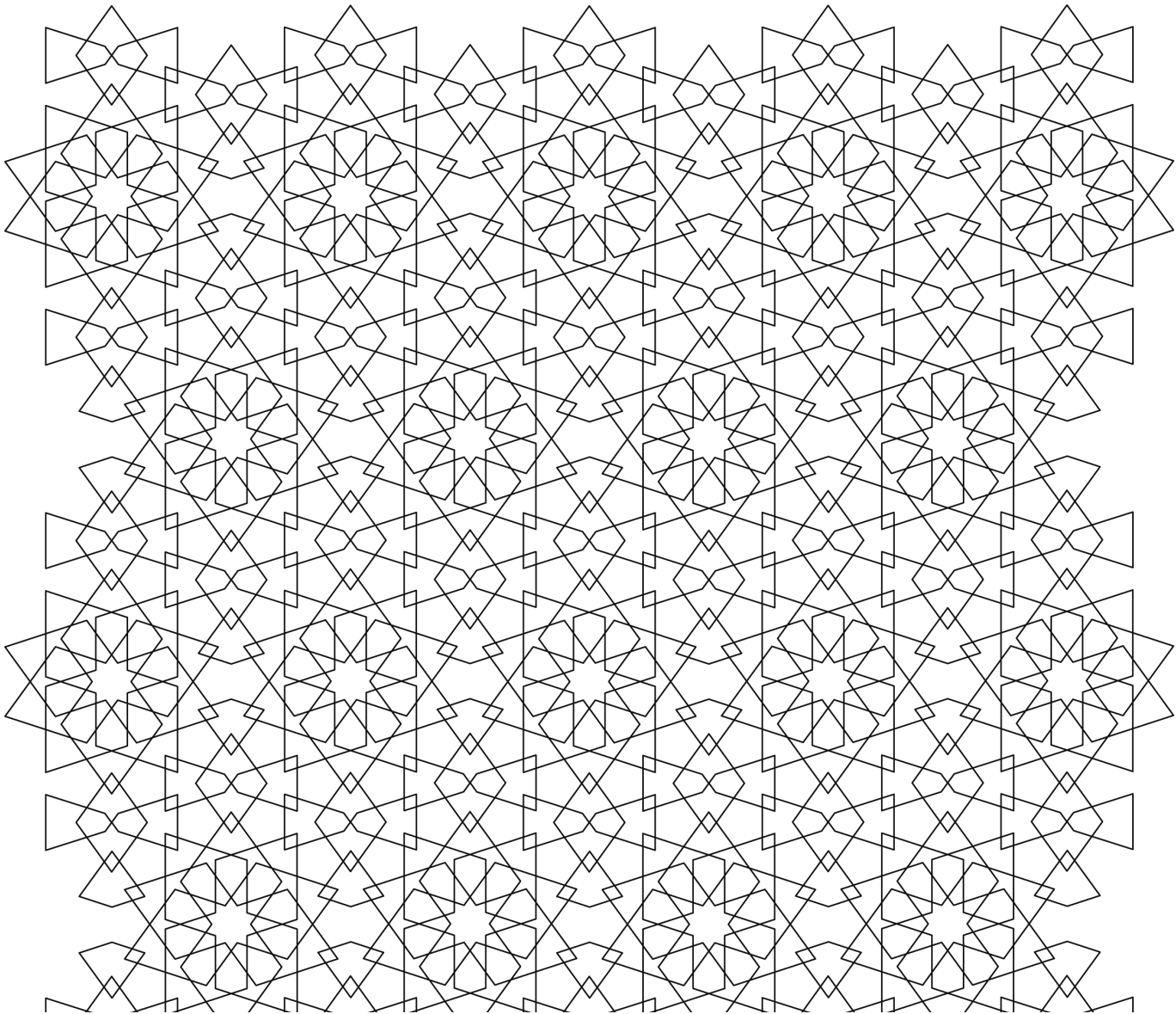


IBN ‘ARABĪ EN LA CALIGRAFÍA ÁRABE ACTUAL¹

TODO ARTE QUE NO OFREZCA SABER ES PRESCINDIBLE

José Miguel Puerta Vílchez

Universidad de Granada



¹ La referencia de las figuras aquí citadas remite también a un archivo de imágenes que puede consultarse en el siguiente enlace: http://ibnarabisociety.es/Scripts/Documentos/josemiguelpuerta/Ibn_Arabi_caligrafarabe_9mar13_ilustrac_texto_1.pdf

Resulta en verdad significativo el importante lugar que ocupan los contenidos y la visión del mundo propios del sufismo en la renovación de las artes plásticas árabes contemporáneas, especialmente de la caligrafía, y cómo la figura y la obra de Ibn 'Arabī poseen una poderosa presencia inspiradora en dichas artes. Es evidente que la dimensión existencial y el valor universal de los escritos del gran místico murciano, así como la belleza formal y semántica de su lenguaje paradójico, más la potencia transmutadora que concede al amor, la imaginación, la libertad creadora y la visión interior y espiritual del ser humano, ha impulsado a muchos artistas y calígrafos árabes actuales a nutrirse de su legado, que en numerosas circunstancias ha sido, y es, perseguido y censurado, con el fin de revitalizar un arte, y un individuo árabe, que aspira a liberarse tanto de la ortodoxia teológica, moral y política imperante, como de los rígidos cánones estéticos y sociales heredados. Contemplar a Ibn 'Arabī en el espejo de la caligrafía contemporánea nos lleva a recrear los conceptos fundamentales del mayor gnóstico del islam, de un lado, y, de otro, nos invita a compartir los sentimientos, anhelos y perplejidades del ser árabe y musulmán cercano a nosotros. Es cierto que veremos su pensamiento y las sutilezas de su ingente universo filosófico y simbólico condensados por las artes caligráficas en el molde de algunas frases, poemas y cuadros caligráficos, que a veces llenan las páginas de libros de artista (siempre más sinópticos que panorámicos), pero no por ello dejan de ser esas aproximaciones *akbaríes* suficientemente evocadoras de parte esencial de su inconfundible imaginario y representan una excelente revitalización de su credo. No estamos, obviamente, ante obras de erudición y análisis, sino frente a creaciones plásticas previstas para la inmediatez de cierta contemplación sensorial, que no renuncian tampoco a transmitir saberes y/o a provocar un impacto transformador en el alma del espectador².

Puede decirse que fue a mediados del siglo XX, o poco antes, cuando muchos artistas árabes y musulmanes intentaron renovar las artes plásticas de sus respectivos lugares de origen, recuperando componentes genuinos de su tradición artística e incorporando los procedimientos, técnicas y puntos de vista de las vanguardias occidentales, con las que habían entrado en contacto por diversos conductos. La caligrafía o, más aún, los signos de la escritura árabe, se erigieron desde el principio en elemento fundamental de identidad, que pronto demostró, además, una sorprendente capacidad para asumir

² He comentado estos temas en *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, 2007 (capítulos 6 y 7), en *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea* (catálogo de la exposición del mismo nombre exhibida en Casa Árabe de Madrid y Córdoba), ed. de J. M. Puerta Vilchez, Madrid, Casa Árabe-Turner, 2010, y más específicamente en “El corazón percibe lo que no capta la vista. Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufi”, en AA.VV., *Conciencia: imagen y concepto. Cuadernos del Círculo de Estudios Espirituales Comparados*, Sevilla, Alegoría, 2012, pp. 155-186, del que el presente texto es una revisión focalizada en Ibn 'Arabī, sobre quien añado otras caligrafías. Agradezco aquí, una vez más, la amabilidad con que varios de los artistas cuya obra se comenta a continuación me han suministrado escritos, catálogos, imágenes y reflexiones sobre su arte, principalmente Munir Al-Shaarani, Jalid Al-Saai, Nja Mahdaoui y Hassan Massoudy.

las más variadas exploraciones gráficas y plásticas de la contemporaneidad. Las vanguardias artísticas árabes y musulmanas consideraron enseguida agotado el neoclasicismo caligráfico otomano, basado en el cuadro de contenido piadoso, con frases casi exclusivamente coránicas, del Hadiz o hagiográficas, que se aferra a normas inamovibles y al uso casi exclusivo de la tinta negra sobre el fondo blanco, reduciendo la creatividad del artista a la distribución, encabalgamiento y entrelazamiento de letras y palabras, y que suele enmarcar las obras, además, con ampulosos y vacuos ornatos vegetales, florales o geométricos. Se produce así una temprana escisión entre quienes prosiguen la tradición otomana y quienes la descartan, lo cual va en paralelo con dos visiones del mundo diametralmente opuestas (sin entrar aquí, claro está, en los matices): la que opta por la norma y el orden social y teológico establecidos, y la que se adentra en la búsqueda personal y en la ruptura con cualquier estructura estética, política y religiosa limitadora. La primera opción tuvo en los países árabes una importante referencia en La Escuela de Perfeccionamiento Caligráfico, abierta en 1922 en El Cairo, así como en el trabajo de importantes calígrafos de Iraq, Siria, Palestina, Jordania, Sudán, el Magreb y otros países, que forjaron el renacimiento caligráfico árabe contemporáneo sobre los principios de la escuela otomana. Y, aunque las magníficas realizaciones de esta escuela, en la que muchos ven la imagen de la “verdadera caligrafía árabe”, como las de Ḥāmid al-Āmidī, el célebre calígrafo turco que, tras la eliminación de la grafía árabe de la nueva Turquía de Atatürk, hubo de emigrar al área arabófono, o las de Sayyid Ibrāhīm, Muḥammad ‘Abd al-Qāhir y otros muchos maestros de la citada Escuela de Perfeccionamiento Caligráfico de El Cairo, o de las de Muḥammad Hāšim de Bagdad (1921-1973), y los sirios Ḥilmī Ḥabbāb (n. 1909), Badawī al-Dirānī (m. 1967), el libanés Nasīb Makārīm, y tantos más, que gozaron, y gozan, de amplia difusión y admiración; otros artistas árabes y musulmanes, con mucha, poca o ninguna formación caligráfica clásica dieron el paso, revolucionario en el momento y contexto social en que lo dieron, de elegir la grafía árabe como elemento cardinal de su obra, pero liberada de los cánones del neoclasicismo caligráfico “a la turca”. Para ello, buscaron nuevas técnicas, formas y contenidos, entre los que aflora con vigor, precisamente, el discurso sufí, lo que se producirá, además, tanto en las variadas propuestas de la llamada *ḥurūfīya* (caligrafismo árabe contemporáneo) como en las más estrictamente caligráficas, que abrieron una tercera vía distante por igual del neoclasicismo de la escuela otomana y de la citada *ḥurūfīya*. Aquí conviene señalar que, al día de hoy, la escuela caligráfica turca experimenta una renovada fortaleza, impulsada desde el IRCICA (Research Center For Islamic History, Art and Culture), con sede en Estambul, así como por otras instituciones de diversos estados árabes e islámicos, en la que la temática y visiones sufíes no tienen apenas cabida, sin embargo, puesto que expresan un universo existencial y estético en esencia divergente.

