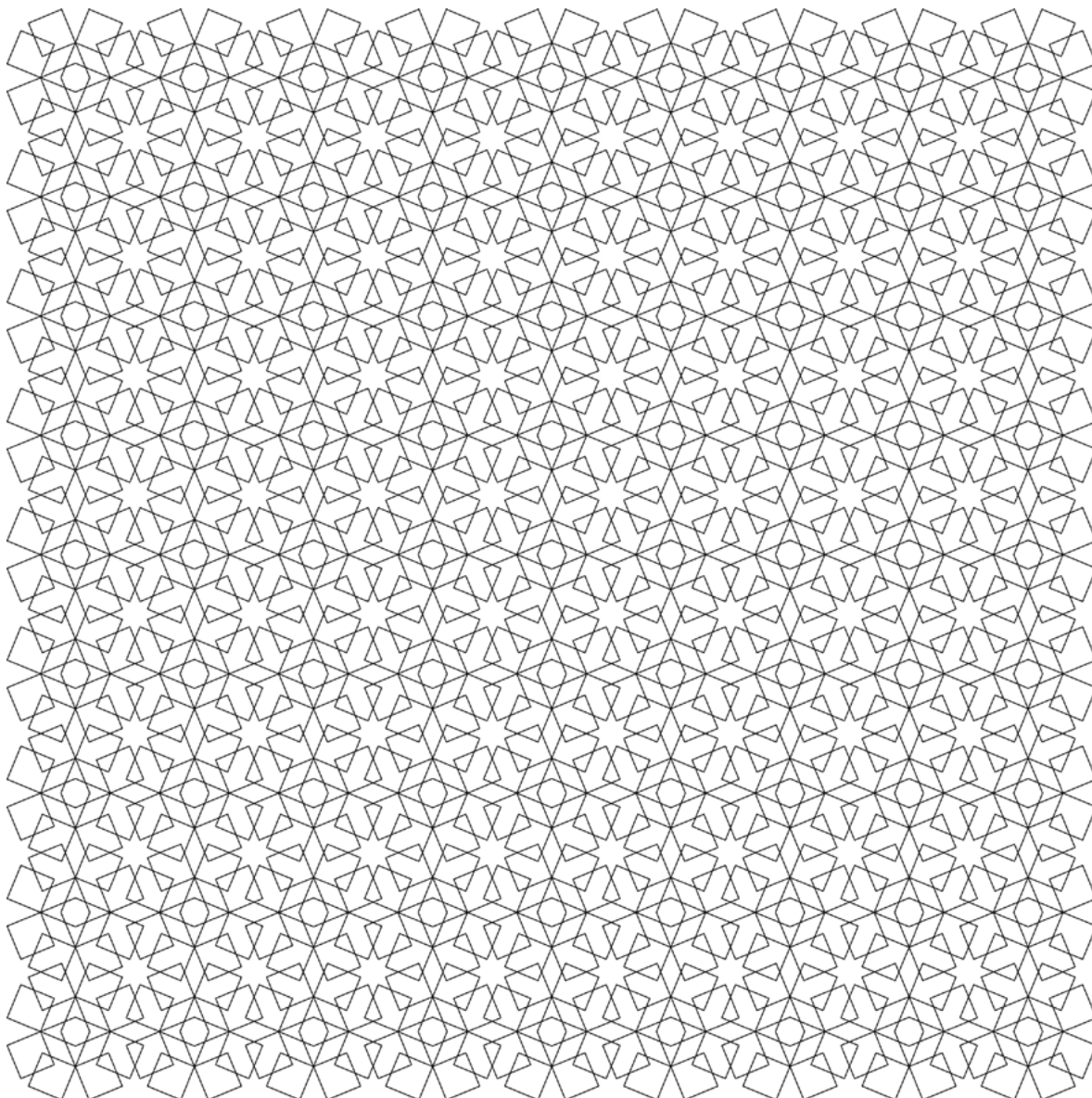


⋮

**«ENTRAREMOS EN TU TUMBA CON ESTE ASPECTO».
LA VISIÓN ROJA DEL ÁNGEL: RŪZBIHĀN BAQLĪ, RILKE, PARADŽANOV**

Antoni Gonzalo Carbó

Entregado: 15/03/2018. Aceptado: 17/04/2018.





«No insinúes nada, que esto es la punta de un dedo que hemos teñido con la sangre de los amantes.»

Ḥusayn ibn Manṣūr Ḥallāğ, *Dīwān, yatīma* 7.

«[...] Como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y sólo pudiese mirar dentro de sí mismo.»

Rainer Maria Rilke, carta a Ellen Delp, 17 de octubre de 1915.

«Pero aquí, en el monasterio, el silencio reina. La fuente tintinea y el monje regresa. El aire de la montaña corta su pecho, como un hacha. El monje tose... Su garganta se llena de sangre. [...] Sayat Nová cerró los ojos. [...] Sayat Nová decía en voz baja: “Y de nuevo saldrá sangre de mis heridas...” [...] Sobre la cúpula blanca, la oreja amarilla, los labios grises, el ojo azul del Salvador, nada más... Y el pintor, siempre en su creación, está suspendido bajo la cúpula, suspendido de un pincel que toca el ojo del Señor.»

Sergej Paradžanov, *Siete visiones*, «Sayat Nová».

Resumen: El presente artículo es un análisis comparado de la experiencia visionaria del rojo de la sangre y las rosas vinculada a la presencia del ángel en la mística (Rūzbiḥān Baqlī), la poesía (Rilke) y el cine (Paradžanov) como expresión de la aniquilación de sí. Tanto el *diarium spirituale* de Rūzbiḥān, relato biográfico y hagiográfico extraordinario, como la filmografía de Paradžanov, llena de referencias simbólicas, entre otras, a la tradición persa y al Islam, y surcada, como el diario espiritual del místico persa, de experiencias visionarias extraordinarias, se muestran como elevadas obras de auto-revelación. Asimismo, en la escritura de Rilke, que al igual que Dante, era un vidente y aspiraba a ser un iniciado, el ángel constituye, como es sabido, una figura simbólica capital. En sus estancias en Madrid y Toledo pudo admirar la obra de El Greco fijando su mirada en la epifanía de la sangre y las rosas. Concluimos que Rūzbiḥān, El Greco, Rilke y Paradžanov comparten una visión similar del color rojo de la sangre y de las rosas como experiencia mística sacrificial en la que los ángeles son testigos activos. Como en las visiones de Juliana de Norwich, la sangre extendida constituye en todos estos casos una forma de *desfiguración del cuerpo místico*.

⋮

Palabras clave: Ángeles, sangre, Rūzbiḥān Baqlī, El Greco, Rilke, Sergej Paradžanov.

Abstract: The present article is a comparative analysis of the visionary experience of the blood red and the roses linked to the presence of the angel in mysticism (Rūzbiḥān Baqlī), poetry (Rilke) and cinema (Paradžanov) as an expression of the annihilation of the self. Both Rūzbiḥān's *diarium spirituale*, an extraordinary biographical and hagiographic account, and Paradžanov's filmography, full of symbolic references, among others, to the Persian tradition and Islam, and furrowed, like the spiritual diary of the Persian mystic, of extraordinary visionary experiences, they are shown as high works of self-revelation. Likewise, in the writing of Rilke, who, like Dante, was a seer and aspired to be an initiate, the angel constitutes, as is well known, a symbolic capital figure. In his stays in Madrid and Toledo he could admire the work of El Greco, fixing his gaze on the epiphany of blood and roses. We conclude that Rūzbiḥān, El Greco, Rilke and Paradžanov share a similar vision of the red color of blood and roses as a sacrificial mystical experience in which angels are active witnesses. As in the visions of Julian of Norwich, the extended blood constitutes in all these cases a form of *disfigurement of the mystical body*.

Keywords: Angels, blood, Rūzbiḥān Baqlī, El Greco, Rilke, Sergej Paradžanov.

A principios de octubre de 1926, Rainer Maria Rilke corta unas rosas del jardín del torreón de Muzot para obsequiar a una visitante, la egipcia Nimet Elui Bey. La muerte acaba así de visitarlo: se ha pinchado el dedo de la mano izquierda con una espina. Leucémico como es, con las defensas muy disminuidas, la herida se infecta y la infección se escampa por todo el cuerpo. Llevaba las manos vendadas, y tenía un aspecto iluminado y doliente, como un san Francisco estigmatizado. El doctor había diagnosticado, al fin, la «enfermedad incurable» (así la llamaban entonces): «una forma virulenta de leucemia de los mieloblastos». En otras palabras: un cáncer de la sangre. Y el 7 de noviembre le confiesa a Evgenia Tchernosvítova (“Génia”), su joven secretaria rusa y ahora enfermera con extraordinaria solicitud: «No hay médico en el mundo que me pueda ayudar». Su debilidad se fue haciendo extrema, pero le pidió a Nanny Wunderly, la persona de su máxima confianza: «ayúdeme en mi muerte propia, no quiero la muerte de los médicos... quiero mi libertad»¹.

1 *) Abreviaturas principales: ár. = árabe; Cor. = Corán; D = Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Kulliyāt-i Šams jā dīwān-i kabīr*, ed. de B. Z. Furūzānfar, 10 t. en 9 vols., Teherán: Intišārāt-i Dānišgāh-i Tehran, 1336/1957 (se cita el número de poema); M = *The Mathnawī of Jalálu'ddīn Rūmī*, ed., trad., coment. y nn. de R. A. Nicholson, 8 vols., Londres: Luzac, 1925-40 (se cita el volumen y la línea); per. = persa. *Rilke Chronik*, Fráncfort d. M.: Insel, 1996, p. 1092.

Y la voz de la Desconocida. ¿Rosemonde? ¿Por qué no se había dado cuenta nadie? *Rosa* ('la rosa') *Munda* ('limpia', 'pura')... Rosa de *Reiner* (Rainer)... Rosa Pura. ¿Es ese el nombre de la Desconocida?

En su poema «*Lebensalter*» («Edades de la vida»), Georg Trakl, poeta contemporáneo de Rilke, escribe: «Más espirituales relucen / las rosas silvestres sobre la empalizada; / ¡oh alma silenciosa [*O stille Seele!*]»². En otro poema titulado «*Sabbath*» («Aquelarre») Trakl vincula la sangre con el color de las flores rojas: «*Blutfarbne Blüten in der Spiegel Hellen*» («Flores color de sangre en la luz del espejo»)³. Hay un flujo rojo —el que va de la sangre a la «rosa realizada»— que mata. Relata el parecer de algunos alquimistas, según los cuales la sangre era la *materia prima* a partir de la cual se creaba el magisterio. Al final de la obra, el contenido del *vas hermeticum* se tiñe de rojo (*rubedo*). Este color representa, en la alquimia, la última perfección. Por lo general, el *lapis philosophorum* es descrito como rojo.

Cruel destino el del poeta cuya sangre le va matando y de la cual, paradójicamente, ha dejado escrito: «Te llevaré en mi sangre...» La sangre simboliza el *principio vital*, razón por la cual desde tiempos prehistóricos tuvo un papel predominante en los ritos mágicos y ocultos.

Primer plano del cinematógrafo (*Lancelot du Lac*, 1974, dir. Robert Bresson): sobre unas sucias pajas yace el cuerpo de Gauvin⁴, con los ojos cerrados y una mancha de sangre roja sobre el tejido blanco que envuelve su pecho a modo de mortaja: rojo sobre blanco, como el altamente poético episodio de las gotas de sangre en la nieve que absorbe a Perceval en su pura contemplación (*Cuento del grial*, Chrétien de Troyes, episodio 9)⁵. Robert Bresson ya había utilizado esta imagen de la mancha de sangre en *Une femme douce*, 1969: un cuerpo yace, boca abajo, en el suelo. Sobre la calzada, una mancha de sangre.

El presente artículo versa sobre un análisis comparado de la experiencia visionaria en el *diarium spirituale* del gran místico persa Rūzbihān Baqlī Šīrāzī (m. 606/1209), titulado *Kāšf al-asrār wa mukāšafāt al-anwār* (*El desvelamiento de los secretos y las apariciones de las luces*), escrito en el año 585/1189, y *Siete visiones* (1990), del insigne cineasta y pintor armenio Sergej Paradžanov (1924-1990). A pesar de tratarse de autores separados en el tiempo por siete siglos y de formar parte de contextos culturales distintos, comparten una aspiración espiritual

2 G. Trakl, *Sebastian en sueños y otros poemas*, ed. bilingüe, trad., selecc. y pról. de J. Talens, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2006, pp. 304-5.

3 *Ib.*, pp. 183-4.

4 Cf. S. Zunzunegui, *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 199. Sobre el recurso de la sangre en este filme, véanse las pp. 192, 193, 199.

5 *El Cuento del grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*, intr. y trad. de M. de Riquer; I. de Riquer, Madrid: Siruela, 1989, pp. 115-6 y 24-5 de la intr.

y un lenguaje del exceso comparable. Tanto el *diarium spirituale* de Rūzbiḥān, relato biográfico y hagiográfico extraordinario, como la filmografía de Paradžanov, llena de referencias simbólicas, entre otras, a la tradición persa y al Islam, y surcada, como el diario espiritual del místico persa, de experiencias visionarias extraordinarias, se muestran como elevadas obras de auto-revelación. Entre ambos autores encontramos al célebre poeta Rainer Maria Rilke, en cuya obra, como es sobradamente conocido, el ángel constituye una figura simbólica capital⁶. Fijamos nuestra atención en dos de sus poemas visionarios en los que la visión del rojo, como en Rūzbiḥān y Paradžanov, va unida a la figura del ángel. En sus estancias en Madrid y Toledo el poeta pudo admirar la obra de El Greco, pintor por el que sentía gran devoción. En la *Crucifixión* del museo del Prado los ángeles recogen la sangre que el cuerpo de Cristo crucificado vierte de las manos, del costado y de los pies: experiencia visionaria que Rilke escribe en una descripción del cuadro. Rilke volverá una y otra vez a contemplar la *Asunción* de El Greco del museo de San Vicente, donde un ángel ingravido convierte en una misma y continua realidad el ramo de rosas que rozan sus pies y la túnica celeste de la Virgen que alcanzan sus manos. La iconografía cristiana ha perpetuado el tema de la regeneración espiritual por la sangre de Cristo representando matas de rosas fecundadas por la sangre que fluye de las heridas del Salvador en la escena de la crucifixión. Rilke vive en Suiza desde 1919, «en el primoroso cantón de Valais (Wallis) [...] en un pequeño castillo del siglo XIII [...] en absoluta soledad, dedicado al trabajo y a las rosas de mi reducido jardín».

En una carta (*Briefwechsel* 1914-1921, Leipzig, 1938, p. 94) Rilke compara el interior de la rosa (este espacio que como él dice en otra poesía de su selección en francés dedicada a la Flor, «sans cesse / se caresse») con una morada angélica. En «la gran unidad» habitan los Ángeles; habitan esta dimensión u-tópica que une-divide el ser-allí y el más allá. La rosa es símbolo de esta dimensión; su completud es como la memoria «de esta gran unidad» (consciente, «*völlig bewusst*» llama, sin embargo, Rilke al interior de la rosa)⁷. Entre todos los objetos, la

6 Para una visión general sobre el tema del ángel en el Islam véanse: M. Cacciari, *El Ángel necesario*, Madrid: Visor, 1989; H. Corbin (et al.), *L'Ange et l'homme*, París: Albin Michel (Cahiers de l'Hermetisme), 1978; *id.*, *Avicena y el relato visionario. Estudio sobre el ciclo de los relatos avicenianos*, Barcelona: Paidós, 1995; *id.*, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona: Destino, 1995; P. A. Eichler, *Die Dschinn, Teufel und Engel im Koran*, Leipzig: Klein, 1928; W. Eickmann, *Die Angelologie und Dämonologie des Korans im Vergleich zu der Engel- und Geisterlehre der Heiligen Schrift*, Nueva York; Leipzig: Paul Eger, 1908; S. Murata, «The Angels», en S. H. Nasr (ed.), *Islamic Spirituality: Foundations*, Nueva York: Crossroad, 1987, pp. 324-44; Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī, *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*, Madrid: Trotta, 2002. Para una guía elemental sobre la iconología del ángel, cf. J. Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo moderno*, Barcelona: Anagrama, 1982; P. Lamborn Wilson, *Angels*, Londres; Nueva York: Thames and Hudson; Pantheon Books, 1980; F. Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1989.

7 Cf. H. Imhof, *Rilkes 'Gott'. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten*, Heidelberg, 1983, pp. 371 ss.

rosa simboliza la armonía donde se fluidifican los opuestos. Los muertos viven en las rosas. Y las rosas son las metamorfosis de Orfeo. La rosa es símbolo de lo infinito: «Innumerable flor plena, inagotable objeto». La rosa representa así este abrirse callado, sin violencia, la espontaneidad del espíritu hacia lo infinito.

Podemos concluir así que Rūzbihān Baqlī, El Greco, Rainer Maria Rilke y Sergej Paradžanov comparten una experiencia visionaria similar del color rojo de la sangre y de las rosas como experiencia mística en la que los ángeles son testigos activos. La sangre constituye en todos estos casos una forma de *desfiguración*⁸.

En *El desvelamiento de los secretos* Rūzbihān cuenta toda una serie de acontecimientos visionarios acaecidos en el monasterio sufi (*ḥānqāh*) de su ciudad en los que el color rojo de las flores y la sangre desborda los hechos. Esta misma experiencia alquímica interior del rojo, de la muerte simbólica a este mundo, está presente igualmente, de forma excesiva, en la filmografía de Paradžanov: las granadas sangran manchando una superficie de tela blanca, el color de las granadas es el de la sangre, y ambas se confunden, una gallina blanca bañada en sangre, el sacrificio (degollación) de las gallinas y de los corderos, las tinas con tintes rojos de la curtiduría, las alfombras rojas, el vino sacrificial, los cirios rojos... *Sayat Nová* es una suerte de *diarium spirituale* desde la infancia hasta la madurez del poeta en el que, como en el *diarium* de

8 Anónimo alemán. *Crucifixión con san Bernardo y una monja*. Una hoja aislada del Schnütgen Museum de Colonia, pintada en la primera mitad del siglo XIV en medio cisterciense. Es aquí, de manera absolutamente radical, donde la representación viene a identificarse con su propio efecto de crisis, como devorada por el efecto parcial de su efusión sangrante. El artista, imaginamos que un monje o una monja, primero dibujó el cuerpo de Cristo con el rostro abatido encajado tanto en el pecho que la figura general que se perfila casi evoca la idea de un dios acéfalo. Aquí el cuerpo entero –la imagen entera– se hace herida. El color rojo violento hace de la hojita pintada el lugar visual de una casi-iluminación, como el de san Bernardo a los pies del crucifijo. Tal vez esa imagen fuera producida para cerrar los ojos del devoto bajo tanta violencia y dejar en él «sangrar el corazón», tal y como lo reivindicaban tantos místicos del siglo XIV. En este sentido, Georges Didi-Huberman, analizando una obra de Fra Angelico, *La Madonna de las sombras* (Convento de San Marcos, Florencia, 1438-43), obra en la cual él ve el relevo perfecto por lo visual de lo visible, comenta: «He aquí pues lo esencial: habrá consistido en invadir este cuerpo por el acontecimiento de la carne abierta, es decir, por la efusión del líquido rojo –una pintura, ciertamente, pero también desfigurativa como la sangre.» Esta sangre releva la visibilidad de la imagen. El color aquí –como el blanco de la *Anunciación* de Fra Angelico– es un *color-sujeto*: es él el que soporta todo el acontecimiento de imagen. No nombra ni describe. Pero invoca. Desea. Suplica incluso. Tiene la potencia sobredeterminada de una formación de síntoma. El Cristo-mancha de la pequeña hoja del Museo Schnütgen no es sólo una mancha, también es un Cristo –es una mancha porque precisamente es *Cristo*–. Cf. G. Didi-Huberman, «Un sang d'images», *Nouvelle Revue de Psychanalyse XXXII* (1985): 129-31; *id.*, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, París: Gallimard, 2007, pp. 155-93; *id.*, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia de arte*, Murcia: Cendeac, 2010, pp. 265-9.

