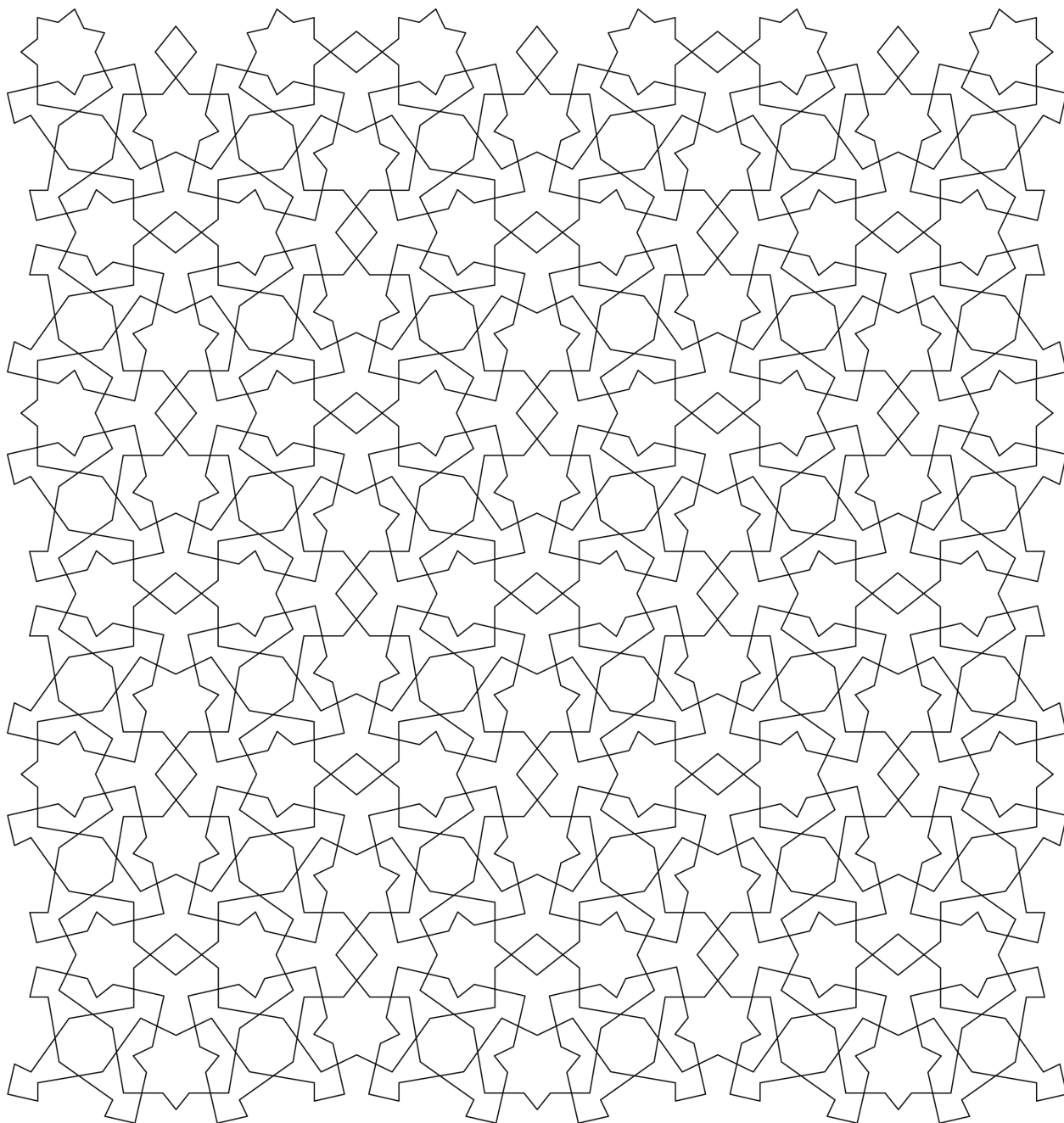


LA «ESTACIÓN DE LA DESPOSESIÓN» (*MAQĀM AL-TAĠRĪD*) Y
LA «MUERTE MÍSTICA» (*MAWT-I MA'NAWĪ*) COMO REGALO
(*TUḤFA*): EN TORNO A *ŞIRĀT. TRANCE EN EL DESIERTO* (2025,
DIR. OLIVER LAXE)

Antoni Gonzalo Carbó (Universidad de Barcelona)



«Así, la atraeré y la llevaré al desierto y le hablaré al corazón».

«Pero vendrá el solano; el viento [*rūah*, aliento, espíritu] de Yahvé | subirá del desierto». Oseas 2:14; 13:15.

«No hay otra forma de acceder al Jardín Paradisiaco [*al-Ġanna*] que pasando por el *Širāt*, ya que este se encuentra en el Fuego [*al-nār*], de acuerdo con esta aleya: *Entre vosotros no hay nadie que no se dirija a él* [el Infierno] (*Qurʾān* 19:71)».

«Al ver a la Muerte [así sacrificada, *dabḥ al-mawt*], los huéspedes del Jardín se regocijarán enormemente ante esta visión [...]. Porque ¿acaso no dijo el Profeta —que la paz y la bendición de Dios sean con él—: “*La muerte es el regalo [tuhfā] del fiel?*”?» Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya* (*Las iluminaciones de La Meca*), cap. 64, 4, 6.

«Nuestro camino es la senda de la alquimia (*al-kīmīyā*), de la piedra filosofal, una sutileza luminosa (*latīfā*) que para conseguirla debes buscarla entre aquellas montañas en las que hay posibilidad de hallarla, y que tras encontrarla y excavarla, se beneficia de ella. Del mismo modo, para alcanzar esta sutileza luminosa [en tu propio ser], debes atravesar montañas y áridos desiertos [interiores] hasta alcanzarla».

«Debes saber que el *nafs* [el alma], el demonio y el ángel no se hallan fuera de ti. [...] El paraíso y el infierno, la muerte y la vida. Todo ello son solo cosas que están en ti».

«Esta experiencia [el regusto o saboreo de la experiencia espiritual directa, *dawq*] no es algo limitado. Se asemeja a un vasto desierto en donde no se percibe su límite si no se ha perecido y regresado a Dios.» [Es decir, hasta que no haya alcanzado el anonadamiento (*fanā*) en la Esencia sagrada de Dios (*dāt*)].

Nağm al-Dīn al-Kubrā, *Fawātiḥ al-ğamāl wa-fawā’ih al-ğalāl* (*Los perfumes de la Belleza y las fragancias de la Majestad*), §§ 9 (12), 49 (67), 57 (79).

«La fe es la capacidad que tiene el ser humano de aceptar, de ver en todas las tragedias, accidentes y obstáculos que le pone la vida una misericordia, un regalo. Desde este punto de vista, lo que les sucede a los personajes en esta película sería incluso un regalo, incluso con el

⋮

obstáculo más atroz, es una oportunidad para crecer.» Oliver Laxe, a propósito de *Širāt. Trance en el desierto* (2025).¹

«Dentro del corazón y del alma del *qalandar*, Tú eres la herida y el remedio —joh, Luz Absoluta, Tú eres la herida y el remedio de la pobreza!» Ġalāl al-Dīn Rūmī, D 29706²

Chor

werd' ich entschweben

zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Sterben werd' ich, um zu leben!

Coro

¡levantaré el vuelo

hacia la luz que no ha alcanzado ningún ojo!

¡Moriré para vivir!

Gustav Mahler (1860-1911), *Sinfonía n.º 2* en do menor, *Auferstehung* (*Resurrección*).

«Pero no puede hacer que la desaparición de la vida en la muerte no revele el fulgor *invisible* de la vida que no es una *cosa*.» Georges Bataille, *Teoría de la religión*.

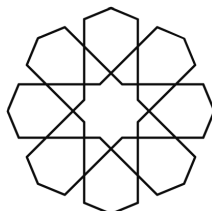
«He querido y encontrado el éxtasis. Llamo a mi destino el *desierto* y no temo imponer ese misterio árido. Ese *desierto* al que he accedido lo deseo accesible para otros, a los que sin duda *falta*. [...] El camino atraviesa una región desierta; región, empero, de apariciones (de delicias o de espantos). Más allá, el movimiento perdido de un ciego, los brazos alzados y los ojos completamente abiertos, mirando fijamente al sol y convirtiéndose él mismo, interiormente, en luz. Imagínese un cambio tan vivo, un abrasamiento tan súbito [...]». Georges Bataille, «El punto de éxtasis», *El culpable*.

1 Festival de Cannes | Oliver Laxe sacude con la explosiva ‘Sirat’ [consultado a fecha 19/10/2025].

2 Abreviaturas: ár. = árabe; Cor. = Corán; D = Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Kulliyāt-i Šams yā dīwān-i kabīr*, ed. de Badī al-Zamān Furūzānfar, 10 t. en 9 vols., Teherán: Intišārāt-i Dānišgāh-i Tīhrān, 1336/1957 (se cita el número de poema); M = *The Mathnawī of Jalāluʿddīn Rūmī*, ed., trad., coment. y nn. críticas de Reynold A. Nicholson, 8 vol., Londres: Luzac, 1925-40 (se cita el volumen y la línea); per.= persa.

«En toda la poesía mística de Irán hay la idea de un viaje iniciático que va hacia la realización». ‘Abbās Kiyārostamī.

«El desierto te da quitando». Oliver Laxe.³



Resumen: La letra *ṣād* para *al-ṣirāt al-mustaqīm*, «la vía recta», o bien para *ṣūfī* y *ṣafī*, «puro». Alcanzar la pureza en la «morada de la desposesión» (*maqām al-taḡrīd*). Según el gran maestro sufi y poeta místico andalusí Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī (m. 638/1240), el «lugar desértico» (*balqa*) representa la «estación de la desposesión» (*maqām al-taḡrīd*), el lugar que hace referencia al corazón del amante (*muḥibb*) dispuesto al despojamiento. Para al-Ṣayḥ al-Akbar, el desierto, con su vastedad y aislamiento, se convirtió en un símbolo de la búsqueda interior y de la conexión con lo divino. El desierto pudo haber inspirado algunos de sus conceptos centrales, como la idea del «viaje espiritual» (*sulūk*) y la búsqueda metafísica de la «Unidad de la Existencia» (*waḥdat al-wuḡūd*). Su conexión con el desierto está estrechamente ligada a la tradición de la disciplina ascética sufi (*riyāda*), donde el aislamiento (*infirād*), la reflexión (*fikr*) y la meditación (*tafakkur*) son elementos importantes en el camino hacia Dios. *Ṣirāt. Trance en el desierto* (2025, dir. Oliver Laxe) es un filme con «intenciones esotéricas» que refleja la «estación de la desposesión» (*maqām al-taḡrīd*). Si todos debemos morir algún día y, como se menciona varias veces en *al-Qur’ān*, «saborear la muerte» (21:35; 29:57: «Toda alma gustará de la muerte» [*Kullu nafsin dā’iqatu l-mawti*]) en cada momento de nuestra existencia terrenal, ¿cómo podemos imaginar otra vida después de la muerte? Tanto Ibn al-‘Arabī como Oliver Laxe contemplan el dicho del Profeta: «La muerte es el regalo (*tuhfa*) del fiel» (Ibn al-‘Arabī); «un regalo, incluso con el obstáculo más atroz, es una oportunidad para crecer» (Oliver Laxe). Este filme, exponente de un cine imaginal, tiene su centro en el intermundo (*al-barzah*) o situación intermedia entre la muerte física y el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*). La luz como mortaja.