LA DIMENSIÓN EXISTENCIAL Y SIMBÓLICA DE LAS LETRAS EN LA ḤURŪFĪYA ÁRABE

Los inicios de la *ḥurūfīya* (caligrafismo árabe moderno) están marcados por la valoración teórica y el empleo de las letras del alifato (*ḥurūf*), y a veces de palabras o breves frases, para crear una abstracción pictórica específicamente árabe. Esta estética conecta, incluso de manera explícita, con principios genéricos del sufismo, aunque en sus comienzos no trasladó expresamente a su producción los textos sufíes, pero sí su dimensión poética, existencial y liberadora. Parte de ello se constata ya en la experiencia de Madīḥa ʿUmar (1909-2005), a quien se considera fundadora de la *ḥurūfīya*, con su exposición “Imágenes abstractas de las letras árabes” en el Museo Corcoran de Washington, en 1949, y con el manifiesto en inglés que publicó titulado “La caligrafía árabe, elemento de inspiración en el arte abstracto”³, en el que la pintora de origen sirio ensalza la potencia visual del “arabesco”, por su potencia abstracta, su dimensión matemática y por la libertad y “el puro espíritu místico” que lo anima; partiendo de que el diseño armónico está en el origen de toda creación, en concordancia con el principio coránico de la perfección y armonía universal de la Creación, y de que “la escritura árabe es –a decir suyo- el más perfecto, rico y antiguo de los diseños”, por la versatilidad, energía y simbolismo de sus letras, que trascienden con mucho el simple decorativismo, la pintora se propone superar la esclerosis que sufría el arte árabe incorporando el grafismo a la pintura: “cada letra del alifato, en tanto forma abstracta, cumple un significado específico, y dichas letras, con sus diferencias, son en la expresión una fuente de inspiración. La letra *yāʾ* tiene una relevante y poderosa personalidad con muchos significados; la letra *ʿayn*, sin equivalente en inglés, es una letra potente y activa con diversos sentidos también, pues el nombre de la letra significa fuente de agua o, asimismo, el ojo con el que percibimos; la letra *lām* ofrece movimientos sutiles y musicales”, de lo que trata de extraer “formas dinámicas y expresivas de pensamiento”, comprobando, además, que las letras árabes influían con fuerza en otros artistas, precisamente por su dimensión simbólica⁴.

El exilio, o el extrañamiento, y el viaje, condición esencial también del sufismo, y en especial de Ibn ʿArabī, sea motivado por razones económicas, políticas o de otra índole, incluyendo el exilio interior, incidió directamente en la nueva estética y la abrió a otros mundos. Así sucedió con la propia Madīḥa ʿUmar y con bastantes de estos artistas, como el sudanés Waqīʿ Allāh (n. 1926-2007), cuya estética de “La cuarta dimensión”, con que denominó a su nueva pintura caligráfica, sólo llegó a concebir, según explica, tras residir en Londres a partir de 1967, y tras el cansancio que le produjo la escuela otomana en la que se inició; ahora rompe con los códigos tradicionales de copiar el Corán (enmarcamientos,

³ Cito por la traducción al árabe de este manifiesto realizada por Šarbal Dāgīr en *al-Ḥurūfīya al-ʿarabīya. Fann wa-huwīya (El caligrafismo árabe. Arte e identidad)*, Beirut, 1990, pp. 139-141.

⁴ *Ibid.*, pp. 140-141.

títulos, vocalización, tintes, etc.) para centrarse en los caracteres aislados y enigmáticos del inicio de algunas azoras coránicas (también llamados “*al-ḥurūf al-nūrānīya*”: letras o caracteres luminosos), explorando las posibilidades plásticas de unas figuras que se distinguen de las de otros alfabetos por “la continuidad, ritmo y abundancia de formas”⁵, y haciendo aflorar, con renovada óptica, el misterio y la potencialidad simbólica, indefinible, de dichos caracteres. De manera semejante, el Ğamīl Ḥamūdī (n. Bagdad, 1924), que se instaló pronto en París, donde estudió en la Escuela de Bellas Artes y con Picabia, confiesa que en los duros momentos de soledad y extrañamiento vividos en Francia repasaba los manuscritos árabes de la Biblioteca Nacional de París con la esperanza de hallar una nueva estética árabe, libre del academicismo y de los cánones de la caligrafía tradicional, y sentirse así al mismo tiempo árabe y moderno, animado, por otro lado, al ver que artistas como Paul Klee integraban la grafía latina en sus obras⁶. Como Madiḥa ‘Umar, se interesó por el surrealismo (liberación del inconsciente, onirismo, eterno femenino, metafísica...)⁷, hasta se le llegó a considerar “el único surrealista iraquí”, y perteneció al célebre Grupo de Bagdad, del que hay que destacar a Šākīr Ḥasan Āl Sa‘īd (1925-2004), figura cardinal de la plástica iraquí y árabe de la segunda mitad del siglo XX, y cuya relación con el sufismo fue no sólo intelectual y artística, sino profundamente reflexiva y vital, de lo que dejó testimonio en muchos de sus escritos y pinturas. El manifiesto de “La unidimensionalidad” (*al-Bu‘d al-wāḥid*), por él redactado, comienza otorgando a la letra-escritura el valor de “dimensión” constituida de “movimiento (*ḥaraka*) y orientación (*ittiḡāḥ*)”, no de “tema” (*mawḏū‘*), como en la caligrafía tradicional, por lo que invita a retornar al grafismo, cuyo “puro valor formal” lo convierte en el vehículo ideal para recuperar “los verdaderos valores del arte”, representados por “la abstracción” (*taḡrīd*), última etapa evolutiva del arte contemporáneo, en su opinión, a través de la cual el artista expresa por entero su libertad. Con Šākīr, el Grupo de Bagdad del 71 imprime, además, un claro sello sufi a su estética: la finalidad del arte es “elevar el yo humano a su más elevado nivel de humanidad, es decir, expresar la existencia de su yo humano a lo largo de todas las etapas, desde el instante de su creación hasta el de su extinción (...),” objetivo que sólo se alcanza por medio de la unidimensionalidad, es decir, con la práctica del caligrafismo, en tanto que “movimiento contemplativo del ser humano en su nivel cósmico existencial”. Así se logrará, por otro lado, una comunicación entre el artista y el espectador, al que se transmite la experiencia contemplativa del artista, no como mera sensación visual, sino en tanto experiencia existencial de perfección humana. En este contexto, Šākīr cita en el manifiesto la idea de Marcos el Gnóstico (s. II d. C.) de que “el cuerpo de la verdad está compuesto por las letras del abecedario”, y al filósofo y

5 Entrevista en el periódico sirio *al-Taṭawra*, n° 2993, 19-1-1986, cit. por Dāḡir, *al-Ḥurūfīya*, p. 72.

6 Cf. Šarbal Dāḡir, *al-Ḥurūfīya*, pp. 20-21. Testimonios sobre la experiencia de Ğamīl Ḥamūdī recogidos por Šākīr Ḥasan Āl Sa‘īd en *al-Bu‘d al-wāḥid (La unidimensionalidad)*, Bagdad, 1971, p. 109.

7 Sobre las concomitancias conceptuales y vitales del sufismo con la poética surrealista, cf. Adonis, *Sufismo y surrealismo*, trad. de J. M. Puerta Vilchez, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.

alquimista Ġābir b. Ḥayyān (ca. 721-810), quien, al tratar sobre el canon de las letras (*Mīzān al-ḥurūf*), otorgaba, en línea con el sufismo, un valor simbólico trascendente a los caracteres gráficos, que se manifiesta en su trazo⁸. La asunción del sufismo por parte de Šākīr se conjugó con la recuperación de elementos de las artes populares de su tierra, de su pasado sumerio y babilónico, y de las aportaciones de Kandinsky, pero sin desprenderse nunca de la grafía árabe. No en vano, Šākīr ha publicado textos imprescindibles sobre historia de la caligrafía y del arte islámicos, en los que concibe la caligrafía árabe como una etapa decisiva en la evolución hacia la abstracción iniciada en las antiguas artes mesopotámicas: considera el cúfico, por ejemplo, como evolución de la escritura *mismārī*, en la que se abstraen elementos de la vida natural (para Šākīr, el cúfico, sobre todo el florido, conserva las ideas de fertilidad y confrontación de la realidad propias del antiguo arte mesopotámico) y se perfeccionan, gracias a los principios aportados por el islam de la unicidad (*tawḥīd*), la abstracción (*tağrīd*), la ascensión (*ʿurūğ*) y el movimiento (*ḥaraka*)⁹, conceptos todos ellos sumamente activos en el acervo sufi. Desde la perspectiva y práctica de Šākīr Āl Saʿīd, el artista actual se sitúa, por consiguiente, en un largo proceso que nace en sus ancestros de las primeras civilizaciones mesopotámicas, conformadas precisamente sobre el desarrollo de los alfabetos, se espiritualiza con el islam, ante todo en su versión existencialista y cósmica sufi, no ritualista y ortodoxa, y continúa con la experiencia artística moderna en pos del perfeccionamiento del yo dentro de un universo absoluto, físico a la vez que trascendente.

GESTO CREADOR E INSPIRACIÓN AKBARÍ

El interés por el espíritu y la visión del mundo sufíes manifestado por muchos estudiosos, pensadores y artistas árabes del siglo XX, estuvo acompañado también por la incorporación a la nueva plástica caligrafística de textos sufíes, fuese a través de la confección de libros artísticos completos o, más habitualmente, seleccionando breves máximas, versos o poemas expresivos del nuevo modo de entender la vida. Nja Mahdaoui (n. Túnez, 1937) [Fig. 1], por ejemplo, el artista plástico tunecino con más proyección desde hace décadas, y uno de los artistas árabes contemporáneos de mayor presencia internacional, se acercó en diversas ocasiones al sufismo con la arrolladora energía y la pasión que le caracterizan. Su natural y confesada insumisión a todo lo establecido le llevó a crear una singular estética de la gestualidad, o plástica del signo, como él mismo la llama, dando vida a los caracteres y grafemas árabes pero sin formar nunca palabras, evitando en todo momento la “atadura” de la

8 Šākīr Ḥasan Āl Saʿīd, “al-Buʿd al-wāḥid” (“La unidimensionalidad”), en *al-Buʿd al-wāḥid*, Bagdad, 1971; reed. por Š. Dāğir en *al-Ḥurūfīya al-ʿarabīya*, pp. 142-148.

