, del final de los *beyts* 1, 2 y 4. Ninguna frase musical se repite, ni siquiera para señalar al estribillo. No obstante, ocurre que en las vocales alargadas durante varios compases, encontramos movimientos de ascenso y descenso en las notas, que metaforizan la revelación y el ocultamiento, tal y como ocurre en el solo del *ney* que nos ejemplificó Bárcena en la entrevista personal. Por tanto, el elemento pre-verbal en este fragmento no está en las aliteraciones consonánticas ni en destacar la unidad semántica del *beyt* o del estribillo, sino en el recurso de transitar la escala melódica del *maqām*, el cual semeja una espiral o un giro, pues avanza y retrocede, revela y oculta de

manera muy sutil, tal como señaló Bárcena. El salto de una nota a otra no ocurre abruptamente, sino que se regodea en rondar una nota antes de brincar a la siguiente. En la partitura esto muy claro:

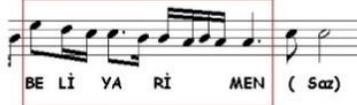
-7-

SU Yİ BEZ Mİ
Hİ Şİ Mİ ZED
ES SA LÂ
BE Lİ YA Rİ MEN (Saz)

Por su parte, en el *Āyîn Isfahan* las frases finales del *beyt* 1 y el 3 (*kûy-i tû* y *şân-i hîş*), y del 2 y el 4 (*rûy-i tû* y *hûy-i tû*) tienen la misma estructura musical:

KU Yİ TÛ ŞA Nİ HİŞ
ŞEY EN LİL LAH EY HE Mİ ŞE LUT
RU Yİ TÛ HU Yİ TÛ

La rima entre los *beyts* 1, 2 y 4 es fácilmente identificable en la música por el énfasis y alargamiento de la última vocal, *vāv /û/*. El estribillo interpolado, *beli yar-i men*, sigue la misma estructura paralelística que los *beyts*: el primero es idéntico al tercero, y el segundo que el cuarto.

<p>Estribillo del primer <i>beyt</i></p>  <p>BE Lİ YA Rİ MEN</p>	<p>Estribillo del tercer <i>beyt</i></p>  <p>BE Lİ YA Rİ MEN</p>
 <p>EZ CE MA Lİ</p>	 <p>UT FU RAH MET</p>
<p>Estribillo del segundo <i>beyt</i></p>  <p>BE Lİ YA Rİ MEN (Saz)</p>	<p>Estribillo del cuarto <i>beyt</i></p>  <p>BE Lİ YA Rİ MEN</p>

Esta estructura nos remite de un modo distinto a lo circular, mediante el recurso de la repetición. El compositor consideró la estructura semántica del poema para distinguir musicalmente dónde terminaba cada unidad, cada *beyt*, y crea el efecto de la espiral metafórica al intercalar cuatro secuencias melódicas muy semejantes, que se van tejiendo entre sí: *beyt* 1 con *beyt* 3; estribillo 1 con estribillo 3; *beyt* 2 con *beyt* 4; y estribillo 2 con estribillo 4.

No obstante las diferencias entre el *Ferahfeza* y el *İsfahan*, ambos coinciden en que el último estribillo interpolado indica el cambio de ritmo, de los 28/8 a 10/8. Continúa una parte instrumental, y el segundo fragmento aumenta la velocidad del ritmo, hacia 6/8, y se mantendrá ahí hasta el final del tercer *selam*.

<p>2 6/8 Ey ki hezâr âferîn bu nice sultan olur Kuli olan kişiler cânım husrev ü hâkân olur (<i>Yâr husrev ü hâkân olur</i>)</p> <p>Her ki bugün Veled'e in nuben yüz süre Yoksul ise bay olur canım bây ise sultan olur. (<i>Yar bay ise sultan olur</i>)</p>	<p>6/8 Ey ki hezâr âferîn (<i>yar-i yar</i>) bu nice sultan olur Kuli olan kişiler cânım husrev ü hâkân olur (<i>Yâr husrev ü hâkân olur</i>)</p> <p>Her ki bugün Veled'e (<i>yar-Iyar</i>) in nuben yüz süre Yoksul ise bay olur canım bây ise sultan olur. (<i>Yar bây ise sultan olur</i>)</p>
--	--

El segundo fragmento en ambos *Âyîn* es el mismo, unos versos en turco otomano en alabanza

a Sultán Veled, el hijo mayor de Rūmī. La melodía es diferente entre cada *Āyīn*, pues están en un *maqām* distinto, pero la estructura musical es igual en el *Ferahfeza* y en el *Isfahan*: en ambos se repite la misma melodía de los versos 1 y 2 en los versos 3 y 4, así como el estribillo interpolado. Vemos también que en los dos *Āyīn* se alargan las últimas vocales de los *beyts* 1 y 3, la /u/ en “*sultan olur*” y la /e/ en “*yüz süre*”, así como la /u/ final de los dos estribillos, *hâkân olur* y *sultan olur*. Por tanto, el recurso melódico insiste en la repetición a partir de la unidad semántica de los versos, pero también de sus elementos fonéticos, pues es la rima consonante entre *hâkân olur* y *sultan olur* la que crea el efecto de repetición, paralelismo y simetría. Ésta última no hubiera podido lograrse sin los estribillos interpolados.

EY Kİ HE ZAR A FE RİN BU Nİ CE SUL TAN O LUR
HER Kİ BU ĞÜN VE LE DE İ NANU BEN YÜZ SÜ RE

KU LI O LAN Kİ Şİ LER CA NİM HUS RE VÜ HA
YOK SUL İ SE BAY O LUR CA NİM BAY İ SE SUL

KAN O LUR YAR HUS RE VÜ HA KAN O LUR
TAN O LUR YAR BAY İ SE SUL TAN O LUR

← Barras de repetición

Segundo fragmento del tercer *selam* del *Ferahfeza Āyīn-i Šarīf*

EY Kİ HE ZAR A FE RİN YA Rİ YAR
HER Kİ BU ĞÜN VE LE DE YA Rİ YAR

BU Nİ CE SUL TAN O LUR KU LI O LAN
İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE YOK SUL İ SE