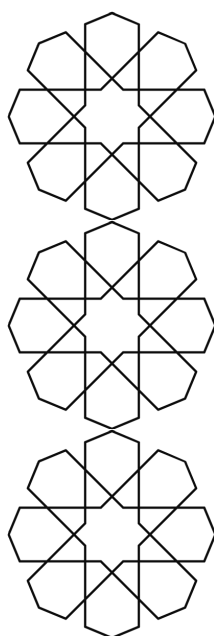
Palabras clave: Ibn al-‘Arabī, «estación de la desposesión», desierto, «saborear la muerte», cine, Oliver Laxe.

³ Irene Crespo, «‘Sirat’, baile, desierto, trance, un viaje brutal y espiritual», ‘Sirat’, baile, desierto, trance, un viaje brutal y espiritual [consultado a fecha 09/06/2025].

⋮

Summary: The letter *ṣād* for *al-ṣirāṭ al-mustaqīm*, «the straight path», or for *ṣūfī* and *ṣafī*, «pure». Achieving purity in the «abode of dispossession» (*maqām al-tağrīd*). According to the great Sufi master and Andalusian mystical poet Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī (d. 638/1240), the «desert place» (*balqa*) represents the «station of dispossession» (*maqām al-tağrīd*), the place that refers to the heart of the lover (*muḥibb*) willing to be stripped bare. For al-Ṣayḥ al-Akbar, the desert, with its vastness and isolation, became a symbol of inner search and connection with the divine. The desert may have inspired some of his central concepts, such as the idea of the «spiritual journey» (*sulūk*) and the metaphysical quest for the «Unity of Existence» (*waḥdat al-wuḡūd*). His connection with the desert is closely linked to the tradition of Sufi ascetic discipline (*riyāda*), where isolation (*infirād*), reflection (*fikr*) and meditation (*tafakkur*) are important elements on the path to God. *Ṣirāṭ. Trance in the Desert* (2025, dir. Oliver Laxe) is a film with «esoteric intentions» that reflects the «station of dispossession» (*maqām al-tağrīd*). If we must all die one day and, as mentioned several times in the *Qur’ān*, ‘taste death’ (21:35; 29:57: «Every soul shall taste death» [*Kullu nafsin dā ‘iqatu l-mawti*]) at every moment of our earthly existence, how can we imagine another life after death? Both Ibn al-‘Arabī and Oliver Laxe contemplate the Prophet’s saying: «Death is the gift (*tuhfa*) of the faithful» (Ibn al-‘Arabī); «a gift, even with the most atrocious obstacle, is an opportunity to grow» (Oliver Laxe). This film, an example of imaginal cinema, focuses on the interworld (*al-barzakh*) or intermediate situation between physical death and the Day of Resurrection (*yawm al-qiyāma*). Light as a shroud.

Keywords: Ibn al-‘Arabī, «station of dispossession», desert, «tasting death», cinema, Oliver Laxe.



Cuando se revela al enamorado el [tormentoso] reino de la cólera divina, cada ráfaga de sobrecogimiento le causa una herida y una aflicción como prueba y extrañeza en las realidades del amor ardiente (*ʿiṣq*), lo que lo conduce a la experiencia de la gnosis total (*maʿrifā*), fuera de toda incógnita. *Al-ṣirāt* suele interpretarse como el puente sobre el infierno que conduce al paraíso en el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*). La letra *ṣād* para *al-ṣirāt al-mustaqīm*, «la vía recta»⁴ o bien para *sūfi* y *ṣāfi* («puro»). Alcanzar la pureza en la «morada de la desposesión» (*maqām al-taḡrīd*) por medio de las sendas más insospechadas, menos transitadas: la abyección propia de la mística antinómica, como vía para la santidad.

En el último filme dirigido por Oliver Laxe, *Ṣirāt. Trance en el desierto* (120', 2025), de nuevo se recrea el tema del viaje iniciático en el desierto que el realizador ya había desarrollado en la secuencia final de los taxis de *Mimosas* (2016) como proyección de su propia experiencia vital. Oliver Laxe habla de un viaje interior y hace referencia a la búsqueda (*queste*) espiritual del grial (*graal*)⁵. En la tradición mística persa, el cáliz (*sāqar*) y la copa o grial (*ḡām*) alude al corazón del sufi y al mundo de la existencia.

Una miniatura que ilustra la historia de *Laylī u Maḡnūn* del poeta persa clásico Ilyās b. Yūsuf Nizāmī Ganḡawī (m. c. 570-610/1174-1222), pintada por Qasīm 'Alī, un discípulo del maestro de la pintura persa Kamāl al-Dīn Bihzād (c. 1460-1535), describe la visita de Salīm a Maḡnūn en el desierto donde éste vive en buena armonía con los animales salvajes (figura 1)⁶. Casi dos terceras partes de la composición pictórica representan el desierto blanco en el que se halla Maḡnūn, símbolo, según la exégesis sufi, de la autoaniquilación del *ánima sensibilis, vitalis* (alma carnal o inferior, ár. *nafs*, per. *ḥwud, manī*)⁷. El cielo es, de forma significativa, de color oro (obtenido a partir de finas hojas de metal reducidas a polvo), tipificando así la transmutación alquímica interior⁸:

4 Muḥyī l-Dīn Ibn al-'Arabī, *De la Mort à la Résurrection*. Chapitres 61 à 65 des *Ouvertures Spirituelles Mekkoises*, introd., nn. y trad. de Maurice Gloton, Beirut: Albouraqa, 2009, «La Voie d'accès (*ṣirāt*)», pp. 192-5.

5 V. Completa. Óliver Laxe, cineasta. Películas que anhelan la verdad [consultado a fecha 25/09/2025].

6 Ebadollah Bahari, *Bihzad, Master of Persian Painting*, Londres; Nueva York: I.B. Tauris, 1996, pp. 124, 143; Basil Gray, *Persian Painting*, [Nueva York]: Skira, 1961, p. 120; Armenág Bey Sakisian, *La miniature persane du XI^e au XVIII^e siècle*, París: G. van Oest, 1929, fig. 92.

7 En el romance de Nizāmī, el jardín se asocia con Laylī y el desierto con Maḡnūn. Cf. Julie Scott Meisami, «The Body as a Garden: Nature and Sexuality in Persian Poetry», *Edebiyât: The Journal of Middle Eastern Literatures*, 6/2 (1995): 245-74, pp. 265-6.

8 En palabras de Louis Massignon: «El arte de la miniatura persa, sin atmósfera, sin perspectiva, sin sombras y sin modelado, con el esplendor metálico de la policromía que le es particular, da testimonio de que sus iniciadores pretendían una especie de “sublimación” alquímica de las partículas de luz divina aprisionadas en la “masa” de la pintura: los metales nobles, oro y plata, afluyeron a la superficie de las franjas y de las coronas, de la ofrenda y de la copa, [...] escapando de la matriz de los colores [...]». «Sur l'origine de la miniature persane» (1936), en *Opera minora*, comp., present. y bibl. de Youakim Moubarac, 3 t., Beirut: Dar al-Maaref, 1963, t. III, p. 26. La regla de oro era simple: un color, como un vino, debe vivir mucho tiempo; pero, por encima de todo, por rico que sea, debe conservar ligereza y transparencia –como el vino siempre– con el fin de recordarnos la

⋮

Predominan sin embargo las indicaciones de que estamos de hecho en el umbral de un más allá sobrenatural: hay luces increadas; un mundo que genera su propia luz, como esos mosaicos bizantinos cuyo oro ilumina el espacio circundante [...] un país sin sombras, poblado de seres de luz que han alcanzado alturas inaccesibles a las terrestres. Son verdaderamente seres del más allá: allí donde cesa la sombra que pone en cautividad a la luz, allí comienza el más allá, y ése es el misterio que cifra el símbolo del *norte*.⁹

El artista de dicha miniatura, a diferencia de otras versiones del mismo motivo¹⁰, ha suprimido toda la vegetación, salvo la que bordea el río, en el extremo derecho de la composición, de color verde malaquita, realizando aquí un verdadero oasis en el desierto, símbolo de la resurrección (*qiyāma*[t]). La cuestión que se nos plantea entonces es la razón por la cual, en esta versión, el artista ha concedido tanta importancia al paisaje yermo de vegetación, a la incandescencia del desierto vacío, a la arena blanca. Según Ibn al-‘Arabī, el «lugar desértico» (*balqa*⁵) representa la «estación de la desposesión» (*maqām al-tağrīd*), el lugar que hace referencia al corazón del amante dispuesto al despojamiento¹¹:

El genio de Ibn ‘Arabī le permitió conciliar el vagar desértico de la esencia divina y la plena revelación de la divinidad. Distinguió el plano de la unidad, donde Dios se retira del ser, donde es inaccesible a las formas, donde solo puede acceder el enfoque que niega toda denominación, del plano de la unidad consumada de los nombres divinos y los atributos de majestad y nobleza. Los universos proceden ahora de un acto incomprensible, el aliento del Misericordioso (*nafas al-raḥmān*). Inaprensible para el alma, esta efusión engendra los niveles del ser, difunde lo divino a modo de imaginación, cuyo sujeto no es el hombre, sino Dios mismo.

.....
luz de la cual ha nacido. La ciencia del pintor, en este terreno peligroso, no debía entregarse para nada a la del copero, ese otro alquimista. En la pintura persa, los colores se muestran menos como sustancias materiales (puesto que la noche los hace desaparecer) que como esencias sutiles activadas por el resplandor luminoso. Cf. Anne Marie Kevorkian; Jean Pierre Sicre, *Les Jardins du désir. Sept siècles de peinture persane*, París: Phébus, 1983, pp. 70, 72. En la miniatura persa las cosas aparecen como en un espejo mágico que no refleja, a su semejanza, lo que está delante de él, sino la iluminación por medio de otra luz y lo lleva a otro lugar, para metamorfosearlo en imagen de otro lugar. Cf. Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane. Les couleurs de la lumière: Le miroir et le jardin*, París: Farrago, 1999, p. 11.

9 Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Madrid: Siruela, 2000, p. 56.

10 Cf. Nizāmī, *Hamsa*, atribuido a Aqa-Mirak, c. 1540, fol. 166 recto. Londres: British Library, Or. 2265. Vid. Stuart Cary Welch, *Wonders of the Age. Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576*, Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum; Harvard University, 1979, pp. 166-7.

11 Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *L'interprète des désirs (Turjumān al-Ashwāq)*, present., trad. y nn. de Maurice Gloton; pref. de Pierre Lory, París: Albin Michel, 1996, XXIV:1, pp. 242-8. Véanse a su vez los poemas XXXVI:3 y LII:4. Trad. cast.: *El Intérprete de los Deseos (Tarjūmān al-Ašwāq)*, trad., coment. y nn. de Carlos Varona Narvión, Murcia: Editora Regional de Murcia, 2002, pp. 163-5.

Entre lo inteligible y la materia, el mundo es imaginación en imaginación. [...]

De ahí que el acto del *tağyīd*, el despojamiento moral de uno mismo, se convierta en una salida violenta fuera de uno mismo, una conversión ardiente a uno mismo en el otro que uno mismo. [...]