Rūzbiḥān, el color rojo es el más significativo. Lo mismo se puede decir de *Ashik Kerib*. Toda la sangre vertida a lo largo del filme es un anticipo de la extinción sacrificial del poeta. Toda esta geografía imaginal está teñida de rojo.

Rūzbiḥān Baqlī Šīrāzī (m. 606/1209)⁹, nacido en Fasā y muerto en Shīrāz, la «ciudad de los poetas y los santos» (Ḥāfiz, Sa‘dī, Mullā Ṣadrā), en su *diarium spirituale* titulado *Kašf al-asrār*

9 Numerosa es la bibliografía de y sobre Rūzbiḥān Baqlī. Mencionamos en esta nota y en la siguiente la que hemos consultado: P. Ballanfat, *Aspects de la pensée de Rūzbehān Baqlī, soufi à Shīrāz au XIIème siècle*, tesis, Sorbonne Nouvelle Paris III, enero 1995; *id.*, «L'échelle des mots dans les ascensions de Rūzbiḥān Baqlī de Shīrāz», en M. A. Amir-Moezzi, (dir.), *Le voyage initiatique en terre d'Islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Lovaina; París: Publications de l'École des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses, 1996, pp. 265-300; *id.*, «Légimité de l'herméneutique dans le commentaire des traditions du Prophète de Rūzbiḥān Baqlī», *Annales islamologiques* 31 (1997): 17-42; *id.*, *Quatre traités inédits de Rūzbiḥān Baqlī Shīrāzī*, textos ár. con una intr., Teherán: Institut Français de Recherche en Iran, 1998; M. T. Dāniš-pužūh (ed.), *Rūzbiḥān nāma*, Silsila-i Intiṣārāt-i Anğuman-i Ātār-i Millī, 60, Teherán: Anğuman-i Ātār-i Millī, 1347/1969; C. W. Ernst, *Words of Ecstasy in Sufism*, Albany: State University of New York Press, 1985; *id.*, «The Symbolism of Birds and Flight in the Writings of Rūzbiḥān Baqlī», en L. Lewisohn (ed.), *The Legacy of Medieval Persian Sufism*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publ.; SOAS Centre of Near and Middle Eastern Studies, 1992, pp. 353-66; *id.*, «Rūzbiḥān Baqlī on Love as "Essential Desire"», en A. Giese; J. Christoph Bürgel, (eds.), *Gott ist schön und Er liebt die Schönheit: Festschrift für Annemarie Schimmel zum 7. April 1992, dargebracht von Schülern, Freunden und Kollegen*, Berna: Peter Lang, 1994, pp. 181-89; *id.*, *Rūzbiḥān Baqlī: Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*, Richmond: Curzon, 1996; *id.*, «Vertical Pilgrimage and Interior Landscape in the Visionary Diary of Rūzbiḥān Baqlī (d. 1209)», *Muslim World* 88/2 (1998): 129-40; *id.*, *Sufismo: una introducción esencial a la filosofía y la práctica de la tradición mística del Islam*, Barcelona: Oniro, 1999; *id.*, «Las etapas del amor en el sufismo persa primitivo de Rābe'a a Ruzbahān», *Sufi* 8 (2002): 4-13; A. Gonzalo Carbó, «El cielo teñido de rojo: la visión del color en el *diarium spirituale* de Rūzbiḥān Baqlī (m. 606/1209)», *Convivium. Revista de Filosofía* 13 (2000): 31-59; T. Graham, «Ruzbahān: el psicólogo de las visiones», *Sufi* 25 (2013): 19-27; K. Murata, *Beauty in Sufism. The Teachings of Rūzbiḥān Baqlī*, Albany: State University of New York Press, 2017; Rūzbiḥān Baqlī Šīrāzī, *L'itinéraire des esprits suivi du Traité de la sainteté*, trad. del ár. y del per. y pres. de P. Ballanfat, París: Les Deux Océans, 2000; S. Ruspoli, *Le traité de l'Esprit saint de Rūzbehān de Shīrāz (Risālat al-quds wa risāla-yi ġalatāt al-sālikīn)*, estudio preliminar, trad. del per. y nn. seguidos de un coment. de su «Léxico de sufismo», París: Cerf, 2001; Rūzbiḥān Baqlī Šīrāzī, *Le Jasmin des Fidèles d'amour (Kitāb-e Abhar al-‘āšiqīn)*, ed., intr. y trad. del c. I de M. Mo‘in y H. Corbin, Teherán; París: A. Maisonneuve, 1958, (Bibl. Iranienne, n° 8); *id.*, *Commentaire sur les paradoxes des Soufis (Sharh-e Shathīyāt)*, ed., intr. en franc. e índice de H. Corbin, Teherán; París: Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien (de recherche); Adrien Maisonneuve, 1966, (Bibl. Iranienne, 12); *id.*, *Kitāb Maṣrāb al-arwāḥ: wa huwa'il maṣhur bi hazar u yak makām*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, n° 1876, ed. de N. M. Hoca, Estambul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974; *id.*, *L'ennuagement du cœur (Sharḥ al-ḥuğub wa l-astār fī maqāmāt ahl al-anwār wa l-asrār)*, suivi de *Les éclosions de la lumière de l'affirmation de l'unicité (Lawāmi' al-tawḥīd)*, pres. y trad. del ár. de P. Ballanfat, París: Seuil, 1998; *id.*, *L'itinéraire des esprits (Maṣrāb al-arwāḥ)* suivi du *Traité de la sainteté (Risālat al-quds)*, trad. del ár. y del per. y pres. de P. Ballanfat, París: Les Deux Océans, 2000.

wa mukāshafāt al-anwār (*El desvelamiento de los secretos y las apariciones de las luces*)¹⁰, escrito en el año 585/1189, cuenta toda una serie de acontecimientos visionarios extraordinarios acaecidos en el monasterio sufí (*ḥānqāh*) de su ciudad; diario espiritual en el que el color adquiere una de las más bellas expresiones teofánicas y estéticas de la mística universal. El diario de Rūzbihān es un documento excepcional de la literatura sufí. Con razón Paul Nwyia aseguró que se trataba no solo de un texto «único en el campo de la mística islámica, incluso de la literatura mística universal»¹¹, y Henry Corbin era de la misma opinión; extremo en el que coinciden dos de los traductores de la obra hasta la fecha, Paul Ballanfat y Carl W. Ernst, quien reconoce que aunque «hay ricas tradiciones de escritura biográfica y hagiográfica en la literatura islámica, ninguna de ellas parece haber servido de modelo para esta auto-revelación de Rūzbihān»¹². El diario de Rūzbihān está lleno de visiones de asombrosa intensidad, y contiene encuentros extraordinarios con Dios, los ángeles, los profetas y los santos sufíes. El panorama mental de las visiones y de los éxtasis de Baqlī expone vastos paisajes paradisíacos, jardines en flor, prados regados, horizontes marinos, donde él sitúa escenas coránicas y personajes tradicionales, ángeles, profetas, santos, Dios. En este testimonio místico sobrecogedor las imágenes y los símbolos se suceden continuamente en un escenario que parece teñido por el color rojo de la ebriedad y el *páthos* extático. La Presencia divina fulgura como una Rosa Roja que tiñe todo el paisaje, ramajes de rosales, rosas rojas y blancas extendidas sobre el vidente¹³.

En la *Qiṣṣat al-Ḥallāğ*, leyenda popular árabe del siglo XIII (ḥanbalí, de medio ‘Adawī), en el n.º 36, cuenta que «Cuando [al célebre místico mártir Ḥusayn ibn Manṣūr Ḥallāğ] le cortaron (primero) la mano izquierda, la sangre escribía en la tierra “Allāh, Allāh” en 80 lugares, –y con esta sangre se puso a trazar letras sobre su frente, diciendo “*Anā ‘arūs al-Ḥadra*”, “yo soy el Novio de la Presencia Divina”». [Para el matrimonio, la *harqūṣa* (peluquera) maquilla

10 *Rūzbihān al-Baqlī ve Kītāb Kaṣf al-asrār’i ile Farsça bāzı şüirleri*, ed. de N. M. Hoca; texto árabe y persa, Estambul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1971. Cf. F. Papan-Matin en colab. con M. Fishbein, *The Unveiling of Secrets (Kaṣf al-Asrār). The Visionary Autobiography of Rūzbihān al-Baqlī (1128-1209 A.D.)*, Leiden: E. J. Brill, 2006. Trad. franc.: *Le dévoilement des secrets et les apparitions des lumières. Journal spirituel du maître de Shîrâz*, pres. y trad. del ár. de P. Ballanfat, París: Seuil, 1996 (a partir de ahora: *Dévoilement*: número de párrafo). Trad. ingl.: *The Unveiling of Secrets. Diary of a Sufi Master*, trad. de C. W. Ernst, Chapel Hill, NC: Parvardigar Press, 1997. Trad. cast.: *El jazmín de los enamorados [Abhar al-‘āshiqīn] y El desvelamiento de los secretos [Kaṣf al-asrār wa mukāshafāt al-anwār]* (a partir de ahora: *Desvelamiento*), ed. per., pról. y nn. del Dr. J. Nurbakhsh, Madrid: Nur, 2015.

11 En su edición parcial de *El desvelamiento de los secretos*: P. Nwyia, «Waqā’i‘ al-Šayḥ Rūzbihān al-Baqlī al-Širāzī: Muqtaṭafāt min kitāb *Kaṣf al-asrār wa mukāshafāt al-anwār*», *al-Mashriq* 64/4-5 (1970): 385-406, 387.

12 C. W. Ernst, *Rūzbihān Baqlī, o.c.*, p. 17. Para P. Ballanfat, *Dévoilement*, p. 22, «la obra de Rūzbihān llama la atención por su carácter insólito en la literatura sufí».

13 Cf. P. Ballanfat, *Quatre traités inédits de Rūzbihān Baqlī Shîrâzī, o.c.*, c. V de la intr.: «L’équivocité, solution du problème de la dualité des attributs de Dieu?», pp. 181-201; K. Murata, *o.c.*

de color escarlata la frente del prometido]. En turco, los poemas ħallāġianos comparan a Ĥallāġ ensangrentado con la rosa roja abierta (*Qis̄sa* bujarî; Lāmi'î), pues «la sangre es del color de la rosa roja». Para los poetas místicos posteriores la sangre del mártir muerto «en la vía de Dios» es sagrada. Así, la rosa roja, que proviene de la «gloria de Dios» (*bahā' l-Lāh*), es el símbolo de la perfección buscada, emblema sagrado de lo divino. La alusión a Ĥallāġ se hace totalmente explícito en el siguiente pasaje de una belleza sobrecogedora:

«Una noche vi al santísimo, la Verdad (*ḥaḍrat al-Ḥaqq*) –el exaltado– sentado junto a mí. En mi derredor había profundas acequias secas. [Como signo de sacrificio], Dios –el altísimo– me tomó y me degolló¹⁴. Grandes regueros de sangre salieron de mi cuello y llenaron por completo las acequias. Los regueros de mi sangre eran como rayos de sol naciente¹⁵, más grandes que las regiones de los cielos y la tierra. Multitudes de ángeles tomaban de mi sangre y se untaban con ella sus caras.»¹⁶

El párrafo del *diarium spirituale* (§ 37), que da título a nuestro análisis es aquel en el que Rûzbihân hace referencia a su propia muerte:

«Vi repetidamente a Dios bajo los Atributos de la belleza y la majestad. Con Él había ángeles como hermosas mujeres, con trenzas tan largas que si una de ellas creciera un poco más llegaría hasta la tierra. Dije: “¡Oh Dios mío!, ¿cómo tomarás mi espíritu?”. Él contestó: “Llegaré hasta ti desde el seno de la preeternidad. Tomaré tu espíritu con Mi mano y lo llevaré hasta la morada de la intimidad. Allí te daré a beber el vino de la cercanía y te desvelaré por siempre Mi belleza y Mi majestad, tal como tú lo deseas, sin velo alguno”. Entonces vi a Gabriel, Miguel, Serafiel y Azrael –sea la paz con ellos– portando mantos de luz de una belleza tal que no soy capaz de describir. Vi a Munkir y Nakir [los dos ángeles que interrogan a las almas tras la muerte] como dos bellos y afables adolescentes, tocando el laúd a la cabecera de mi tumba y diciendo: “Estamos enamorados

14 Aquí se hace necesaria la referencia al martirio de Ĥallāġ, que muere decapitado. Según Louis Massignon, el símbolo de la *dabiḥa* (sacrificio) del *ḥaġġ* abrahámico está subyacente a toda esta imaginaria sangrienta. «La Vie et les œuvres de Rûzbehân Baqlî» (1953), en L. Massignon, *Opera minora*, comp., pres. y bibl. de Y. Moubarac, 3 t., Beirut: Dar al-Maaref, 1963, t. II, p. 453, n. 3.

15 Rûzbihân ve a Dios: «Con el primer filo de la aurora de la preeternidad, me hundí en la sangre derramada por los *abdāl* (santos). [...] Y Él me indicó que ésta era mi propia sangre.» (§ 93).

16 *Desvelamiento*, § 28, p. 229; *Dévoilement*, § 25, pp. 148-9.

de ti y entraremos en tu tumba con este aspecto”. Todo mi temor se desvaneció.»

El místico es degollado por la propia mano de Dios: imagen extática y visionaria vertida por medio del lenguaje del exceso. De Ḥallāḡ a Mallarmé, pasando por Rūzbihān, ‘Aṭṭār, Rūmī, Ḥāfīz, la decapitación o la degollación son un símbolo extremo del radical desapago místico de sí y la liturgia de anonadamiento.

La voz de ultratumba también está presente en la experiencia visionaria de Rilke. Hay una fuerza oscura que le ha llevado a Toledo: la mano de una joven muerta, que dice llamarse «la Desconocida». Corren los meses del otoño de 1912. En el castillo de Duino, Rilke y la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe se entregan a experiencias de ocultismo. Actúa como médium el príncipe Pascha, hijo de Marie von Thurn und Taxis. El primer espíritu que se manifiesta es Manfredo Hohenstaufen, pronto desplazado por una mujer muerta en la juventud que se da a sí misma el nombre de «la Desconocida». Rilke escribe en una pizarra las preguntas; el príncipe Pascha anota en otra las respuestas del espíritu. Rilke se reirá, años más tarde, de las sesiones de espiritismo en el castillo de Duino, y de sus escasas cualidades de médium (*yo soy, por suerte, totalmente inutilizable para mediar*, le dirá a Nora Purtscher-Wydenbruck en una larga carta del año 1924). Pero en su diálogo con «la Desconocida» en las noches del 1 al 4 de octubre de 1912 le llenó de asombro. El diálogo, fragmentariamente reproducido, es el siguiente:

«Rilke: ¿Qué flores te gustaban de las que hay aquí?

La Desconocida: Coronas de rosas, coronas de espinas.

Rilke: ¿Cómo he de llamarte?

La Desconocida: Sonrisas, lágrimas, floración, frutos, muerte. Y más tarde, viaja a lo alto de una montaña, desciende al valle, ve a las estrellas... Resonarás tú también, como las olas, donde el acero se estrecha suavemente contra el ángel...»

En sesiones sucesivas, «la Desconocida» precisa su mensaje:

«— Tierra roja, lumbre, acero, cadenas, iglesias, cadenas ensangrentadas... Corre delante, yo te seguiré... El puente, el puente con torres al principio y al final... ¿No sientes al ángel?»¹⁷

La «tierra roja» de Rilke nos evoca el «desierto de arcilla roja» de *El desvelamiento de los secretos* de Rūzbihān, pues ambas imágenes tienen que ver con la experiencia de la muerte y la visión

17 Cit. A. Pau Pedrón, *Rilke en Toledo*, Madrid: Trotta, 1997, pp. 23-4. Cf. M. Wiesenthal, *Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)*, Barcelona: Acantilado, 2015, «Se aparece la Desconocida», pp. 562-70.

del ángel: «Uno de mis compañeros acababa de morir. Vi un desierto de arcilla roja, más allá de los siete cielos, cubierto con cuerpos envueltos en sus sudarios.»¹⁸ Rilke, en su poema «El ángel protector», en una apercepción visionaria roja similar a la de Rūzbiḥān, se ve a sí mismo como cuerpo en un sepulcro en esta existencia de acá abajo, sepultura donde penetra el ángel protector, y, no obstante, ángel innombrable, para alzarle «como pendón bermejo o colgadura»: «¿Cómo nombrarte? Mira arder mis labios. / Tú eres principio que se vierte inmenso; / yo soy el lento y temeroso “Amén”, / que, tímido, concluye tu belleza. // Del reposo a menudo me sacaste, / cuando me era el dormir como un sepulcro, / como perderse y escapar; entonces / me alzaste de las sombras de mi pecho / queriendo alzarme encima de las torres / como pendón bermejo o colgadura.»¹⁹

En el poema «*So, nun wird es doch der Engel sein*» («Entonces será el ángel ciertamente»), escrito en París, a finales de 1913, el vino («*der Gesichte aufgeklärten Wein*» [«el vino esclarecido de visiones»]) y la sangre («*und bin zu deinem Blute so geneigt*» [«y estoy tan inclinado encima de tu sangre»]) se vinculan con la apercepción visionaria del ángel: «Entonces será el ángel ciertamente / el que bebe despacio de mis rasgos / el vino esclarecido de visiones. / Sediento, ¿quién te ha llamado aquí? // Y que tú estés sediento, tú en quien la catarata / de Dios en cada vena se arroja: que tú tengas / también sed: abandónate a la sed / (¡cuánto me has conmovido!). // Y, mientras fluyo, siento / lo seca que tenías la mirada; / y estoy tan inclinado encima de tu sangre / que hasta inundo tus cejas, las puras.»²⁰

Rilke habla de «la sangre espejeante»²¹, motivo con claras resonancias sacrificiales y alquímicas, «porque la fuerza de tu sangre es revelar, y no formar o decir»²². Los alquimistas enseñaron que la obtención de la piedra filosofal tiene varias fases: calcinación (obra en negro), purificación (obra en blanco), sublimación (obra en amarillo) e incandescencia (obra en rojo). «Rilke tenía que acometer su transformación interior, recorriendo el camino iniciático, desde la razón discursiva, que es el fundamento más simple del arte (el dibujo en negro) hasta la depuración estética (el blanco), para culminar con la sublimación sensual (el amarillo) y la vislumbre incandescente que alcanzarían los versos inmortales de las *Elegías de Duino*»²³ El «espacio interior» de la Edad Media había sido la primera escuela estética de nuestro poeta

18 *Desvelamiento*, § 38, p 233.