Kİ Şİ LER CA NİM HUS RE VÜ HA KAN O LUR
BAY O LUR CA NİM BAY İ SE SUL TAN O LUR

YAR HUS RE VÜ HA KAN O LUR
YAR BAY İ SE SUL TAN O LUR

← Barras de repetición

Segundo fragmento del tercer *selam* del *Isfahan Āyīn-i Šarīf*

- | | | | | |
|---|-----|--|-----|---|
| 3 | 6/8 | <p>Yâr me-râ gâr me-râ aşk-ı ciğer-hâr me-râ
(<i>Yar yar yar</i>)</p> <p>Yâr tüyî gâr tüyî hâce-i nıgehdâr me-râ
(<i>vay</i>)</p> <p>Nûh tüyî rûh tüyî fâtih ü meftûh tüyî
Sîne-i meşrûh tüyî ber der-i esrâr me-râ (<i>vay</i>)</p> <p>Nûr tüyî sûr tüyî devlet-i mansûr tüyî
Mürg-i küh-i Tûr tüyî haste be minkâr me-râ
(<i>Yar</i>
<i>Mürg-i küh-i Tûr tüyî haste be minkâr me-râ</i>
<i>Yar yar ah</i>)</p> | 6/8 | <p>Âh ki bâr-i diğêr âteşî der men fütâd
V'in dil-i dîvâne bâz rûy be sahrâ nihâd</p> <p>Âh ki deryâ -yi aşk bâr-i diğêr mevc zed
V'ez dil-i men her taraf çeşme-i hun ber güşâd</p> |
| 4 | 6/8 | <p>Rûyet çü güzâr la'let güherbâr
Cânî vü dildâr dilrâ nıgehdâr
(<i>Yar yar yar ah</i>)</p> <p>Ey yâr-i mehrû bâ çeşm-i âhû
Hûbî vü hoşhû dilrâ nıgehdâr</p> | 6/8 | <p>Şüd zi gamet hâne-i sevdâ dilem
Der talebet reft be her câ dilem</p> <p>Âh ki imrûz dilem râ çi şüd
Dûş çi güftest kesî bâ dilem</p> |

(*Yar yar yar ah*)

Ez taleb-i gevher-i gûyâ-yı aşk
Mevc zened mevc çü deryâ dilem

Ger ne-künî ber **dil-i men** rahmetî
Vây dilem vâ dilem vâ dilem

(*Yar yu reğim del ciğirim görkineler var*
Yar-e habervar
Yar yu reğim del ciğirim görkineler var
Yar-e habervar)

Los fragmentos 3 y 4 del tercer *selam* son abordados por Dede Efendi y Zekai Dede de manera muy semejante, pues crean entre ambos una unidad musical. En ambos *Āyīn* se trata de versos con mayores posibilidades fonéticas, pues no solamente se busca enfatizar las rimas, sino también las aliteraciones al interior de los versos (*İsfahan*) e incorporar el estribillo a la repetición fónica (*Ferahfeza*).

Dede Efendi logra la unidad de la estructura fónica y musical en el *Ferahfeza* por medio de las aliteraciones entre la *aleph /ā/* y la *re /r/* en “*me-râ*” del fragmento tres, “*âr*” del fragmento cuatro, así como mediante la interpolación y repetición de “*yār*”, “amigo”. Asimismo, genera un aparente aumento de la velocidad con los *beyts* 3, 5 y 6 del fragmento tres, dada la aliteración y la estructura paralelística de la anáfora “*Yâr tûyî gâr tûyî...*”, “*Nûh tûyî rûh tûyî ...*”, “*Nûr tûyî sûr tûyî...*” y “*Tûr tûyî...*”.

YAR YAR YA RĪ TŪ YĪ GĀRĪ TŪ YĪ HA CE NĪ GEH DARIMERA

VAY AH NU HĪ TŪ YĪ RU HĪ TŪ YĪ FA TĪ HŪ MEF TU HĪ TŪ YĪ

SĪ NE Ī MEŞ RU HĪ TŪ YĪ BER DE RĪ ES RA RĪ ME RA VAY (Saz)

NUR TŪ YĪ SUR TŪ YĪ DEV LE TĪ MAN SUR TŪ YĪ MŪR ĞĪ GE HĪ TU RĪ TŪ YĪ

HUS TE BE MĪN KA RĪ ME RA YAR AH MŪR ĞĪ GE HĪ

Partitura del fragmento 3 del *Ferahfeza Āyīn-i Šarīf*

Por su parte, Zekai Efendi se concentra en la rima del morfema “*âd*” del tercer fragmento, y adorna el tránsito hacia los siguientes versos con una escala descendente en “*güşâd*”. A continuación, la composición se basa en la aliteración de las consonantes /d/, /l/, /m/ y /g/, y de la vocal /e/. Hay un énfasis melódico en todas las repeticiones de “*dilem*”, y el último verso “*vay dilem vay dilem vay dilem*” es una escala descendente de tono melancólico y doliente, acorde con el lamento del fenotexto. El estribillo interpolado al final del cuarto fragmento, contribuye al efecto repetitivo que ya han creado las rimas y las aliteraciones. En el ámbito del fenotexto, estos versos nos hablan del ardor del Amor en el corazón, de la búsqueda y el encuentro de la cueva y la joya escondida, y me parece que la relación intertextual con el genotexto busca generar este efecto de vértigo, de retorno al origen, como si fuera un revoloteo en torno al Amado metaforizado por los sonidos reiterativos y las estructuras melódicas que se repiten. Vemos además que ya no hay vocales que se alargan,

sino que a cada sílaba corresponde una nota o a lo sumo dos, con lo cual se crea el efecto de mayor velocidad. En este punto, el giro se encuentra en su momento cumbre.