Ir al desierto es ver mejor lo que es visible desde el principio. Es recibir un don que nunca falta, por satánico que sea. La tranquila confianza de los monjes cristianos, que partieron al desierto, se encuentra en la pacífica contemplación de Dios, donde terminan los tormentos de la unión. Ciertamente, Ibn ‘Arabī partirá hacia Oriente, pero es porque ya lo había encontrado en su corazón.¹²

Este desierto blanco, lunar, es el que vemos tanto en la parte final del filme *Gerry* (2002, dir. Gus Van Sant) como en la sección última de *Širāt*: una misma geografía de la desaparición o de la muerte. Y es que en ambos filmes, en este programa común de la pérdida no hay personajes en un sentido estricto, sino dos extrañas figuras que caminan a la deriva por un paisaje yermo, por una «tierra baldía» (T. S. Eliot), cuerpos herméticos con la mirada puesta fija y errática en un horizonte uniforme y sin fronteras visibles, el de la Realidad absoluta indiferenciada (*Gerry*), o bien cuerpos que bailan en trance¹³ en medio del desierto llano y vacío en busca de la salida de sí (per. *bī-ḥwīšī*, *bī-ḥwudī*) con la geografía imaginal interior del «no-lugar» (*lā makān*, en la gnosis de ‘Aṭṭār y Rūmī), el lugar del espacio abolido, de la disolución de la naturaleza material, el mundo eterno del alma, el corazón del hombre que trasciende las categorías espaciales y temporales, como Realidad imaginal visualizada con los ojos cerrados (*Širāt*). Oliver Laxe, a través de los personajes principales del filme y del «desierto del desierto» (Jacques Derrida) nos exhorta a la senda de «la renuncia total» –i. e., perder el ser (*totalen entwerden* [alto alemán medio, ‘dejar de ser’, ‘ser menos’, ‘abajarse’, ‘rebajarse’], ár. *fanā’ bi-kullī* [‘aniquilamiento total’; alto alemán medio, *nichtesnit werden*, *nihū werden* y *vernihtheit*, ‘devenir nonada’, ‘hacerse nada’ y ‘anonadamiento’]), para poder renacer (*absoluten überexistenz*, ár. *baqā’-yi muṭlaq*)¹⁴, el radical abandono, la extinción absoluta o disipación en lo Absoluto:

12 Christian Jambet, «L’appel du désert», en Christian Jambet, *Le Caché et l’Apparent*, París: L’Herne, 2003, pp. 39-40, 42.

13 Cf. Jean During, *Musique et extase. L’audition mystique dans la tradition soufie*, París: Albin Michel, 1988; *id.*, *Musique et mystique dans les traditions de l’Iran*, París; Teherán: Institut Français de Recherche en Iran, 1989, (Bibliothèque Iranienne, 36); Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d’une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, pref. de Michel Leiris, París: Gallimard, 1980.

14 Cf. Hermann Landolt, *Recherches en spiritualité iranienne. Recueil d’articles*, Teherán: Institut Français de Recherche en Iran; Presses Universitaires d’Iran, 2005, (Bibliothèque Iranienne, 60), p. 267.

⋮

Lo *místico* [...] lo secreto [...]. Allí donde este fundamento funda desfondándose, allí donde se sustrae bajo el suelo de lo que funda, en el instante en que, perdiéndose así en el desierto, pierde hasta la huella de sí mismo y la memoria de un secreto [...]. Sin ese desierto en el desierto no habría ni acto de fe, ni promesa, ni porvenir, ni espera sin espera de la muerte y del otro, ni relación con la singularidad del otro. La eventualidad de ese desierto en el desierto (como de lo que *se parece* a la vía negativa, *hasta confundirse con ella*, pero sin reducirse a ella, que se abre paso ahí desde una tradición greco-judeo-cristiana) es que si se desarraiga la tradición que la conlleva, si se la ateologiza, esa abstracción libera, sin denegar la fe [...].¹⁵

Para Oliver Laxe, el desierto es el lugar del desapego místico de uno mismo, de la disolución de sí, pero también, en la senda del acercamiento al umbral del misterio de lo invisible, de las teofanías sin forma¹⁶, de la imagen más allá de la imagen de la Esencia divina en su completa desnudez:

Después, mientras vivía en Marruecos, organizaron una *rave* cerca del palmeral donde estaba mi casa. Fui con algunos amigos sufíes y fue un lindo encuentro entre los musulmanes ortodoxos y los punkies, los raveros. [...] En un primer momento los dos ingredientes principales [del filme] eran el islam y la cultura *rave* porque estos amigos míos sufíes decían que los raveros son los musulmanes del futuro. Además me gusta escuchar música electrónica y bailar *techno*, y también escuchar el Corán. Al principio había un sufi en la caravana, pero así las intenciones esotéricas eran demasiado visibles¹⁷ y trabajamos para intentar borrar esas huellas y hacer todo más velado.

[...] En un evento poético, hablamos mucho de que hacer poesía es ir con el lenguaje hasta el final del lenguaje. Y yo lo aplico al cine para entender que podemos llevar las imágenes hasta el final de las imágenes para que nos permitan llegar a ese momento

15 Jacques Derrida, «Fe y saber. Las dos fuentes de la “religión” en los límites de la mera razón», en Jacques Derrida; Gianni Vattimo (ed.), *La religión*, Madrid: PPC, 1996, p. 31.

16 Para estas teofanías sin forma, más allá de las imágenes, véanse Michel Chodkiewicz, «The vision of God according to Ibn Arabi», en Stephen Hirtenstein (ed.), *Prayer and Contemplation, Journal of the Muhyiddin ibn Arabi Society* (1993), pp. 53-67 [en franc.: «La vision de Dieu selon Ibn ‘Arabī», en Éric Chaumont (ed.); Denise Aigle; Mohammed Ali Amir-Moezzi; Pierre Lory (colab.), *Autour du regard. Mélanges Gimaret*, Lovaina: Peeters, 2003, pp. 159-72, en concreto p. 167; Claude Addas, *Ibn Arabī et le voyage sans retour*, París: Éditions du Seuil, 1996, «La vision suprême», pp. 60-3; Fernando Mora, *Ibn Arabī. Vida y enseñanzas del gran maestro andalusí*, Barcelona: Kairós, 2011, cap. 7: «“Luz sobre luz”: más allá de las imágenes», pp. 229-41.

17 Así lo reafirma Santiago Fillol, el coguionista del filme, admirador de realizadores como Jacques Tourneur, que creía e la existencia de «mundos paralelos», y David Lynch, practicante de la meditación trascendental: «Para mí, el proceso de escritura fue asumir una escritura químico-anímica: de dónde somos, de dónde venimos. Es un trabajo quizá esotérico.» Violeta Kovacsics, «La búsqueda del relato», entrevista con Santiago Fillol, coguionista, realizada en Barcelona, el 13 de mayo de 2025, *Caimán, Cuadernos de Cine*, 200 (junio 2025), p. 12.

de embriaguez, de raptó extático, a esos momentos de fuga muy puntuales. Desde *Todos vos sodes capitáns* trabajo el proceso de desmaterialización del lenguaje, un intento de depurarlo para ir de lo narrativo a lo más puramente imaginario. Me gusta que la película se vaya desmaterializando, evaporando, que los cuerpos se espiritualicen en el camino. Y el paisaje ayuda en ese proceso de caída progresiva hacia la abstracción. [...] El desierto permite al espectador sentir que está en el mundo causal, narrativo, material, del espacio y el tiempo, pero al mismo tiempo que lo que está ocurriendo puede ser una emanación de otra cosa, que hay algo que se resquebraja. El desierto tiene algo liminal, de final: no sabes si lo que está sucediendo es real o no.¹⁸



Figura 1. Nizāmī Gangāwī, *Hamsa* (*Pentalogía*). Hērāt, 900 h./1494, fol. 128v. Esta miniatura en el estilo Hērāt más tardío-timúrida, que ilustra la historia de *Laylī u Mağnūn* de Nizāmī Gangāwī, pintada por Qasīm ‘Alī, un discípulo del maestro de la pintura persa Kamāl al-Dīn Bihzād (c. 1460-1535), describe la visita de Salīm a Mağnūn en el desierto donde éste vive en buena armonía con los animales salvajes. 1494. *Gouache* y oro sobre papel, 17 × 14,8 cm. British Library, Or. 6810, Londres.

1. La herida (*nikāyat*, *ğirāhat*, *aziyyat*) como «el lugar de la gnosis (*ma‘rifā*)»

En un momento dado del filme, uno de los ‘raveros’ dice que esa es una música para bailar, no para escuchar; una música que, activando el cuerpo, invitándolo a moverse de un modo casi convulsivo, lo sintoniza con una mente que así encuentra un espacio salvador. El propio Oliver Laxe comenta:

Y al mismo tiempo leo el Corán, hacerlo me embriaga y me resulta muy saludable. La música electrónica y el Islam están conectados, ambos pueden proporcionar un estado de trance. Y Rūmī, uno de los grandes poetas místicos persas, nos exhorta a

¹⁸Jara Yáñez, «*Sirāt*. Oliver Laxe. Poética y trance», *ibid.*, pp. 8, 10.

⋮

que bailemos como si nadie nos mirara, que es justo lo que hacen los ‘raveros’. Y la película comparte esa actitud.

Los ‘raveros’ son gente que no esconde sus heridas, y esa me parece una actitud muy madura, que permite afrontar el futuro con más desapego.¹⁹

Pero hay algo en el baile y en esa catarsis del baile que me parece muy sana y muy edificante. Es un gesto humano tribal que tenemos desde tiempos inmemoriales. Pero, sobre todo también el convivir con la herida, que lo veo mucho en la cultura *rave*, es más visible. Me parece un paso de madurez y yo he tenido que aprender a convivir más con mi herida, que es una herida que tenemos todos. [...] Mirar al cielo y estar desnudo, con el ego barrido y mirar adentro. Es duro, pero es necesario. El resultado es que somos una sociedad muy angustiada y con miedos, precisamente porque hemos dejado de mirar adentro. Hemos dejado de, pues por ejemplo, hablar de la muerte, que ha sido extirpada de nuestro día a día. No la meditamos y tenemos más angustia a la muerte [...]. Que es normal tener miedo a la muerte, somos humanos, pero es necesario meditarla y experimentarla para poder dialogar con mayor nitidez con la vida.²⁰

Para referirse a *Şirāt. Trance en el desierto*, nuestro cineasta recurre a la imagen o el símbolo de la herida. «La película es una comunidad de cicatrices», ha repetido el realizador desde que se estrenó en el Festival de Cannes²¹. Se hace pertinente mencionar aquí el sentido que la ‘herida’ (*nikāyat*, *ğirāhat*, *azıyyat*) tiene en el sufismo²². Cuando se revela al enamorado el [tormentoso] reino de la cólera divina, cada ráfaga de sobrecogimiento le causa una herida y una aflicción como prueba y extrañeza en las realidades del amor (*ışq*, amor apasionado; una etapa mística elevada), lo que lo conduce a la experiencia de la gnosis total (*ma‘rifā*), fuera de toda incógnita. Aquí, es la voluntad de Dios darse a conocer al enamorado a través de la decepción (*makr*) y la cólera divina (*qahr*). Dice *al-Qur‘ān*: «Los probamos con bendiciones e infortunios. Quizás, así, volvieran [a Dios]» (7:168).