19 R. M. Rilke, *Poesía*, trad. de J. M.^a Valverde; ed. de J. Llovet, Castellón: Ellago, 2007, p. 164.

20 R. M. Rilke, *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa*, ed., trad., pról. y nn. de J. A. García Román, Barcelona: DVD, 2008, pp. 38-9.

21 *Ib.*, p. 474.

22 R. M. Rilke, *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de F. Ayala; pról. G. de la Torre, Buenos Aires: Losada, 2.^a ed., 1968 [1958], p. 38.

23 M. Wiesenthal, *o.c.*, «La aparición en negro y rojo», p. 185.

en Praga. Y en su libro *Advent (Adviento)* se dibujaba ese impulso espiritual que le conducía hacia una poesía intimista y alumbrada. Poco a poco, irá creando su mundo lírico, poblado de imágenes sensibles; es decir, un «paisaje interior» donde hay bosques, templos, castillos, cumbres, selvas y ríos. Y ése es ya un espacio conquistado para su poesía. «En ninguna parte, ¡oh bien amada!, el mundo será como en el interior de nosotros mismos», escribirá en sus años maduros, en la «Séptima Elegía de Duino». Rilke, al igual que Dante, era un vidente y aspiraba a ser un iniciado. Compartía con su maestro el mismo sufrimiento de sentirse «rechazado», aislado y exiliado. Lo importante para Rilke no es sentirse seguro en el «mundo interpretado», sino orientarse en el inmenso firmamento de las relaciones invisibles y musicales de la creación. Rilke puede decir en la «Octava Elegía»: «Con todos los ojos la criatura ve / lo abierto (*das Offene*). Nuestros ojos están vueltos / del revés [...]». Y, para conocer lo oculto, hay que ser un «vidente»; un vidente y un «visual», porque Rilke era «todo ojos».

Rilke extrajo del mundo esotérico de Alfred Schuler una idea muy interesante para sus últimas obras. Este concepto de «lo Abierto» (*das Offene*) (era difícil de explicar, y él intentaba definirlo de formas muy distintas, todas bastante confusas, con negaciones y enigmas. «Lo Abierto» es *Nirgends ohne Nicht* («el ningún sitio sin nada»)²⁴. Y podría ser también lo que los místicos han identificado como «otro Reino», un espacio espiritual muy diferente de lo que los ocultistas llaman «otro mundo».

Al igual que en el *diarium spirituale* de Rūzbihān, en la visita que Rilke realizó al museo del Prado, lo ángeles de El Greco se tiñen simbólicamente con el rojo de la sangre. Su mayor impresión procederá de la *Crucifixión* de El Greco, donde dos ángeles impulsan la cruz, desde su anclaje de tierra, a una meta de gloria. La impresión no será pasajera, sino que se irá grabando más y más con el tiempo, y hará posible esta emocionada descripción posterior:

«Ante un cielo quebrado y tenebroso, la cruz, con la llama larga y pálida de un cuerpo, y arriba, sobre él, la inscripción exhaustiva, más larga que cualquier otra que se conozca, como si fuera el nombre innumerable de sus desdichas. María y Juan, a la derecha y a la izquierda del cuadro, inclinados los dos, repitiendo el gesto de un dolor que se les ha asentado para siempre, y que no puede ser mayor. Sólo sobre Magdalena vibra la excitación del sufrimiento, porque está viendo brotar a borbotones la sangre que mana de los pies clavados uno sobre otro. Y cae de rodillas, quiere contener la sangre que fluye por el madero, con una mano arriba, bajo los pies, y la otra abajo: quiere ser la primera y la última en recoger la sangre, pero no lo consigue. Y cuando mira hacia arriba, desconcertada, entre las ne-

24 Cit. *ib.*, p. 867.

gras llamas del aire, ve cómo brota la sangre de la herida del pecho y golpea las llagas de las manos: *ya no ve más que sangre*. Pero entonces un ángel se arroja junto a ella, y colocado de través, la ayuda; y otros dos ángeles, como mariposas pálidas, surgen bajo las manos que gotean, surgen arriba, en el ámbito de la noche, y vuelan hacia la sangre, como para abrazarla, arrebataados por las manos desnudas, y *quieren coger la sangre como si fuera música.*»²⁵

«Como si fuera música». Cuando, unos años más tarde, Rilke se pregunta qué ha querido decir él mismo cuando escribió, en la penumbra de la sala del museo del Prado, la palabra *música* en el catálogo, al margen de esta *Crucifixión* de El Greco, sólo tiene que mirar, una vez más, a los ángeles: están reteniendo una sangre que brota como música. Y le pregunta a Benvenuta –Magda von Hattingberg–: «¿No has querido tú también algunas veces, con el corazón sobresaltado, retener así la música, y no has podido? Y si alguna vez has podido hacerlo, ¿no ha sido por la ayuda de los ángeles, que te han conducido y guiado a lo más hondo?». Magda von Hattingberg [de soltera Magda Richling] comprendió al momento que Rilke era un místico y un vidente. En un juego intrigante pero nada inocente, Rilke entraba en los aspectos «ocultistas» de la música, y le preguntaba: «¿Acaso la música es la resurrección de los muertos?»²⁶.

Por eso Rilke volverá una y otra vez a contemplar la *Asunción* del museo de San Vicente, donde un ángel ingrátido convierte en un misma y continua realidad el ramo de rosas que rozan sus pies y la túnica celeste de la Virgen que alcanzan sus manos²⁷. Y la última tarde de su estancia en Toledo irá apresuradamente a contemplar –él sabe que por última vez– esta *Asunción* de El Greco, y allí permanece, hasta que el ruido de llaves del celador le avisa que tiene que abandonar el pequeño museo. Tan intensa ha sido la contemplación, que puede describir el cuadro, varios días más tarde, lejos ya de Toledo, aunque en el lienzo Rilke sólo ve ya ángeles, ángeles que ascienden, y todo lo demás ha desaparecido: «Un ángel enorme irrumpe oblicuamente en el cuadro, y otros dos ángeles tan sólo se elevan. El resto de la escena no podía ser otra cosa que ascensión, subida, y nada más. Esto es física del cielo.» Rilke ha querido que esta escena del lienzo sea su último recuerdo de la ciudad, como le dice a Leo von Künig en carta del 20 de diciembre.

25 Carta del 13 de febrero de 1914 a Magda von Hattingberg. (La cursiva es nuestra). Cit. K. Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, París: Publications de l'Institut d'Allemand; Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 129; A. Pau, *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*, Madrid: Trotta, 2007, pp. 253-4.

26 M. Wiesenthal, *o.c.*, pp. 807, 808-9.

27 Cf. A. Pau, *Vida de Rainer Maria Rilke, o.c.*, p. 251.

En sus días de soledad en Toledo, Rilke escribe un poema fragmentario. Es un fragmento que es interiormente fragmentario, un trozo de poema inarticulado, elíptico, donde el tú va unido a las constelaciones, las flores, la noche, el viento y los pájaros, y que evocaría el *mi amado, las montañas*, si no supiéramos que Rilke no leerá a san Juan de la Cruz hasta el último año de su vida. La vinculación de este poema a la ciudad de Toledo se encuentra en los últimos versos, en los bellísimos versos donde el poeta piensa en «cuánta ternura / he sumergido en la sangre, / en la sangre silenciosa del corazón / de tantas cosas que he querido,»²⁸, que repite, casi literalmente, la exclamación que contiene una de sus cartas, referida a la ciudad que está contemplando: «¡Dios mío, a cuántas cosas he querido porque intentaban ser algo parecido a esto, porque había en su corazón una gota de esta sangre!». Este fragmento es de los pocos a los que Rilke puso título: «A la esperada». La sangre que en la carta antes mencionada recogen los ángeles es ahora su propia sangre. Como la lanzada abierta en el costado de Cristo de la *Crucifixión* de El Greco, la herida del corazón del poeta es una apertura de la visión, en rojo.

Al principal habitante de las *Elegías* lo encuentra también en Toledo: es el ángel. Pero no el ángel-doncel de la imaginaria religiosa, sino un ángel-pájaro que surca sin descanso el mundo de los vivos y el de los muertos²⁹. La visión de este ángel hace estremecerse al poeta, porque su abrazo mata; tan intensa es su vida: «Suponiendo que un ángel me estrechara / súbitamente contra su corazón: mi ser se extinguiría con su intensa presencia.»³⁰ Pero el poeta, que teme al ángel, añora su vuelo sin barreras, su presencia sucesiva en el anverso visible y en el reverso invisible de la realidad. Y ese universo sin barreras es precisamente su elemento: «Los ángeles (se dice) no saben a menudo / si andan entre vivos o entre muertos. / Un torrente continuo arrastra en los dos ámbitos / todas las edades, y su fragor los sobrepasa a ambos...»³¹ Y estos ángeles, con largas y precisas alas de pájaro, los encuentra el poeta en los cuadros de El Greco. Ángeles-pájaro que ascienden en escorzo uniendo las escenas terrestres y celestes, que toman impulso en los perfiles de Toledo y elevan los brazos hasta alcanzar las reuniones de ángeles y de santos. La esencia de estos ángeles de El Greco «es fluyente –escribe Rilke–, son ríos que corren a través de dos reinos, y como el agua discurre por la tierra y la atmósfera, el ángel discurre por el recinto más amplio del espíritu: es arroyo, rocío, manantial, surtidor del alma, caída y ascenso».

28 «*wie ich Zärtlichkeit / getaucht ins Blut, / ins lautlose Herzblut / so geliebter Dinge,*». Cit. *ib.*, p. 247.

29 Rilke encuentra en Toledo la patria natural de los ángeles. Porque Toledo es, dirá el poeta, una «ciudad del cielo y de la tierra», una ciudad «donde convergen las miradas de los vivos, de los muertos y de los ángeles».

30 «*es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein.*» Cit. A. Pau, *Vida de Rainer Maria Rilke*, o.c., p. 250.

31 «*Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten. Die ewige Strömung / reißt durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich...*». Cit. *ib.*

Ese tránsito tan natural «de lo sensible a lo suprasensible» que realizan los ángeles de El Greco es lo que asombra al poeta, porque lo que él se afana en realizar con esfuerzo, esos ángeles los hacen con la más visible facilidad. Ellos, los ángeles, son los seres que surcan con naturalidad ambos mundos, los que transitan sin barreras por lo visible y por lo invisible. El ángel como vínculo de lo visible y lo invisible. Los ángeles son los seres más presentes en las *Elegías*: desde el arranque de la «Primera» –«¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros / de los ángeles?»– hasta el arranque de la «Décima» y última –«Ojalá un día, libre ya de la terrible visión que me acosa, se eleve mi canto de júbilo y alabanza hasta los ángeles propicios»–. Enlazando la pregunta de la primera frase con el deseo expresado en la segunda, el tránsito resulta claro: «ahora», en este «mundo visible», el poeta se siente muy lejos de los ángeles, a los que pueden no llegar sus gritos de angustia; «luego», «a la salida», es decir, en el umbral que separa el mundo visible y el invisible, el poeta aspira –confía, espera– no ya a ser oído por ellos, sino a cantar con ellos «el júbilo y la alabanza».

En la «Novena Elegía», el ángel ya no es un terrible antípoda del hombre. En este poema triunfal, los ángeles son concordantes (*zustimmend*) con el hombre. Esa concordia no puede ser otra cosa que la existencia común entre ambos mundos, el visible y el invisible. En la célebre carta del día 13 de noviembre de 1925 a Witold Hulewicz, traductor polaco de *Las Elegías de Duino* (Cartas desde Muzot), el año anterior a su muerte, Rilke escribe:

«Somos las abejas de lo invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible. [...] Sólo en nosotros puede cumplirse esa íntima y permanente transustanciación de lo visible en invisible [...]. El “ángel” de las *Elegías* no tiene nada que ver con el ángel del cielo cristiano (más bien con las figuras angélicas del Islam)... El ángel de las *Elegías* es esa criatura en que aparece ya plenamente cumplida la transformación de lo visible en invisible que nosotros realizamos. [...] El ángel de las *Elegías* es ese ser que garantiza el reconocer en lo invisible un rango más alto de la realidad. Por eso es “terrible” para nosotros, porque nosotros, sus amadores y transformadores, todavía dependemos de lo visible.»³²

Rilke habla de una «equivalencia interior (*inneres Äquivalent*)»: «En el paisaje español, en Toledo, las cosas externas –torre, montaña, puente– tienen, con una intensidad inaudita, insuperable, una equivalencia interior, tal como uno hubiera querido representárselas. Aparición y visión del objeto se producen a un tiempo, como si a cada objeto correspondiera un mundo interior, como si un ángel, que abarcara todo el espacio, se hubiera vuelto ciego y

32 En R. M. Rilke, *Elegías de Duino*, ed. bilingüe; trad. y pról. de J. M.^a Valverde, Barcelona: Lumen, 1980, pp. 21-3; *Vida de Rainer Maria Rilke, o.c.*, pp. 410-12.

sólo pudiese mirar dentro de sí mismo.»³³ Y esta extraña coincidencia de aparición exterior y visión interior que el poeta percibe cuando contempla el paisaje toledano, le hace expresar con toda lucidez su propio destino poético y, por eso mismo, vital: «Contemplar este mundo, ya no desde el hombre, sino desde el ángel, es quizá mi auténtica tarea, o al menos la tarea en la que confluyen todos mis intentos anteriores.»³⁴

Porque, en principio, *lo invisible* es espacio prohibido para el hombre, espacio únicamente habitable por los ángeles y los muertos. Pero cuya iluminación puede, sin embargo, descender al arte, a la poesía, en la germinación laboriosa de la obra, desde «los coros angélicos». Las imágenes presentan siempre una doble faz: son imitación o sombra del mundo y de los cuerpos sensibles, pero son también visualización de lo invisible. La verdad es que, poco a poco, Rilke iba comprendiendo que todas las formas de la materia tienden a transformarse en ángel. El alma invade las cosas y las espiritualiza, porque necesita y busca un cuerpo donde «existir». Los seres alados que pintaba El Greco, como los ángeles rusos –hijos de la fe ortodoxa– tenían algo terrible y luminoso. Realmente El Greco y Rilke comparten la misma visión angélica del horizonte y, por eso, sus figuras y sus paisajes aparecen deformados en escorzos patéticos. Ambos son unos «videntes». Rilke visionario, en su estancia en Toledo.

Lo invisible se transforma en visible y, a veces, no tenemos ojos para verlo... El hombre se convierte en ángel, pero –¡ay!– también el ángel entra en los hombres, aunque no sabemos cómo se realiza esa transfiguración... «Esto es lo nuestro: ignorar cómo se sale / del engañoso recinto interior» («Unser ist: den Ausgang nicht zu wissen / aus dem drinnen irrlichen Bezirk»)³⁵.

A partir de entonces, Rilke hablará siempre de distancia y de lejanía entre su alma y su cuerpo. En sus últimos años le veremos librar un esforzado combate –incluso en su poesía– para armonizar su desarrollo espiritual con las flaquezas de su salud. No se entiende con los médicos porque los considera «intermediarios» que no pueden ayudarle en este proceso de curación que corresponde sólo a él. Mostrará hacia ellos la misma desconfianza que siente por el psicoanálisis y por los ministros de la Iglesia, a quienes considera intercesores inútiles para el desarrollo de su fe religiosa. Rilke tenía una obsesión: la búsqueda de una muerte propia. Había comenzado a plantear estos temas en su obra cuando era muy joven, capaz ya de vislumbrarlos pero incapaz de convertirlos todavía en un método iniciático. ¿Qué otra cosa es el lamento angustioso del *Malte Laurids*?

33 Carta a Ellen Delp, Keferstrasse 11, Múnich, 17 de octubre de 1915.

34 Cf. A. Pau Pedrón, *Rilke en Toledo*, o.c., p. 76 (véanse a su vez las pp. 6, 59, 60, 76, 110, 111); *id.*, *Vida de Rainer Maria Rilke*, o.c., pp. 259-60.

35 Cit. M. Wiesenthal, o.c., p. 760.

Se cumple la premisa de Rilke: «sólo en nosotros puede cumplirse esa íntima y permanente transformación de lo visible en invisible, en *algo que ya no dependa de ser visto y palpado*». Rilke pone de manifiesto —en la carta a Hulewicz— que la idea central de las *Elegías* es *la unidad de la vida*: «ambos dominios», «ambos territorios», «el lado iluminado y el lado oscuro», «el mundo visible y el mundo invisible», son, en realidad, uno solo. «No hay ni un acá ni un allá, sino la gran unidad» (*Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*)³⁶. Ésta es la clave. Esa concordancia no puede ser otra cosa que la existencia común en ambos mundos, el visible y el invisible. Es lo que Maurice Blanchot, con relación al Rilke de las *Elegías*, llama «la conversión: transmutación en lo invisible»: «Por la conversión, todo se orienta hacia el interior. [...] Éste es el punto esencial. [...] Esta conversión aparece entonces como un inmenso trabajo de transmutación, en el que las cosas, todas las cosas, se transforman e interiorizan haciéndose interiores y haciéndose interiores a sí mismas: transformación de lo visible en invisible y de lo invisible en cada vez más invisible, allí donde el hecho de ser no-iluminado no expresa una simple privación sino el acceso al otro lado “que no está orientado por nosotros ni iluminado por nosotros”. “Somos las abejas de lo Invisible. Locamente libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible.” Nuestra tarea es impregnar de esta tierra provisoria y perecedera tan profundamente nuestro espíritu, con tanta pasión y paciencia, que su esencia resucite en nosotros invisible...»³⁷

Es, según un bello poema de René Char, el ángel «del más alto silencio» (*cf.* el ángel «hermeneuta del Silencio divino» de Henry Corbin³⁸), que «conoce la sangre»:

«La inteligencia con el ángel, nuestro cuidado primordial.

(Ángel: aquello que, en el interior del hombre, se mantiene apartado del compromiso religioso, la palabra del más alto silencio, el significado que no se evalúa. Afinador de pulmones que dora los racimos vitaminados de lo imposible. Conoce la sangre, ignora lo celeste. Ángel: la vela que se inclina al norte del corazón.)»