ŞÜD Zİ ĞA MET HA NE İ SEV DA Dİ LEM DER TA LE BET REFT BE HER
 CA Dİ LEM AH Kİ İM RŪ Zİ Dİ LEM RA Çİ ŞÜD DŪ Şİ Çİ ĞŪF
 TEST KE SÎ BA Dİ LEM EZ TA LE Bİ ĞEV HE Rİ ĞŪ YA YI AŞK
 MEV Cİ ZE NED MEVC ÇŪ DER YA Dİ LEM GER NE KŪ NÎ BER Dİ Lİ MEN
 RAH ME Tİ VAY Dİ LEM VAY Dİ LEM VAY Dİ LEM YAR YŪ RE ŐİM

Fragmento 4 del *Isfahan Āyīn-i Šarīf*

El giro vertiginoso domina la sensación melódica y rítmica de los últimos fragmentos del tercer *selam*. Vemos que en el *Ferahfeza*, los fragmentos cinco y seis son concebidos nuevamente como una unidad, pues poseen la misma estructura musical y no existe una pausa (*saz*) entre ellos. Las vocales de las rimas finales, “*iden*” y “*âl*”, se alargan brevemente al final de la frase musical durante cuatro tiempos, lo cual marca el final de la frase semántica y melódica, como hemos visto. El *Isfahan* de Zekai Dede, por su parte, solamente cuenta con un quinto fragmento. El énfasis melódico está en la rima “*b-i dil-i men (vay)*” y cada vez que se repite, las sílabas tienen el mismo valor rítmico: *b-r*: 2 tiempos; *di*: 1 tiempo; *li*: 1 tiempo;

men: 2 tiempos.

- 5 6/8 Aşkast ber âsuman **perîden** **Ey nâle**-i ašk-ı tû rebâ **b-ı dil-i men** (vay)
Sad perde be her nefes **derîden** **Ey nâle** şüde heme cevâb-ı **dil-i men** (vay)
Güf tem ki dilâ mübâreket bâd An devlet-i ma 'mûr ki mî pürsîdî (vay)
Der halka-i âşîkan **resîden** Yâbî tû velîk der harâb-ı **dil-i men** (vay)
 (Yar bî tû velîk der harâb-ı dil-i men)

- 6 6/8 Ey gülsen-i ba ğ-ı lâ-yezâfî
Ber çerh-i safâ meh-î kemâfî
În meclis-i î n semâ 'i pürnûr
Ez hazret-i tû me bâd(ı) hâlî

KAST BE RA SŪ MAN PE Rİ DEN SAD PER DE BE HER NE FES DE Rİ

DEN GŪF TEM Kİ Dİ LÂ MŪ BA RE KET BAD DER HAL KA İ A

ŞI KAN RE Sİ DEN EY GŪL ŞE Nİ BA ĞI LÂ YE ZA Lİ BER

ÇER HI SA FA ME Hİ GKE MA Lİ İN MEC Lİ Sİ İN SE MA İ PÜR

NUR EZ HAZ RE Tİ TŪ ME BAD HA Lİ

Fragmentos 5 y 6 del *Ferafheza Āyîn-i Šarîf*

NA LE İ AŞ KI TŪ RE BA BI DĪ LĪ MEN VAY VEY
 NA LE ŞŪ DE HE ME CE VA BI DĪ LĪ MEN VAY AN
 DEV LE TĪ MA MUR KĪ MĪ PŪR SĪ DĪ VAY YA
 BĪ TŪ VE LĪ KĪ DER HA RA BI DĪ LĪ MEN VAY YAR
 BĪ TŪ VE LĪ KĪ DER HA RA BI DĪ LĪ MEN

Fragmento 5 y último del *Isfahan Āyīn-i Šarīf*

En cuanto cambia el ritmo de 6/8 a 9/4 entre el tercer *selam* y el cuarto, los derviches dejan de girar. Se agrupan en tres o cuatro miembros y se juntan hombro con hombro en la postura de *niyaz*. El *shaij* hace una reverencia desde su sitio en la piel roja de cordero, y todos los derviches lo imitan. En términos corporales, este *selam* es semejante al segundo, puesto que los derviches no bailan mientras se cantan los versos de Rūmī, sino que giran durante la parte instrumental. Mientras se entonan los versos, los derviches se reúnen en fila alrededor de la circunferencia del *semaxané* y hacen la reverencia correspondiente una vez que se hallan ante el *shaij* quien, con otra reverencia, les otorga el permiso o “bendición” para ejecutar el *sema* y girar. Esto mismo ocurre durante el segundo *selam*, en el que en la mayoría de los *āyīn* se entonan los mismos versos que en el cuarto.

Por tanto, al menos en el *Isfahan Āyīn-i Šarīf*, en el que sí son los mismos versos en el segundo y el cuarto *selam*, los movimientos corporales son los mismos. Además, se trata

de la misma melodía. Esto nos indica una vez más reiteración, repetición, pero de manera más importante, aquello que proponía Claudia Llanos: una apertura y un cierre melódico, rítmico y semántico en torno a la experiencia mística del tercer *selam*. En términos teóricos, este cuarto *selam* que es en todo idéntico al segundo, nos colocaría en el punto de retorno al mundo, en el umbral de la visión divina y la comunión de lo que han conocido con el resto de la humanidad.

El *usul* de este cuarto *selam* vuelve a ser el *Eyfer*, el mismo del segundo *selam*.

Frag- mento	<i>Ferahfeza</i>	<i>Isfahan</i>
1	<p>Sultân-i menî, (<i>ah</i>) sultân-ı menî (<i>nî</i>) Ender dil ü cân î mân-ı menî (<i>Ah</i>) Der men bidemî, (<i>ah</i>) men zinde şevem (<i>vem</i>). Yek cân çi şevved, sad cân-ı menî.</p> <p>Eres mi sultán, eres mi sultán, en mi corazón y en mi alma, eres mi fe. Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro nueva vida. ¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.</p> <p>Autor: Rūmī Fuente: <i>beyt</i> 1 y 2 del <i>ğazal</i> 3137 del <i>Ġazaliāt-i Šams</i> Idioma: farsi Metro: <i>görülmemiş vezin, mef'ulü mefa'ilün fe'ilün</i></p>	<p>Sultân-i menî, (<i>ah</i>) sultân-ı menî (<i>nî</i>) Ender dil ü cân î mân-ı menî (<i>Ah</i>) Der men bidemî, (<i>ah</i>) men zinde şevem (<i>vem</i>). Yek cân çi şevved (<i>ved</i>), sad cân-ı menî.</p> <p>Eres mi sultán, eres mi sultán, en mi corazón y en mi alma, eres mi fe. Cuando exhalas tu aliento sobre mí encuentro nueva vida. ¿Qué es una sola vida? Tú eres cien vidas para mí.</p> <p>Autor: Rūmī Fuente: <i>beyt</i> 1 y 2 del <i>ğazal</i> 3137 del <i>Ġazaliāt-i Šams</i> Idioma: farsi Metro: <i>görülmemiş vezin, mef'ulü mefa'ilün fe'ilün</i></p>

En términos de distribución espacial y corporal, recordemos que el *shaij* se incorpora a la danza en este cuarto *selam*. Cobra forma una distribución planetaria, microcósmica del universo, pues él se transforma en el sol, girando lentamente en el centro del *semaxané*, y los demás son sus planetas, girando sobre su eje y alrededor de la circunferencia. Todo esto ocurre durante la parte instrumental, la cual es de extrema belleza en el *Āyīn Isfahan*. Así,

cobra sentido de nuevo la postura de los brazos y las manos de los derviches, pues ahora pueden derramar con su palma izquierda vuelta hacia la tierra los dones y bendiciones que han recibido del Amado.