9 Šākīr Ḥasan Āl Saʿīd, *al-Uṣūl al-ḥaḍārīya wa-l-ğamālīya li-l-ḥaṭṭ al-ʿarabī* (*Fundamentos culturales y estéticos de la caligrafía árabe*), Bagdad, 1988, y “al-Ḥaṭṭ al-ʿarabī ḥaḍārīyan wa-ğamālīyan (La caligrafía árabe: civilización y estética)”, revista *al-Mawrid*, n° 4, Bagdad, 1986, pp. 51-68.

comunicación verbal, lo que causó, y sigue causando, perplejidad en un público acostumbrado a la lectura del cuadro caligráfico clásico. El propio artista lo explica como una pugna sin tregua contra el mimetismo y la fosilización que él, como otros, observan en la cultura árabe contemporánea. “Escribo sin escribir”, suele repetir Mahdaoui, y “vuelvo al legado naturalmente, pero para salir de él o, de lo contrario, moriré en él”. Al liberar el signo del código lingüístico le confiere una absoluta universalidad, eso sí, “anterior a todo significado” y a cualquier mensaje explícito. Con este procedimiento intenta superar la tradicional compartimentación de las artes “y fundar una poética propia, especial, que unifique las artes e integre lo visual y lo auditivo, el ojo y el oído, sin distancias entre el pasado y el presente”, lo que le ha llevado a participar también, junto con otros artistas, en performances como “Langue et Langage dans les échanges en art plastique” o “Corp-Écriture”, en la que su gestualidad gráfica se combina con el teatro, la danza y la música, y a operar continuamente con las más diversas técnicas y soportes, desde el libro y el portafolio, campos privilegiados de la caligrafía, hasta la pintura, la piel, el tapiz, el cristal o la escultura. De sus magníficas obras impresas destacaré aquí sus diseños y caligramas en dorado para el libro *Le Maître d’Amour* (París, 2004)¹⁰ [Fig. 2, 3 y 4], en colaboración con el historiador, escritor y musicólogo Rodrigo de Zayas (Madrid, 1935) en homenaje a Ibn ‘Arabī, en el que se incluyen textos del *Tratado del Amor* y *El intérprete de los deseos* de al-Šayḥ al-Akbar, y para el que Mahdaoui trabajó movido por su afán de anular las barreras entre los pueblos y las culturas, ansia de fusión con el otro que comparte, obviamente, con quienes se inspiran en el sufismo. De Mahdaoui son, asimismo, las espléndidas serigrafías que ilustran el libro artístico *Marātib al-‘išq* (*Los grados del amor*, 1998), realizado junto a la novelista saudí Raġā’ ‘Ālim, y que dividió en tres partes, para las que creó tres estilos gráficos: estrellas, noches y *Hiġāz*, nombre este último de la conocida región noroeste de la Península Arábiga, donde nació el islam y se encuentran, como es sabido, La Meca y Medina. Y a una reciente y selecta retrospectiva de su obra, expuesta en Mascate (Omán) en 2010, Mahdaoui daba el significativo título de *Wāġd* (éxtasis), de tan clara evocación sufi, y que asimismo define su absoluta entrega al arte como forma de construir un yo sin ligaduras, siempre renovado y renovador.

Una relación directa con los textos y el universo sufíes es la mantenida, con otras perspectiva, Jalid Al-Saai (Siria, 1970) [Fig. 5], quien, a pesar de su juventud, cuenta con un importante reconocimiento internacional desde hace más de veinte años; tras recibir una sólida formación caligráfica en Estambul según los principios de la escuela otomana, bajo los que realizó parte de su obra, demostrando maestría en el estilo *dīwānī ġālī*, con el que obtuvo varios premios en las principales reuniones internacionales, así como en los cálamos *tuluṭ* y *nash*, se decantó desde muy temprano, no

¹⁰ Existe una versión española: Rodrigo de Zayas, *Ibn ‘Arabi de Murcia. Maestro del amor, santo humanista y hereje*, ilustraciones de Nja Mahdaoui, Córdoba, Almuzara, 2008.

obstante, por una estimulante simbiosis entre caligrafía y pintura, de la que nació su conocida pintura caligráfica o calipintura, en la que las letras, los signos auxiliares, y a veces la palabra, e incluso la frase o el verso, cobran alma propia en poéticas atmósferas, modulándose, girando en espiral, elevándose o descendiendo, envueltas en tenues y sutiles luminosidades, que parecen provenir más del hondo yo del artista que del mundo exterior. Interioriza y transmuta las sensaciones que le producen las ciudades, los edificios, las gentes, los paisajes, como cuando contempló en Barcelona la arquitectura de Gaudí o experimentó el vacío del desierto arábigo por primera vez, lo que se materializó más tarde en uno de sus grandes murales (de 15 x 5 m.), pintado en el Museo de Bonn, titulado “Transitando por el desierto” (2005), con colores propios de ese ambiente y con caracteres como pintados en la arena, y una sola palabra legible, *Hubb* (Amor), la palabra predilecta de algunos de los “calígrafos akbaríes” en los que enseguida nos vamos a fijar. Jalid Al-Saai manifiesta que concibió este mural como un viaje espiritual en torno al origen y sentido de lo humano y su destino. Su paisajismo caligráfico espiritual, o anímico, crea atmósferas cuasi oníricas, siempre nuevas y fugaces, agrupando masas cromáticas y caligráficas como la intuición o el subconsciente le dictan a su mano, haciéndolas jugar o ser atravesadas por una enigmática luz creadora y posibilitadora de la visión, dicho sea, en términos físicos a la vez que sufíes, tan queridos y cuidados estos últimos por el artista. Jalid extrae asimismo la materia pictórico-gráfica de sus múltiples lecturas, Omar Jayyam, Baudelaire, Borges, Octavio Paz, Clayton Eshleman, Maḥmūd Darwīš, Omay, muy especialmente, los mayores sufíes, Ibn 'Arabī, Farīd al-Dīn al-'Aṭṭār, Ŷalāl al-Dīn al-Rūmī, al-Bistāmī, al-Niffarī..., de quienes, no sólo toma conceptos, títulos y expresiones para su obra, sino que sus pensamientos sugerentes, heterodoxos y visionarios nutren su mundo interior y su arte como praxis liberadora tendente a la disolución del yo en el otro y en el ancho mundo de las realidades material e intangible. En esta dinámica, Jalid Al-Saai viene elaborando una personal simbología de las letras árabes inspirada en el sentido oculto y existencial que le dio la gnosis árabe, como explica a propósito del gran mural que realizó en diciembre de 2010 para Casa Árabe en Madrid, con el motivo principal de la letra *ʿayn*, letra representativa de la lengua árabe y de la arabidad, y que para Jalid atesora 27 significados, en paralelo al número de letras del alifato (28, sumándole la *ʿayn*): es signo del agua (*ʿayn*: fuente), de la percepción visual (*ʿayn*: ojo), y sus formas, abiertas o enlazadas, simbolizan desde el más afable de los pájaros, a la generosidad, la sed o la perplejidad; y otro tanto, dice del resto de los caracteres árabes. Este mural, lo mismo que otras muchas obras suyas, entre ellas el mural que pintó en la ciudad marroquí de Asila en el verano de 2010 en homenaje a las revueltas de “la primavera árabe” (*al-rabīʿ al-ʿarabī*) [Fig. 6], está generado y gobernado por dos grandes *kāf*-s, que Jalid considera símbolos de la orden creadora, en referencia a la expresión coránica *Kūn fa-yakūn* (Sé y fue) (Corán 16, 40), de central interés en el pensamiento sufí, sobre todo en Ibn 'Arabī ¹¹. Los estilos caligráficos poseen,

11 Cf. *Kitāb al-yāʿ* (Libro de la letra *yāʿ*), en *Rasāʾil Ibn 'Arabī*, ed. de Šihāb al-Dīn al-'Arabī, Beirut, 1997, pp.

además, para él, una evidente dimensión expresiva: el *tulut* aporta la potencia que anida en su forma y estructura, en tanto que el *dīwānī ḡalī*, el más dulce y musical para él, le hace de contrapunto gracias a su flexibilidad y musicalidad. La sensibilidad musical de este artista es, asimismo, muy elevada: “La bella forma –dice– nos mueve a hablar, las palabras escritas activan nuestra mente y nos llevan a mundos imaginarios. La voz y las cuerdas del *qānūn* influyen en los sentidos, como las superficies cromáticas de un hermoso mosaico o como el sonido de una gota de agua al caer en la fuente de una casa damascena, que se parece a su vez a la voz de quien habla o al sonido del cálamo deslizándose sobre el papel. El arte de la caligrafía es para mí el arte que me permite anular las diferencias entre las bellas artes y las impresiones sensoriales” (Centro Cultural Francés de Damasco, 2009). Por ello, caligrafía en muchas ocasiones ante el público inspirado por los acordes de un laudista o por melodías orientales u occidentales, “calinconciertos” emparentados con el *samāʿ*, en los que reproduce versos de los sufíes clásicos y de poetas árabes actuales. En sus calipinturas, las letras cobran ritmo y hasta vida independiente dentro de imaginarias atmósferas, a veces con suavidad, como en *Tejer con luz* (2005) y *Nubes* de Octavio Paz (2006), otras veces con movimientos enérgicos en cambiantes direcciones, como en *Impresión de la Barca de Noé* (2008), también cayendo en cascada desde el cielo, caso de su hermosa tela en tonos ocres titulada *La ciudad de los santos sufíes* (2008) [Fig. 7], o discurriendo entre la tierra y el espacio, como en su *Viaje espiritual* de 2005. Especial significado simbólico tiene su improvisación con varias tintas sobre papel con la frase *Todo lugar no feminizado es prescindible* (2011) de Ibn ʿArabī [Fig. 8], una de las muchas manifestaciones del Eterno Femenino que afloran en la escritura del místico murciano, sobre la que luego volveremos, y su obra inspirada en *El libro de arena* de Borges (2005), con ocres de fondo, gruesos trazos oscuros y líneas de seudoescritura en diversos tonos garabateadas en *tulut* unas sobre otras, invertidas, siempre distintas e incompletas, recordándonos aquella metáfora del universo tan sufi como borgiana del mundo cual libro siempre cambiante, cuyas páginas, infinitas y abiertas al mover la arena, sólo permanecen un instante ante nosotros para no repetirse jamás.