«La reproducción en color del *Prisionero* de Georges de la Tour³⁹ que he clavado en la pared de cal de la habitación donde trabajo parece, con el tiempo, reflejar su sentido sobre nuestra condición. Oprime el

36 Cf. A. Pau, *Vida de Rainer Maria Rilke, o.c.*, pp. 406-7, 412-3.

37 M. Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992, pp. 129-30.

38 H. Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, 2.^a ed., París: Berg International, 1979, p. 65. Cf. sobre todo H. Corbin, «Nécessité de l'angéologie», en H. Corbin (et al.), *L'Ange et l'homme, o.c.*, pp. 15-79.

39 Cuadro rebautizado después como «Job y su mujer» (145 x 97 cm, hacia 1625-1650, Épinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain).

corazón, mas ¡qué bien apaga la sed! Desde hace dos años, ni un solo refractario ha podido atravesar la puerta sin quemar sus ojos con las pruebas de esta candela. La mujer explica, el emparedado escucha. Las palabras que van cayendo de su terrestre silueta de ángel rojo son palabras esenciales, palabras que auxilian inmediatamente.»⁴⁰

EXPERIENCIAS VISIONARIAS Y AURORAS ARREBOLADAS

Una leyenda muy popular en los países musulmanes cuenta que Abū l-Qāsim al-Ġunayd, el místico de Bagdad muerto en 295/910, emocionado e intrigado por el fervor de uno de sus discípulos, abrió su túnica y vio que la sangre brotaba de su corazón, sobre el manto. El discípulo, avergonzado de verse descubierto, comenzó a llorar «tanto y tanto que sus lágrimas se mezclaban con su sangre derramada»⁴¹.

En el Islam, las lágrimas de sangre expresan a menudo la desesperación –como en el *Šāhnāma* de Abū l-Qāsim Firdawsī (m. 410 o 416/1019 o 1025), en que Adán, expulsado del paraíso terrenal, las vierte abundantemente– y también un amor muy humano. En *Laylī u Maġnūn* (1188), el célebre romance de Ilyās b. Yūsuf Niẓāmī Gangāwī (m. ca. 605/1209), Maġnūn las derrama por el amor de su amada. Pero son ante todo las expresiones más ardientes de la pasión que puede experimentar el hombre por Dios. Se las encuentra a menudo en la obra del gran poeta místico persa Ġalāl al-Dīn Rūmī (m. 672/1273): «Escucha esos gritos, mira esa sangre que mana de los ojos [...]. / Mira esas heridas que ensangrientan los rostros.»⁴² «El deseo de ver ese jardín le ha hecho verter lágrimas de sangre.»⁴³ «Las lágrimas se han vuelto sanguinolentas y los corazones están quebrados.»⁴⁴ Pero muchos otros poetas místicos hacen uso de ellas, como el poeta turco Fuzūlī (Mehmet Sulaymān Fuḍūlī, ca. 1483-1556) en *Leylā ile Mecnun*: «Sus lágrimas de sangre hacen las veces de vestimenta.»⁴⁵ A su vez,

40 R. Char, *Hojas de Hipnos*, 16, 178: en *Poesía esencial. Furor y misterio; Los matinales; Aromas cazadores*, ed. bilingüe, trad., pról. y nn. de J. Riechmann, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2005, pp. 153, 227.

41 Études carmélitaines, 1950, p. 90. Cf. texto árabe en *Donum Natalicium Nyberg*, Uppsala, 1954, pp. 102-7; *Lettres nouvelles*, 20.V.59. Cit. L. Massignon, «Traduction de quatre textes arabes donnés au Bulletin Foucauld (*Jesus Caritas*)», «La blessure au côté» (cahier 106 [1957], pp. 48-9), en *Opera minora*, comp., pres. y bibl. de Y. Moubarac, 3 t., Beirut: Dar al-Maaref, 1963, t. III, p. 837.

42 D 7.

43 D 24.

44 D 145.

45 Fuḍūlī, *Leylā ile Mecnun*, hacia 860. Cit. I. Mélikoff, «La fleur de la souffrance: recherche sur le sens

la herida por excelencia es, sobre todo en el plano simbólico, la que golpea el corazón: «De nuevo, mi corazón ha tenido un sueño, / y la sangre de mi corazón ha corrido por el suelo.»⁴⁶ Este sangrar del corazón sigue un derrotero que se ha descrito muchas veces y que ya es bien conocido: Dios se aparece cada vez más deseable a aquel que lo escoge⁴⁷. El deseo que se tiene de Él se vuelve tan vehemente y doloroso que se llega a las heridas por compasión, no sólo del alma, sino también de la carne. El corazón herido y sangrante del cristiano no puede ser otra cosa que la imagen del corazón de Jesús que «tanto ha amado a los hombres». Responde a su amor. Lo anticipa. Así se impone lentamente a las conciencias cristianas el culto del Sagrado Corazón.

En la filosofía neoplatónica de Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī (m. 587/1191), el «maestro de la iluminación», *šayḥ al-išrāq*, en concreto en su relato en persa titulado *ʿAql-i surḥ* (*El Intelecto* [= Ángel] *de púrpura*), la *luz púrpura* es el color del Ángel Gabriel o Espíritu santo, «Ángel de la humanidad» (*rabb al-naū‘ al-insānī*), Décima Inteligencia en el orden de las jerarquías angélicas, Ángel del conocimiento y de la revelación para los humanos, la Inteligencia agente de los filósofos: «Observando el color rojo cuyo esplendor enrojecía su rostro y su cabellera, pensé que estaba en presencia de un adolescente.»⁴⁸ La alusión al color rojo púrpura (*surḥ*)⁴⁹ se refiere al color del alba y del crepúsculo, mezcla de la luz y la noche, del blanco y el negro, simbolizado por las «dos alas» de Gabriel, una luminosa y otra entenebrecida. Según el relato de Suhrawardī, en el origen del Creador (el *protoktistos*, el Primer-Creado), se halla el misterio del color rojo púrpura que reviste su aparición: la de un ser de pura Luz cuya tiniebla del mundo creatural atenúa el resplandor en el púrpura del crepúsculo. En su significación suprasensible y función simbólica, cuando un ser está cerca de la fuente del ser, tiende hacia el blanco; cuando está cerca del nivel de la *génesis*, tiende hacia el negro. Así pues, en la sabiduría iluminativa de Suhrawardī, el color rojo, como transmutación del alma, es el horizonte intermedio (de «un efecto rojizo») entre el negro del «pozo oscuro» de este mundo y el blanco del cielo de los seres de Luz. En este relato los *‘uqūl* o Intelectos son designados como

.....
symbolique de *lāle* dans la poésie mystique turco-iraniennne», *Journal asiatique* 255 (1967): 341-60, p. 350.

46 D 340.

47 J.-P. Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona: Península, 1990, p. 294.

48 Cf. *L'Archange emprépré. Quinze traités et récits mystiques de Sohravardī*, trad. del per. y del ár., pres. y nn. de H. Corbin, París: Fayard, 1976, p. 202.

49 *Ib.*, p. 196. En el Oriente Próximo, como en la Biblia (cf. Ester 8:15), el color púrpura (*argāmān*) se consideraba el símbolo de la nobleza y de la potestad. En la literatura talmúdica y midráshica los arcángeles Miguel y Gabriel, que representan los dos aspectos de la divinidad (misericordia y rigor), son, por ejemplo en *Šīr ha-šīrīm Rabbah*, respectivamente los arcontes de la nieve (color blanco) y del fuego (color rojo). Cf. G. Scholem, «Farben und ihre Symbolik in der jüdischen Überlieferung und Mystik», *Eranos-Jahrbuch* 41, Zürich: Rhein-Verlag, 1972, p. 15.

ángeles, y el color rojo se relaciona con el crepúsculo auroral o vespertino. La filosofía iluminativa de Suhrawardī es una sabiduría divina integral o *theo-sophia* (*hikma ilāhiyya*) que en su cumbre aúna un perfecto conocimiento filosófico y una experiencia mística real. En la obra del sabio *išrāqī* el estilo de las epifanías del ángel es extremadamente sobrio. En los tres «encuentros con el ángel», éste se muestra con los rasgos de un sabio de eterna juventud, cuya cabellera blanca anuncia su pertenencia al mundo de la Luz. Pero no se nos dice nada más.

La sobriedad de la descripción de dicha aparición contrasta con la emotividad y riqueza de las descripciones visionarias del *diarium* de Rūzbihān. El rojo es también el color más extendido en las visiones de Rūzbihān: su firmamento imaginal es el de las *auroras arreboladas*⁵⁰. El propio cielo de la bella ciudad de Shiraz a la hora del crepúsculo adquiere unos hermosos tonos rojizos.

En el diario de Rūzbihān, como en los relatos de Suhrawardī, el ángel Gabriel adquiere un papel preeminente: el «ala de Gabriel que es [simboliza] el alma». Su aparición entre los otros ángeles resalta por sus magníficos colores («llevaba un vestido rojo con bordados verdes»): «[Dios] me hizo ver el conjunto de los ángeles revestidos de apariencia humana, riendo y regocijándose de una buena nueva. Entre ellos estaba Gabriel, el más bello de los ángeles. Llevaban largas trenzas como llevan las mujeres. Sus rostros eran semejantes a la rosa roja. Algunos llevaban la cabeza cubierta con un velo de luz, otros, llevaban cofias con joyas engastadas. Otros incluso vestían mantos de perlas.» (§ 21). Y en otro pasaje de su *diarium spirituale*:

«Luego vi a los elegidos en la puerta de la presencia, en la explanada de la preeternidad. Allí estaba nuestro profeta, Muḥammad, que venía de la diestra de la presencia. Era como una perla blanca e iba vestido con una vestimenta de perlas. Vi a Adán con el mismo ropaje de perlas. El Profeta me abrazó y besó mi rostro, y lo mismo hizo Adán, que fue extremadamente amable conmigo, como un padre con su hijo. Luego vio a Abraham, Moisés, Jesús y a los profetas selectos. Me acerqué a la presencia y vi a Gabriel con la apariencia de los turcos. Era como una rosa roja [...]»⁵¹

50 Sobre el simbolismo del color rojo en el la obra de Rūzbihān, cf. H. Corbin, «Quiétude et inquiétude de l'âme dans le soufisme de Rūzbehān Baqlī de Shīrāz», *Eranos-Jahrbuch* 27 (1958); Zúrich: Rhein-Verlag, 1959, pp. 51-194; *ib.*, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, reimpr., 4 t., París: Gallimard, 1971-72, t. III, «*Diarium spirituale*», pp. 45-64, en concreto pp. 48, 50, n. 39; . Para la relación entre la belleza divina y la belleza de la rosa como emblema de la creación, véase C. W. Ernst, *Rūzbihān Baqlī, o.c.*, pp. 66-7.

51 *El desvelamiento de los secretos*, §134, p. 333.

Los ángeles tienen el tinte de la rosa roja, lo que denota su relación con el atributo de majestad conforme al propósito del Profeta. Con frecuencia se les asocia el color rojo (*Dévoilement*: 82). La rosa roja se vincula con la presencia del Altísimo, del Profeta y de los maestros sufíes:

«Él [Dios] se me manifestó con unos Atributos y una belleza que no puedo describir, pero diré algo de lo que vi de Él cuando Él se me manifestó. Perlas y rosas emanaban de Su rostro.»⁵²

«Luego vi a todos los compañeros [del Profeta], y todos ellos vestían mantos remendados [de los sufíes] y estaban danzando y entrando en éxtasis. Uno de los grandes llevaba en la mano un pandero. Tocaba el pandero y llevaba un manto remendado. Después se reunieron junto al Profeta, quien se había levantado de su tumba y su cara lucía como una rosa roja.»⁵³

«[Cerré los ojos] y me sumergí en un océano de oscuridad buscando la visión de la Verdad [...]. Vi en un desierto a los maestros sufíes que cubrían a sus discípulos con los mantos de lana de la congregación. Luego todos ellos los dejaron en el suelo y los extendieron. Vi en ellos pétalos de rosa roja, lo que parecía que les gustaba. [...] Después de esto, busqué a la verdad durante muchas horas. El Altísimo vino a mi encuentro. Llevaba ropas de gloria, de seda con perlas y oro rojo. Sobre él brillaban luces como collares de perlas blancas y oro rojo. [...]

Le vi en aquella forma en otro momento en el camino, y ello ocurrió en uno de los valles de lo invisible.»⁵⁴

Rūzbiḥān penetra el misterio de la anfibología como una teofanía que trasciende todas las cosas, que provoca el asombro y que al mismo tiempo aparece con el revestimiento de una *flor roja*. Así pues, por una parte está el revestimiento de los atributos (*símbolos*) que reflejan la belleza como la forma humana, la rosa roja; y por otra parte, el despojamiento de la pura Esencia divina que, aunque ésta trasciende (*tanzīh*) toda reducción a un objeto cualquiera, no obstante no permanece en contradicción con esta aparición, que es también una simbolización. Sin embargo, la visión excede lo que Rūzbiḥān puede decir. Cuando Rūzbiḥān compara la visión de Dios con «el esplendor de las rosas rojas», esta imagen no es más que un mero estereotipo que el místico emplea ante la imposibilidad de decir las cosas de otro

52 *Ib.*, § 83, p. 275.

53 *Id.*, § 127, pp. 324-5.

54 *Id.*, § 99, p. 290.

modo, mostrando así su impotencia para poder conocer el único objeto de conocimiento. El discurso descriptivo, el contenido mismo de las visiones, no proviene sino de la debilidad de la comprensión y del conocimiento. Pero se trata de un desconocimiento elevado al rango de conocimiento cuando el místico llega a nombrar y a entender esta impotencia en forma de relato paradójico.

Las rosas rojas, tienen tras de sí una larga historia como símbolos del esplendor divino, de las cualidades divinas. Las visiones rūzbihānianas de las zarzas, las rosas rojas y blancas son formas coalescentes de la divinidad. El color rojo sería un color apreciado por el Profeta. Al-Barā (s. VII) habría dicho: «He visto al Profeta vestido con una túnica roja tan bella como nunca he visto.»⁵⁵.

La temática de las flores en la obra de los maestros del sufismo iranio del período clásico, desde Aḥmad Ġazālī hasta Maḥmūd Šabistarī, pasando por Rūzbihān y Rūmī, comprende dos tratados principales⁵⁶: por una parte valoriza el sentimiento profundo de la gracia y de la elección especiales de los santos iluminados por el amor divino, su preciosa rosa mística. Por otra parte las flores nobles –rosa, jazmín, tulipán, etc.– son signos elocuentes del viaje del corazón dirigiéndose al encuentro del Amado, que jalonan la vía de la *unio mystica*. El *Maṭnawī* de Rūmī es la historia del «ruiseñor separado de la rosa» (1:1802). Heredero experto de la tradición sufi primitiva, Rūzbihān renueva con su sensibilidad propia este culto sagrado de la belleza y del arrobamiento del amor del cual testimonian ya algunos sufíes «malāmátíes» de tendencia extática, como Bisṭāmī, Miṣrī, Ḥallāğ, Abū l-Ḥusayn al-Nūrī, Šiblī.

Como es sabido, la rosa (ár. *ward*, per. *gul*) es un símbolo con una extensa tradición en la literatura persa, considerada la flor (ár. *zahra*) por excelencia. La palabra *gul* significa flor y también rosa. La rosa es un importante símbolo de la tradición judeo-cristiana que prolonga la exégesis musulmana, tipificando a la vez la dilatación de las almas en la gracia divina y su plena iluminación por el descubrimiento de la divinidad, cuando ella inviste a los adeptos de la santidad. Se trata de un motivo bíblico central⁵⁷: la imagen mística de la rosa o el lirio (heb. *bašelet*)⁵⁸ que por su connotación específica –la supremacía del amor– anuncia el reino

55 Muḥammad ibn Ismāʿīl al-Buḥārī, *Les traditions islamiques*, trad. del ár., nn. e índice por O. Houdas, 4 vols., París: Ernest Leroux, 1914 [1903-1904], t. IV, p. 3.

56 Sobre el simbolismo de las flores y de la Rosa adánica en la obra de Rūzbihān, véase S. Ruspoli, *Le traité de l'Esprit saint, o.c.*, estudio preliminar, VII, pp. 85-123.

57 Véanse los famosos versos del *Cantar de los cantares* exaltando el esplendor de la rosa (lirio) como atributo femenino del amor divino: «Como lirio entre los cardos, es mi amada entre las doncellas» (2:2).

58 Para el problema de traducción de la palabra hebrea *bašelet*, traducido generalmente por «rosa», y a veces por «lirio» (correspondiente más bien al hebreo *šošanah*), véase A.; Ch. Bloch, *The Song of Songs: a new translation with an introduction and commentary*, Nueva York: Random House, 1995. p. 148 del

mesianico y por consiguiente el cumplimiento de la alianza sagrada anudada entre Dios y la humanidad. La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Rūzbiḥān interioriza el tema genérico en el lenguaje familiar de los poetas sufíes.

La «rosa sagrada», la «rosa preciosa»⁵⁹, es un símbolo fundamental en la obra del visionario de Shiraz. Rūzbiḥān conjuga el simbolismo de las rosas con la teofanía recurrente de los atributos de Belleza y de Majestad. En su *Risālat al-Quds* (*Tratado del Espíritu santo*) la síntesis más elevada de la revelación divina no es otra que la flor real del Espíritu santo que él llama justamente la «Rosa adánica», sabiendo que Adán es el espejo epifánico de la realidad divina. En el *Kašf al-asrār* las rosas rojas simbolizan «el color de la manifestación (*tağallī*)»⁶⁰, la teofanía, el esplendor y la Gloria de Dios: «en la estación de la intimidad, en el grado de la felicidad» (§ 86), la visión interior de Dios en la conciencia secreta del místico (*sirr*), Su Majestad y Belleza, la luz de Su esplendor (§§ 52, 56, 80). El místico recurre a esta imagen ante la imposibilidad de describir mejor a Aquel del que no existe nada semejante (Cor. 42:11), «la augusta imagen del Poderoso preeterno» (§ 61). En las manifestaciones las rosas rojas y blancas⁶¹, así como los rubíes y las perlas, representan la presencia divina (§ 36): «Muchas veces vi a Dios el Altísimo entre cortinajes de rosas, bajo velos de rosas, en un universo de rosas rojas y blancas. Él esparcía sobre mí una profusión de rosas, perlas y rubíes. Muchas veces me ofreció beber con Él el vino de las hermosas [jóvenes] de ojos negros⁶² en la morada de la santidad.» En la alquimia, la rosa blanca y la rosa roja son sinónimos de *albedo* y de *rubedo*⁶³.

La rosa roja es el símbolo del esplendor y la Gloria trascendente de Dios: «Entonces vi un rostro más vasto que los cielos, la tierra, el Trono y el Pedestal reunidos, de donde surgían las luces del esplendor. Pues, aunque Él trasciende las semejanzas y las comparaciones, yo he

Comentario.