A lo largo de este apartado hemos visto, entonces, cómo los distintos niveles de intertextualidad actúan sobre el cuerpo y viceversa: el genotexto manifiesto en los ritmos y movimientos de la palabra y la música apela a la fisiología sutil, al corazón, concretamente, y éste dirige el giro del cuerpo liminar, que se halla investido del vestuario simbólico y se distribuye en el espacio dancístico, también simbólico. El giro cósmico de todos los participantes se da en una espiral que anula el tiempo y el espacio, y, por ende, el fenotexto se diluye en aras del éntasis como regresión, acorde con cada interludio del *sema* y su significado. No obstante, si bien el significado de la palabra se disuelve, es necesario para la conformación de cada interludio, pues a cada uno corresponde un tema, según la poética de Rūmī, y un estado contemplativo. Además, como observamos en la composición musical, el patrón rítmico y la velocidad del compás también están determinados por el fenotexto, con el objetivo de concentrar la velocidad y la intensidad en el interludio en que tiene lugar la unión mística.

Resultó evidente en el análisis de la partitura y del poema transformado en canto que lo Semiótico lo encontramos a manera de repetición. Recordemos que para Kristeva lo Semiótico es un “rasgo” o “marca distintiva” de las pulsiones en el ritmo de la poesía, y que hablamos que, en el caso que nos ocupa, se trata de las pulsiones erótica y de muerte. En este sentido, el cuerpo liminar se convierte en escenario somático de la presencia de dichas pulsiones, pues en cada giro el derviche muere y renace, en tanto que el Amado se oculta y se revela cíclicamente, hasta que ambos se vuelven uno solo. Esta es la finalidad del *sema* y de sus dos fases, *fanā* y *baqā*. No pensemos en el derviche como ser individual: el cuerpo

liminar es la escritura del no-ser, puesto que no asistimos a la danza de los derviches como individuos, sino como cadáveres simbólicos que están despojados de sí mismos y se llenan de Dios. *Son* Dios. En cada corazón sutil se (re)escribe la Creación en cada giro y se somatiza la presencia divina. Deja de existir el sujeto separado de su Objeto, como hemos visto a lo largo de esta tesis. Al mismo tiempo, en este movimiento espiral de muerte y renacimiento / re-unión y deseo, el mundo de la palabra y su significado (lo Simbólico) se anula y se reordena acorde con las pulsiones erótica y de muerte, y de ahí que el vehículo hacia y desde la *jóora semiótica* sea el lenguaje metafórico. Hemos dicho que el retorno a la *jóora* es equiparable al retorno a Dios en su cualidad matricial y por eso nos importa tanto la pulsión erótica, en su calidad de revelación y ocultamiento, como veíamos en el Capítulo II, pues se halla expresada en la partitura musical, desde el solo de *ney* y hasta los cuatro *selams*. Vimos ese juego entre las notas musicales, como una escalera melódica que asciende y desciende sin revelar ni llegar de golpe a la nota dominante del *maqām*, sino que seduce, se desvela y se aproxima lentamente. Creo yo que ésa sería el “rasgo” y la “marca” de la pulsión erótica que proviene de la *jóora* semiótica en la música, y quizá incluso podríamos decir que, dado el paralelismo entre la *jóora* y Dios, dichos rasgos y marcas son el Amado mismo. ¿Quién se oculta y se revela en los fragmentos cíclicos que señalamos en las partituras? Es Dios mismo, no las notas musicales, en el ámbito liminar y simbólico del *sema*. Y el órgano sutil que lo percibe es el corazón, lo cual implicó experimentar la pulsión de muerte, puesto que sin la muerte del ego, el corazón no puede *ver* a Dios. Lo Semiótico está en los cimientos de la estructura lingüística y musical, y sólo se vuelve más evidente cuando el cuerpo liminar lo manifiesta. A su vez, el movimiento giróvago del cuerpo liminar obedece el ritmo marcado por la percusión, el cual a su vez está determinado por el fenotexto del poema. Insistimos: el *usul* o patrón rítmico atiende el significado de los

poemas, y su cadencia, lentitud o velocidad está acorde con el recorrido espiritual que hay en la palabra, en el lenguaje metafórico de Rūmī. Además, en dicho lenguaje metafórico hallamos igualmente las “marcas” de lo Semiótico: aliteraciones, rimas, repeticiones, y entonces nos preguntamos si en estas huellas fonéticas también hallamos la *jóra* como manifestación de Dios. En otras palabras, ¿es posible que el oído del corazón sutil también perciba estos elementos como manifestación de Dios? Y, ¿el lenguaje metafórico que oculta y revela se asemeja el juego erótico que hallamos en las notas musicales, y que, ultimadamente, se trate también del mismo Dios que se manifiesta así? Si pensamos en Dios como *jóra*, podríamos decir que a partir del movimiento de regresión que lleva a cabo el derviche, tiene sentido que el éntasis se transforme en una re-Creación, y que por ende, el lenguaje poético sea un re-nombrar el mundo. El interludio de los cuatro *selam* es, por tanto, también un giro, un movimiento circular, puesto que el cuerpo liminar muere y renace, anula el significado del lenguaje para recrearlo y dotarlo de nuevos significados. Y esto solamente puede hacerlo el lenguaje poético. No obstante, pese a que en apariencia el derviche emerge de nuevo al ámbito de lo Simbólico, el lenguaje poético con que narrará su experiencia (ya sea por sí mismo o por medio de la lectura de Rūmī) mantendrá la marca de las pulsiones de lo Semiótico: el poema oculta y revela, no se vuelve transparente del todo, sino que buscará nuevas maneras de expresar su emoción y su experiencia mística, como decía Cussen a propósito de la poesía de Fijman. En términos de poesía mística, asistiremos a la palabra de Dios por vía de la palabra del poeta, y nos invitará a morir para escucharlo, para que habite en nosotros y seamos Uno con Él, para que anhelemos sentarnos a su mesa, beber su vino y renazcamos infinitamente, girando y girando.