19 Entrevista de Nando Salvà con Oliver Laxe, *El Periódico*, 04/06/2025: Oliver Laxe, director de cine: “La música electrónica y el Islam están conectados, ambos pueden proporcionar un estado de trance” [consultado a fecha 08/06/2025].

20 Entrevista de Uxía Prieto con Oliver Laxe, *Huffpost*, 07/06/2025: Óliver Laxe: ‘No es que me guste ser un referente, es que debo serlo’ [consultado a fecha 08/06/2025].

21 *Apud* Crespo, «‘Sirat’, baile, desierto, trance, un viaje brutal y espiritual», *op. cit.*, ‘Sirat’, baile, desierto, trance, un viaje brutal y espiritual [consultado a fecha 09/06/2025].

22 Javad Nurbakhsh, *Simbolismo sufí* (Ğawād Nürbağş, *Farhang-i Nürbağş, iştilāhāt-i taşawwuf*), 8 t., Madrid: Nur, 2003-2010, t. 6, pp. 41-2.

El desierto como *intermezzo* de la desaparición, como experiencia de un trayecto informe hacia la muerte. Muerte física y muerte simbólica se entrelazan en el filme: vida que es ganada mediante un *descensus* a lo que produce la muerte. La *mors mystica* es prácticamente en todas las religiones el proceso en el curso del cual el hombre muere voluntariamente a fin de vivir para Dios. El final del viaje espiritual, el viaje interior del corazón, comporta para el místico su extinción o muerte voluntaria, es decir, la muerte mística anterior a la muerte física.

Ya hemos visto que el «morir en sí mismo»²³, el «morir antes de morir»²⁴, o bien la aniquilación del yo (*anā*), incluye lo que los sufíes entienden como la «gran guerra» (*ġihād akbar*) contra el *nafs*²⁵; es decir, la mortificación del alma carnal²⁶ o concupiscente que constituye un obstáculo en la *scala perfectionis* que conduce a Dios. El «muere antes de morir», según el conocido dicho de la tradición profética, es una muerte que es una «entrada en la luz»²⁷: el «morir en sí mismo» –dice Ġalāl al-Dīn Rūmī (m. 672/1273), el célebre poeta místico persa²⁸– como celebración del éxtasis supremo. El «yo estoy muerto antes de morir»²⁹ del que habla Rūmī constituye una de las reglas de la orden *naqšbandī*, el ejercicio espiritual del «morir antes de morir» (*mūtū qabla an tamūtū*). El conjunto de la inmensa obra de Rūmī parece ser una reflexión y una confesión sobre la experiencia de la extinción del hombre en el umbral del Uno. En el islam, el punto de partida de esta experiencia son los versículos coránicos en los que se dice que el hombre es mortal, pasajero (*fanīn*), cuando se acerca a su Señor (55:26-7): «Todo *aquel que está sobre la tierra* es mortal, mientras que la faz de tu Señor, majestuosa y noble, es eterna.»³⁰

23 Cf. M VI:723 ss.

24 M II:1344.

25 Véase Alfred Morabia, *Le Ġihād dans l'islam médiéval. Le combat sacré des origines au XIX^e siècle*, pref. de Roger Arnaldez, París: Albin Michel, 1993, pp. 253-5.

26 Sobre la lucha con el alma carnal véase Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Kūtāb-i Fīhi mā fīhi*, ed de Badī al-Zamān Furūzānfar, 5.^a ed., Teherán: Amīr Kabīr, 1348/1969, cap. 44.

27 Cf. Michel Chodkiewicz, «Les quatre morts du soufi», *Revue de l'histoire des religions*, 215/1 (1998): 35-57; Thierry Zarcone, «Expérience de la mort et préparation à la mort dans l'islam mystique. Le cas des Naqshbandī de Turquie», en Gilles Veinstein (dir.), *Les Ottomans et la mort. Permanences et mutations*, Leiden: E. J. Brill, 1996, pp. 135-54.

28 M VI:723.

29 M VI:755. Sobre esta idea fundamental del pensamiento de Rūmī véanse: Rūmī, *Mathnawī. La Quête de l'Absolu*, trad. del per., intr. y nn. de Eva de Vitray-Meyerovitch y Jamshid Mortazavi, Mónaco: Éditions du Rocher, 1990, intr., pp. 14-6; Franklin D. Lewis, *Rumi – Past and Present, East and West. The Life, Teachings and Poetry of Jalāl al-Dīn Rumi*, Oxford: Oneworld, 2000, pp. 417-8; Leili Anvar-Chenderoff, *Rūmī*, París: Médicis-Entrelacs, 2004, pp. 121-6; Mojgan Mahdavi Zadeh, «“Mourir avant de mourir” afin de créer sa propre éternité», *Frontières*, 19/2 (2007): 68-71, <https://doi.org/10.7202/017501ar>. Véanse a su vez: Maqbool Elāhi (trad., introd. y nn.), *The 'Abyāt' of Sulṭān Bāhoo*, Lahore: Sh. Muḥammad Ashraf, 1967, pp. 44, 153, 181; Jamal J. Elias (trad.), *Death before Dying. The Sufi Poems of Sultan Bahu*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998, p. 135.

30 Véase Muḥyī l-Dīn Ibn al-ʿArabī, *Le Livre de l'extinction dans la contemplation (Kūtāb al-fanā' fī l-muṣāhada)*, trad. del ár., present. y nn. de Michel Vālsan, París: Les Éditions de l'Œuvre, 1984, pp. 48-9.

⋮

Tiene su equivalente en un dístico de Angelus Silesius: *wenn ich selber mir absterbe*, «cuando muero a mí mismo»³¹.

La herida de la luz. El gnóstico (*‘arīf*) persa Rūzbihān Abū Muḥammad ibn Abī al-Naṣr al-Baqlī al-Fasawī (m. 606/1209), dijo: «La herida es el lugar de la gnosis (*ma‘rifā*)»³².

El «desapego» al que nos invita Oliver Laxe en *Širāt*, como antes en *Mimosas*, nos evoca al poeta Aragon, que impregnado en su obra lírica por la mística persa (Ḥallāğ, Niṣāmī, Ğāmī), habla de «dévouement absolu» (‘sacrificio absoluto’) y de «anéantissement de toi dans le vouloir (de) Dieu» (‘anihilamiento de ti mismo en la voluntad [de] Dios’)³³.

2.El desierto: símbolo del alejamiento del tumulto de los sentidos y de la «estación de la desposesión» (*maqām al-tağrīd*)

El camino y el horizonte del desierto han constituido en la historia del cine un referente simbólico tan relevante como en las distintas tradiciones espirituales³⁴:

Pero quizá nadie como Giacomo Leopardi, para llegar a la esencia del juego. En el extraordinario poema *El infinito* (1826) la mirada poética asume todas las miradas humanas para deslizarse más allá del «último horizonte». El corazón casi se espanta ante la experiencia de lo silencioso e ilimitado. Es un gozoso naufragio espiritual: «naufragar en ese mar me es dulce».

El mar, el firmamento y el desierto han sido los tres escenarios metafóricos del Gran Juego. El cine ha heredado de la literatura y de la filosofía esas tres metáforas, impulsándolas con su prodigioso poder visual.

El desierto, la estepa, la llanura. Un sendero, una carretera, unas huellas, unas premoniciones. El hombre confrontado con la línea de horizonte y, por mediación de ella, con el infinito. En la confrontación todo queda suspendido, ingrávito: el amor,

31 Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, ed. de Giovanna Fozzer y Marco Vannini, 2.ª ed., Cinisello Balsamo: Paoline, 1992 [1989], V:360, p. 350. Cf. ‘Ayn al-Qudāt al-Hamadhānī, *Tamhīdāt*, ed. de ‘Afīf ‘Uṣṣayrān, 2.ª ed., Teherán: Tehran University Press, 1341/1962, n.º 374: «Quien no haya vivido esta muerte (*i. e.*, la extinción, *fanā*) no conocerá la vida».

32 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr al-Baqlī, *Kitāb Maṣrab al-arvāh: va-ḥuwa ‘il maṣhur bi-hazar u-yak makām*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, n.º 1876, ed. de Nazif M. Hoca, Estambul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974, 165.

33 Aragon, *Le fou d’Elsa. Poème*, París: Gallimard, 1963, pp. 193, 177.

34 Cf. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, París: Harmattan, 1997; Céline Scemama-Heard, *Antonioni. Le désert figuré*, París; Montreal: L’Harmattan, 1998.

la amistad, Dios, la nada. La práctica totalidad de las *road-movie* son variaciones sobre esta aspiración.³⁵

El desierto es un lugar de silencio, misterio y soledad, escenario y vehículo de sueños y mitos, y el sitio por excelencia de la ilusión y el espejismo³⁶. Las filmografías de John Ford (*The Searchers*, 1956: el desierto como hogar de los solitarios), Luis Buñuel (*Simón del desierto*, 1965: el desierto de los ascetas cristianos y estilistas), el desierto «metafórico» en Michelangelo Antonioni (*Il deserto rosso*, 1964) y Pier Paolo Pasolini (yerros encumbrados, casi siempre volcánicos, figurando aquel desierto palestino del retiro de Cristo de *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; los áridos suelos marrones de Marruecos en *Edipo rey*, 1967; el polvo grisáceo del Etna en *Porcile*, 1969), Wim Wenders (*Paris, Texas*, 1984)³⁷, David Lynch, uno de los realizadores más admirados de Oliver Laxe (*Lost Highway*, 1997, cuya secuencia final de una *freeway* que se pierde en el desierto, está presente en el imaginario que desarrollan *Mimosas* y *Sirat*. *Trance en el desierto* por medio de vehículos recorriendo la tierra yerma con luces matutinas, vespertinas o crepusculares), Gus Van Sant (*Gerry*, 2002, filme cuyo desierto blanco de las salinas de Utah o del Death Valley, el ‘Valle de la Muerte’ de California, es un claro precedente de la película que nos ocupa), Terrence Malick (*Knight of Cups*, 2015, cuyo desierto del Valle de la Muerte, CA, es también la geografía espiritual del desapego que cumple el peregrino que se despoja de su condición creatural) así lo corroboran (*vid.* figura 2). Los filmes de Oliver Laxe *Mimosas* y *Sirat*, se sitúan en esta línea. Tal como nos recuerda Maurice Blanchot, el desierto mismo es «ese lugar sin lugar», «ese afuera, donde no se puede morar»:

[...] El encantamiento, mediante una promesa enigmática, exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso, y ese más allá sólo representaba un desierto, como si la región matriz de la música hubiese sido el único lugar totalmente privado de música, un lugar de aridez y sequía en donde el silencio, como el ruido, quemaba, en quien dispusiera de él, cualquier vía de acceso al canto.

[...] El desierto mismo, ese lugar sin lugar donde no puede celebrarse sino la alianza y donde siempre hace falta regresar como a ese momento de desnudez y desgarramiento que está en el origen de la existencia justa. [...]

35 Rafael Argullol, «El horizonte», en Jordi Balló; Alain Bergala (eds.), *Motivos visuales en el cine*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, p. 320.