59 Para la fuente de estas imágenes de los versos de Rūzbiḥān, véase *Kitāb-e Abḥar al-‘āšiqīn*, o.c., intr. per. de M. Mo‘in, p. 81.

60 Šarḥ-e Šaṭīyāt, o.c., § 396. La rosa, símbolo de la presencia radiante de Dios, la belleza del Amado celeste (D 20148), fue creada a partir de la transpiración del Profeta y por ello es la flor más bella y más preciosa del mundo. El amor del Profeta por las rosas ha podido impulsar a los poetas a llamarla el «Ruiseñor del Jardín eterno», pues desveló a los fieles algunos de los misterios de Dios, la Rosa eterna (‘Aṭṭār, *Muṣṭabāt-nāma*, 28; D 1348). Simboliza a su vez el resultado del conocimiento místico mostrándose en el corazón del gnóstico (‘Irāqī, *Iṣṭilāḥāt*, 65), así como la firmeza en la vía espiritual (Muḥammad Dārābī, *Laṭīfa-yi ḡaybī*, ed. litogr., Teherán, s.d., 12).

61 La rosa blanca y la roja están en la relación que la alquimia determina entre ambos colores.

62 Estas mujeres son las huríes del paraíso. Cf. H. Corbin, *En Islam iraníen*, o.c., t. III, p. 48.

63 La *tinctura* es *rosei coloris* y corresponde a la sangre de Cristo, que *comparatur atque unitur* al *lapis*. Cristo es «la piedra fundamental y angular del cielo». La rosaeda es un *hortus conclusus* y, al igual que *rosa*, un sobrenombre de María, puesta en paralelo con la cerrada *prima materia*.

visto Su esplendor –loado sea– del color de la rosa roja. Pero esto sucedía mundo tras mundo, como si las rosas rojas brotaran de Él, sin que yo pudiera ver el final. Entonces mi corazón se acordó del propósito [del Profeta]: “La rosa roja emana del esplendor de Dios el Altísimo.”» (§ 52). La «rosa del amor» que devela al místico el esplendor de Dios es pues el símbolo de la teofanía: «Luego Él Se reveló en Su majestad de tal forma que parecía que llenaba el mundo de rosas rojas, que es la luz de Su esplendor.» (§ 80). Las rosas rojas están vinculadas a la presencia del Altísimo:

«Vi rosas rojas en la presencia de Dios –gloria a Él– dispuestas para ser esparcidas desde la totalidad de la presencia sobre todo el mundo y la gente.»⁶⁴

«Dios desplegó Su teofanía en la primera parte de la noche y en su mitad; en la primera, desde las cámaras de lo invisible, y, en la mitad, desde el empíreo más lejano, como si el Altísimo desplegara Su teofanía en medio de rosas rojas. Nunca vi nada más maravilloso que a Él en estos desvelamientos. [...] Dios [me] dijo. “Tú fuiste guiado hacia Mi cercanía y Mi contemplación por Mi propio deseo. Si deseo el favor hacia alguien, abro para él una de las puertas de lo invisible. [...] Contesté: “Dios mío, no me siento satisfecho con eso”, y fue como si Le viera y no Le viera, pues sentía como una especie de ceguera. Entonces Él apartó ese velo de la ceguera, y Le vi en el mundo interior de lo invisible, pero aun así no Le vi como yo deseaba. Por lo tanto Le imploré. Le vi entonces en el mundo exterior de lo invisible, pero no pude experimentar la realidad de la unión con Él.»⁶⁵

En la *Risālat al-Quds* la rosa es uno de los símbolos universales de la realeza que consagra la realización espiritual de los adeptos de la santidad. Esta es la razón por la cual Rūzbiḥān no vacila en «asociar» los santos, los ángeles y los profetas con las teofanías universales en forma de matas de rosas en el *malakūt*⁶⁶. En el *diarium* los ángeles tienen el tinte de la rosa roja, lo

64 *Desvelamiento*, § 101, p. 292.

65 *Ib.*, § 103, pp. 295-6.

66 En un pasaje memorable de *La Divina Comedia* («Paraíso» 30, vv. 124-6), Dante evoca la visión paradisíaca de la gloria divina manifestando el reino triunfal de Dios «en el destello de oro de la rosa sempiterna que se dilata y se despliega de grado en grado, en la cual reside un perfume de alabanza al sol siempre primavera». Dante retiene y transmite la esencia del símbolo sagrado de la rosa como anuncio de la regeneración mística de las almas en el esoterismo cristiano. En la iconografía cristiana, la rosa se identificó espontáneamente con Cristo en relación con el Corazón sagrado de Jesús y la corona de espinas de la Crucifixión, mientras que el destello púrpura de la rosa recordaba la sangre vertida por el Mesías que sufre. Ella deviene pues una de las figuraciones místicas de la regeneración

que denota, según el dicho del Profeta, su relación con el atributo de Majestad: se les asocia a menudo con el color rojo al llevar vestimentas de este mismo color (§§ 21, 82). La rosa es por excelencia una *aparición*, una epifanía (*zuhūr*) de la belleza. Según la tradición de un célebre *ḥadīṭ* al que hace referencia el propio Rūzbiḥān: «Cuando el Profeta vio una rosa, le dio un beso y la acercó a sus ojos diciendo: “La rosa roja pertenece a la belleza [la Gloria] de Dios”».⁶⁷ Rūzbiḥān alude a este *ḥadīṭ* de la rosa roja (= zanémona?), dicho profético transmitido por Abū Bakr al-Wāsiṭī (m. 320/932): «Las cosas sonríen a los santos como si fueran los labios de la omnipotencia divina, dije del Señor; los leones, los pétalos de rosa y de jazmín, los rostros bellos; las voces de la Unión resuenan en la voz de los pájaros y de los vientos, según el *ḥadīṭ* “La Rosa roja proviene de la gloria de Dios (*bahā’ l-Lāh*); el que quiera ver la gloria de Dios, que contemple la rosa roja”».⁶⁸ También el célebre místico mártir al-Ḥusayn ibn Maṣṣūr al-Ḥallāğ (m. 309/922) se refiere a la rosa roja.⁶⁹

En relación con este *ḥadīṭ*, Rūzbiḥān recuerda una tradición según la cual el profeta Muḥammad amaba particularmente las rosas, y cuando veía una se inclinaba para cogerla, la besaba y la ponía sobre su frente. «Él lo dice, en su *tafsīr*, a propósito de la sura XII («José»); lo repite en su *manṭiq* (fol. 13b) en un largo y lúcido comentario de la palabra del místico egipcio Dū l-Nūn Miṣrī (m. 246/860): “familiarizarse con la alegría de Dios es familiarizarse con la alegría de toda cosa bella, todo rostro radiante, toda voz agradable, todo olor bueno; ahí está, para los místicos, un secreto que no conviene confiar más que a los iniciados; sino, uno se expone a puniciones ejemplares”. En toda cosa bella el místico no ve más que la irradiación de los atributos de su bienamado Señor; especialmente en la forma de Adán, escogido para la irradiación divina cuando los ángeles fueron invitados a adorarle; el Profeta amaba mirar los rostros bellos, y él ha dicho: “la rosa roja viene de la gloria divina; quien quiera ver la gloria divina, que mire la rosa roja”; y yo he aprendido que el profeta, si veía un grano de rosa (*bākūra* = *gūl-e-aḥmar*, rosa roja), lo besaba y lo ponía sobre sus ojos, diciendo “he aquí lo que renueva mi pacto con el Señor”».⁷⁰

.....
 espiritual al estar asociada al Corazón de Cristo desbordante de amor y que vierte su sangre para la redención saludable de los hombres. Cf. L. Massignon, «Le “Cœur” (*Al-Qalb*) dans la prière et la méditation musulmanes», *Études Carmélitaines* 9 (1950): 96-102, en *Opera minora, o.c.*, t. II, pp. 428-33. Véanse a su vez: R. Guénon, «El Sagrado Corazón y la leyenda del Santo Grial», en *Esoterismo cristiano. Dante - El Grial - Los Templarios*, Buenos Aires: Obelisco, 1993, pp. 110, 114, 116-7; S. Ruspoli, *Le traité de l’Esprit saint, o.c.*, p. 101.

67 Rūzbiḥān, *Kitāb-e Abhar al-‘āšiqīn, o.c.*, § 77, p. 87; Šarh-e Šaṭīyât, *o.c.*, § 265.

68 Rūzbiḥān, *Tafsīr*, II, 226, in *Qur’ān XLI*, 53. Cit. L. Massignon, *La passion de Husayn Ibn Maṣṣūr Hallāğ, martyr mystique de l’Islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922. Étude d’histoire religieuse*, reed., 4 t., París: Gallimard, 1975 [1922], t. III, n. 4, pp. 180, 287. Cf. Mt 6:28, que apunta a la anémona roja de Judea: «Aprended de los lirios del campo, cómo crecen, no se fatigan ni hilan.»

69 *Ib.*, t. 2, pp. 248-9.

70 L. Massignon, *La passion... o.c.*, t. II, p. 408.

Así pues la rosa roja simboliza la manifestación de la Gloria de Dios. El místico de Shīrāz otorga a la rosa –apreciada por los poetas del mundo entero– el carácter de una experiencia religiosa; su visión de Dios es la de una nube de rosas, de la radiante presencia divina como una maravillosa rosa roja. Dado que esta flor revela perfectamente la belleza y la gloria divinas, el ruiseñor, símbolo del alma lánguida, se ve obligado a amarla de una vez para siempre – y el motivo recurrente de la rosa y el ruiseñor en la poesía persa y turca, de forma más o menos consciente, conlleva esta connotación metafísica del pájaro que simboliza el alma, y de la rosa divina.

EL MÍSTICO LIBERADO Y LOS ÁNGELES UNTADOS DE SANGRE

Sayat Nová (*El color de la granada*, 1968), bello filme lleno de «iconos-secuencias», filme, testamento espiritual del cineasta, es la representación del «mundo interior» y de la pasión del poeta, músico y *ašik* (cantautor) armenio Sayat Nová (1712-1795), primero poeta de la corte del rey de Georgia y luego monje retirado en un monasterio, que fue ejecutado durante la invasión de los persas por haber rechazado renunciar a su fe cristiana. Su nombre adoptado Sayat Nová significa «Maestro de los Cantares» en persa. En lugar de hacer una narración lineal, el director se encarga de realizar una serie de cuadros vivientes que representan episodios importantes de la vida del poeta en clave simbólica: su infancia, su juventud, su entrada a un monasterio, o su enfrentamiento con el ángel de la muerte. Estos capítulos están desarrollados a partir de fragmentos de sus obras, los cuales aparecen en inter-títulos o se escuchan mediante una voz en *off*. Todo el filme de *Sayat Nová* es una suerte de *diarium spirituale* desde la infancia hasta la madurez del poeta mártir en el que, como en el *diarium* de Rūzbihān, el color rojo es el más significativo. Toda la sangre vertida a lo largo de la película es un anticipo de la extinción sacrificial del poeta. Si en *La leyenda de la fortaleza de Suram* (*Ambavi Suramis tsikhisa*, 1984) el blanco es el color simbólico por excelencia, en *Sayat Nová* y en *Ashik Kerib* (*Ashiki Keribi*, 1988), lo es el rojo. En *La leyenda de la fortaleza de Suram* encontramos el blanco de la leche derramada, las ofrendas de arroz, las pilas de lana cruda, las palomas arrojadas al paso de los ataúdes y el rojo de las granadas abiertas o de la sangre de la desposada... El sacrificio por medio de la sangre está presente a lo largo de *Sayat Nová*: las granadas sangran manchando una superficie de tela blanca, el color de las granadas es el de la sangre, y ambas se confunden, una gallina blanca bañada en sangre, el sacrificio (degollación) de las gallinas y de los corderos, las tinas con tintes rojos de la curtiduría, las alfombras rojas, los cirios rojos... La granada es un fruto emblemático. Su jugo color sangre dibuja sobre un sudario blanco los contornos de la Armenia desgarrada en *Sayat Nová* y circula en transfusión en la boca del poeta moribundo de *Ashik Kerib*. En *La leyenda de la fortaleza de Suram* dos soldados

orden al joven Dumikhan que lance granadas para cortarlas al vuelo de un golpe de sable⁷¹. La sangre «color de la granada» brotaba sobre el objetivo de la cámara de *Los caballos de fuego* (1964). Una breve secuencia de *Ashik Kerib* muestra cómo un hombre con un hacha corta el cuello de un maniquí de cera de cuyo interior van saliendo fulares de seda roja a modo de chorro de sangre. Asimismo, la sangre invade la pantalla del *Lago de los cisnes, La zona* (1990) de Yuri Ilyenko (Yuriy Illienko). El recuerdo del prisionero drogadicto que, después de una sobredosis, recibe la sangre de un guarda compasivo y se ve forzado al suicidio para limpiar su deshonor, era una de sus pesadillas.

El propio Paradžanov explicita el sentido ascético y espiritual que subyace en *Sayat Nová* y *Ashik Kerib*:

«En la composición de *Sayat Nová* el tema es el ascetismo, los monasterios, las celdas. La presentación del mundo poético del héroe exige una atmósfera más refinada, de interiores más lacónicos donde todo está penetrado de un soplo sagrado.»⁷²

«Detrás de todo ello [a propósito de *Ashik Kerib*] está el Evangelio, no el de [la figura de] Cristo [como] hombre joven, sino el de los musulmanes que creen en el Islam. Es un cuento oriental, un simple cuento que Lermontov me ofreció en mi infancia y que se ha convertido, por una metamorfosis, en la Biblia musulmana, el Corán leído por un cristiano que tiene en alta estima la cultura musulmana [...], la del misterio de estos musulmanes que han fundado La Meca.»⁷³

La relación entre la llama, el destello luminoso (que en la poesía oriental siempre es visto de color rojo), y las rosas rojas, podría conducir entonces a nuevas combinaciones que han podido añadirse a la imagen del color rojo de la sangre o de las heridas⁷⁴. En la tradición persa, a la contraposición del par de términos *fuego* y *agua*, le corresponde el contraste cromático del *rojo* del fuego, la sangre del corazón⁷⁵ y las rosas, símbolo de la combustión interior, y el

71 Cf. P. Cazals, *Serguei Paradjanov*, París: Étoile; Cahiers du cinéma, 1993, pp. 146, 148.

72 Entrevista del cineasta ruso Mikhail Vartanov (1937-2009) –periodista en el *Sovetakan Arvest*, revista mensual de arte de la Armenia soviética– con Sergej Paradžanov, del que era amigo. Cit. *ib.*, p. 161.

73 Extracto de una entrevista con Sergej Paradžanov para la revista *Cahiers du cinéma* realizada por Charles Tessson (n.º 410) a propósito de *Ashik Kerib*. Cit. P. Cazals, *Serguei Paradjanov, o.c.*, p. 163.

74 En la alquimia el rojo y el rojo-rosa son los colores de la sangre, un sinónimo del *aqua permanens* y del *anima* extraídas de la *prima materia* y que confieren vida de nuevo al cuerpo «muerto».

75 Cf. la poesía de Ḥwāḡah Muḥammad, Bangaš, en H. G. Raverty (trad.), *Selections from the Poetry of the Afghāns, from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Londres: Williams and Norgate, 1862, p. 344.

verde de la vegetación, reminiscencia del Paraíso (per. *firdaus*, avéstico *pairi-daēza*). Arder en el fuego de este amor es caer en (la fuente paradisíaca de) Kawṭar⁷⁶. A la extinción en el fuego (caliente y seco –naturaleza ígnea– = *rojo*) le sucede la inmersión en el agua (fría y húmeda –naturaleza acuosa– = *verde*). En este sentido, siguiendo a ‘Aṭṭār, el sufi mantiene la «llama roja en la Vía, el corazón vasto, como el verde océano»⁷⁷. Según Rūmī, en el corazón del místico opera una verdadera alquimia espiritual (*kīmīyā*)⁷⁸ que parece estar tipificada por el color *rojo* del fuego del incendio del alma y el fresco *verdor*⁷⁹ que anuncia la proximidad de la gracia divina⁸⁰.

Rūmī concibe una bella imagen para explicar la célebre alocución extática de Ḥallāğ: «Yo soy la Realidad (divina)» (*anā l-Ḥaqq*): él habla de piezas de tejido que caen en la cuba del tintorero «Él». El fuego, el rojo del metal candente, simboliza así el límite de la extinción del místico en la fragua o en la tinaja del tintorero, símbolos de lo Absoluto. El fin de todos los colores es la tina del tintorero que el Corán llama *ṣiḡat Allāh*, el «bautismo de Dios» (Cor. 2:138), literalmente «tintura de Dios», en la cual todos los colores desaparecen mientras uno solo permanece, el blanco radiante; ellas cantan entonces alegremente: «Yo soy la cuba». Rūmī prosigue comparando el místico a la barra de hierro calentada en el fuego, que se vuelve roja y candente hasta que acaba por exclamar: «Yo soy el fuego». De hecho, su forma y su apariencia exterior son las del fuego, pero la unión substancial no se ha realizado: el fuego sigue siendo fuego, el hierro hierro. Éste es, según explica Rūmī, el principio y fin de todos los colores⁸¹.

En *Sayat Nová* los planos de la gallina blanca bañada en sangre, el sacrificio (degollación) de las gallinas y de los corderos, las tinas con tintes rojos de la curtiduría, los cirios rojos encendidos sobre el pavimento de la iglesia expresan, en el contexto cristiano, un simbolismo fundamental de la espiritualidad musulmana persa –de Ḥallāğ a Rūzbihān, de ‘Aṭṭār a Rūmī– del color rojo del vino, la sangre y el fuego como distintivos del amor pasional (*išq*), la pasión y el anonadamiento (ár. *fanā’*, per. *nāstī*, no-ser) previos a la unión (*waṣl*, *wiṣāl*). El sufrimiento es la esencia misma del amor. No se logra la unión si no es pasando por la pena (*ḡamm*), el sufrimiento (*ranğ*) y el dolor (*dard*), que nacen y aumenta por la separación.

76 D 449. *Kawṭar*: fuente o río de abundancia del paraíso (alusión a Cor. 20:12).

77 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Muṣibat-nāma*, ed. de N. Wiṣāl, Teherán, 1338 s./1959, comienzo del libro.

78 Cf. W. C. Chittick, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rūmī*, Albany: State University of New York Press, 1983, índice s.v. «alchemy».

79 El verde, mediatrix entre el calor y el frío, es color de agua, como el rojo es color de fuego. El ascenso de la vida parte del rojo y florece en el verde.