Jalid Al-Saai participó con obras inspiradas en *Mantiq al-tayr* (El lenguaje de los pájaros) de Farīd al-Dīn al-ʿAṭṭār, como “El valle de la Unicidad” y otras, en la exposición “Arte y sufismo” organizada, en 2001, por Carlos Varona, entonces director del Instituto Cervantes en Damasco, y estudioso a su vez del sufismo y traductor de *al-Taʿyya al-kubrā* de Ibn al-Fāriḍ, *El intérprete de los deseos* y de *El esplendor de los frutos del viaje*, ambas de Ibn ʿArabī. De esta muestra, en la que también expuso calipinturas en homenaje a Rābiʿa al-ʿAdawīya y al-Andalus el célebre escultor y pintor sirio afincado en Italia, Sāmī Burhān (n. Aleppo, 1949), subrayaré aquí la contribución de Sāmī Makārim (n. ʿAitat ʿAlie, Líbano, 1931) [Fig. 9], hijo del calígrafo Nasīb Makārim, que une a su condición de calígrafo la de poeta, investigador y profesor en Beirut y Estados Unidos de la literatura y pensamiento sufíes, materias

sobre las que ha publicado diversos ensayos. Por su condición de poeta moderno de aliento sufi, Sāmī Makārim caligrafía a veces sus propios versos y pensamientos, enriqueciéndose entre sí, por tanto, sus tres facetas de calígrafo, poeta y ensayista. En uno de los cuadros exhibidos en “Arte y sufismo”, fechado en 1996, Sāmī Makārim caligrafía la expresión coránica cara al pensamiento sufi *Wa-Kāna Allāh bi-kulli šay' in muḥītan* (Dios todo lo abarca) (Corán, 4, 126), con lectura de arriba abajo, trazando las letras sólo con curvaturas que, en diferentes tamaños, se van entrelazando y dan la sensación de que la caligrafía flota y se eleva, al tiempo que brilla e ilumina con una tenue luz verdosa un informe y proceloso universo. En la exposición dedicó, asimismo, una caligrafía al más célebre poema de Ibn 'Arabī (1165-1240), y seguramente su texto más caligrafiado, himno ya de la idea del Amor Universal y de la apertura cordial [Fig. 10]: “Capaz de acoger cualquiera de entre las diversas formas mi corazón se ha tornado:/ Es prado para gacelas y convento para el monje,/ para los ídolos templo, Ka'ba para el peregrino;/ es las tablas de la Torá y es el libro del Corán/. La religión del amor/ sigo adonde se encamine su caravana,/ que amor es mi doctrina y mi fe” (de *Tarǧumān al-ašwāq*: El Intérprete de los deseos); Makārim caligrafía en su cuadro la palabra “al-Ḥubb” (El amor) en cúfico de gran formato, centrando la composición, y sobre ella se elevan -en grueso cálamo cursivo- los dos vocablos que la preceden (“Uḏīnu bi-dīn...” = profesó la religión del...); el resto de los versos sobrevuelan, en vertical, horizontal o diagonal, en torno a la expresión central. En otra de sus obras, contemplamos-leemos, en fin, uno de los poemas sufíes del propio Sāmī Makārim caligrafiados por el autor [Fig. 11]: “El amor me conduce, en su espejo, ascendiendo/ hacia espejos en los que, tras ellos, aparecen otros espejos/. Así llegué a un universo en el que vagué / y en el que sin vista ni huella me quedé” (obra de 1999); el poeta-calígrafo hace gala aquí de su característica cursiva curvilínea y ondulante, en una sola tinta, aunque intensificando las partes de algunas letras, que fluyen o vuelan hacia el cielo entrelazándose y meciéndose unas sobre otras. El fondo, monocromo, forma efluvios y luces blancas que sugieren la imagen del fuego¹². Recordemos la rica simbología del espejo en la literatura *akbarī*: cada Presencia (o Descenso) es espejo de la Presencia superior hasta aproximarse a la Esencia divina, inaprehensible, como también el corazón y alma del iniciado han de pulirse cual espejo en el que se refleje la forma microcósmica de lo divino.

LO OCULTO ESTÁ EN LO MANIFIESTO

No menos interesante resulta la relación con Ibn 'Arabī y el sufismo que mantiene Munir Al-Shaarani (Siria, 1954) [Fig. 12], a quien puede considerarse el calígrafo árabe modernizador de este arte por excelencia, contrario tanto a la escuela otomana como a la *hurūfiya*, contra las que propugna una nueva

12 Catálogo de la exposición “Arte y Sufismo”, Instituto Cervantes de Damasco, 2001.

vía que renueve “desde dentro” este gran arte. Adscrito sin ambages al laicismo y a su formación marxista, y aunque deslinda la caligrafía árabe de la religión y reivindica su autonomía y la apertura de la misma a otros textos e ideas, siendo considerado uno de los adalides de la “desacralización” de la caligrafía árabe actual, en su nutrida obra abundan, no obstante, los pasajes del Corán, de los Evangelios y, de forma muy relevante, de Ibn ‘Arabī y los grandes sufíes. Así, cuando se le pregunta, con ironía, que si él es un “marxista sufí”, Al-Shaarani responde: “No soy sufí, si se entiende por sufismo lo metafísico, o los derviches, o no afrontar los problemas cotidianos, pero tal vez sí sea yo sufí en el sentido de la unión con el amado, me refiero a mi amada caligrafía árabe, y tal vez lo sea también en el sentido de que la expresión puede tener múltiples lecturas y contener en su oculto interior cosas más profundas que las aparentes” (Damasco, 2005). Con esta actitud, extrae de la tradición sagrada del Libro conceptos de espíritu humanista, ecuménico y liberador, como en un reciente cuadro, de 2010, a modo de gran hoja de manuscrito, en el que caligrafía en su impactante cúfico geométrico la frase evangélica *De la abundancia del corazón habla la boca* (Mateo, 12: 3), con recias líneas en azul y un enmarcamiento rojo con forma de ventana arqueada de medio punto; la obra se completa, por encima, con un campo de texto formado por sentencias extraídas del propio evangelio de San Mateo, comenzando con “La lámpara del cuerpo es el ojo”, caligrafiadas con una hermosa evolución propia del cálamo *dīwānī*. Y en otro cuadro del mismo año 2010, *Los Más Bellos Nombres de Dios*, compuesto en una cuadrícula base de 10 x 10 cuadrados, dentro de los que se caligrafían los 99 nombres con que la tradición islámica enumera los atributos o diversas manifestaciones de la divinidad; el ajedrezado de la obra, con gruesas líneas negras formando las palabras y los característicos puntos rojos de Al-Shaarani, le dan una impactante presencia a la obra, que traslada este clásico tema piadoso, objeto de exégesis gnóstica por parte de los sufíes, a la percepción y gusto contemporáneos. E, igualmente, caligrafía pasajes coránicos de aprecio al otro, como *Lā ikrah fī l-dīn* (En religión no cabe coacción) (Corán 2, 256), “¿Qué os pasa? ¿Qué manera tenéis de juzgar?” (Corán 10, 35), y otros. En su obra aflora a menudo el afán de hermandad universal, al que son tan sensibles muchos artistas árabes de hoy, lo que se aprecia en cuadros con textos del famoso escritor cristiano libanés, Ğubrān Ḥalīl Ğubrān, escritor y pintor imbuido de misticismo a su vez, como *La tierra toda es mi patria y la humanidad mi familia* (1993, y 2009) (la misma frase ha sido caligrafiada también por otros artistas, como Massoudy), que Al-Shaarani reproduce en un elegantísimo estilo magrebí, por él modernizado.

Mas, donde mejor se materializa su estética y su intención de hablarle al individuo de hoy con la sabiduría sufí y el lenguaje visual del presente es, sin duda, en sus obras de contenido sufí, unas de tradición popular, otras de importantes místicos musulmanes. Entre las primeras tenemos, por ejemplo, una hermosa composición en estilo *fārisī* (persa) modernizado por él, de *Nada te es tan desconocido como tú mismo* (2006), así como *Todo es sólo parte* (1993), *El sabio simplifica* (1993), ambas en un renovado estilo magrebí, o *al-Hafī fī l-ġalī* (Lo oculto está en lo manifiesto) (1995 en estilo *sunbulī* o

“de espiga”, y 2005 en cúfico cuadrado) [Fig. 13 y 14], expresión muy usual en árabe y reproducida por otros calígrafos y pintores contemporáneos, al que se une otra obra suya, recreada con diferentes formatos desde 2002, en su peculiar cálamo *subulī*: *El corazón percibe lo que no capta la vista*, alusiva a la vez a los mundos del conocimiento, el sentimiento y la percepción estética, que él vincula con el sufismo y otros atribuyen al poeta al-Ḥasan b. 'Alī al-Qāḍī (s. X). Repárese en la importancia de la noción de *qalb* (corazón) en la *gnosis akbarī*, como órgano del Amor, de la fusión de los contrarios, de la perpetua transmutación (*taqallaba*) y de la creación imaginal. Al-Shaarani cerca al terreno del arte, asimismo, sentencias de grandes sufíes, como en su obra *Todo arte que no ofrezca saber es prescindible* [Fig. 15], extraída de los asertos *De lo que es prescindible*, de Ibn 'Arabī, que el calígrafo acompaña, en la parte superior del cuadro, con otras sentencias relativas al “saber”, como la célebre de al-Niffarī (Irak, s. X) *al-ʿIlm al-mustaqirr huwa al-ḡahl al-mustaqirr* (El saber fijo es la ignorancia fija), con lo que Al-Shaarani ofrece una magnífica síntesis de la perpetua búsqueda y transmutación cognoscitiva característica del sufismo. De este originalísimo opúsculo *akbarī*, Al-Shaarani recrea otros sugerentes asertos, como *al-Samā' idā lam yūḡad fī l-īqā' wa-fī ḡayr al-īqā' lā yu'awwal 'alay-hi* (La audición, si no está en el ritmo, y en lo que no es el ritmo, es prescindible) [Fig. 16 y 17], a la que dedica dos bellas composiciones caligráficas en cúfico oriental modernizado (1986 y 1993), y *al-Makān idā lam yakun makāna lā yu'awwal 'alay-hi* (El lugar, si no es categoría, es prescindible) [Fig. 18] (combinando los cúficos oriental y el cuadrado, 2005), en que Ibn 'Arabī recurre a la semejanza de los términos *makān* (lugar) y *makāna* (categoría, rango) para subrayar el valor y la trascendencia que hay buscar en la realidad material, y que más tarde completa, en este mismo texto sobre lo prescindible, con el aserto antes aludido relativo a la feminización del lugar. Naturalmente, los conceptos de “arte” (*fann*), *samā'* (audición), *īqā'* (ritmo), *makān* (lugar), y la generalidad del vocabulario y la cosmovisión akbaríes cobran nuevo sentido al ser leídos por el individuo de hoy y contemplados con la visión estética de nuestro siglo, pero es evidente que conservan, por otro lado, su profundo referente original. Así sucede con la terminología del citado místico iraquí al-Niffarī, uno de los referentes conceptuales del propio Ibn 'Arabī y a quien Al-Shaarani ha dedicado bellas y significativas obras, como *Conforme más rica es la visión más pobre resulta la expresión* (de 1983, recreada en 2005) [Fig. 19], frase que el mismo calígrafo acostumbra a citar para subrayar la inefabilidad de todo buen arte, pero con la que al-Niffarī se refería, sin duda, a las limitaciones que tienen el lenguaje común y la razón para explicar la visión interior de las cosas, la armonía última de todo, a la que sólo puede aludirse aproximativamente a través de la forma poética, que Ibn 'Arabī incluía entre “los saberes del sentimiento”, es decir, entre los saberes “del símbolo y de la ocultación (*ʿulūm al-ramz wa-l-ihfā'*)”, también “del enigma” (*al-lugz*)¹³,

13 Cf. Ibn 'Arabī, *Dajā'ir al-a'lāq fī Turḡumān al-ašwāq*, ed. de M. I. al-Šaqarī, El Cairo, 1995, p. 441, y “Contemplación de la luz de la intuición a la salida de la estrella de la trascendencia”, *Mašāhid al-asrār*, trad. y ed. de Suad Hakim y Pablo Beneito, Murcia, 1994, p. 43. Comenté con más detenimiento estas ideas sobre la inspiración y la imaginación artística en “Yūsuf en el universo imaginario de Ibn 'Arabī”, *Revista Española de*

no dependiente, por tanto, de las facultades racionales, que son analíticas y explicativas, sino de las del corazón, el gusto y la Imaginación (*al-ḥayāl*).