36 William Eggleston [*et al.*], *The Desert*, cat. exp. (*Le désert*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, 21/06-5/11/2000; Fundació La Caixa, Barcelona, 25/01-15/04/2001; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 10/05-22/07/2001), Londres: Thames and Hudson, 2000.

37 David Jasper, *The Sacred Desert. Religion, Literature, Art, and Culture*, Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2004, pp. 135-8, 140.

⋮

El desierto aún no es el tiempo ni el espacio sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí solamente se puede errar y el tiempo que discurre no deja nada detrás de sí, es un tiempo sin pasado ni presente, tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y en la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre nunca está aquí sino siempre afuera. El desierto es ese afuera, donde no se puede morar, ya que estar ahí es, desde ya, estar siempre afuera, y entonces la palabra profética es esa palabra en la que se expresaría, con una fuerza desolada, la relación pura con el Afuera.³⁸

«Désir Désert», por representar el título de Pascal Bonitzer³⁹ a propósito de Michelangelo Antonioni, cineasta al que hay que acudir forzosamente para la construcción del desierto como dispositivo radical y mental⁴⁰. El valor específico del desierto es ser el lugar propicio a la revelación divina, por lo cual se ha escrito que «el monoteísmo es la religión del desierto». Ello es a causa de que, en cuanto paisaje en cierto modo negativo, la relación pura con el Afuera donde no se puede morar, el desierto es el «dominio de la abstracción», que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia (*tanzīh*, lit. ‘trascendencia’, la abstracción). Como señalan Gilles Deleuze y Félix Guattari en su «tratado de nomadología», la figura del nómada «añade el desierto al desierto»:

El nómada habita esos lugares, se mantiene en esos lugares, y él mismo los hace crecer en el sentido en el que se constata que el nómada crea el desierto en la misma medida en que es creado por él. El nómada es un vector de desterritorialización. Añade el desierto al desierto, la estepa a la estepa [...]. El desierto de arena y el de hielo se describen en los mismos términos: en ellos ninguna línea separa la tierra del cielo, no existe distancia intermedia, perspectiva ni contorno, la visibilidad es limitada [...].

Pero el lugar sagrado de la religión es fundamentalmente un centro, que rechaza el *nomos* oscuro. Lo absoluto de la religión es esencialmente horizonte que engloba, y si aparece en el lugar es para fijar en lo global un centro sólido y estable. Se ha señalado a menudo el papel englobante de los espacios lisos, desierto, estepa u océano, en el monoteísmo. En resumen, la religión transforma lo absoluto.⁴¹

38 Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, [1969?], pp. 10, 92.

39 Pascal Bonitzer, «Désir Désert», en Lorenzo Cuccu (dir.), *L'Œuvre de Michelangelo Antonioni* (vol. 2, 1966/1984), Roma: Cinecittà International, 1991, p. 324. «Para Antonioni se trata de representar en la pantalla –con el estilo, no sólo con el argumento– el desapego con respecto a las personas y a las cosas, la aridez de los sentimientos, la precariedad de las relaciones, la fragilidad de los vínculos con el mundo que produce el desierto espiritual [...]», Josep Torrell, pról. a la ed. cast. de Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 23.

40 Domènec Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid: Cátedra, 2003.

41 Gilles Deleuze; Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 2.ª ed. rev., Valencia: Pre-Textos, 2020



Pero el desierto de la trascendencia tiene su réplica en el desierto interior del peregrino: el *tağrīd* (desposeimiento, separación, abstracción), que en el sufismo hace referencia tanto a la práctica social del aislamiento ascético o soledad, como al ejercicio psicológico del alma liberada de la impresión de las formas existentes que impiden la recepción de las epifanías del Verdadero. De ahí que, tal como ya hemos visto, Oliver Laxe hable de caída progresiva hacia la abstracción, quizás referencia a la abstracción del *tanzīh* (trascendencia) o del *tağrīd* (desapego). Los maestros clásicos despojaron sus corazones de todo, excepto de la Verdad absoluta y, lo mismo que el aislamiento desapasionado (*tağrīd*) caracterizó sus relaciones exteriores con la sociedad, así en su vida interior ellos se mantuvieron completamente impasibles ante las ilusiones del ser fenoménico.



Figura 2. El desierto: símbolo del alejamiento del tumulto de los sentidos y de la «estación de la desposesión» (*maqām al-tağrīd*). (*Širāt. Trance en el desierto*, 2025, dir. Oliver Laxe).

[1988], pp. 492, 493. En efecto, tal como nos recuerda Domènec Font: «El cine es un ritual de apariciones y desapariciones. En su propia existencia, la película está trabada sobre la huida hacia delante, movimiento de escape que afecta a las historias, las imágenes, los cuerpos... Antonioni, naturalmente: sometiendo el relato a su propia meteorología, descubriendo la vacuidad del mundo a través de un fundido, convirtiendo el eclipse en un asunto ontológico. Y en sus puntos suspensivos, una parte del mejor cine contemporáneo dedicado a sacrificar los cuerpos como respuesta a su exposición excesiva. [...] Un ejercicio letárgico, desterritorializado, aferrado a una cierta nostalgia originaria, heideggeriana, pero también al espejismo del desierto siempre al borde de la extenuación (de los cuerpos y de los espíritus).» Domènec Font, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2012, p. 285.

En este sentido, el gnóstico visionario Rūzbihān al-Baqlī al-Šīrāzī escribe: «las alas de la gnosis del Sīmurǧ⁴² del amor fueron recortadas por las tijeras de la trascendencia⁴³ en la

42 El Sīmurǧ es el nombre de un ave mítica de la literatura clásica persa que vivía solitario en el monte Alborz. El fénix (‘Anqā’ o Sīmurǧ) representa al Ser Absoluto o a lo Absoluto del ser. Al mismo tiempo, el nombre Sīmurǧ o ‘Anqā’ hace referencia a cada uno de los niveles universales de lo Invisible, y representa el origen, la realidad y la meta buscada desde el nivel inmediatamente inferior.

El Sīmurǧ también ha sido considerado como el símbolo de la subsistencia a través de Dios (*baqā*), el monte Qāf como el anonadamiento esencial [del viajero] en la Esencia divina (*fanā*² *i dāt*), y el nido, como el vacío primordial. Entre los relatos místicos de Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī está el *Šafīr-i Sīmurǧ* (*El silbido del Sīmurǧ*), el pájaro místico que, según la tradición islámica, vive en la montaña Qāf que rodea el mundo, y que se convirtió en el símbolo de la divinidad en la obra del contemporáneo de Suhrawardī, Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār. En el *Mantiq al-tayr* (*La conferencia de los pájaros*) de ‘Aṭṭār, el Sīmurǧ representa la Realidad Absoluta que buscan las aves en el monte Qāf, y en la cual, tras innumerables tribulaciones, quedan anonadas (*fanā*). Su pluma simboliza la divina revelación. La historia de ‘Aṭṭār de los «treinta pájaros» (*sī-murǧ*), que al final de su peregrinaje descubren su identidad en el espejo (*speculum*) del Pájaro divino (Sīmurǧ), es una bella forma simbólica de expresar el viaje iniciático o viaje espiritual, viaje de retorno hacia el conocimiento interior de uno mismo. En el *Mantiq al-tayr* (*El lenguaje de los pájaros*), Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār describe el peregrinaje de los pájaros que simbolizan el alma del místico a través de las siete estaciones que les conducen hacia la *unio mystica*; un viaje penoso y peligroso que los pájaros realizan a través de los siete valles (*haft wādī*) hasta alcanzar la montaña de Qāf, donde se halla el árbol de Tūbā y en cuya cumbre tiene su nido el Sīmurǧ, el pájaro misterioso que aparece ya en el Avesta, el libro santo de los zoroastrianos, bajo la forma de Saēna mereǧa. Los siete valles simbolizan las siete moradas de la Senda sufi. Estos valles (*wādī*) o moradas (*maqāmāt*) son: el valle de la búsqueda (*wādī-yi talab*), el valle del amor apasionado o extático (*wādī-yi šīq*), el valle de la gnosis (*wādī-yi ma‘rifat*), el valle del desapego o la independencia (*wādī-yi istiḡnā*), el valle de la Unicidad divina (*wādī-yi tawhīd*), el valle de la perplejidad (*wādī-yi ḥayrat*) y, por último, el valle de la realización en la pobreza ontológica y el anihilamiento (*wādī-yi faqr wa-fanā*). El autor de Nišāpūr concibe el itinerario místico del alma a través del símbolo del viaje de los pájaros que quieren alcanzar la montaña de Qāf que rodea el mundo terrestre. Esta montaña es el límite entre el mundo visible (*‘ālam-i šahāda*) y el mundo invisible (*‘ālam-i ḡayb*), lugar al que el Sīmurǧ, que existe desde el origen del mundo, se ha retirado en soledad. De ahí también la denominación de «Montañas de la Sabiduría».

El pájaro místico Sīmurǧ o al-‘Anqā’ es el símbolo de la Divinidad hacia la cual se dirige el contemplativo; viaje que a su fin le permite saber que el Pájaro divino ha estado allí desde siempre, y que sólo el yo empírico del místico le separaba de su unión. El Sīmurǧ simboliza no solamente el señor místico y la manifestación de la divinidad, sino que es también el símbolo del yo escondido. Es así como ‘Aṭṭār, en su *Mantiq al-tayr*, habla de este pájaro fabuloso como de un símbolo de la búsqueda de sí mismo. Se crea un juego de palabras entre el nombre de esta ave y los treinta pájaros (*sī murǧ*) que parten en busca de un objetivo trascendente, y al fin descubren que el *sī murǧ* eran ellos mismos, los *sī murǧ* (los treinta pájaros). Según Ibn al-‘Arabī, al-‘Anqā’, «el Grifo» –ave mítica: la mayor de las aves, que vive en el límite del mundo–, es el viento en el cual y con el cual Allāh abre espiritualmente los cuerpos materiales del mundo. Ibn al-‘Arabī designa el Alma Total por medio del término *al-zamrada*, «la esmeralda», por tanto de color verde, como la montaña psicocósmica de Qāf. Cf. Dick Davis, «The Journey as Paradigm: Literal and Metaphorical Travel in ‘Aṭṭār’s *Mantiq al-Tayr*», *Edebiyât: The Journal of Middle Eastern Literatures*, 4 (1993): 173-83; Gerald T. Elmore, *Islamic Sainthood in the Fullness of Time. Ibn al-‘Arabī’s Book of the Fabulous Gryphon (Kitāb ‘Anqā’ muǧrib)*, Leiden: E. J. Brill, 1998, *index s. v.* «‘anqā’ (gryphon/phoenix)»; Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Un phénix estrangeant. Une introduction à la pensée d’Ibn ‘Arabī*, introd. y trad. de Paul Ballanfát, París: Albin Michel, 2026.