80 D 685.

81 M 2:1345-49.

⋮

Como en la mayoría de corrientes místicas y de escuelas herméticas, sean de Oriente o de Occidente, el regreso al origen, el ascenso del alma, la reintegración de los seres pasa por un proceso que está relacionado con la muerte –muerte espiritual, muerte mística, muerte iniciática– conforme al célebre *ḥadīṭ* «Morid antes de morir». Así Mawlānā alienta a sus discípulos a morir a través del amor de Dios, a «morir de amor» en cierto modo, y su *samāʿ* se convierte en una danza de amor y de muerte. En efecto, el danzante «interpreta» la muerte espiritual y a veces se encuentra con ella, si su contemplación es sincera e intensa, bajo la forma de un «éxtasis», de una «atracción» (*ḡadba*), que supone arrancar su alma de esta esfera para elevarla hasta la divinidad.

Un solemne plano-secuencia de *Sayat Nová* muestra a una joven vestida con pieles oscuras (la actriz Sofiko Tchiaureli, musa del cineasta), como un ángel de la muerte, que entra en una tumba y se acerca a un cuerpo amortajado en tejidos de varios colores, con la cabeza cubierta significativamente con seda de color rojo púrpura (*cf. fig. 1*). El duelo, ese ángel nocturno. Esta secuencia expresa el momento en el que el trovador melancólico acepta su destino. Ella porta en la cabeza un gorro cónico que recuerda el *sikké* (*tāc, kūlah*), el gorro cónico de piel de camello que, como y hemos visto, para los derviches *mawlawīs* simboliza la piedra tumbal. Las manos de ese ángel de la muerte, mientras ella no deja de fijar su mirada en nuestros ojos, hacen que el pergamino negro con un texto en caligrafía persa blanca, dispuesto sobre el cuerpo amortajado, se convierta en polvo de ceniza.

Para entender el sentido profundo de esta secuencia que representa la muerte simbólica del poeta místico, podemos recordar las siguientes palabras de consolación que Ġalāl al-Dīn Rūmī dirige a sus amigos durante su última enfermedad, a finales de otoño de 1273:

«Si la muerte es un ser humano – ¡dejadla que se aproxime a mí,
que yo pueda estrecharla en mis brazos!
Yo tomaré de ella un alma, pura, incolora;
¡ella tomará de mí un hábito de colores, nada más!»⁸²

En el sufismo, la práctica de la «autoaniquilación» o «extinción» de los atributos creaturales (ár. *fanāʿ*, per. *nāstī*) (*cf. Cor. 55:26-7*)⁸³ en el umbral de la reunión con el Bienamado, va unida a una imagen muy frecuente en los poetas persas y turcos: es la parábola de la falena (ár. *farāš*, per. *parwāna*) que, ebria de amor y deslumbrada por la luz de la vela (ár.-per. *šamʿ*), en su anhelo por alcanzar la *aurora* espiritual que sucede a la noche de los sentidos, se lanza

82 Cit. A. Schimmel, *L'incendie de l'âme. L'aventure spirituelle de Rūmī*, París: Albin Michel, 1998 [1992], p. 12.

83 *Cf. H. Ritter, Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ʿAttār*, Leiden: E. J. Brill, 1955, índice *s.v.* «entwerden», «entwerdung» (*fanāʿ*), «versinken»; A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975, *s.v.* *fanāʿ*, «annihilation».



Fig. 1. El ángel de la muerte y el cuerpo amortajado en la luz. *Sayat Nová* (1968, dir. S. Paradžanov).

violentemente sobre la llama para consumirse en ella⁸⁴. La falena es el alma del viajero y la vela el Amado. Esta parábola expresa la extinción del ego (*nafs*) en la Realidad divina (*al-Haqq*). Los poetas místicos (Ḥallāğ, Aḥmad Gazālī, ‘Aṭṭār) saben que la falena, inmolándose

84 Para esta parábola frecuente en la poesía mística turca, persa e indo-persa, véanse: Ḥusayn Manšūr Ḥallāğ, *Kitāb al-ṭawāsīn*, ed. de L. Massignon, París: P. Geuthner, 1913, II:867, XIX. Cf. L. Massignon, *La passion...*, o.c., t. III, pp. 89-90, 102; id., «Textes musulmans pouvant concerner la nuit de l'esprit» (1938), en *Opera minora*, o.c., t. II, pp. 401-2. Véanse Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Mantiq al-tayr*, ed. de M. Ğ. Maškūr, 3.^a ed., Teherán, 1962, vv. 3958 ss.; id., *Asrār-nāma*, ed. de Ş. Gawharīn, Teherán, 1338 h.š./1959, vv. 545, 832 ss.; Ğalāl al-Dīn Rūmī, *Kitāb-i Fihri-mā-fihri*, ed. de B. Z. Furūzānfar, 2.^a ed., Teherán: Amīr Kabīr, 1348/1969, c. 9; *Dīwān-i Ḥwāğā Ḥāfiż-i Širāzī*, ed. de S. ‘A. Q. Anğawī Širāzī, Teherán: Sāzmān-i Intiḥābāt-i Ğāwīdān, 1358/1979, p. 64. Para un recorrido por esta metáfora en la poesía persa véanse J. Maṭīnī, «Parwāna wa šam’», *Īrān-Šināsī*, 6/4 (invierno 1995), pp. 780-94; N. Pūrğawādī, «Parwāna wa ātiš: sayr-i taḥawwul-i yik tamūl-i ‘irfānī dar adabiyāt-i Fārsī», en *Našr-i Dāniš* 16/2 (1378/1999): 3-15; H. Ritter, o.c., índice s.v. «falter», «kerze»; A. Schimmel, *A Dance of Sparks. Imagery of fire in Ghalib’s poetry*, Nueva Delhi; Londres-La Haya: Ghalib Academy; East-West Publ., 1979, pp. 80-3; id., «Der Falter un die Kerze», en R. Kirste; P. Schwarzenau; U. Two-ruschka (eds.), *Die Dialogische Kraft des Mystischen*, Balve: Zimmermann Druck, 1998, pp. 250-3; A. A. Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn. Love, Madness and Mystic Longing in Niẓāmī’s Epic Romance*, Leiden: E. J. Brill, 2003, índice s.v. «candle», «moth»; id., «Waxing Eloquent: The Masterful Variations on Candle Metaphors in the Poetry of Ḥāfiż and his Predecessors», en A. A. Seyed-Gohrab (ed.), *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*, Leiden: E. J. Brill, 2012, pp. 81-123.

a sí misma en la llama del Amado, sin rastro ni indicio de su existencia, alcanza la unión y es así transformada en fuego Divino. El gran místico persa Aḥmad Gazālī (m. 520/1126), en *Sawānīḥ al-ʿuṣṣāq* (*Las intuiciones de los amantes*, c. 39), escribe de esta falena nocturna que se precipita sobre la llama como expresión de la auto-aniquilación: «[...] La realidad de la unión [es decir, el anonadamiento del enamorado en la bienamada] es que, durante un corto periodo de tiempo, el fuego se convierte en anfitrión [de la mariposa nocturna] y la despiende enseguida [transformada en] ceniza. [...] *En tu amor es excesivo incluso mi solo estar.*» Cruel paradoja de las mariposas lanzadas a la locura de la noche, tal como expresa Paul Valéry: «Danzan desenfrenadas sobre la copa cegadora. Luego se tiran al fuego como desesperadas, y se eleva un polvo de ceniza iluminada».

Un plano parecido lo encontramos en un filme posterior. En 1988, Paradžanov realizó otra película ampliamente premiada, *Ashik Kérīb*, basada en una historia de Mijaíl Lérmontov. Es la vida de Ashik Kérīb, un juglar errante que proviene de la cultura azerí, un joven hombre pobre, de corazón generoso, dotado con una voz muy bella y que toca el *saaz* (balalaika turca). Ashik Kérīb tipifica al amante de la literatura mística persa y turca. Se trata de la secuencia en la que él mismo cava un hoyo con sus propias manos para enterrar el cuerpo del anciano poeta amigo, al que tanto apreciaba Ashik Kerib. Éste lo introduce en el hoyo con sus vestimentas blancas, como un sudario, señal de pureza. Antes de cubrirlo de tierra, Ashik Kérīb, sumido en el dolor por la muerte de su amigo, se arranca la camisa roja que llevaba puesta y la coloca cuidadosamente sobre la cabeza del poeta. De nuevo se repite el



Fig. 2. El ángel de la resurrección se acerca al poeta monje. *Sayat Nová* (1968, dir. S. Paradžanov).

tejido rojo como emblema del *surh*. Una paloma blanca, símbolo de resurrección, se posará sobre la tumba del poeta.

La figura del ángel acompaña los últimos momentos del poeta Sayat Nová. En la parte final del filme las imágenes de ángeles se repiten. En una de las secuencias más célebres del filme (*cf. fig. 2*), el ángel de la resurrección, vestido con indumentaria tradicional armenia, con alas doradas, camisa de terciopelo rojo y con los ojos vendados, se acerca al poeta místico y, arrodillándose ante él, le ofrece una dádiva.

Poco antes de la muerte de Sayat Nová, vemos una estilizada secuencia (*cf. fig. 3*) en la que una majestuosa mujer, con un sentido ritual, vierte un cántaro lleno de vino rojo sobre el pecho del poeta-monje arrodillado. De un lado, el vino rojo significa aquí la sangre, el martirio y el sacrificio; de otro, simboliza la embriaguez espiritual cantada por los poetas árabes, persas y turcos. Por esta razón, dicha secuencia bien puede verse como una expresión contemporánea del lenguaje del exceso de místicos visionarios como Rūzbihān o Rūmī:

«Quiero tomar un cucharón lleno de sangre
en la marmita “Alma”.»

«No inquietas sobre el estado interior de la casa.
Mira la sangre en el umbral y no preguntes.»⁸⁵

85 D 1691; *Rubāʿyyāt*.



Fig. 3. El vino rojo de la embriaguez espiritual, la sangre, el martirio y el sacrificio.
Sayat Nová (1968, dir. S. Paradžanov).

⋮

Sayat Nová, aquí significativamente vestido con una túnica blanca, símbolo de pureza, acerca solícito su pecho para que sobre el mismo ella pueda derramar el vino (la sangre) que representa la aceptación del martirio. El manto negro que el poeta ha dejado en el suelo bien puede tipificar la mortificación del *anima sensibilis, vitalis*.

La bellísima secuencia final nos muestra al poeta convertido en monje extendiéndose sobre el pavimento de una iglesia vacía, con alrededor de él un bosque de cirios encendidos y, de repente, propulsada desde fuera de campo, una lluvia blanca de pollos *decapitados* que, en los movimientos erráticos de su agonía, vuelcan y apagan los cirios. Cuatro colores simbólicos, cuatro mortificaciones: cirios rojos (la pasión del martirio), la camisa blanca que porta el poeta-monje (su sudario), el hábito negro extendido en el suelo (el cuerpo-tumba) y el blanco de las aves (la extinción-resurrección). Esta secuencia nos evoca la celebración de la danza circular (*samāʿ*) de los «derviches giróvagos» *mawlawīs*⁸⁶. En la danza litúrgica del *samāʿ*, el *šayḥ*, que representa a Mawlānā, se sienta ante la «piel» roja de animal (*post*, piel, lugar) cuyo color evoca el del sol poniente, que lanzaba sus últimos resplandores en el cielo de Konya cuando murió Rūmī, el 17 de diciembre de 1273. El rojo es el color del amor divino, del fuego de la pasión por Dios. En las miniaturas persas, por ejemplo, la utilización del color rojo es un recurso cromático para representar la luz de la visión divina. Pero, el rojo también es el color del sol. Y esa es la traducción, justamente, de la palabra *šams*, nombre del maestro de Rūmī, Šams-i Tabrīzī. En suma, el *post* es el símbolo de la llama viva que arde en el templo del corazón del derviche. Este rojo bien puede ser el que aparece con tanta frecuencia en la filmografía de Paradžanov.

Sayat Nová extiende el manto negro que porta sobre el pavimento de la iglesia en un gesto litúrgico similar a cuando los derviches giróvagos se quitan su capa negra (*hirkā*) con la mano derecha y la dejan lentamente caer⁸⁷ y se vuelven a encontrar vestidos simplemente con una

86 Sobre la danza del *samāʿ* véanse: K. S. Avery, *A Psychology of Early Sufi samāʿ: Listening and Altered States*, Londres: Routledge, 2004; A. Ambrosio, «La danse des “derviches tourneurs” et la création d’un espace sacré», *Journal d’histoire du soufisme* 4 (2003-2004): 97-105; A. Fabio Ambrosio; È. Feuillebois; Th. Zarcone, *Les derviches tourneurs: doctrine, histoire et pratiques*, París: Cerf, 2006; I. Friedlander, *The Whirling Dervishes. Being an account of the Sufi order known as the mevlevi and its founder the poet and mystic Mevlana Jalalu’d-din Rumi*, Nueva York: MacMillan, 1975; E. de Vitray-Meyerovitch, *Konya ou la danse cosmique*, París: J. Renard, 1989.

87 En la danza litúrgica del *samāʿ* se puede ver el movimiento de las esferas alrededor del polo (*qutb* = *axis mundi*), la danza celeste que abarca el círculo de la existencia, el universo entero, desde los ángeles hasta los más ínfimos minerales. Pero el *samāʿ* se puede interpretar también como una danza de muerte y de resurrección. Los derviches entran en la sala de la *takya* vestidos de blanco, el sudario que simboliza la mortaja de sus deseos, revestidos de un amplio manto negro que representa la tumba y tocados con un alto gorro de fieltro, el cipo, imagen de la lápida sepulcral. Los derviches, solemnes con su gran manto negro, signo del envoltorio carnal, dan tres vueltas caminando alrededor de la

vestidura blanca (*tennure* y *deste-giül*⁸⁸). El *tennure* –compuesto árabe-persa formado de *ten* (portador) y *nūr* (luz) que significa «portador de luz»– es una ropa blanca sin mácula que se lleva bajo el manto (*hirkā*, ár. *hirqā*); simboliza el destello del *dīkr* que invade al *mawlawī*. Muerte del poeta y fin del filme: no ver nada más, ¿no es eso morir?⁸⁹

Siguiendo un simbolismo de los colores, en la poesía mística de Rūmī los colores tipifican la vía del crecimiento místico hacia la Unidad divina en una escala cromática muy similar a las que aparece en la obra de Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī y de Rūzbihān Baqlī: del color *negro* del manto del derviche que representa la tumba del alma carnal, la existencia material, al *blanco* del hábito, símbolo de la mortaja, como liberado de su envoltura carnal para un segundo nacimiento, pasando por el *rojo* del crisol de la alquimia espiritual o el *verde* de la primavera del día de la resurrección, hasta llegar al *incoloro* asociado a la Unidad divina. En el lenguaje de los sufíes, el «color» representa la objetivación, la existencia aparente, el fenómeno, por oposición a la existencia absoluta e incondicionada⁹⁰. Por otra parte, los colores *blanco* y *rojo* tienen en el pensamiento místico de Rūmī un significado simbólico profundo: el blanco de la nieve –símbolo de la existencia material efímera, del *ego*– y el *rojo* de la rosa –símbolo del alma liberada de las trabas de la materia– que permanece oculta en la nieve, hasta que, con la llegada de la primavera y el deshielo, la flor se muestra en todo su esplendor.

En la obra de Rūzbihān el *fuego* incandescente del amor (*maḥabba*), del amante (*muḥibb*) en búsqueda del Amado (*maḥbūb*), llena el corazón del santo de significaciones suprasensibles (*maʿānī*), pues el fondo esencial (*ḥaqīqa*) del alma no es sino uno con el amor del Amado. El color rojo simboliza este fuego permanente, el del fondo íntimo del alma (per. *sirr-i ḥān*), por medio de imágenes (las rosas, la sangre del místico...). Pero el rojo es también el símbolo del mar en el que se anega el místico, la morada de la aniquilación (*fanāʾ*) del *ego* personal y la permanencia (*baqāʾ*) en Dios, el mar rojo de la Unidad de lo Absoluto, del *tawḥīd* (*unio mystica*), o, según la fórmula neoplatónica, de la unidad del amor, del amante y del amado: «Es el mar Rojo del *tawḥīd*, un mar sobre el cual no puede navegar el navío de lo efímero.» Puesto que:

.....
sala sagrada (*meḡdan*), donde se mantiene el maestro (ár. *šayḡ*, per. *pīr*), antes de besarle la mano derecha. Después, mientras el ritmo de la música cambia, dejan caer su manto *negro*, símbolo del cuerpo terrestre perecedero (ár. *ḡism*, *badan*; per. *tan*), la tiniebla del alma vital (ár. *nafs*, per. *ḡud*: el ego o yo inferior), el intelecto velado por el ego, y emergen con su hábito largo *blanco*, símbolo del cuerpo espiritual (*al-badan al-muktasab*), de la persona transfigurada en el momento de la resurrección (*qiyāma*) para un segundo nacimiento. La danza aniquila la existencia ilusoria, alegoriza las etapas del ascenso o la desposesión.

88 Chaqueta que se lleva sobre el *tennure*, hecha de un tejido ligero adaptado a la primavera.

89 Cf. S. Daney, *Ciné journal: 1981-1986*, París: Cahiers du cinéma, 1986, pp. 72-5.

90 Cf. E. (de Vitray-)Meyerovitch, *Mystique et poésie en Islam. Djalāl-ud-Dīn Rūmī et l'ordre des derviches tourneurs*, París: Desclée de Brouwer, 1972, pp. 157-60.

«[...] el mar rojo de las maravillas de los signos depende de la fuente abundante de las realidades secretas de nuestro amor»⁹¹. De Rūzbiḥān Baqlī a Nūr ‘Alī Šāh, el Mar Rojo (de vino o de sangre) simboliza, respectivamente, la Unidad de lo Absoluto (*tawḥīd*), el Amor divino⁹².

En el *Matnawī*⁹³ Rūmī transpone al caso de ‘Alī, el I imām, mártir de los šī‘es, el célebre salmo en el cual Ḥallāğ pide su sacrificio. El final del viaje espiritual comporta para el místico su extinción o muerte voluntaria. Mawlānā explica también y defiende la célebre sentencia de Ḥallāğ: «Yo soy la Verdad» (*anā l-Ḥaqq*). Rūmī escribe en una de sus cuartetos: «Manšūr Ḥallāğ, que ha dicho *anā l-Ḥaqq*, había barrido el polvo de todos los caminos con la punta de sus pestañas; es después de haberse sumergido en el Mar Rojo de su nada, después de eso, cuando descubre la perla [joya] del *anā l-Ḥaqq*.»⁹⁴ El «Mar Rojo» es una alusión a la aniquilación en la gnosis divina, pero también a la sangre vertida del martirio. Rūzbiḥān emplea la misma imagen en la conclusión de su *Comentario de los Ṭawāsīn* de Ḥallāğ. Él escribe:

«[...] He aquí pues, acabado con la ayuda de Dios, el *Comentario de los Ṭawāsīn* de Ḥallāğ, destinado a los adeptos de la verdad y de la gnosis mística. Cuando llegó para él [Ḥallāğ] el momento de verter las lágrimas de sangre del alma sacrificada [...] dijo palabras sobre el misterio de la predestinación sacadas del mar de Sīn –este Mar Rojo de la eternidad– que sólo el elixir rojo de la alquimia divina puede transcribir, y pronunció una homilía que únicamente la luz roja (del Espíritu santo) ha podido grabar sobre la frente de las lunas de las conciencias iluminadas.»⁹⁵

Rūmī repite esta imagen del mar de sangre como símbolo del martirio y de la autoaniquilación:

«¿Quién puede considerarse un Rustam en este mundo si se compara con las líneas de batalla de los amantes de Dios? Cada día dirigen sus corceles alegremente hacia un mar de sangre.