CALIGRAFÍAS DEL AMOR Y LA LIBERTAD

La obra de Ibn ‘Arabī mana permanentemente, como se sabe, espíritu de comunión y armonía universales, y de superación de las diferencias entre los credos generadas por las teologías convencionales. Así lo han entendido muchos pensadores, literatos y artistas de más variadas procedencias, como Kamal Bullāṭa [Fig. 20], nacido en Jerusalén, en 1949, en el seno de una familia árabe cristiana, y cuya personalísima plástica viene acompañada de una sugestiva labor de ensayista sobre arte islámico y de antólogo de voces marginadas de la literatura árabe moderna. Abocado a la diáspora tras la ocupación israelí de su ciudad natal en 1967, desarrolló su obra plástica e intelectual desde el exilio en Washington, donde se instaló en 1968, después de haber estudiado arte en Roma, con vocación, ante todo, de recuperar, desde la estética contemporánea, las artes de la geometría, el color y la palabra, intensamente imbricadas entre sí en la cultura árabe clásica. El exilio agudizó en él también la conciencia de sus raíces árabes y palestinas y, como a otros, le empujó a pintar con la palabra, sin ser ni considerarse a sí mismo calígrafo; al mismo tiempo, opta por una radical modernidad, huyendo de la nostalgia por el pasado, y que, en conexión con su primera formación de minucioso decorador de iconos en la Jerusalén de su niñez, crea una *sui generis* abstracción constructivista en la línea de Mondrian. Con las serigrafías de mediados de los setenta y principios de los ochenta del siglo pasado, esta trayectoria alcanza su madurez y le procura prestigio artístico internacional. En ellas, escoge precisamente textos de los tres monoteísmos y de algunos grandes místicos musulmanes, que cualquier seguidor de la tradición abrahámica de corazón abierto podría asumir como parte de su credo, con la ilusión de superar los antagonismos que la gestión oficial de las religiones del Libro impone a sus fieles. En 1983 compone varias obras a partir del nombre *Allāh* (Dios), en que dicho vocablo, inspirado en el cúfico clásico, se reproduce cuatro veces en tono amarillo girando alrededor de un pequeño cuadrado, que hace de punto central, del que se expanden otros cuadrados mayores en tonos fríos y homogéneos sobre los que se transparentan las letras del nombre divino. De gran belleza y complejidad geométrica es *Fī l-bid’ kān al-kalīma* (Al principio fue la palabra) (1983), del Evangelio de San Juan, de contenido semejante al de algunas expresiones coránicas que afirman la primordialidad del verbo divino; en cúfico geométrico, y recurriendo de nuevo a su figura predilecta, el cuadrado, Bullāṭa, superpone la frase evangélica en diferentes niveles y la contrapone en espejo a derecha e izquierda, vertical, horizontal y transversalmente; la composición matriz de la frase, en

violeta y azul, forma un primer cuadrado, cuyo giro y reflejos constituyen otros tres cuadrados hasta completar el cuadrado mayor del cuadro. La frase elegida para el cuadro *Allāh maḥabba* (Dios es amor) (1983), igualmente del Evangelio de San Juan, y perteneciente a su vez al acervo sufi, se articula sobre un pequeño cuadrado central, que es la letra *mīm* de la palabra *maḥabba* (amor) repetida, como toda la frase, cuatro veces en sentido radial y en las cuatro direcciones. Dos de los conceptos que más interesan a Bullāṭa, y sobre los que volverá a lo largo de su trayectoria artística, son el de lo manifiesto, visible y patente, contrapuesto a la vez que unido al de su contrario, lo oculto, invisible y trascendente. En su cuadro *al-Ẓāhir al-Bāṭin* (El/lo Manifiesto, El/lo Oculto) (1983) [Fig. 21], dos de los nombres divinos en el islam, aunque también se puede entender como lo manifiesto y lo oculto, en general, somete el cúfido geométrico a perspectivas que sugieren la tercera dimensión, disponiendo ambas palabras/conceptos invertidas una respecto a la otra y prolongando las letras, a modo de sombras rectilíneas; sólo emplea dos tonos de azul, con lo que la imagen adopta una enigmática forma, de difícil lectura en consonancia con la ambivalencia del contenido, es decir, de la apariencia y ocultamiento simultáneos del objeto (de lo visible e invisible, de lo tangible y trascendente). De entre sus obras de esta serie con conocidas (y polémicas) frases sufíes recordaré aquí dos de al-Ḥallāḡ (m. 922), otra de las fuentes de Ibn 'Arabī : *La anā illā Anā* (No hay yo sino Yo) (1983), en la que el sufi iraquí recrea el comienzo de la profesión de fe islámica (No hay dios sino Dios), sustituyendo la palabra Dios por “Yo”, lo que le confiere una transgresora ambigüedad semántica, toda vez que puede entenderse la primera persona por Dios o por el hablante, y *Anā al-Ḥaqq* (Yo soy la Verdad) (1983), que como la anterior fue tomada por herética por los sectores más ortodoxos del islam, y que Bullāṭa compone en ocre y naranja en disposición cruciforme (al-Ḥallāḡ fue crucificado), a partir de un cuadrado central con transparencia y rotación.

El pintor palestino dedicó asimismo bellos cuadros a Ibn 'Arabī, como *al-'Arṣ 'ill Allāh wa-l-insān al-'Arṣ* (El Trono es la sombra de Dios y el ser humano es el Trono) [Fig. 22], interpretable, desde una perspectiva ortodoxa y literalista, como deificación del ser humano, y *al-Alif wa-l-Yā'* (1983) [Fig. 23], es decir, “el Alfa y la Omega”, el principio y el fin de todas las cosas, donde pinta la primera y última letras del alifato en una delicada gradación de tres tonalidades de amarillo. La prohibición que sufrió su citado cuadro *Anā al-Ḥaqq* (Yo soy la Verdad) en una exposición que iba a ser inaugurada en Arabia Saudí, le hizo abandonar por un prolongado período el caligrafismo, a lo que contribuyó también el abuso que del mismo hacían muchos artistas árabes, en cuanto fácil y recurrente signo de identidad. Contra la espiral de violencia que vive su patria natal, Kamal Bullāṭa no ha dejado de recordar, sin embargo, la llamada del sufismo a la mirada interna, el amor universal y a la libertad creadora, como en su libro artístico *Voiles* (Velos) (2002), dedicado al siempre asombroso al-Niffārī, donde Bullāṭa toma textos suyos de *Kitāb al-mawāqif* (El libro de las actitudes), seleccionados por su valor espiritual y por su contenido alusivo a la percepción visual, y los distribuye en las páginas recortadas a mano, de manera

que generen diferentes y opcionales miradas-lecturas, donde cada hoja se transmuta en un velo que, al correrlo, reproduce la idea sufí del “desvelamiento” (*kaşf*) y nos conduce a un nuevo significado antes oculto. Y en su exposición en *Homenaje a Alhacén* (Dubai, 2009), preparada en su actual residencia del sur de Francia, vuelve a indagar en las interacciones de la luz, los colores, la geometría y la palabra, pintando palabras y frases patentes y ocultas a la vez a la mirada, procedentes de nuevo de los textos sagrados, el sufismo y la tradición óptica árabe, manejando fórmulas e imágenes que serán medulares más tarde en Ibn ‘Arabī: 1) *Al-Wāḥid, al-Wāḡid* (El Uno, El Hallador), dos de los Más Bellos Nombres de Dios en el islam, en los que se condensa en esencia el mensaje de la Revelación: el Uno generador de la multiplicidad de la existencia; son, además, los atributos de la unidad y la creación-amor por excelencia (*wāḡid* significa también “quien más arriba mencionada, cuyas palabras, al igual que en los otros cuadros de este *Homenaje a Alhacén*, el ojo puede ver en el cuadro pero difícilmente leer; 3) *Nūr min nūr* (Luz de Luz), según la expresión de fe cristiana, que, aplicada al Mesías, alude a su encarnación (el Verbo divino hecho carne), lo que aconteció en Belén (*Bayt laḥm*) (Palestina), junto con 4) *Nūr ‘alā nūr* (Luz sobre Luz), la célebre expresión coránica de la Azora de la Luz (Corán 24: 35), omnipresente en la historia de la caligrafía árabe, nos hablan, desde dos tradiciones, del signo creador e inspirador por excelencia, la luz, que, en el terreno de lo humano, es la que posibilita, por otro lado, la percepción y el goce de la realidad visual; 5) *al-Ẓāhir wa-l-Bāṭin* (El Manifiesto y el Oculto) [fig. 24], en una nueva versión y al lado, ahora, del cuadro 6) *al-Ḥafī fi l-ġalī* (Lo oculto está en lo manifiesto), la expresión popularmente atribuida al sufismo, que hemos mismo caligrafiada también por Al-Shaarani, que nos remite a esa doble dimensión de lo visible y lo invisible, de lo perceptible y lo trascendente, en la que oscila el ser humano; y anterior a todo lenguaje, retornando al poder místico de la letra cual signo de la escritura gratuita e indescifrable con que Dios ordena el mundo, compone el tríptico 7) *Alif lām, mīm* (Corán 2, 1), con estos tres caracteres luminosos y enigmáticos del Corán. A este maridaje entre lo metafísico y lo físico al que nos invita Bullāṭa, pertenece su soberbio tríptico 8) *al-Mā’ min laḥn al-inā’* (El agua es del color de su recipiente), en el que explora la relación entre forma (visible) y contenido (oculto) a partir de la frase que el místico y artesano del vidrio al-Ġunayd de Bagdad (m. 910), empleara para llamar la atención sobre la polimorfa manifestación divina en todas las creencias, y el respeto y amor que se debe tener a todas ellas, que otros leen también como metáfora de la unidad del Creador (luz) manifestada en la diversidad de la Creación (colores). Y en el no menos bello tríptico que le sigue, 9) *Yārā mā-lā yurā* (Ve lo invisible), el pintor trae al terreno de la ambivalencia visual y semántica el citado credo cristiano aplicado a Dios, cuyo vicario en la Tierra, el ser humano, es llamado a ver lo invisible, y, en el caso del espectador, a una placentera experiencia cromático-verbal situada en el istmo (*barzalī*) que separa y une los mundos del acá y el allá, de la luz hecha color y la palabra perceptible y significativa, trazada con ficticias líneas fronterizas equiparables a los silencios de una melodía árabe improvisada al laúd, el violín o el *qānūn*, según lo siente el propio artista.