43 El canto de Sīmurǧ representa la síntesis de todos los sonidos y su plumaje reúne todos los colores simbólicos de los estados místicos transitorios del alma durante su viaje espiritual. Esta es la razón por la cual algunos maestros sufíes como Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī (m. 587/1191), Sayyid ‘Alī Hamadānī (m. 1385) y Šams al-Dīn Muḥammad Lāhīǧī (m. 912/1506-7), dicen que Sīmurǧ es «sin color» (*bī-rang*), puesto que ella los integra todos. Este pájaro es la coalescencia universal de todas las almas convertidas en el πλῆρωμα del *tawhīd*. Como la cola desplegada del pavo, con doscientos ojos brillantes, el plumaje de Sīmurǧ es multicolor, y así pues indefinible por un color determinado. Lo mismo se puede decir de la esencia divina incalificable y llamada «sin

posada de la preeternidad (*al-azal*).»⁴⁴ Asimismo: «[...] cuando el enamorado sale de la celda de la servidumbre, y le quitan los grilletos del temor, y el Sīmurǧ de su alma cruza el desierto de las pruebas y llega a las verdes llanuras de la libertad [...]»⁴⁵.

En la poesía mística de Ibn al-‘Arabī, el desierto expresa la morada del desapego (*maqām al-taǧrīd*) y del aislamiento o singularización (*al-tafrīd*, independencia [interior del mundo], desapego [de sí mismo], incluso de los propios estados, perderse a sí mismo en Dios), lo que produce humildad (*hušū‘/ tawādū*)⁴⁶ y conduce a la transcendencia (*tanẓīh*). Pues tal como escribe Ġalāl al-Dīn Rūmī: «A veces, destruye su propia imagen para afirmar la transcendencia del Amado» (M II:60). La independencia significa estar con uno mismo a través de Dios, esto es, que Dios sea la realidad de las facultades del viajero, conforme a la tradición sagrada: «Yo seré el oído con el que oye, el ojo con el que ve...». En efecto: «El desierto te da quitando», afirma Oliver Laxe del filme que nos ocupa⁴⁷. El núcleo y la realidad de la independencia, que es la esencia de la Unicidad divina (*tawhīd*), es una forma de exilio (*ǧurbat*), de la que el Profeta hablaba cuando dijo: «Buscad a Dios en el exilio». El poeta sufí persa Bābā Ṭāhir, apodado ‘Uryān (‘el desnudo’) (que murió en Ĥurramābād en la primera mitad del siglo xi) dijo: «El exilio es el núcleo de la independencia en el seno de la Unicidad divina».

Con esta película, Oliver Laxe –como Bresson, Antonioni, Godard o Tarkovski– ha querido remontarse hasta las raíces más mágicas, más inefables de la imagen, y casi a una metafísica

atributos» (*bī ṣifāt*). Las dos expresiones se recobran en la terminología del sufismo oriental, en la obra de los *kubrawī* y los *naqšbandī*. Antes que Rūmī, Suhrawardī *maqtūl* afirmaba: «Sabe que todos los colores (per. *naqšehā*) derivan del [ave mítica] Sīmurǧ, pero él mismo no tiene color (*raṅg nadārad*). Su nido está en Oriente, pero su lugar en Occidente no está vacante.» *Safīr-i Sīmurǧ* (*El sortilegio de la Sīmurǧ*), preludio. Cf. Suhrawardī, *The Philosophical Allegories and Mystical Treatises*, ed. bilingüe per.-ingl. de Wheeler M. Thackston, Jr., Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1999, p. 92. San Juan de la Cruz dirá a su vez que el pájaro solitario de su alma, aunque no tiene «determinado color», posee a la vez todos los colores, con lo que el poeta significaba simbólicamente el desasimiento del alma de todo lo creado. En la alquimia, el *lapis* contiene o produce todos los colores.

44 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Ġalaṭāt al-sāliqīn*, incluido en la ed. del *Risālat al-quḍs wa-risāla-yi ġalaṭāt al-sālikīn*, ed. de Ġawād Nūrbaḥš, Teherán: Intišārāt-i Ḥāniqāh-i Ni‘māt Allāhī, 48, Teherán: Čāpḥāna-yi Firdawsī, 1972, p. 102.

45 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Kitāb-i ‘Abhar al-‘āsiqīn: šayḥ Rūzbihān Baqlī Šīrāzī*, ed. del Dr. Ġawād Nūrbaḥš, Teherán: Intišārāt-i Ḥāniqāh-i Ni‘māt Allāhī, 1349/1971, p. 97; reed., Teherán: Yaldā Qalam, 2001; *id.*, *Le Jasmin des Fidèles d’amour (Kitāb-i ‘Abhar al-‘āsiqīn)*, ed. e introd. de Henry Corbin y Muḥammad Mu‘īn, Teherán: Institut Français d’Iranologie de Téhéran, 1958, (Bibliothèque Iranienne, n.º 8). Trad. cast.: *El jazmín de los enamorados [‘Abhar al-‘āsiqīn]* y *El desvelamiento de los secretos [Kašf al-asrār wa-mukāšafāt al-anwār]*, ed. per., pról. y nn. del Dr. Ġawād Nūrbaḥš, Madrid: Nur, 2015.

46 Atif Khalil, «Humility in Islamic Contemplative Ethics», *Journal of Islamic Ethics*, 4(1-2) (2020): 223-52. <https://doi.org/10.1163/24685542-12340048>

47 Entrevista de Gerardo León con Oliver Laxe, «Oliver Laxe, director de ‘Sirat’: “Vivimos en un mundo mágico y encantado”», *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*, 17 de junio de 2025. Oliver Laxe, director de ‘Sirat’: “Vivimos en un mundo mágico y encantado” - MAKMA (consultado a fecha 18/06/2025).

de la imagen: la imagen es aparición o no es imagen. Y, a pesar de la violencia suscitada por la película, aún se mide mal la radicalidad y la provocación del retorno a la representación y a su misterio que propone si sólo se le refiere al cine y a lo sagrado. La gracia, el milagro, la aparición o el trance, no interesan a estos realizadores sino en relación con el cine y el arte, y se extrañan de que ciertos críticos hayan confundido misterio y religión.

En la filmografía y en la experiencia vital del realizador Oliver Laxe, en su última película –*Širāt. Trance en el desierto* (120', 2025)– de nuevo se recrea el tema del viaje iniciático. Al final del filme, Luis, este hombre que busca a su hija Mar, desaparecida en medio del llano desierto blanco, escuchando música electrónica en fiestas masivas clandestinas, descubre que el viaje no ha sido sino al centro de sí mismo, sale fuera de sí y entra en trance. Un bello plano de un orbe de luz atraviesa su pecho hasta convertir el plano en un deslumbramiento ciego. Este plano nos evoca la fisiología del hombre de luz (*šahs nūrānī*, φωτεινός ἄνθρωπος) en la gnosis persa. La línea de la creación dolorosa: ojos abrasados por el Sol (*šams*) de la Realidad, deslumbramiento ciego, ojos quemados para ver mejor por medio de la ceguera vidente. La herida de la luz. La *scala spiritualis* del viaje nocturno, la senda de la iluminación, está al inicio del filme representada de forma explícita por un plano cinematográfico de una escalera dibujada con luces proyectadas azuladas que irradian halos luminosos hacia el cielo nocturno del desierto. En esta apertura de la mirada hacia la luz increada, el cine se vuelve visionario.

Sād para *al-širāt al-mustaqīm*, «la vía recta», o bien para *šūfi* y *šāfi*, «puro». Alcanzar la pureza en la «estación de la desposesión» (*maqām al-tağrīd*) por medio de las vías más insospechadas, menos transitadas: la abyección propia de la mística antinómica, como vía para la santidad.

La miniatura de la figura 1 encuentra su réplica contemporánea en una secuencia del filme del director, guionista, productor y montador de cine iraní Daryūš Mehrḡuī (Daryush Mehrjui, 1939- 2023) titulado *Parī* (1994), en la que la protagonista del mismo, Parī (la actriz Nīkī Karīmī)⁴⁸, para encontrar reposo a su angustia vital, abandona Teherán en dirección a Iṣfahān⁴⁹. En esta bella ciudad descubrirá que su desasosiego no es más que el resultado de

48 *Parī*, per. hada, duende. En los textos persas clásicos, donde se muestra la imagen ideal de la belleza femenina, la imagen completa es a menudo la de una belleza que tiene su sitio entre los habitantes del Paraíso, *al-ḥūr al-ʿayn*, las doncellas de ojos de gacela prometidas a los creyentes en el Corán, o en el mundo de *parī*, término persa introducido en inglés como *faïry* y en francés como *péri*. La comparación y el hecho de que el Amado es con frecuencia descrito, *par excellence*, como un hada, que, que usualmente cambia su forma por el de una hermosa gacela, enlaza los ojos del Amado con el mundo de los seres mágicos. Cf. Johann Christoph Bürgel, «The Lady Gazelle and her Murderous Glances», *Journal of Arabic Literature*, 20 (1989): 1-11.

49 *Sinopsis*: Parī es una joven estudiante de literatura en una universidad de Teherán que sostiene un combate con su propio yo y que sufre una crisis espiritual después de leer el relato de un místico del siglo v h. que lo perdió todo en el fuego. El libro –un texto sufí titulado *Sulūk* (el viaje espiritual)– es un legado de Asad, su hermano mayor, que se suicidó prendiéndose fuego. Parī, sin proponérselo, tiene visiones en las que, de forma

un acuciante deseo ardiente interior. Cerca de Iṣfahān, en la estación de autocares, atraída por la misteriosa luz que se filtra por una de las entradas, sale para contemplar el paisaje yermo iraní (*Dašt-i Kawir*), el desierto blanco. Parī se halla entre los restos de automóviles desguazados cubiertos por la arena –símbolo, como su propio *čādor*, de la mortificación del ego, del alma sensitiva (*nafs, ḥwud*). Frente a esta perspectiva luminosa respira profundamente, aliviada de la aflicción que la oprimía. Ante el desierto ella experimenta el deslumbramiento de sus ojos *verdes* (color que indica que se encuentra entre los seres del paraíso), contempla lo que no es visible, afronta lo invisible, la imagen de la *presencia-ausencia* de lo Real: ninguna presencia presenta el alejamiento en que se ausenta la verdad de la propia presencia. En *Īstgāh matrūk* (*Estación abandonada*, 2002)⁵⁰, una película de ‘Alī Riḍā Raisian (Teherán, 1955), es también en el desierto, en el vagón de un tren abandonado –símbolo de las ruinas en las que se esconden los más preciados tesoros de lo oculto–, donde Māhtāb (la actriz Leylā Hātāmī), la joven peregrina, se volverá invisible a quienes la buscan en este mundo de los sentidos: a este estado los sufíes lo llaman *ḥudūr wa-ġayba* («presencia y ausencia»), que pueden definirse como presencia en la proximidad de Dios y ausencia de sí, o a la inversa⁵¹.

Los desiertos blancos de los filmes que nos ocupan –*Parī* (1994, dir. Daryush Mehrjui), *Īstgāh matrūk* (2002, dir. ‘Alī Riḍā Raisian), *Gerry* (2002, dir. Gus Van Sant), *Širāt. Trance en el desierto* (2025, dir. Oliver Laxe)– expresan la blancura primordial de la Realidad absoluta indiferenciada.