91 Rūzbiḥān, *Kitāb-e Abḥar al-‘āšiqīn*, o.c., §§ 263, 241.

92 Cf. A. Gonzalo Carbó, o.c., pp. 31-59.

93 M 4:109.

94 Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Rubā‘īyyāt*, n.º 65, Asaf Hālet Çelebī, *mevlānanın rubailerī*, 1939, cf. lit. Isfahān, 1320 (y proyecto Bogdanov). Cit. L. Massignon, *La passion...*, o.c., t. II, p. 280.

95 Cf. *Le livre «Ṭawāsīn» de Ḥallāğ avec le Commentaire de Rūzbehān suivi du Jardin de la Connaissance*, intr., trad., nn. y ed. crítica del texto ár. de S. Ruspoli, Beirut: Albouraq, 2007, *Comentario de los Ṭawāsīn*, Epílogo, p. 300.

A cada lado hay doscientos cadáveres decapitados en un océano de carnicería, pero los amantes ríen y bailan cual miel en su esplendor y gloria, pues *Verdaderamente a Él estamos retornando* (Cor. 2:156)⁹⁶.

«¡Maravilloso campo de batalla, maravillosos hombres, cada uno gozando ante su propia muerte! ¡Haz de tu propia cabeza una pelota de polo, y luego lánzate al campo de juego!»⁹⁷

En *El jazmín de los enamorados* Rūzbihān habla de «la luz enrojecedora de la preeternidad»: «Percibí el misterio de la belleza divina en la imponente hermosura de la naturaleza innata de la imagen de barro de esa novia. En sus labios de rubí prendía la luz de la preeternidad que atrapaba a los espíritus santos en la trampa fatídica en la que quedan anonadados en el amor.»⁹⁸ Y también: «Una noche vi algo que cubría los cielos. Era una luz roja que brillaba. Pregunté: “¿qué es eso?” Se me respondió: “Es el manto de la Magnificencia”.» (*Dévoilement*: 22). Por otra parte, el *vino* (rojo) representa el amor, el deseo ardiente y la embriaguez espiritual, así como la taberna de la unión divina (*cf.* la *Jamriyya* de Ibn al-Fāriḍ, o el «vino [del corazón] enrojecido» de Rūmī): «Una noche, vi un inmenso océano en el seno del mundo oculto. Era un océano de un vino de color rojo. Entonces vi al Profeta [...] Tenía en su mano una copa llena del vino de este océano» (§ 27). Aquí el océano rojo, imagen recurrente en sus visiones, simboliza la Majestad divina en la que se «sumerge» el místico a través del Profeta.

En otros dos significativos pasajes del *diarium spirituale* el místico se ve a sí mismo derramando lágrimas de sangre que tiñen igualmente su rostro de rojo, como los mártires. El amante hace y rehace constantemente sus abluciones con el agua de sus lágrimas, por menos que él se bañe en la sangre del corazón⁹⁹:

«Luego me vi sentado en el patio de [mī] *hānaqāh* [en Shīrāz] y la Verdad –gloria a Él– vino en esa forma, incluso con mayor hermosura, y con Él había multitud de rosas rojas. Él las derramó ante mí¹⁰⁰, y yo estaba en la morada de la intimidad y el gozo, y mi espíritu estaba en una situación tal que me derretí. [...] Y en un momento dado, ascendí al empíreo más lejano, donde vi a los profetas, los amigos de

96 D 18700-01.

97 D 19402.

98 Rūzbihān, *Kitāb-e Abhar al-‘āshiqīn*, § 16; *El jazmín de los enamorados*, c. 1, p. 20.

99 *Cf.* L. Massignon, *La passion...*, o.c., t. I, pp. 599-600.

100 *Cf.* ‘Aṭṭār, *Ilāhī-nāma*; *Waṣlat-nāma*, Teherán, 1957, v. 168, donde añade: «la sangre es el sudor de los bravos»; *Uṣtur-nāma*, ed. de M. Muḥaqqiq, Teherán, 1960, pues la sangre de Ḥallāḡ proclama «*Anā l-Ḥaqq*» («yo soy la Verdad»), momento en el que un *sālik* le arroja una rosa escarlata.

⋮

Dios y los ángeles dispuestos en filas. Algunos de ellos buscaban la cercanía de Su presencia. Tenían un aspecto reverente. Me apresuré hacia Él anhelante, lloroso, delirante, ebrio. Recosté mi cabeza en los pabellones de la gloria, y la sangre se derramó de mis ojos en mi enrojecida cara. No vi a nadie más humildemente sometido a Él que yo. Sentía extrema necesidad de unión con Él.»¹⁰¹

«Él se detuvo por mí, y pude contemplar la majestad y la belleza de Su trascendente faz. Yo estaba arrebatado en Su amor. Entonces me vi bajo los doseles del dominio en el reino del mundo del imperativo, sumergido en un océano de sangre, y esa sangre brotaba de mis ojos. Estuve inmerso en ese océano durante largas horas.»¹⁰²

Aquí se hace necesario volver al célebre místico mártir al-Ḥallāğ, que muere decapitado acusado de herejía. El gran maestro sufí, que no separaba la vida de la muerte, escribe en su *Dīwān*:

«Es el Bienamado quien acepta el sacrificio de mi sangre, para Él mi sangre es lícita, se juzgue permitida o ilícita.

Aunque estéis lejos de desear el sacrificio de mi sangre, pues nadie de entre vosotros se hace la idea de verla vertida. [...]

Se inmola a las víctimas animales, yo ofrezco en sacrificio mi vida y mi sangre.»¹⁰³

En la *Qiṣṣat al-Ḥallāğ*, en el n.º 13, se lee que Abū l-Qāsim al-Ġunayd (m. 295/910) de Bagdad estaba hablando ante su discípulo Ḥallāğ del deseo de Dios, y del deber de guardar secreto este deseo en su corazón, cuando el šayḥ (Ġunayd; antes que Ḥallāğ) abrió el *dilq* (manto remendado de Ḥallāğ); «y he aquí que *la sangre fluía de su corazón sobre su manto, y lloraba tanto que sus lágrimas, al derramarse, se mezclaban con la sangre*». Y Ġunayd explica que «sus lágrimas se han vertido por el deseo de Dios, – su sangre ha manado por temor a permanecer separado de Él.»¹⁰⁴ «Esta sangre que se escapa del corazón y se mezcla con el agua de las lágrimas, recuerda la lanzada en el costado de Jesús crucificado; que es, en el fondo, la única figura-

101 *Desvelamiento*, § 100, p. 291; *Dévoilement*, § 86, p. 234.

102 *Desvelamiento*, § 120, p. 317; *Dévoilement*, § 102, pp. 267-8.

103 *Le Dīwān d'ál-Ḥallāj*, ed., trad. y nn. de L. Massignon, 2.^a ed. aument. y corr., París: P. Geuthner, 1955 [1931], 106 bis:1-2, 7.

104 Cf. L. Massignon, *La passion...*, o.c., t. I, pp. 599-601, n. 1 (p. 601); *id.*, «Le “Cœur” (Al-Qalb)...», o.c., pp. 432-3.

ción tolerable para los semitas de la idea cristiana de un culto del “Sagrado Corazón”.»¹⁰⁵ Reencontramos aquí la paradoja de la purificación del místico por medio de la ablución con «sangre pura», el «testimonio de la sangre» del Amor Puro que –según Ḥallāğ– es el signo de la adopción espiritual divina (*nasab rūḥānī*). En este pasaje de Rūzbihān parece clara la influencia del mártir de Ṭūs (ib., pp. 654-5).

La sangre (ár. *dam*; per. *hūn*) es un símbolo muy importante en la espiritualidad islámica (árabe, persa o turca)¹⁰⁶. Realizar la Nada en el yo y fuera del yo, es hacia lo que tiende la experiencia mística de Ḥallāğ, celebrando al mismo tiempo la identidad del ser y del Ser, la unión del amante y del Amado, la absorción del yo por el Tú. En la mística de Ḥallāğ la sangre (*al-dam*) no es sólo el testimonio del hombre, sino también el «heraldo de la verdad divina»: «*Allāh fī damī*», «Dios está en mi sangre», o también «Dios os ha vuelto mi sangre lícita; inmoladme pues», después de haber declarado al tribunal, sin embargo, que su sangre era ilícita. Puesto que Dios habita en la sangre (= el espíritu que no puede ser destruido, según toda la tradición semítica, y que Dios preservará entre los espíritus de los mártires) del corazón (= el templo, *hākūl = ka‘ba*) de su cuerpo, el místico acepta ser inmolado y quemado: «Mi sangre es lícita (*damī ḥalāl*)», a diferencia de la sangre derramada (*dam masfūh*, que es canónicamente impura), «Mi sangre es inviolable (*damī ḥarām*)... Dios responde de mi sangre (*Allāh fī damī*)». «Toda la tradición semítica atesta que la Sangre vital está vinculada con el Espíritu Vivificante; que la infusión del Espíritu (*rūḥ*) no es manifiesto más que por la efusión de la sangre del corazón; y que, paralelamente, el secreto del alma carnal (*nafs*) sólo es reconocido por la efusión de las lágrimas santas, ante la Lanzada.»¹⁰⁷ «Aunque la sangre, sobre todo la sangre derramada (*dam masfūh*), sea impura en Islam, la sangre de los mártires es pura; el estudio de la leyenda ḥallāğiana es muy instructiva a este respecto: su sangre ahí deviene no únicamente testimonio sino heraldo de la Verdad divina. En el texto de más arriba [la *Qiṣṣat al-Ḥallāğ*, n.º 13], el corazón, herido de una herida de amor, sangra para expresar silenciosamente un deseo de Dios que la Ley prohíbe pronunciar a los labios del místico.»¹⁰⁸

En su vasta monografía sobre Ḥallāğ, el gran islamólogo francés Louis Massignon es más explícito al analizar el sentido de la imagen simbólica del rostro untado con sangre:

105 L. Massignon, «Le “Cœur” (Al-Qalb)...», *o.c.*, p. 433.

106 Cf. A. Schimmel, *The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, Londres; La Haya: Fine Books; East-West Publications, 1978, índice *s.v.* «blood».

107 L. Massignon, «Le “Cœur” (Al-Qalb)...», *o.c.*, p. 429. Algunas cofradías de Marruecos harían sus abluciones con la sangre de los animales degollados en el curso de los sacrificios. Cf. É. Dermenghem, *Le culte des saints dans l’islam maghrébin*, París: Gallimard, 1954.

108 L. Massignon, *ib.*, p. 433.

⋮

«[...] Una sentencia de Ḥallāğ: “dos prosternaciones bastan, en la oración del Deseo; pero la ablución que las valida debe haberse hecho con sangre”. De esta sentencia paradójica (puesto que la sangre es *impura*), se sacó esta idea: que Dios había permitido, para probar la inocencia de Ḥallāğ (condenado a muerte), que su sangre derramada rinda testimonio (*tazqiya*): en su coraje, dándole algo con lo que embadurnar su rostro para ocultar la palidez, en la pureza heroica de su fe, escribiendo, gota a gota, sobre el suelo, el Nombre de Dios. [...] Ibn al-Ġawzī lo refutó en un opúsculo que concluye así: “¿cómo un líquido canónicamente impuro podría escribir el Nombre Puro?”. Una versión ulterior de la leyenda representa a Ḥallāğ trazando con su sangre sobre su propia frente la frase “yo soy la novia de la Residencia (divina)”: imitando así a la peluquera, *harqūša*, que maquilla de escarlata la frente de la novia el día de la boda.

Excepcionalmente, la sangre podría pues proclamar el secreto del corazón.»¹⁰⁹

En las experiencias visionarias de Juliana de Norwich (1342-1416) vertidas en su *Libro de visiones y revelaciones* encontramos ese mismo sentido epifánico de la sangre y del color rojo¹¹⁰. Las visiones corporales parecen ser aquellas percibidas por el ojo humano y todas ellas se centran en escenas de la Pasión de Cristo¹¹¹. Son descritas como un espectáculo real (el río de sangre que brota de la cabeza de Cristo, la flagelación, su muerte, la herida del costado, etc.), pero Juliana introduce ahí un «como si» significativo, puesto que nos revela la consciencia de su inexistencia material. Así, por ejemplo, la cuarta revelación se inicia con la escena de la flagelación. La sangre de Cristo brota tan abundante que ya no se ve ni la piel ni las heridas, pues el río de sangre lo impregna todo¹¹². *Desfiguración* del cuerpo místico.

En el contexto de la espiritualidad musulmana, cuando el gran maestro sufí Abū Bakr al-Šiblī (m. 334/945), conocido por sus célebres sentencias y paradojas, un amigo de los amigos de Ḥallāğ, y que sobrevivió veintitrés años a Ḥallāğ, le preguntó a este último en la cruz: «¿qué es el sufismo?», Ḥallāğ contestó: «Su menor grado, lo ves tú ahora». Y Šiblī continuó: «¿Y su grado supremo?» A lo que el místico mártir respondió: «No puedes tener acceso a él y, sin embargo, lo verás mañana. Pues está en el misterio divino (*Gayb*), donde existe, yo doy testimonio de ello, y que te permanece oculto». Es decir, el final del místico es ser decapitado

109 L. Massignon, «Le “Cœur” (Al-Qalb)...», *o.c.*, pp. 429-30.

110 Juliana de Norwich, *Libro de visiones y revelaciones*, ed. y trad. de M. Tabuyo, Madrid: Trotta, 2002.

111 Cf. R. Maisonneuve, *L'univers visionnaire de Julian of Norwich*, París: O.E.I.L., 1987, pp. 79-122.

112 Juliana de Norwich, *o.c.*, c. 12, cuarta revelación, p. 65.

y quemado «mañana», por la Ley, por amor a Él¹¹³. La última frase de Ḥallāğ antes de ser decapitado fue: «¡Lo que cuenta, para el extático, es que su Único lo reduzca a Su unidad!»¹¹⁴.

En el capítulo de la *Tadhkirat al-awliyā'* (*Memorial de santos*) del gran poeta místico persa Farīd al-Dīn 'Aṭṭār (m. 618/1221) dedicado a Ḥallāğ, se alude a los dos aspectos que nos ocupan, la decapitación y la sangre:

«Luego le cortaron las manos. [...] Entonces, con las dos manos cortadas y sangrientas, se frotó la cara y se empapó de sangre la cara y los brazos. Dijeron: “¿Por qué lo hiciste?” Él dijo: “Mucha sangre ha salido de mí, y sé que mi cara está pálida. Vosotros creéis que la palidez de mi cara se debe al miedo. He frotado con la sangre mi cara para que a vuestros ojos mi cara sea roja [*surh-rū*, con la «cara roja», como le describe 'Aṭṭār, que es otra forma de decir «honorable»], que el color de las mejillas de los hombres es su propia sangre”. Dijeron: “Si has vuelto roja tu cara con sangre, ¿por qué también los brazos?” Él dijo: “Hago la ablución”. Dijeron: “¿Qué ablución?” Dijo: “En el amor (*šq*) hay dos prosternaciones para las cuales la ablución no es correcta sino con sangre”»

«Luego, le cortaron la lengua; y era la hora de la oración nocturna cuando le cortaron la cabeza. Él sonrió y abandonó la vida. Las gentes emitieron un profundo clamor. Y fue así como Ḥusayn [al igual que un jugador de polo] condujo la pelota del decreto hasta el límite de la satisfacción [divina] y de cada uno de sus miembros se elevaba el canto: “Yo soy la verdad”.

Al día siguiente dijeron: “La sedición será ahora mayor que durante su vida”. Luego lo quemaron. De su ceniza llegaba el canto: “Yo soy la verdad”. Y mientras lo estaban asesinando, con cada gota de su sangre que alcanzaba el suelo se formaba el dibujo de la palabra *Allāh*»¹¹⁵

113 L. Massignon, *La passion...*, t. I, p. 659.

114 *Ib.*, t. I, p. 57.

115 Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, *The Tadhkiratu 'l-awliyā'*, ed. de R. A. Nicholson, 2 vols., Londres; Leiden: Luzac & Co; E. J. Brill, 1905-7, II, pp. 143-4. Trad. cast.: Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, «Sobre Ḥusayn b. Manšūr Ḥallāğ», en Manšūr Ḥallāğ, *Diván*, ed. y trad. del ár. de M. Nuin; C. Janés, Guadarrama (Madrid): Ediciones del Oriente y de Mediterráneo, 2002, pp. 33, 34.

⋮

Sobrecogedores son, asimismo, los siguientes versos del Mawlānā que nada tienen que envidiar a las visiones extraordinarias de Rūzbiḥān Baqlī:

«El Oxus¹¹⁶, que por amor había comenzado a fluir al Mar, se ha convertido en Mar –el Oxus ha sido aniquilado.

Cuando llegó al Amor, vio un océano de sangre –el intelecto [racional] se sentó en medio de la sangre.

Las olas de sangre rompían sobre su cabeza y se la llevaron, alejándola de las seis direcciones hacia lo Sin-Dirección. [...]

Aparecieron dos valles en su camino, uno lleno de fuego, y el otro de rosas.

Escuchó una llamada: “¡Lánzate al fuego y encuéntrate a ti mismo en el jardín de rosas de la tranquilidad!”

Pero si –en cambio–entras en el rosal, descubrirás que has caído en medio del fuego de un horno.»¹¹⁷

El color rojo (ár. *aḥmar*, per. *surḥ*) está muy presente en la espiritualidad persa¹¹⁸. El color rojo es el emblema de la manifestación teofánica¹¹⁹. En el motivo del Trono (‘*arš*) de la teosofía

116 Oxus corresponde a un río.

117 D 1931.

118 Cf. A. Schimmel, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill; Londres: The University of North Carolina Press, 1992, índice *s.v.*, «‘*aqīq* (agate, carnelian)», «blood», «carnelian», «red», «rose», «ruby (*la’l, yāqūt*)».