CONCLUSIONES

Considero que al término de esta ardua investigación doctoral hemos demostrado los objetivos e hipótesis que nos planteamos en un principio: por un lado, demostramos que en el ámbito mevleví la poesía posee nexos indisolubles con la música, la danza, el cuerpo y la fisiología sutil (alma y corazón). Fue posible descifrar dichos nexos gracias a las teorías que utilizamos, primordialmente los conceptos de Kristeva, puesto que revisamos la forma en que el cuerpo liminar se convierte en escenario somático de la unión mística durante la danza, al seguir los genotextos de la poesía y la danza. Vimos que estos genotextos están a su vez acompañados de un patrón rítmico, específico para cada interludio de los *Āyīm-i Šerif*, y que éste sostiene el movimiento corporal y la armonía de la danza, la distribución espacial del cuerpo liminar en el microcosmos que es el *semaxané* y el giro. Cada respiración y cada movimiento circular *es* la experiencia de la presencia en el Amado, cada soplo nuevo es la Creación, así como cada golpe del tambor *kudüm* es la sílaba creadora y primigenia “¡sé!”. Por tanto, el fenotexto del poema también es importante; como indica Kristeva, lo Semiótico y lo Simbólico, genotexto y fenotexto, intercambian flujos de significación y entre ambos construyen el texto que nunca es definitivo. Los poemas escogidos para cada interludio buscan generar un estado interno, apelan desde su genotexto al oído del corazón, pero vimos que es el fenotexto el que determina el patrón rítmico, la velocidad de dicho ritmo y la estructura musical, que asciende y desciende según el misterio y la Revelación del mismo Dios. Comprobamos que los conceptos de Kristeva son inseparables y complementarios.

Por otro lado, también demostramos que la danza giróvaga es la metáfora icónica de la poesía, o, mejor dicho, del genotexto poético, según revisamos extensamente en los

capítulos II y III. Vimos que tanto el giro como el genotexto son paralelos en la experiencia del autor, Rūmī; son Objetos Dinámicos que dan origen al Objeto Inmediato, es decir, el objeto de la metáfora, porque es la manifestación de tal experiencia autoral. La danza giróvaga resulta como Objeto Inmediato, pues *es* la experiencia del retorno y el encuentro con Dios. Asimismo, el poeta como generador de experiencias, siguiendo a Benjamin, renombra el mundo a partir del lenguaje poético, y es de esta forma como Rūmī incorpora a su poesía mística al cuerpo como un elemento importante.

Otro objetivo importante consistía en demostrar la importancia capital del cuerpo en la experiencia mística expresada en la danza, y su participación como acompañante del alma. Para ello, propusimos varias categorías de cuerpo: el poético-metafórico, el sutil y el liminar. En el capítulo I vimos la gran riqueza poético-metafórica en torno al cuerpo y el alma, y de qué manera Rūmī resignificaba el papel de ambos elementos. Del mazdeísmo incorpora a su poética la idea de un cuerpo bello, en el que se manifiesta la inmanencia divina, a la vez que transforma la concepción coránica del alma a la que son fieles los filósofos persas, pues el alma puede ser un obstáculo para la visión divina, al igual que el cuerpo, o la única vía para reunirse con él. El alma y el cuerpo son ambivalentes, pero de ninguna manera prescindibles en la experiencia de lo divino.

El cuerpo poético-metafórico es Dios y es Šams de Tabrīz, es el microcosmos. Y como tal se asume cuando se ubica en el espacio simbólico del *semaxané*: es el cuerpo liminar que manifiesta la transformación del cuerpo sutil, una vez que el alma se haya pacificada y el corazón se pule para reflejar y desbordarse del Amado. Esto es posible por la cualidad de *performance* que tiene el *sema*, pues crea un tiempo y espacio liminares que permiten la metaforización icónica de las acciones (y en este punto creo que se conjugan Peirce y Kristeva): la experiencia mística corresponde al ámbito de lo Semiótico porque no

es posible articularla más que con el silencio, la paradoja, el ritmo kinésico y vocal, y esto a su vez se lleva a la escena en el *sema* porque, según Auslander (2008), es en la *performance* donde lo Semiótico se hace presente. Al mismo tiempo, recordemos que el icono metafórico no es representación, por lo que, en este caso, al hablar del *sema* como *performance* ritual, no queremos decir que éste es una *representación* de la experiencia divina del derviche que danza, sino que en el preciso momento de danzar tiene lugar esta experiencia, al igual que la poesía es una experiencia mística en sí misma porque renombra al mundo desde un nuevo lenguaje. El poeta místico y el derviche retornan de su viaje hacia Dios, hacia la *jóra* prelingüística, y traen consigo desde ahí un nuevo vocabulario que no se inserta del todo en lo Simbólico. Es una Creación del lenguaje que permanece oculto, velado, y que nos corresponde a nosotros, como estudiosos de la lengua y la poesía, ir descifrando. Y no hay poesía sin ritmo, pues así como la percusión es el ancla de la danza giróvaga, el ritmo lo es también de la palabra. En el ritmo y en la musicalidad fónica descansa todo el misterio de la Creación después del retorno a la *jóra*:

En las cadencias de la música se oculta un secreto
Si yo lo revelara, trastornaría al mundo.

Rūmī

GLOSARIO

Ahura Mazda: Dios principal de la religión mazdea o zoroastrismo (Ver: Mazdeísmo).

Ahrimán: Dualidad destructora del mazdeísmo. Representa la oscuridad y, por tanto, es opuesto a la luz de Ahura Mazda.

Āyīn-i Šarīf: composición musical mevleví que comprende fragmentos de poemas de Rumi y otros poetas destacados de la orden. Se interpreta durante el *sema* y comprende el *peshrev*, los cuatro *selam* y el *son peshrev*.

Derviche: “el pobre”, es la palabra persa para designar a los sufíes errantes. Es sinónimo del árabe *faqir*.

dīkr: remembranza de Dios. Consiste en la respiración controlada sobre ciertas partes del cuerpo en conjunto con la repetición de los nombres de Alá o la primera parte de la profesión de fe islámica: “no hay más Dios que Dios”. Puede ser individual o colectivo.