Desde *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956, dir. John Ford)⁵² hasta *Gerry* (2002, dir. Gus Van Sant), el desierto ha constituido en la historia del cine una *terra incognita* de revelación. Por esta razón los monjes del cristianismo ulterior se retiran al desierto como eremitas (desierto se llama en griego ἔρημος) para afrontar allí su naturaleza y la del mundo con la sola ayuda de Dios. El contenido simbólico Los símbolos de la tierra yerma y de las ruinas, que en el sufismo constituyen el τόπος de la aniquilación del ego en la Realidad divina, a la que los poetas persas aluden a su vez por medio de la imagen del desierto. El desierto es el *locus* por

inesperada, se le aparece dicho maestro derviche. El libro le sirve de guía para experimentar un ahondamiento interior y le ayuda a descubrir el camino de retorno en dirección al Principio divino. Mientras que Šafā, su segundo hermano, permanece retirado en su tierra, Dadašy, el hermano más pequeño, intenta disuadirla de seguir el camino de Asad y resucitar su gusto por la vida.

50 *Síntesis*: un fotógrafo y su mujer (Māhtāb) recorren en coche el camino de peregrinación de Teherán a la ciudad santa *šīr* de Mašhād con la esperanza de que su tercer embarazo, esta vez sí, pueda acabar bien. Cuando su coche se avería en el desierto, deciden pedir ayuda en el pueblo más próximo. Sin embargo, una vez allí los acontecimientos sufren un giro inesperado, ya que él se embarca en una serie de diligencias inútiles para arreglar el motor, mientras que la mujer es reclutada como maestra suplente de una clase de niños rurales precoces. Una experiencia milagrosa aguarda a la maestra en este paraje misterioso.

51 Annemarie Schimmel, *Las dimensiones místicas del Islam*, Madrid: Trotta, 2002, p. 147.

52 Moure, *Vers une esthétique du vide...*, *op. cit.*, pp. 67-76.

excelencia de la travesía espiritual, de la conversión mística. El devoto peregrino suspira por alcanzar «los desiertos de la Proximidad» (Ḥallāğ)⁵³, o los «desiertos del Misterio» (Rūzbihān al-Baqlī). El viaje al desierto tiene el carácter de descubrimiento de las raíces comunes de belleza y dolor, de sensibilidad y muerte. En la poesía de al-Ḥallāğ el pájaro representa el alma en su exilio, en su errancia por el desierto de la proximidad, en su nostalgia del Amado:

Uno quisiera que Tú compadecieras a aquel cuyo corazón se agarra a las dos garras del pájaro; prendado, apasionado, asilvestrado, él huye de un desierto a otro; yerra sin saber dónde, y sus ideas yerran, como la luz trazada por un relámpago. [...]

Mi corazón revoloteaba, emplumado por el deseo, encaramado a las alas de mi propósito, subiendo hacia El que, si se me pregunta, yo oculto bajo enigmas, sin nombrarlo. Al término (del vuelo), habiendo ultrapasado todo límite, yo erraba en las planicies de la proximidad, y entonces, al mirar en un espejo de agua, no puede ver más allá de los rasgos de mi rostro.»⁵⁴

Pues el deseo de este pájaro del alma –según Ibn Sīnā, ‘Aṭṭār, Rūzbihān– es convertirse en nada; con las alas ardiendo, anhela atravesar el desierto de la proximidad, hasta, finalmente, desaparecer en la bruma del jardín del misterio.

El amante es una criatura que no vive sino del recuerdo, ya sea el del rostro del Amigo que percibió un día en un relámpago y que desapareció después para siempre, o bien sea el de los favores efímeros, beso o mirada furtiva⁵⁵. Unas veces estos recuerdos le alegran y transforman su corazón en un jardín florido⁵⁶, otras hacen nacer una dulce melancolía. La mayoría de las veces, sin embargo, engendran sufrimiento y dolor. En ocasiones, la ebriedad del amor aporta alegría y exultación sin ton ni son y, entonces, el desierto del amante reverdece gracias a la primavera vivificante del Amado, tal como muestra el siguiente verso de ‘Irāqī: «He mirado por todos lados y no he visto más que al Amigo, Él solo lo era todo. Él era las rosaledas, y sólo a Él he visto en el desierto.»⁵⁷

El monje, el ser solo (μόνος) vive en el desierto para consagrarse a Dios. Según cuentan las *vitae sanctorum*, al adentrarse en los desiertos los santos musulmanes, como los anacoretas

53 Louis Massignon (ed., trad. y nn.), *Le Dīwān d’al-Ḥallāj*, 2.^a ed. aument. y corregida, París: Paul Geuthner, 1955 [1931], muqatta‘a 31, p. 88.

54 *Ibid.*, qaṣīda III, p. 45; qaṣīda VII, p. 49.

55 Ève Feuillebois-Pierunek, *À la croisée des voies célestes. Faxr al-Dīn ‘Irāqī, poésie mystique et expression poétique en Perse médiévale*, Teherán: Institut Français de Recherche en Iran, 2002, (Bibliothèque Iranienne, 56), p. 82.

56 Faxr al-Dīn ‘Irāqī, *Mağmū‘a yi āṭār-i Faxr al-Dīn ‘Irāqī*, ed. de Nasrīn Muḥtašam, Teherán: Zawwār, 1372/1994, 198:2279.

57 *Ibid.*, 85:763.

cristianos de Wādī al-Naṭrūn (la antigua Escetis), se preparan para afrontar rudos combates con las fuerzas tenebrosas que les rodean. El santo «ha realizado la más fecunda destrucción, que es la destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro»⁵⁸.

El «desierto» simboliza el lugar donde el viajero inicia su alejamiento del tumulto de los sentidos y de su percepción del mundo exterior. Es el inicio del caminar en la senda espiritual.

En la terminología sufi se han utilizado varios términos para referirse a esto, como por ejemplo, el desierto (*bādiya*), el yermo o la estepa, el valle, etc. Según el *Mir'āt al-ʿuṣṣāq* (*El Espejo de los enamorados*), el yermo (*ṣaḥrā*) es el símbolo de la perplejidad y del desconcierto⁵⁹. En el sufismo, el desierto es la imagen del tránsito, de la «extinción» (*fanāʿ*) o muerte voluntaria, de la «aniquilación» (*istiḥlāk*), la anulación de uno mismo en la divina esencia. Así el hombre espiritual trasciende el tiempo y el espacio. El *fanāʿ*, la anulación o tránsito del sufi, su apartamiento de la existencia fenoménica, va acompañado de la «permanencia» (*baqāʿ*), o continuidad de su existencia real. El que muere para sí vive en Dios, y *fanāʿ*, que es la consumación de esa muerte individual, cuando el santo puede desaparecer completamente en Dios, señala el logro de la «permanencia» (*baqāʿ*), que es el estado unitivo con la vida divina, cuando el místico puede «subsistir» por Dios.

3.El desierto como imagen (*naqš*) de la no-imagen (*naqš bī-naqš*) de la Esencia abscondita

El desierto (*eremus, desertum, solitudo cordis, secretus*) ejemplifica la tierra yerma desconocida (*terra erma, terra incognita, vasta solitudo*) del totalmente Otro, es la proyección ejemplar de la nostalgia del Amigo, la Gran Ausencia presente, no-lugar que exige un despojamiento total (*nudos amat eremus*), el allende que permite la *fuga mundi*⁶⁰, el lugar de recogimiento y, sobre todo,

58 María Zambrano, «San Juan de la Cruz (De la “noche oscura” a la más clara mística)» (1939), en *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid: Trotta, 1998, p. 267.

59 Y. E. Bertel's, *Ṭaṣawwuf wa-adabiyāt-i ṭaṣawwuf* [incluye *Mir'āt al-ʿuṣṣāq*], trad. per. del ruso de Sīrūs Īzādī, Teherán: Amīr Kabīr, 1356/1976.

60 Sobre la imagen mística del desierto véanse: Armand Abécassis (*et al.*), *Mystiques du désert dans l'Islam, le Judaïsme et le Christianisme*, conférences de la Session, 28 juillet-3 aout 1974 [Gordes]: Publications de l'Association des Amis de Sénanques, 1974; Armand Abécassis (*et al.*), *Le désert et la quête*, colloque tenu à Paris les 12, 13, 14 juin 1982, publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris: Berg International, 1982; Annick Charles-Saget, «Non-être et Néant chez Maître Eckhart», en Emilie Zum Brunn (comp.), *Voici Maître Eckhart*, Grenoble: Jérôme Millon, 1994, pp. 301-18; Marie-Madeleine Davy, *Le désert intérieur*, Paris: Albin Michel, 1983; Antoine Guillaumont, «La conception du désert chez les moines d'Égypte», *Revue de l'histoire des religions* 188/1 (1975): 3-21; Bruno Doucey (dir.), *Le Livre des déserts. Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris: R. Laffont, 2006; Vicenç de Lerins, *Commonitori*; Salvià de Marsella, *A l'Església*; Euqueri de Lió, *Lloança del desert*, introd.

el de la profundidad: «el desierto interior» (Atanasio). El verdadero desierto se mantiene oculto en el seno de la dimensión interior. El desierto interior, el de los hombres prendados de lo Absoluto, es silencioso. Así podemos comprender la oración de los monjes del desierto: «Convíértete en una tierra sedienta».

Los paisajes desérticos de Daryush Mehrjui, ʿAbbās Kiyārostamī y Seifollāh Samadian son la imagen de una realidad ausente, «la blancura de lo real», «página blanca que ofrece su carne a la *inscripción* del infinito»⁶¹. Así pues, lo invisible se manifiesta igualmente en el arte, no menos cerca de lo sagrado, que oculta su objeto. La obra no es más que el receptáculo, la caja de un objeto adivinado y sustraído a la mirada. «Lo inconfesable» (Blanchot)⁶², «el secreto no confesable» (Nancy)⁶³, se descubre en el ocultamiento de su revelación y se oculta en el descubrimiento de su ocultación. Se trata, en definitiva, de la conservación del secreto por medio de su revelación. La «gavilla de secretos» (ʿAṭṭār), lo Real invisible, o como los paisajes blancos de Daryush Mehrjui y Samadian, se muestra ocultándose, «un signo que no es ni patente ni oculto»: espacio *en blanco* que constituye la imagen de la no-imagen. Lo propio del desierto es ser «secreto» (*remotus, abditus, secretus*), «muy secreto»⁶⁴: *secretum meum mihi*. La paradójica verdad de la imagen pone en relación el presente de la ausencia; más aún, ella es la que nos pone en presencia de esta ausencia y la que la vuelve manifiesta bajo el signo de la relación: la imagen no se deja nunca encerrar en una forma, es una «libre ausencia»⁶⁵, pues lo completamente Otro sólo puede manifestarse como ausencia: «presencia no presente» la llama Kiyārostamī⁶⁶.

de Josep M. Rovira Belloso; trad. de Isabel Segarra i Añón, Barcelona: Proa, 1998; Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven; Londres: Yale, 1990, *index s. v.* «desert, symbolism of»; *id.*, «Revelation and Concealment: Apophatic Imagery in the Trinitarian Miniatures of the *Rothschild Canticles*», *Beinecke Studies in Early Manuscripts: The Yale University Library Gazette*, 66, suppl. (1991): 134-58; Jambet, «L'appel du désert», *op. cit.*; Jasper, *The Sacred Desert*, *op. cit.*; Jean Leclercq, *Chances de la spiritualité occidentale*, París: Les Éditions du Cerf, 1966, cap. VIII: «Le désert», pp. 247-77; Bernard McGinn, «Ocean and Desert as Symbols of Mystical Absorption in the Christian Tradition», *The Journal of Religion*, 7 (abril 1994): 155-81; Benedicta Ward, «The Desert Mith: Reflections on the Desert Ideal in Early Cistercian Monasticism», en M. Basil Pennington (ed.), *One yet Two. Monastic Tradition, East and West*, Orthodox-Cistercian Symposium, Oxford University, 26 August-1 September, 1973, Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1976, pp. 183-99.