Esas misma carga de fusión con el otro y hermandad de que es portadora el sufismo, ha llevado al calígrafo y pintor iraquí Hassan Massoudy (Iraq, 1944) [Fig. 25], con quien finalizamos este recorrido, a incorporar en su dilatada obra las máximas de los grandes místicos musulmanes, muchos de ellos iraquíes, ya que Mesopotamia es, como se sabe, una de las grandes cunas del gnosticismo árabe, si no la mayor, cuyo otro polo esencial estuvo, justamente, en al-Andalus, lo que tal vez ha propiciado, también, que Massoudy sea el artista árabe que más ha frecuentado en su trabajo los textos de Ibn 'Arabī. Tras su primera formación y trabajos de juventud realizados en Bagdad, Hassan Massoudy emigró a París, donde estudió bellas artes y desarrolló un inconfundible estilo caligráfico-pictórico, que ha difundido en libros, tarjetas, exposiciones, y a través de espectáculos caligráfico-teatrales, musicales y operísticos, u organizando talleres y cursos en muchos lugares. La dictadura en su país, que motivó su exilio, más las subsecuentes guerras, persecuciones y masacres allí perpetradas, así como los atentados del 11 de septiembre en Nueva York y la nueva y destructiva invasión de Iraq en 2003, así como cualquiera de los tipos de injusticia, opresión y violencia que proliferan en el mundo, también las zozobras e inquietudes personales, están detrás de sus mensajes filantrópicos, muchos de ellos tomados del sufismo, lo que contradice la acusación que hacen algunos intelectuales árabes a los sufíes, y a quienes se interesan por sus mensajes, de falta de compromiso social y escapismo de la realidad. En sus cuadros podemos leer textos de Ibn al-Fāriḍ, al-Ḥallāğ, Ibn 'Arabī, Ğalāl al-Dīn al-Rūmī, junto con otros de poetas árabes clásicos y actuales, y de un amplio espectro universal, como Séneca, San Agustín, Omar Ḥayyam, Tolstoi, Voltaire, Goethe, Shakespeare, o pensadores de China, la India, Francia, España y otras latitudes. De su amplia producción señalamos aquí algunas de sus obras con textos de Ibn 'Arabī, de cuyo *Turğumān al-ašwāq* (El intérprete de los deseos) surgió el libro *L'Harmonie parfaite d'Ibn 'Arabī*¹⁴ [Fig. 26], con selección, traducción y presentación de los textos realizada por Maurice Gloton, en el que Massoudy pinta vocablos de este gran diván de poesía *akbarī*, como *al-Ḥusn* (La Belleza) [Fig. 27], *al-Wağd* (El éxtasis) [Fig. 28], destacándose cual enhiestas esculturas o arquitecturas en medio de oníricos paisajes caligráficos; también dedica una bella lámina a *Nizām* (Armonía) [Fig. 29], nombre de la bella que, cual Beatriz de la Divina Comedia, posa su mano sobre el hombro de Ibn 'Arabī mientras éste cumple el rito de circunvalación de Ka'ba, y luego la hermosa Nizām le sirve de inspiración, enseñanza y guía; es, asimismo, el Eterno Femenino, la matriz y causa de todo, que el Máximo Maestro encuentra en la propia divinidad, manando por toda la Creación. Y a los conocidísimos versos de este mismo poemario místico-amoroso más arriba mencionados, Massoudy dedica al final del libro una caligrafía, con una sola línea en *dāwānī ḡalī* en la base, donde leemos “la religión del amor/ sigo adonde se encamine su caravana, que amor es mi doctrina y mi fe” [Fig. 31 y 32], más el nombre de “Ibn 'Arabī”; por encima, la palabra “al-Ḥubb” (El Amor) [Fig. 30] emerge en gran tamaño con grueso pincel en tinta negra y abarcando toda

¹⁴ *L'Harmonie parfaite d'Ibn 'Arabī*, París, Albin Michel, 2001.

la lámina. A este “himno del Amor universal” compuesto por Ibn ‘Arabī, ha dedicado Massoudy, en efecto, numerosas composiciones calipictóricas, de las que nos quedaremos aquí con su libro *Calligraphies d’amour* (París, 2002) [Fig. 33] consagrado enteramente al mismo, y en el que caligrafía palabras esenciales del poema con poderosos brochazos de intenso rojo y los versos en líneas de cuerpo menor en rojo también [Fig. 34, 35 y 36], acompañando las caligrafías, en la página contigua, con la versión original árabe del poema y sus traducciones al francés, inglés y español, para dar mayor universalidad al mensaje.

El aliento humanista y fraternal de su obra se completa, por otra parte, con la idea de libertad, definida en la cultura árabe, probablemente por vez primera, por los sufíes, para Ibn ‘Arabī la libertad (*al-ḥurrīya*) es “llevar a cabo los derechos de la servidumbre a Dios Altísimo, siendo libre de todo lo que no sea Dios” (*Muḡam iṣṭilāḥāt al-ḥūfīya* (Terminología sufi), o según la definición de al-Šarīf al-Ġurġānī (1340-1413) (*Kitāb al-taʿrīfāt*: El libro de las definiciones): “La libertad consiste, en la terminología de las gentes de la realidad esencial (*ahl al-ḥaqīqa*) [los sufíes], en abandonar la esclavitud de los seres y cortar todas las ataduras y alienaciones; sus grados son: la libertad del vulgo de la esclavitud de los deseos, la de la élite respecto a la esclavitud de las querencias para que su voluntad se extinga en la voluntad de la Verdad [Dios], y la libertad de la élite de la élite respecto a la esclavitud de las marcas (*rusūm*) y huellas (*āṭār*) para concentrarse en la manifestación de la Luz de luces”¹⁵. En la espléndida caligrafía de Massoudy, *al-Ḥurrīya (Libertad)* (de 1980) [Fig. 37], muy reproducida en el entorno árabe por la originalidad, fuerza y significado del motivo, la sola palabra *al-Ḥurrīya*, caligrafiada en cálamo negro *dīwānī*, se proyecta desde un foco central, o desde la interioridad, -a modo de *zoom in crescendo*- en todas direcciones, acercándose al espectador como un grito legible tanto en el sentido espiritual del sufismo como en sus dimensiones individual, social y artística; es, además, un claro anticipo, y la plasmación, del grito que hoy es proferido por miles de árabes en las calles de sus ciudades.

15 Al-Šarīf al-Ġurġānī, *Kitāb al-taʿrīfāt*, Beirut, ed. de G. Flügel, 1845, reed. 1990, p. 90..

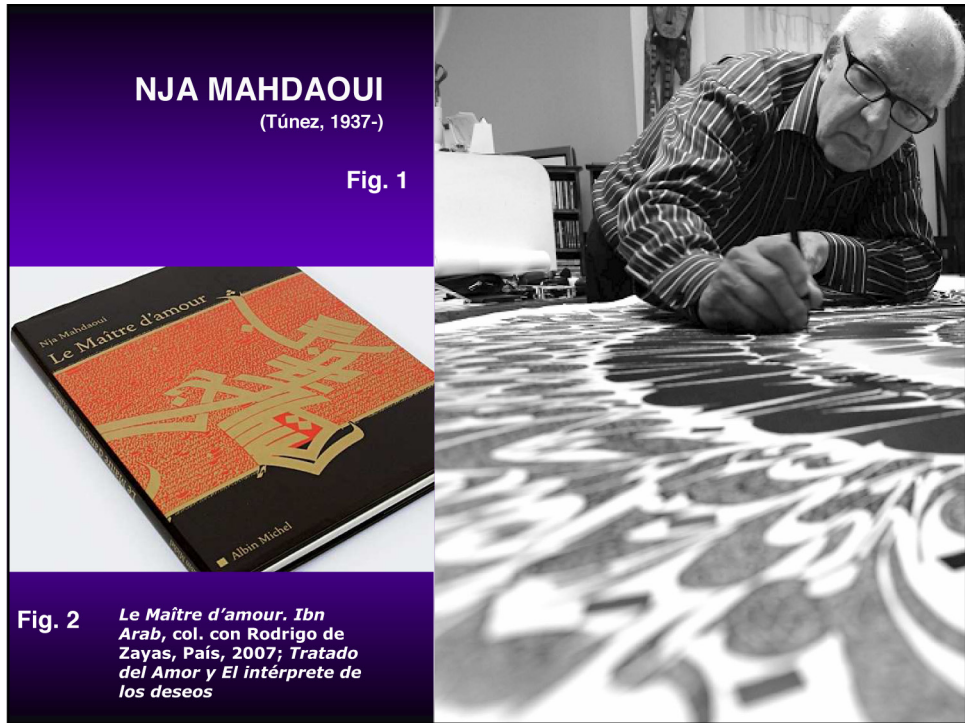
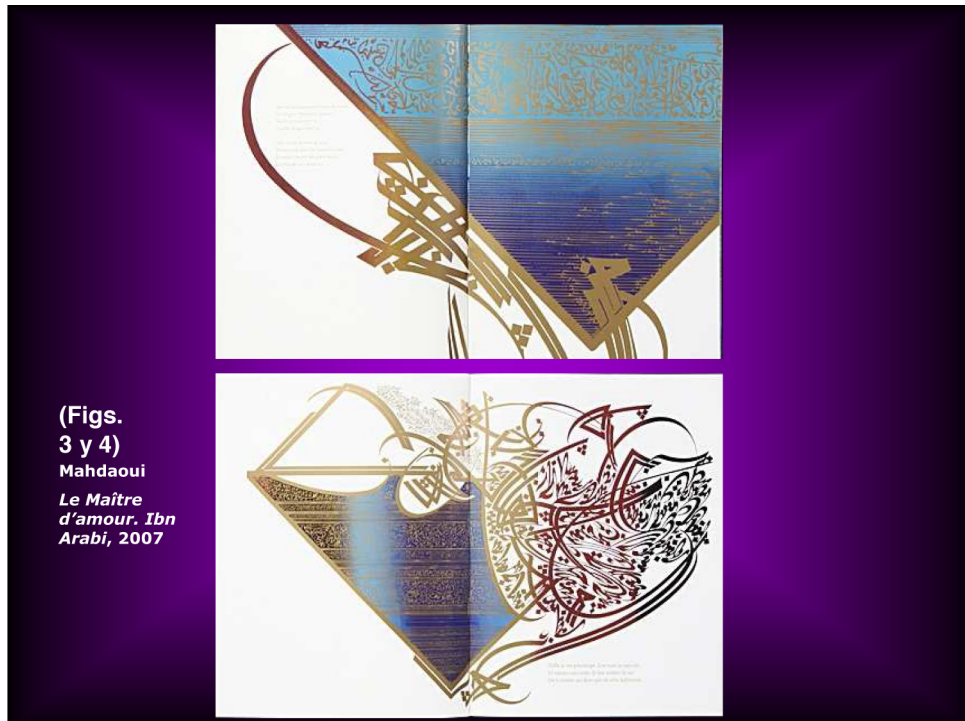