Faquir: sinónimo de “derviche”. Según Schimmel, el término se deriva de *faqr*, el estado del ser humano frente a la riqueza plena de Dios.

ġazal: es el género lírico más importante en la literatura persa. Son poemas amorosos escritos en dísticos, con rima interna y aliteración. Entre los poetas persas que cultivaron el *gazal* encontramos a Rumi y a Hafez.

ḥadīṯ: es una frase empleada por Mahoma, según la tradición, para ejemplificar su forma de conducirse de acuerdo con el Corán.

Maniqueísmo: se trata de una religión que surge en el territorio persa, posterior en el tiempo al mazdeísmo y anterior al islam. Su figura principal es Mani, quien se asume como el último profeta de una tradición que comprende a Buda, Zoroastro y Jesús. Es una religión dualista que distingue entre la luz y la oscuridad, el alma y el cuerpo, el bien

y el mal. Según esta doctrina, el Dios de la Oscuridad robó las partículas de Luz, por lo que es tarea del ser humano liberar dichas partículas atrapadas en la materia para reunir las con sus equivalentes celestes.

Mazdeísmo: es una de las religiones más importantes de la Persia pre-islámica, que se practica aún hoy entre algunos grupos. El libro sagrado del mazdeísmo es el *Zend Avesta* y su figura más destacada es el Profeta Zoroastro. Esta religión concibe el mundo como una lucha entre la luz y la oscuridad, representadas respectivamente por Ahura Mazda y Ahrimán. Ahrimán desea destruir la obra de Mazda, por lo que el papel de los seres humanos consiste en poblar la Tierra con hombres y mujeres sanos para proteger la obra de Luz de Mazda.

Nafs: en un sentido general se refiere al “alma”. No obstante, el sufismo distingue distintos grados de *nafs* según el crecimiento espiritual del individuo.

Ney: forma turca de *nāy*. flauta de caña que se utiliza en el *sema* meleví. Simboliza al Hombre Perfecto en su añoranza del Amado.

Sāqī: es un personaje constante en la poesía sufí que representa a la escanciadora de vino o al copero, que por su pureza y belleza también son símbolo del Amado divino.

Samā’: término árabe que significa “audición”. Para la orden sufí creada a partir de las enseñanzas de Rumi, conocido también como Mevlana, el *sama’* es el ritual de danza mística, música y oración conocido popularmente como “la danza de los derviches giróvagos”. En este ritual los participantes giran y despliegan su vestidura blanca, la cual representa el alma en su unión con Dios.

Sema: forma turca de *sama’*.

Shaij: es el guía o maestro del sufí.

Sufismo: vertiente mística del islam.

Sunna: es la serie de principios que rigen a la comunidad musulmana. Se sustenta en los dichos y hechos de Mahoma; por ejemplo, detalla cómo ha de ser el ayuno, la oración, e incluso las normas de conducta y los acuerdos legales, como las herencias, los castigos, etcétera. Es tan válida como el Corán y a menudo explica con mayor detalle los preceptos que ya se encuentran en él.

BIBLIOGRAFÍA

- Ad-Darqāwī, Al-‘Arabi. *Cartas de un maestro sufí*. Barcelona: José J. de Olañeta. 1991.
- Adonis. *Sufismo y surrealismo*. José Miguel Puerta trad. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- . “Pensamientos. Giorgio Agamben: Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir”. En línea:
http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=328
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres, Nueva York: Routledge, 2011.
- Ānṣārī, Abdāllah. *Del alma, el corazón y el intelecto. Himnos y tratados*. Clara Janés y Ahmad Taherí trads. Madrid: Trotta, 2009.
- Anttila, Raimo y Sheila Embleton. “The Iconic Index: from Sound Change to Rhyming Slang” en *Iconicity in language*, Raffaele Simone ed. Ámsterdam: J. Benjamins, 1995, pp. 87-118.
- Arasteh, Reza. *Rūmī, el persa, el sufí*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Arnaud-Demir, Françoise. “Quand passent les grues cendrées... Sur rune composante chamanique du cérémonial des Alévis-Bektachis” en *Turcica*, 34, 2002, p. 39-67.
- ‘Aṭār, Farīd ud-Dīn. *El lenguaje de los pájaros*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Auslander, Philip. *Theory for Performance Studies*. Londres, Nueva York: Routledge, 2008.
- Badiou, Alain. “La danza como metáfora del pensamiento” en *Fractal*, año XIII, vol. XII, núm. 50, julio-septiembre 2008, p. 15-36.

- Bárcena, Halil. *Perlas sufíes*. Barcelona: Herder, 2015.
- . *Sufismo*. Barcelona: Fragmenta, 2012.
- . “Sufismo, una mística de la circularidad” en *Revista Cascada*. Núm. 3., Vol. 3, Julio-septiembre 2012. pp. 16-18.
- . “Mevlânâ Rûmî y la música” en *Revista Cascada*. Núm. 2, Vol. 6, abril-junio 2013. pp. 6-7.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 73-82.
- Boix, Sara. *La sabiduría del sufismo*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2010.
- . Boix Llaveria, Sara, “Emoción estética y experiencia espiritual”, en Agustín López Tobajas y María Tabuyo, eds., *El Conocimiento y la Experiencia Espiritual*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2007 (Mandala, 30), pp. 173-188.
- Borges, Jorge Luis. “El Zahir” en *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1975. 103-114.
- Bruijn, J. T. P., “Gazal i. History,” en *Encyclopaedia Iranica*. En línea:
<<http://www.iranicaonline.org/articles/gazal-1-history>>
[Consultado el 1 de agosto de 2018].
- Buehler, Arthur. *Sufi Heirs of the Prophet. The Indian Naqshbandiyya and the Rise of the Mediating Sufi Shaykh*. Prólogo de Annemarie Schimmel. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.
- Burckhardt, Titus. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *Esoterismo islámico. Introducción a las doctrinas esotéricas del islam*. Madrid: Taurus, 1980.