119 El color rojo (ár. *aḥmar*, per. *surḥ*) está muy presente en la espiritualidad sufi. El color rojo sería un color apreciado por el Profeta. En el sufismo, especialmente en la orden *kubrawī*, el rojo tiene varios sentidos: va asociado al sol (rojo) del alma-conciencia (*al-nafs al-lawwāma*), el Intelecto activo (*noūs, ‘aql*), la conciencia que reprueba o *anima rationalis* (*al-nafs al-nāṭiqā*); «el color (rojo) del fuego ardiente y puro es el signo de la vitalidad de la energía espiritual creadora (*ḥimma*)» (Nağm al-Dīn Kubrā), la «concentración espiritual» del órgano creador del corazón como espejo epifánico, i.e., la Imaginación teofánica del Creador actuando en el corazón del gnóstico (Ibn al-‘Arabī). Es el color de la intensidad y la fuerza del estado interior, de la gnosis mística (*ma‘rifā, ‘irfān*) o conocimiento «teosófico» (Abū l-Ḥasan al-Nūrī, Nağm al-Dīn Rāzī, Galāl al-Dīn Rūmī). El sol rojo y las esferas celestes rojizas anuncian la presencia del Ángel-Logos o de alguna de las Inteligencias angélicas. Pero el rojo representa también el combate con el yo inferior y el demonio (*šaytān*). El rojo es el color de la progresión espiritual del blanco al negro, la «luz del corazón (*nūr-i qalb*), asociada al fuego (*nār*) del *dīkr* y del amor (*nūr-i ‘išq*)», el «fuego del amor» que es el «tintorero» que da color ígneo a la luz (Nūr al-Dīn Isfarā’inī). Cf. P. Ballanfat, «Les visions des lumières colorées dans l’ordre de la Kubrawiyya», *PRIS-MA* 19/1-2 (2003): 13; H. Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela, 2000, índice *s.v.* «colores

islámica šī'ī estudiada por Henry Corbin, motivo que aparece en todos los niveles o *maqāmāt* del macrocosmos y microcosmos, la Naturaleza, principio de todas las naturalezas, está tipificada en la persona del Arcángel Gabriel, columna inferior de la izquierda del Trono, cuya luz es *roja*¹²⁰. El rojo es también el color más extendido en las visiones de Rūzbihān Baqlī. El propio cielo de la bella ciudad de Shīrāz a la hora del crepúsculo adquiere unos hermosos tonos rojizos. El firmamento imaginal de Rūzbihān es el de las *auroras arboladas*¹²¹ y el color púrpura de la sangre y de las rosas, simbolizando el vino de los elegidos, en el Paraíso. En sus visiones Rūzbihān hace alusión a la sangre (y, por tanto, al rojo), como elemento metafórico del ascenso místico nocturno al Lugar del Misterio, ante la Majestad de Dios. El color dominante de las visiones es el rojo de la rosa, el vino y la sangre¹²². Dios se le aparece ebrio, con una copa, por encima de un océano de vino rojo. Este vino es en realidad la sangre de Sus amantes, los santos. Baqlī se ve degollado por Dios, su sangre extendida inunda los canales de las praderas de la *ḥadra* (presencia) divina, y en ellos los ángeles lavan su rostro. Sangre

(mundo de los): rojo», «luz: roja». Sobre la relación entre las luces coloreadas y el maestro interior en la espiritualidad irania, véase T. Pūrnamdāriyān, *Ramz wa dāstān-hā-yi ramzī dar adab-i fārsī*, Teherán, 1346/1985, pp. 240-75. En el sufismo, los grados espirituales del *šayḥ*, el *pīr*, el *walī* o el Hombre Universal, así como en el tradición šī'ī el Imām de luz, están simbolizados por el azufre rojo (*al-kibrīt al-aḥmar*). Cf. H. Corbin, *L'alchimie comme art hiératique*, París: l'Herne, 1986, p. 31; Muẓaffār 'Alī Šāh Kirmānī, *Kibrīt-i aḥmar* (+ *Baḥr al-asrār*), ed. de Ğ. Nūrbaḥš, Teherán, 1350 h.š./1971. En la gnosis de Ibn al-'Arabī, el color rojo alude a la excelencia del grado espiritual alcanzado por el «santo» (*walī*), «la Estación radiante y del Azufre Rojo». Es a su vez el color simbólico del Poder divino, el color rojo de la Esencia (*al-aḥmar li l-dāt*), la Perfección todopoderosa del Principio supremo. Cf. Muḥyi al-Dīn ibn al-'Arabī, *Le Livre du Mīm, du Wāw et du Nūn*, texto árabe, trad. e intr. Ch.-A. Gilis, Beirut; París: Albouraq, pp. 23-4 intr. Los colores de las piedras preciosas y de los ornamentos lujosos brillan en la poesía persa. El rojo es el color de las mejillas rosadas (como la aurora) del amado, de las lágrimas y del corazón ardiente del amante, de los velos nupciales y del fuego (de Zarathustra, Nimrod o del Sinaí) que simboliza la pasión y la muerte voluntaria. Por ejemplo, en los versos de Ḥāfiz, el color más frecuente y apreciado es también el rojo: el color de la rosa carmesí (*gul*) y del tulipán (*lāle*)—en ambos casos símbolos del martirio espiritual (personificado en la figura de al-Ḥallāğ)— se refleja en el vino, en el rostro del copero (*sāqī*) y en el corazón del amante; el granate, el rubí espinela (*la'ī*), el rubí oriental (*yāqūt*) y la cornalina (*'aqīq*) tienen el mismo color que el vino y los labios del Bienamado. Cf. I. Mélikoff, *o.c.*; A. Schimmel, *A Two-Colored Brocade, o.c.*, p. 265; G. H. Yousofi, «Colors in the Poetry of Ḥāfeẓ», *Edebiyāt* 2/1 (1977): 18, 22, 25, 27.

120 Šayḥ Aḥmad Zayn al-Dīn al-Aḥsā'ī, *Šarḥ al-fawā'id*, Tabrīz, 1274/1857, pp. 60 ss., 125, 199 ss.; H. Corbin, *En Islam iranién, o.c.*, t. I, pp. 201-4; *id.*, «Nécessité de l'angéologie», *o.c.*, p. 33.

121 Sobre el simbolismo del color rojo en la obra de Rūzbihān, cf. H. Corbin, «Quiétude et inquiétude de l'âme dans le soufisme de Rūzbehān Baqlī de Shīrāz», *Eranos-Jahrbuch* 27 (1958); Zúrich, 1959, pp. 51-194; *ib.*, *En Islam iranién, o.c.*, t. III, «*Diarium spirituale*», pp. 45-64, en concreto pp. 48, 50 n. 39; A. Gonzalo Carbó, *o.c.* Para la relación entre la belleza divina y la belleza de la rosa como emblema de la creación, véase C. W. Ernst, *Rūzbihān Baqlī, o.c.*, pp. 66-7.

122 Cf. L. Massignon, «La Vie et les œuvres de Rūzbehān Baqlī», *o.c.*, pp. 453-4.

del deseo. Baqlī dice a Dios: «Si los llantos de la contrición son la bebida de los ángeles ¿qué son los llantos del deseo? – Es el vino que Yo bebo (*hadā šarābī*), le responde Dios»¹²³. Dios compone las estrías de la aurora eterna con la sangre de los *Abdāl*; después él compone Su misericordia («con mi sangre» dice de pronto Baqlī) en una visión¹²⁴ en la que reconoce su propia sangre así extendida, lo que le hace estar primero todo contento, luego muy temeroso, como de algún presagio de desastre; Baqlī observa entonces su sangre que Dios extiende en el Mercado del Misterio (*sūq al-ġayb*), y, apenas dice un *taʿwid*, Dios le muestra su sangre que se ha convertido en el Vino de Su Copa. Con anterioridad a Corbin, Louis Massignon observó que: «El tema fundamental del “kashf al-asrār” de Baqlī es el color púrpura de la sangre y de las rosas (aunque la sangre sea canónicamente impura), simbolizando el vino de los elegidos, en el Paraíso. Él pregunta a Dios: “si los llantos de la contrición son la bebida de los ángeles, ¿para quién son los llantos del deseo?” “Es mi bebida, responde Dios”. En otro sueño, Baqlī ve a Dios componer las estrías de la aurora eterna con la sangre de los santos “apotropaicos”, luego “Él compone su misericordia”. Entonces Baqlī observa “¿pero es con mi sangre?”: lo que primero le llena de alegría y luego de temor, ¿no será un mal presagio? Dios continúa vertiendo esta sangre en la encrucijada de lo invisible; Baqlī, inquieto, reza, después comprende que esta sangre es la bebida divina vertida en la copa del paraíso, y, embriagado de alegría, danza con Dios, tal como hacen los negros Zanj.»¹²⁵

El propio Ḥallāğ se califica a sí mismo como «Rosa roja», en éxtasis, en el patíbulo. Según este mismo *ḥadīṭ* publicado por Abū Bakr al-Wāsiṭī. Por ello Md. b. ʿUṭmān Čélébī Lāmiʿī comienza su gran *qaṣīda* sobre la Rosa comparándola, cuando ésta se inclina, con Manṣūr en la horca¹²⁶. Ya Farīd al-Dīn ʿAṭṭār, en su célebre epopeya mística titulada *Manṭiq al-ṭayr* (*El lenguaje de los pájaros*), indica que Ḥallāğ, mutilado, frota su rostro con la sangre de sus manos cortadas, pues su semblante no ha de mostrarse pálido por el miedo, y «el color [de la] rosa roja (*gūlgūnē*) es el de la sangre de los héroes»:

«En el momento en que iban a empalar a Ḥallāğ, él sólo pronunciaba estas palabras: “Yo soy Dios”. Como no apreciaron estas palabras, le cortaron las manos y los pies. Palidecía a medida que la sangre salía en abundancia de su cuerpo. ¿Cómo, en efecto, en esta situación, podría alguien permanecer coloreado? Entonces este hombre, cuya conducta era tan bella como el *sol*, se apresuró a frotar sus manos

123 *Kašf al-asrār*, ms., 665/1266, 16b.

124 *Ib.*, 18a-b.

125 L. Massignon, «Thèmes archétypiques en onirocritique musulmane», en *Opera minora, o.c.*, t. II, p. 555.

126 Cf. Ḥusayn ibn Manṣūr Ḥallāğ, *Dīwān*, trad. y pres. de L. Massignon, París: Cahiers du Sud, 1955, p. XLI.

cortadas contra su rostro, comparable a la *luna*, diciéndose para sí: “Como es la sangre la que colorea la tez del hombre, quiero servirme hoy de ella para volver mi rostro bermejo¹²⁷. No quiero parecer pálido a los ojos de nadie; sino que quiero estar rojo, por temor a que el que me viera pálido en este momento pudiera pensar que he experimentado temor. Ahora bien, como yo no experimento el menor temor, debo tener el rostro bermejo. Cuando el sanguinario hombre que ha ejecutado la sentencia pronunciada contra mí se vuelva hacia el patíbulo, verá que hay allí un hombre valiente.»¹²⁸

Según un rito pintoresco iranio, los participantes en la fiesta popular del fuego sagrado imploran que éste les otorgue su rojez (*surḥī*, que es el signo de la santidad y de la felicidad) y les quite la palidez (*zardī*, lit. «el color amarillo», signo de enfermedad y de miedo)¹²⁹. En el sufismo persa la rojez (*surḥī*) simboliza la fortaleza en el recorrido de la vía¹³⁰. El poeta Fajr al-Dīn ‘Irāqī exclama: «He tirado en una esquina la alfombra de oración, y he tomado la copa de vino cuyo color es semejante al rostro del Amigo.»¹³¹ Lo mismo hace luego el mártir de Bagdad con sus brazos, ya que considera que «la ablución no es válida si no es con la sangre del corazón» (*Tadkirat al-awliyā’*, 2:144)¹³². También Ibn Abī l-Ḥayr había dicho que el cadalso es para los héroes (Ibn al-Munawwar). Es el tema turco del misterio divino revelado por la Rosa roja «que tiene los brazos embadurnados de sangre, como el amante» (= Manṣūr; cf. la oda de Lāmi‘ī)¹³³. En el *Maṭnawī*¹³⁴ Rūmī transpone al caso de ‘Alī, el I imām, mártir de los šī‘ies, el célebre salmo en el cual Ḥallāğ pide su sacrificio: «¡Matadme pues, mis fieles amigos, pues en la muerte está mi Vida! (*uqtulūnī, yā ḥiqāṭī – inna fī qatlī ḥayātī*) / ¡Mi muerte es

127 Per. *Surḥ rū‘ī*, lit. tener el rostro (las mejillas) rojo, significa guardar su honor y su orgullo.

128 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Mantic Uttair ou Le langage des oiseaux, poème de philosophie religieuse (Mantiq al-ṭayr)*, trad. del per., pref. y nn. de M. Garcin de Tassy, París: Imprimerie Impériale, 1863, c. XXV, «Anecdota sobre Ḥallāğ», vv. 2261-72, pp. 123-4. Cf. L. Massignon, «L’œuvre ḥallagienne d’Aṭṭār», en *Opera minora, o.c.*, t. II, pp. 146, 148.

129 M. Mokri, *La lumière et le feu dans l’Iran ancien (Origine, structure, développement et systématisation) et leur démythification en Islam. Spiritualité iranienne et libéralisation des idées par l’Islam face à l’obscurantisme millénaire et le pouvoir absolu*, 2.^a ed., París; Lovaina: Peeters, 1982, p. 21.

130 Cf. Fajr al-Dīn ‘Irāqī, *Risāla-yi lama‘at wa risāla-yi ištīlāḥāt*, ed. de Ğ. Nūrbahš, Teherán, 1353/1974, p. 65.

131 *Mağmū‘a-yi āṭār-i Fajr al-Dīn ‘Irāqī*, ed. de N. Muḥtašam, Teherán: Zawwār, 1372/1994, p. 297, v. 3568.

132 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Le mémorial des saints, o.c.*, p. 306; Manṣūr Ḥallāğ, *Diván, o.c.*, p. 33.

133 Cf. L. Massignon, *La passion... , o.c.*, t. II, p. 409.

134 M 4:109.

...
 sobrevivir¹³⁵ y mi Vida es morir!»¹³⁶. El final del viaje espiritual comporta para el místico su extinción o muerte voluntaria. El «morir antes de morir», según la famosa palabra profética, es una muerte que es una «entrada en la luz»: el «morir en sí mismo» –dice Rūmī¹³⁷– como celebración del éxtasis supremo. Es el «Muero porque no muero» de nuestro san Juan de la Cruz. El sufi ḥallaḡi persa Aḥmad Gazālī tenía la costumbre de situar como un talismán una rosa entre él y su testigo de contemplación. Rūmī sigue esta senda del conocimiento místico señalada por la sangre de los mártires:

«El amante tiene enramadas de rosas entre el velo de la sangre [...].

Hay muchos ocultos Manṣūres¹³⁸ que, confiando en el alma del Amor, abandonaron el púlpito (*minbar*) y subieron al patíbulo.

Los amantes chupadores de heces poseen percepciones extáticas interiormente; los hombres de la razón, oscuros de corazón, albergan negativas dentro de ellos.

La Razón dice, “No pongas tu pie en la tierra, pues en el patio [del aniquilamiento, *fanā*] no hay más que espinas”; el Amor dice, “Estas espinas pertenecen a la razón que vive en tí.”¹³⁹

«Yo cojo la espada ensangrentada en mi mano –soy un mártir del Amor en medio de mi propia sangre.»¹⁴⁰

En cualquier caso, la vía es la del dolor, la senda del «fuego, las lágrimas y la sangre», tal como se desprende de las sobrecogedoras palabras que ‘Aṭṭār escribe en el *Ilāhī-nāma*:

«El universo del amor no tiene más que tres caminos; el fuego, las lágrimas y la sangre.

Mientras tanto, me consumo en el fuego; ora fluye mi sangre, ora chorrean mis lágrimas.

Desearía introducir el fuego en mi alma, pero puesto que tú estás en mi alma, no puedo consumirla.

135 Para que Dios pueda nacer en el alma, hace falta que el «yo psicológico», el alma carnal (*al-nafs al-ammāra*) muera (*al-fanā*), es decir, hace falta que nazca (*al-baqā*) el «yo espiritual», a menudo también designado con la expresión «yo esencial».

136 *Le Dīwān d’al-Hallāj*, o.c., *qaṣīda* 10. Cf. M 1:3934; 3:3839; 5:2033; 6:2095, 3837.

137 M 6:723.

138 Al-Ḥusayn ibn Manṣūr al-Ḥallāḡ.

139 D 132.

140 D 1747.

Con el fuego que hago brotar de mi alma, consumo a todos los que no han experimentado aún el bautismo del fuego.

Con el arroyo de lágrimas que corre sobre mi rostro, hago la ablución de cuantos tienen el rostro impuro.

Si el camino deseado se abre ante mí, haré de mi sangre un afeite para los amantes. [...]

Con mi sangre, que es como un mar, aprenderé en el crepúsculo el secreto del colorido rojizo.»¹⁴¹

El loco de amor que se ofrece al Amigo en la ofrenda de su propia sangre nos remite a Ḥallāğ tal como lo describe ‘Aṭṭār¹⁴². El modelo de esta ablución con sangre es la del mártir Ḥallāğ en la horca:

«Cuando a Ḥallāğ, sobre la horca, le cortaron cruelmente los dos puños, con la sangre que brotaba de sus heridas se tiñó el rostro y los brazos.

Se le dijo: “Desdichado, ¿por qué manchas tus miembros con sangre?”

Él respondió: “El que ha sido iniciado en el misterio [secreto] del amor no puede purificarse para la oración más que con su propia sangre.

Has de saber que, si no te lavas con tu propia sangre para la oración de amor, ésta no será sino impureza.”»¹⁴³

Siguiendo a su maestro ‘Aṭṭār, según el Mawlānā el amante, como el mártir, se inmola a sí mismo, y hace de la sangre la imagen simbólica de su propio sacrificio:

«¿Qué significa ser íntimo del Amor? Implica separarse de los deseos del corazón,

Volverse sangre, tragarse la propia sangre, y esperar frente a la puerta de la fidelidad junto a los perros.

El amante se sacrifica a sí mismo –para él, la muerte y la partida son lo mismo que la permanencia.

141 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Le Livre divin (Elahi-Nameh)*, trad. franc. de F. Rouhani, París: Albin Michel, 1961, vigésimo primer canto, pp. 400-1.

142 Cf. C. W. Ernst, «On Losing One’s Head: Ḥallājīan Motifs and Authorial Identity in Poems Ascribed to ‘Aṭṭār», en L. Lewisohn; Ch. Shackle (eds.), *Aṭṭār and the Persian Sufi Tradition. The Art of Spiritual Flight*, Londres; Nueva York: I. B. Tauris; The Institute of Ismaili Studies, 2006, pp. 330-43; H. Ritter, *o.c.*, índice *s.v.* «Ḥallāc [Ḥallāğ]».

143 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Le Livre divin (Elahi-Nameh)*, *o.c.*, sexto canto, *ḥikāyat* 5, pp. 151-2. Cf. H. Ritter, *o.c.*, p. 528.



¡Ponte a caminar, oh musulmán! Protégete por tu propia seguridad y lucha por ser piadoso,

Pues estos mártires no adquieren paciencia sin morir –ellos están enamorados de su propia aniquilación.»¹⁴⁴