Fig. 2 *Le Maître d'amour. Ibn Arab, col. con Rodrigo de Zayas, País, 2007; Tratado del Amor y El intérprete de los deseos*



(Figs. 3 y 4)
Mahdaoui
Le Maître d'amour. Ibn Arabi, 2007



Fig. 6 Jalid Al Saai, *al-Rabi` al-`arabi*, Asila, julio 2011



Fig. 7 *La ciudad de los santos (sufíes), 2008*
zuluz, acrílicos sobre lienzo, 100 x 180 cm.



Fig. 8 *Ibn 'Arabi, Todo lugar no feminizado no hay que contar con él, por Jalid Al Saai, 21 sept 2011*



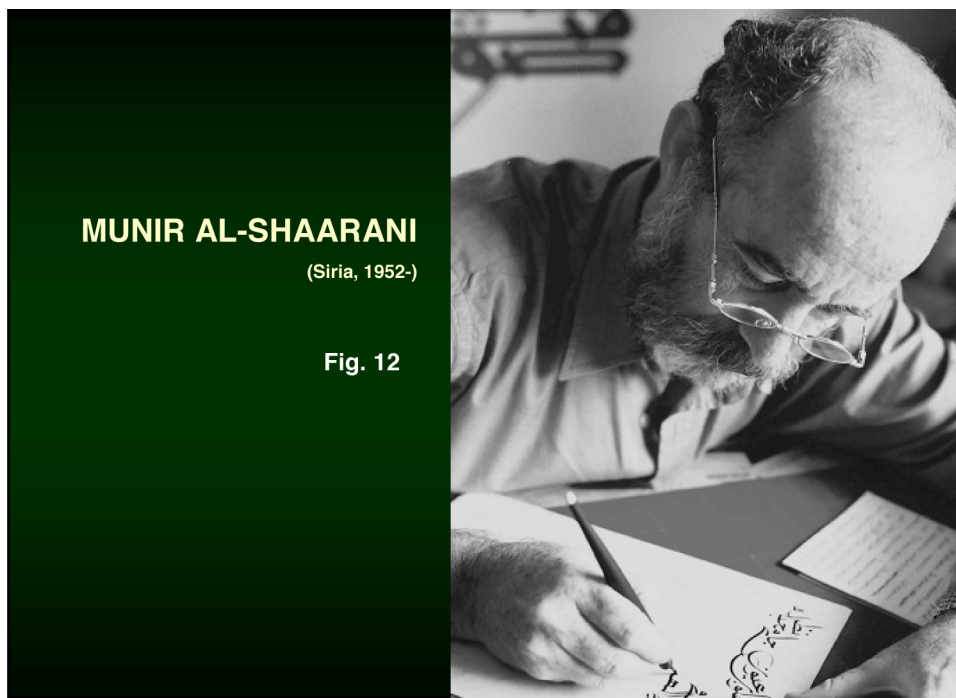
Fig. 10
Mi corazón se ha convertido en receptor de toda forma, / pastizal de gacelas y convento de monjes, / en casa de ídolos y Kaaba de peregrinos, / en las tablas de la Torá y en ejemplar del Corán. / Profeso la religión del amor / allá donde se dirijan sus cablagaduras, / pues el amor es mi fe y mi credo.

Ibn 'Arabi, El intérprete de los deseos



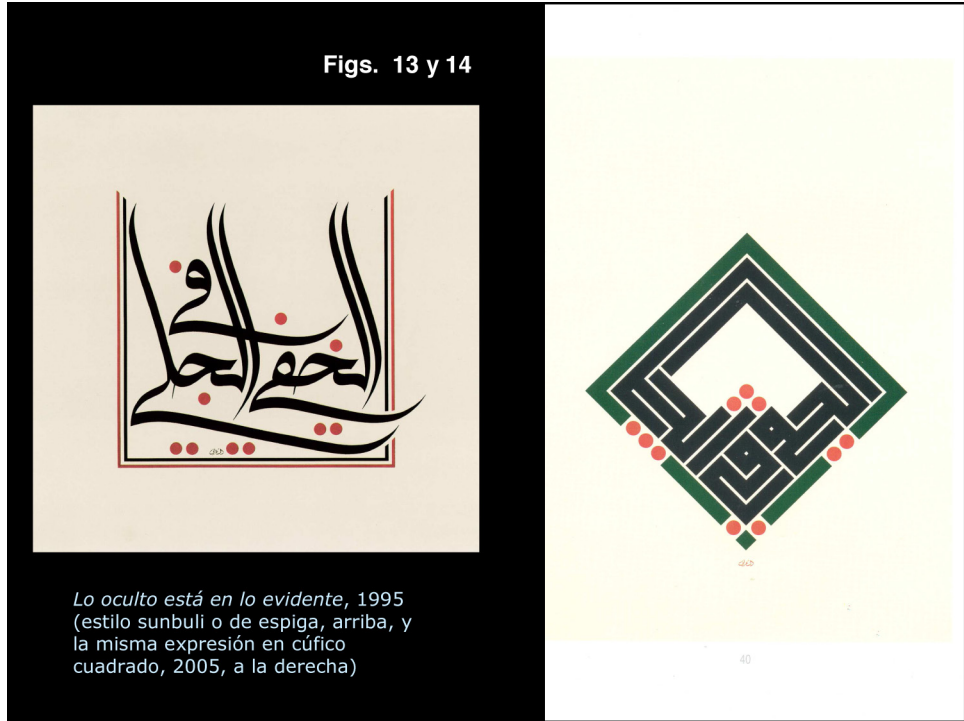
Fig. 9

Sami Makarim,
Líbano, 1931-



.....

Figs. 13 y 14

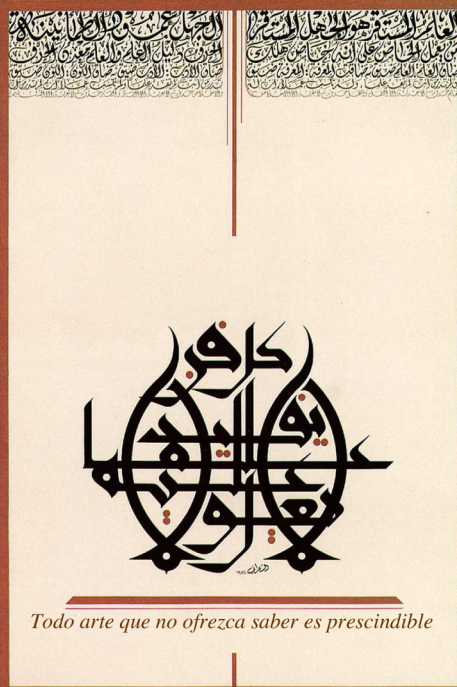


*Lo oculto está en lo evidente, 1995
(estilo sunbuli o de espiga, arriba, y
la misma expresión en cúfico
cuadrado, 2005, a la derecha)*

*El saber fijo
es la
ignorancia
fija...*
(al-Niffari)

Fig. 15

**Al-Shaarani,
1986**



Ibn ` Arabi

Todo arte que no ofrezca saber es prescindible

Figs. 16 y 17

Ibn `Arabi, *La audición, si no está en el ritmo y en lo que no es ritmo, es prescindible*, 1986 (abajo) y 1993

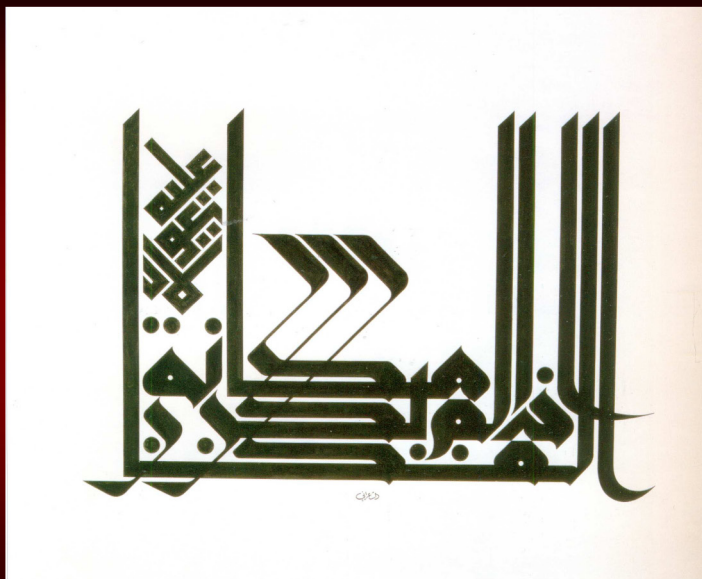
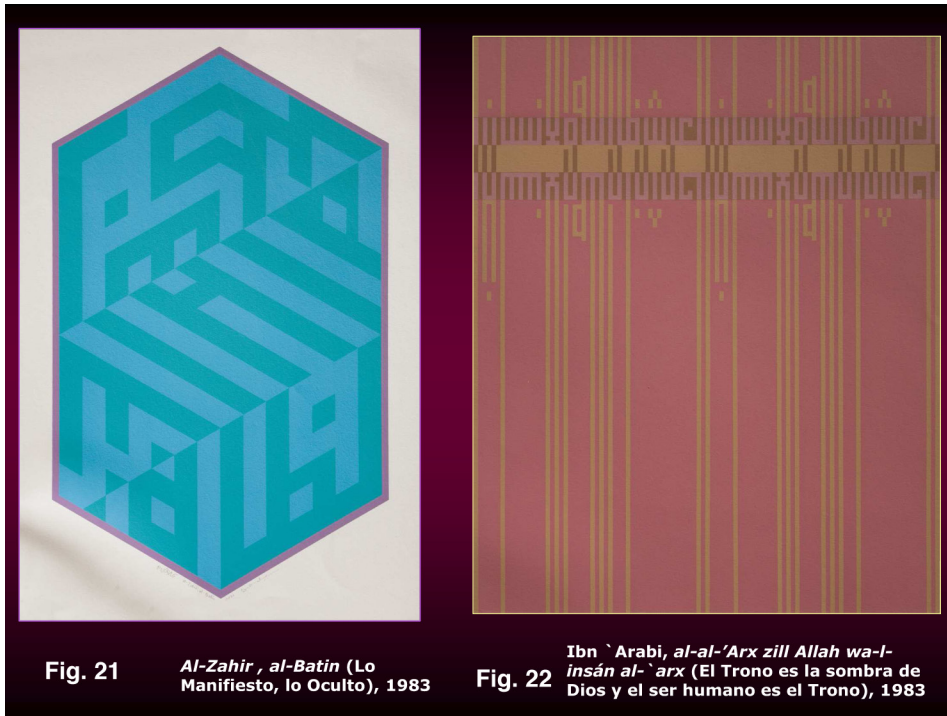