- BürgeI, Johann Christoph. "Ecstasy and Order: Two Structural Principles in the Ghazal Poetry of Jalāl al-Dīn Rumi". *The Heritage of Sufism. The Legacy of Medieval Persian Sufism (1150-1500)*. Vol. II. Leonard Lewisohn ed. Oxford: Oneworld Publications, 1999.
- Cadavid, Jorge H. "Poesía y mística sufi" en *Universitas Humanística*. Vol. 48, núm. 48, 1999. pp. 147-150.
- Caro Valverde, María Teresa. *La escritura del otro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 269-270.
- Cheetham, Thomas. *The World Turned Inside Out. Henry Corbin and Islamic Mysticism*. Connecticut: Spring Journal, 2003.
- Chittick, William C. "Rūmī and the Mawlawiyyah" en Seyyed Hossein Nasr ed., *Islamic Spirituality. Manifestations*. Nueva York: Herder and Herder, 2017. p. 105-126.
- . *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi*. Nueva York: State University of New York Press, Albany, 1983.
- Corán, El*. Julio Cortés ed. Barcelona: Herder, 2005.
- Corbin, Henri. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- Córdoba, Edith. "La experiencia de Dios desde la perspectiva kleiniana", en *Experiencia de Dios y psicoanálisis*. México: Promexa, 1991. 63-73.
- Cussen, Felipe. "Sinestesia y dinamismo en la poesía mística de Jacobo Fijman" en *Literatura y lingüística*, núm. 28, 2013, 15-28.
- Dabashi, Hamid. *The World of Persian Literary Humanism*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2012.
- Çalışır, Ahmet. *Hâce Hâfız Eyyûbî Mehmed Zekâi Dede Efendi*. Konya: Selçuklu Belediyesi, 1989.

- . *Mevlevî Âyinleri. Beste-i Kadîmden Beste-i Cedîde. (Meydan Görmüş).* Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi/İslâm Dünyası Turizm Başkenti Konya, 2016.
- Çevikoğlu, Timuçin. *While Whirling the Love in the Heart. Renews.* Konya: Provincial Directorate of Culture and Tourism, 2008.
- . *Mevlevî Âyinleri. Usûller ve Arûz. 2 Vols.* Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2011.
- Dabashi, Hamid. *The World of Persian Literary Humanism.* Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2012.
- Dallal, Alberto. *El aura del cuerpo.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- . *La danza contra la muerte.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993.
- Domínguez Morano, Carlos. “La experiencia mística desde la psicología y la psiquiatría”, en *La experiencia mística.* Juan Martín Velasco ed. Madrid: Trotta, 2004.
- Dronke, Peter. *The Medieval Lyric.* Cambridge: Boydell & Brewer, 2002.
- Eliade, Mircea. *El Yoga. Inmortalidad y libertad.* México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Ernst, Carl W. “Sufismo y yoga según Mohhammad Ghawth” en *Sufí.* Número 33, primavera y verano 2017. 8-17.
- Friedlander, Shems. *The Whirling Dervishes.* Nueva York: State University of New York Press, 1992.
- García Bazán, Francisco. “El pensamiento iranio” en Miguel Cruz Hernández ed. *Filosofías no occidentales.* Madrid: Trotta, 1999, p. 179-205.

- Godwin, Joscelyn. *Armonías del cielo y la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Trad. Radamés Molina y César Mora. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- González Ortiz, Felipe. *Megalópolis y cultura. Del ritual indígena al performance urbano*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2012.
- Gonzalo, Antoni. “El «ciego vidente» y el visionario que es «todo ojos» en el sufismo” en Agustín López Tobajas y María Tabuyo, eds., *El Conocimiento y la Experiencia Espiritual*. Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2007 (Mandala, 30), p. 189-205.
- Goytisolo, Juan. “Los derviches giróvagos” en *Ensayos escogidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 33-57.
- Helminski, Kabir. *The Knowing Heart. A Sufi Path of Transformation*. Boston: Shambhala, 2000.
- Hernández, Víctor. “El desarrollo temprano de la mente y la experiencia de Dios”, en *Experiencia de Dios y psicoanálisis*. México: Promexa, 1991. 75-85.
- Hölderlin, Friedrich. *Las grandes elegías*. Madrid: Hiperión, 1998.
- Hujwiri, Hazrat Ali bin Usman. *The Kashf al-Mahjub. A Persian Treatise on Sufism*. Lahore, Karachi: Zia-ul-Quran Publications, 2001.
- Inançer, Ömer Tuğrul. *Dinle Neyden. Mesnevi Sohbetleri*. Estambul: Sufi Kitap, 2009.
- Keshavarz, Fatemeh. *Reading Mystical Lyric. The case of Jalāl al-Dīn Rumi*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.
- Khan, Hazrat Inayat. *The Mysticism of Sound and Music*. Boston: Shambhala Dragon Editions, 1996.

- Kristeva, Julia. *La revolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Éditions du Seuil, 1974.
- Kugle, Scott. *Sufis and Saint's Bodies. Mysticism, Corporeality, and Sacred Power in Islam*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2007.
- Lings, Martin. *¿Qué es el sufismo?* Barcelona: José J. de Olañeta, 2006.
- Lewisohn, Leonard. "The Sacred Music of Islam: *Samā'* in the Persian Sufi Tradition" en *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, 1997, p. 1-33.
- ed. *The Heritage of Sufism. Volume I. Classical Persian Sufism from its Origins to Rumi (700-1300)*. Oxford: Oneworld Publications, 1999.
- López-Baralt, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Merton and Sufism. *The Untold Story: A Complete Compendium*. Rob Baker y Gray Henry eds. Lousville: Fons Vitae, 2005.
- Michon, Jean-Louis. "Sacred Music and Dance in Islam" en Seyyed Hossein Nasr ed., *Islamic Spirituality. Manifestations*. Nueva York: Herder and Herder, 2017. p. 469-505.
- Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007.
- Mohammadi Shirmahaleh, Shekoufeh. *Sintiendo la palabra. Contextos lingüísticos y literarios del icono metafórico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016.
- Muñoz, Adrián. *Radiografía del hathayoga*. México: Colegio de México, 2016.
- Nasr, Seyyed Hossein. "Sufism and Spirituality in Persia" en Seyyed Hossein Nasr ed., *Islamic Spirituality. Manifestations*. Nueva York: Herder and Herder, 2017. p. 206-222.