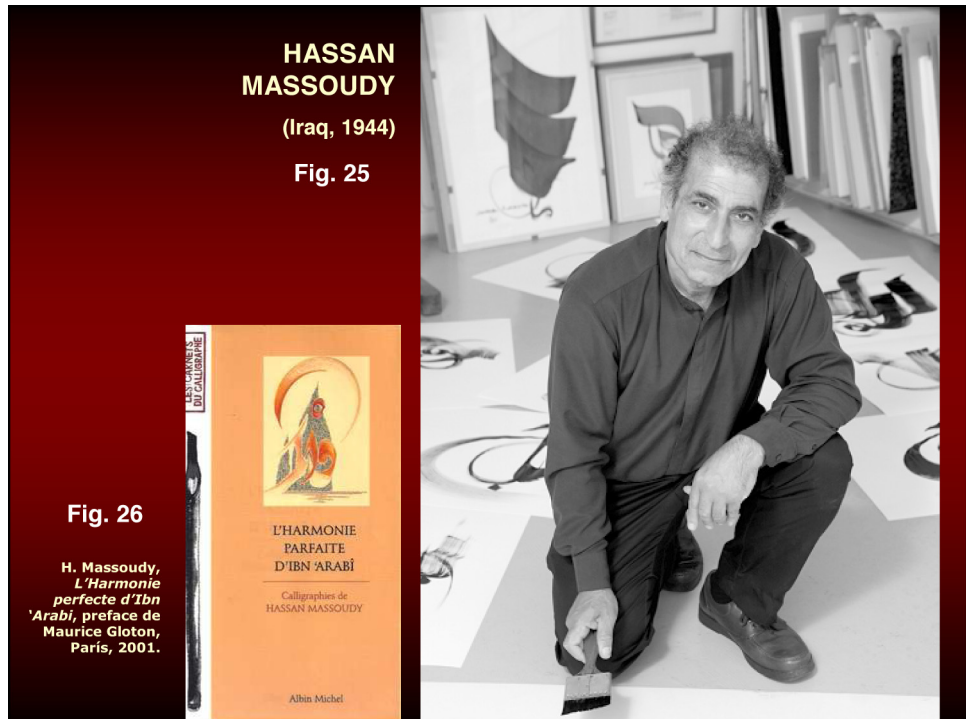
Fig. 18 Ibn `Arabi, *El lugar, si no es categoría, es prescindible*, 2005.

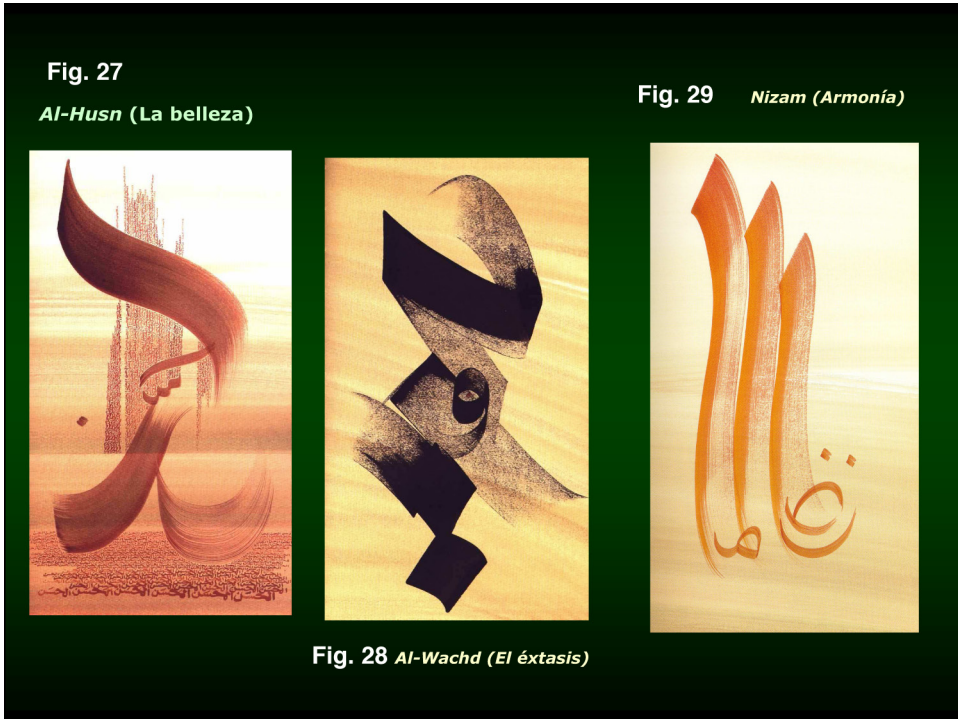
.....





.....





.....

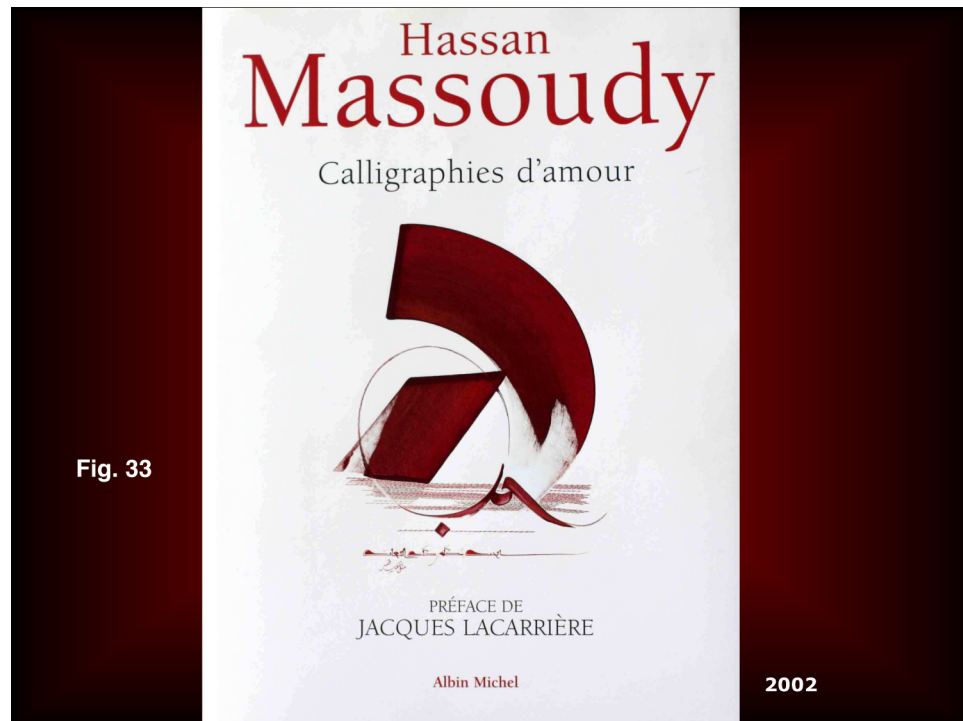




Fig. 34, 35 y 36

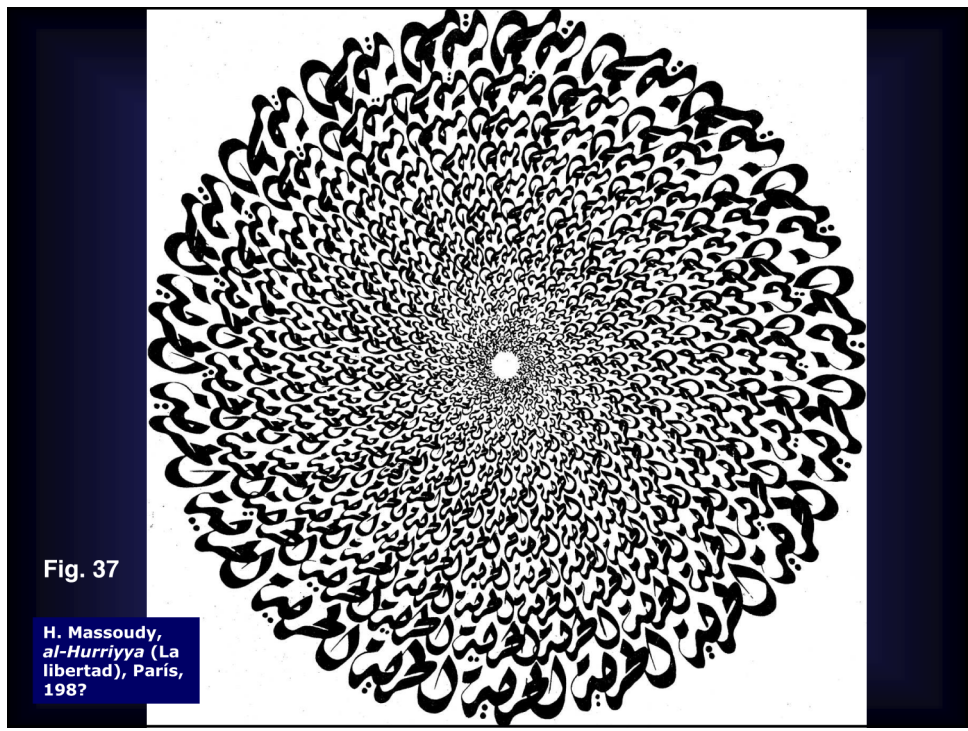


Fig. 37

H. Massoudy, al-Hurriyya (La libertad), Paris, 198?