- . “Islam and Music: The Legal and the Spiritual Dimensions” en *Enchanting Powers: Music in the World’s Religions*. Lawrence E. Sullivan ed. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 219-235.
- . *Islamic Art and Spirituality*. Nueva York: State University of New York Press. 1987.
- . “The Influence of Sufism in Traditional Persian Music” en *Studies in Comparative Religion*, Vol. 6, núm. 4, otoño 1972.
- . “Mysticism and Traditional Philosophy in Persia, Pre-Islamic and Islamic” en *Studies in Comparative Religion*, Vol. 5, núm. 4, otoño 1971.
- y J. Matini. “Persian Literature” en Seyyed Hossein Nasr ed., *Islamic Spirituality. Manifestations*. Nueva York: Herder and Herder, 2017. p. 328-349.
- Nasr, Hossein Sayyed.
- Nagy, Gregory. *Poetry as performance. Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Paniagua, Eduardo y Grian. *Rūmī e Ibn Arabī. Oriente y Occidente. Siglo XIII*. Madrid: Pneuma, 2005.
- Panikkar, Raimon. *La religión, el mundo y el cuerpo*. Barcelona: Herder, 2014.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Platón. *Diálogos. Filebo, Timeo, Critias*. Vol. VI. Madrid: Gredos, 1992.
- Pey, Serge. *Rituel des renversements. Poèmes soufis pour Michel Raji danseur choréographe*. Rennes: Éditions La Part Comune, 2011.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. En *Cuadernos de investigación teatral. Performance y teatralidad*.

- México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral
Rodolfo Usigli, 2005. Pp. 52-61
- Raíz de raíces, La. Antología de poesía mística sufi.* México: Foro Literario de Sufismo,
Instituto Luz sobre Luz, Orden Sufí Nur Ashki Yerráhi, 2013. (Edición artesanal)
- Raji, Abdeslam Michel. “L’art soufi de la respiration” en *Arte Radio*, 2012.
<https://www.arteradio.com/son/616145/la_danse_du_souffle> [Consultado el 24 de julio de 2018.]
- Ramos Ortega, Belén. “La escritura con el cuerpo o el cuerpo de la escritura: aproximación a una poética de la subversión en Luisa Valenzuela” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2010. s/p.
- Random, Michel. *Rumi. El conocimiento y el secreto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Robledo González, Laura. “La poética del espacio en san Juan de la Cruz y el receptáculo de la jóora” en *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*. Luce López-Baralt ed. Beatriz Cruz Sotomayor coord. Madrid: Trotta, 2013. 421-450.
- Rouget, Gilbert. *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1985.
- Rūmī. *Ġazaliāt-i Šams*. <<http://ganjoor.net/moulavi/>> [Consultado el 24 de julio de 2018]
———. *Soleil Du Réel. Poèmes de l’amour mystique*. Christian Jambet trad. Francia: Imprimerie Nationale Éditions, 1999.
———. *Rubayat*. Clara Janés y Ahmad Taherí trads. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2003.
———. *El canto del sol*. Eva de Vitray-Meyerovitch y Marie-Pierre Chevrier eds. Esteve Serra trad. Barcelona: José J. de Olañeta, 2ª ed., 2008.

- . *En brazos del amado*. Madrid: EDAF, 2012.
- Sari, Nil. “Ottoman Music Therapy”. 2009. < <https://muslimheritage.com/ottoman-music-therapy/>> Consultado el 20 de abril de 2020.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 1988.
- . *The future of ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres: Routledge, 1993.
- . *Estudios de la representación. Una introducción*. Traducción de Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Schimmel, Annemarie. *Introducción al sufismo*. Barcelona: Kairós, 2007.
- . “Sufism and Spiritual Life in Turkey” en Seyyed Hossein Nasr ed., *Islamic Spirituality. Manifestations*. Nueva York: Herder and Herder, 2017. p. 223-232.
- . *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 1992a.
- . *Rumi’s World. The Life and Works of the Greatest Sufi Poet*. Boston: Shambhala, 1992b.
- . *Mystical Dimensions of Islam*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 1975.
- Shah, Idries. *Los sufis*. Barcelona: Kairós, 2013.
- Shirazí, Hafez. *101 poemas*. Clara Janés y Ahmad Taherí eds. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2002.
- Smith, Llewellyn. “Sufism: History, Politics and Culture. A Conversation with Carl Ernst” en *Sufi*. Núm. 86, Invierno 2014, p. 30-35.
- Sohravadī, Sihāboddīn Yahya. *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*. Madrid: Trotta, 2002.

- Tourage, Mahdi. *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*. Leiden, Boston: Brill. Iran Studies 2. 2007.
- Turner, Victor. *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1985.
- Twinch, Cecilia. “La montaña de Qāf: un espacio más allá de todo lugar” en *El Azufre Rojo IV*, 2017, 89-98.
- Valéry, Paul. “Philosophie de la danse”. Québec: s/e, 2003. Edición electrónica. http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/valery_p_hilosophie_danse.pdf [Consultado el 30 de septiembre de 2020.]
- Weinberger, Eliot. “The Vortex” en *Chicago Review*. Vol. 51/52, Vol. 51, no. 4 - Vol. 52, no.1, primavera 2006, pp. 186-202.
- Weisz, “Mitografías del chamanismo” en *Antropológicas*, núm. 20, septiembre/diciembre 2001, p. 67-73.
- . “Nueve niveles o la actualidad del Noo” en *Encuentros en cadena: las artes escénicas en Asia, África y América Latina*. México: Colegio de México, 1998, p. 165-172.
- . “Personificaciones somáticas” en *Poligrafías*, 1996, p. 65-82.
- . “Formas mentales de la representación” en *Teatro*, 1994, p. 13-18.
- . “Posmodernismo, rito y biología” en *Escénica*, 1983, p. 5-9.
- Zakin, Emily. “Psychoanalytic Feminism” en Edward N. Zalta ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2011. Enlace: [<https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis/>](https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis/). [Consultado el 24 de julio de 2018.]

Zarcone, Thierry. (2013) "The Bektashi-Alevi 'Dance of the Crane' in Turkey: A Shamanic Heritage?" en Zarcone, Thierry y Angela Hobart (eds.), *Shamanism and Islam. Sufism, Healing Rituals and Spirits in the Muslim World*. Londres, Nueva York: Tauris. 203-216.

Zend Avesta The. James Darmesteter trad. Parte II: Sîrôzahs, Yasts y Nyâyis. Oxford: Oxford University Press Warehouse, 1883. Sacred Books of the East, vol. XXIII. Max Müller ed.