61 Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, París: Le Nouveau Commerce, 1995, pp. 26, 28.

62 Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid: Arena Libros, 2002.

63 Cf. Jean-Luc Nancy, *La comunidad enfrentada* seguida de *Entre poder y fe*: entrevista de J.-L. Nancy y J. M. Garrido; posfacio de Mónica B. Cragolini, Buenos Aires: La cebra, 2007, pp. 26-7.

64 «Secreta eremi», Ennodius de Pavie, *Opusc.*, 4, 25, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 6, p. 188, 25; «Secretiora eremi», *ibid.*, 4, 31, p. 189, 8. *Apud* Leclercq, *Chances de la spiritualité occidentale*, *op. cit.*, p. 261.

65 Mondzain, *L'image naturelle*, *op. cit.*, p. 22.

66 *Apud* Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Tours: Farrago, 2000, p. 24.

Ese desierto no es propiamente crecimiento de la devastación, sino crecimiento de su propio espaciarse⁶⁷. El desierto muestra una presencia *in absentia*, presenta la presencia en tanto ausente, deserción⁶⁸, el retiro en el que esa presencia se mantiene, la región de la presencia ausente que en otro tiempo llamaban lo sagrado: la invisibilidad del dios retirado en su unicidad⁶⁹. El desierto blanco es una «imagen de la divinidad», la cual sólo puede aparecer en virtud de un retiro, de un *retiro acogedor*: el retiro del fundamento como única fundación, lo que se debe a la apariencia de una ausencia que oculta aquello de lo que proviene. Pues ninguna visibilidad se deja ver en figura, si no va precedida de un retiro que pueda acogerla, es decir, retirándose en el gesto mismo del don⁷⁰. La imagen-desierto se retira de la forma incluso en la cual ella se muestra, se deja ver. Tanto la miniatura del British Museum como el plano de la película de Mehrjui constituyen la expresión de la figuración de la ausencia, la «imagen de la no-imagen» (*naqš bī-naqš*) del «haz de secretos» (‘Aṭṭār), la «forma sin forma» (*šūrat bī-šūrat*) del mundo de lo invisible (Rūmī), plasmada en ambos casos por la blancura cegadora del desierto⁷¹. El Rostro sin rostro, la imagen de la no-imagen, la forma sin forma, son expresiones que designan una especie de teofanía numinosa de la Nada, el centro invisible del Ser⁷². En la obra de Ibn al-‘Arabī, el conocimiento más elevado de la desnudez absoluta de la Esencia divina (*al-dāt*) incalificable y llamada «sin atributos» (*bī ṣifāt*) está más allá de toda imagen; requiere lo que el Maestro Eckhart llama *entbildung* (‘desimaginación’ más allá de la imagen; al ir más allá de las imágenes, el ser humano encuentra la única imagen, aquella en la que se encuentra con el creador) de lo que es sin forma y sin modo (*formlos/wiselos*)⁷³. Con toda su parte de invisibilidad, la presencia del espíritu divino corresponde a lo que los teóricos chinos de la composición lírica en la China antigua llaman *xiang wai zhi xiang* («la imagen allende de las imágenes») ⁷⁴ y *yun wai zhi zhi* (lit. ‘resonancia más allá del tono’, «la resonancia más allá de los sonidos») ⁷⁵. Asimismo, el místico alemán Heinrich Seuse, cuyo

67 Jean-Luc Nancy, *La experiencia de la libertad*, Barcelona: Paidós, 1996, p. 163.

68 Mark C. Taylor, *Disfiguring Art, Architecture, Religion*, Chicago: The University of Chicago Press, cap. 8, pp. 269-307.

69 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, pp. 56 y ss.

70 Jean-Luc Marion, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Salamanca: Sígueme, 1999, «El retiro de lo divino y el rostro del Padre: Hölderlin», pp. 94-5, 121.

71 Cf. Mary Gerhart, «The World Image Opposition: The Apophatic-Cataphatic and the Iconic-Aniconic Tensions in Spirituality», en Ann W. Astell (ed.), *Divine Representations. Postmodernism and Spirituality*, Mahwah, NJ; Nueva York: Paulist Press, 1994, pp. 63-79.

72 Cf. Daryush Shayegan, «De la pré-éternité à la post-éternité: le cycle de l'être», en Adolf Portmann; Rudolf Ritsema (ed.), *Aufstieg und Abstieg / Rise and Descent / Descente et Ascension [Eranos Jahrbuch, 50 (1981)]*, Fráncfort d. M.: Insel, 1982, p. 105.

73 La asociación es de Michel Chodkiewicz, «La vision de Dieu selon Ibn ‘Arabī», en Éric Chaumont (ed.); Denise Aigle; Mohammed Ali Amir-Moezzi; Pierre Lory (colab.), *Autour du regard. Mélanges Gimaret*, Lovaina: Peeters, 2003, p. 166. Cf. Wolfgang Wackernagel, *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, Paris: J. Vrin, 1991, pp. 154-64.

74 François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid: Siruela, 2007, p. 101.

75 Lin Che, «Traduire l'intraduisible. Une étude de la traductibilité de la poésie chinoise classique», en

término favorito para referirse al estado de desapego místico era *bildlosekeit* (sin imagen)⁷⁶, sostenía el «para expulsar las imágenes mediante las imágenes» (*daz man bild mit bilden us tribe*)⁷⁷, pues «¿Cómo se puede dar forma en imágenes a lo que no tiene imagen, y dar modo a lo que no tiene modo y a lo que está más allá de todos los sentidos y la razón humana?»⁷⁸:

Pero la teoría de la imagen lo es también de la ausencia de imagen y, para indicar a un tiempo la necesidad de ella y la de su superación última, Seuse utiliza la expresión *bildlos gebilden*, «decir en imágenes lo que no tiene imagen», y en ese mismo sentido se orienta también la expresión *von aller bilden bildlosekeit*, «el despojamiento de toda imagen», según el modelo de la *bildlose gotheit*, «divinidad sin imagen», del *bildlos ein*, «uno sin imagen», o de la *bildlose wahrheit*, «verdad sin imagen».⁷⁹

En el sufismo, el que como imagen (*naqš*) ha aprehendido la no-imagen (*naqš bī-naqš*)⁸⁰, el no-signo, ha abandonado este mundo de agua y arcilla, de perfumes y colores, ha encontrado el signo que no es ni patente ni oculto, un signo que es el no signo mismo, la huella misma sin rastro de lo Real: «A veces él destruye su propia imagen; la rompe con el fin de afirmar la transcendencia del Amado.» (M II:60). Entre la imagen y lo Real reflejado, el lenguaje aniquila el espacio de una representación cualquiera. El dibujo de la Imagen, entre la inmanencia y la transcendencia, entre la *Bild* y la *Urbild*, se dibuja y desdibuja a la vez en el «ístm» o límite del *barzah*:

La imaginación está, pues, destinada a lo que yace más allá de la imagen, que no es una presencia (o ausencia) primordial (o última) que las imágenes representarían, o de la cual las imágenes presentarían que no es (re)representable. Pero lo que yace más allá de la imagen, que no está «más allá», que está en el límite, está en la *Bildung* de

Béatrice Bonhomme, Micéala Symington (comp. y present.), *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie. Interrogation philosophique et réalité artistique*, actes du séminaire organisé par l'axe Poïéma de 2004 à 2006 à l'Université de Nice, París: Honoré Champion, 2008, p. 67; Jing Zhang, «“As if before the Eyes” and “Seen beyond Words”: the Aesthetic Pursuit and Function of Inner-Vision in Chinese Poetics», *Theoretical Studies in Literature and Art*, 37/1 (2017): 58-66. ““As if before the Eyes” and “Seen beyond Words”: the Aesthetic Pursuit” by Jing Zhang 76 Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York: Zone Books, 1998, p. 203.

77 Heinrich Seuse, *La vida del siervo*. La edición estándar de los escritos vernáculos es *Heinrich Seuse: Deutsche Schriften*, ed. de Karl Bihlmeyer, Stuttgart, 1907; reimpr. Fráncfort d. M.: Minerva, 1961. Este pasaje es de *Leben Seuses*, cap. 53 [191 línea 9]. *Apud* Bernard McGinn, «Theologians as Trinitarian Iconographers», en Jeffrey F. Hamburger; Anne-Marie Bouché (ed.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006, p. 199.

78 Heinrich Seuse, *Vida*, ed., introd., trad. del alto alemán medio y nn. de Blanca Garí, Madrid: Siruela, 2013, cap. 53, p. 176.

79 *Ibid.*, p. 34 (de la introd.).

80 No-imagen, per. *naqš bī-naqš*, *bī-sūrat*, *bī-nišan*, i. e., la imagen original del mundo Invisible. Cf. Farīd al-Dīn 'Attār, *Le Livre des Secrets (Asrār-Nāma)*, present. y trad. del per. de Christiane Tortel, París: Les Deux Océans, 1985, *index s. v.* «non-image». [Trad. cast.: *El libro de los secretos*, trad. de Clara Janés con la colaboración de Saib Garby; introd. y nn. de Christiane Tortel, s. l.: Mandala, 1999].

la *Bild* misma, y, por lo tanto, en la *Bild* misma, en el trazado mismo de la figura, el trazado, la incisión que separa y une [...].⁸¹

Mawlānā Rūmī lo expresa en los siguientes versos:

Cuando voy al desierto, el oasis es Él [...]

Cuando miras aún más allá

allende de tu más allá, está Él [...].⁸²

Como en el desierto, también el Mar de la Realidad divina (la no-imagen, el no-signo) es donde todas las imágenes de este mundo desaparecen, tal como expresa el insigne maestro sufi y poeta místico persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (m. c. 618/1221):

en el Mar, en efecto, nunca la imagen sensible ha subsistido

Aquel que por imagen ha aceptado la no-imagen⁸³

como los Hombres ha renunciado a esta iconolatría⁸⁴

Si concibes la no-imagen y el no-signo

posees la (verdadera) vida⁸⁵

Dado que toda forma es, en un sentido, idéntica con su significado, la imagen del Amado no es otra cosa que la Realidad del Bienamado. Pero desde otro punto de vista, el significado trasciende a toda representación formal: el Amado está más allá de Su Imagen⁸⁶. Entonces, aunque la Imagen del Bienamado sea incomparablemente más real que este mundo, aun así es menos real que el propio Amado. La unión con la imagen es una estación encumbrada del Sendero, pero la unión con el Bienamado está mucho más allá de ella:

Oh Imagen, tú que atraviesas por el corazón, Tú no eres ni Imagen, ni yin, ni hombre.

81 Jean-Luc Nancy, «L’offrande sublime», en Jean-François Courtine (et al.), *Du sublime*, París: Belin, 1988, p. 61. 82 D 2251.

83 Lǎo zǐ, *Dàodé jīng*, cap. XIV: «Míralo y no lo verás, se llama invisible. [...] es decir forma de lo informe, imagen de la inmaterialidad»; cap. XXXV: «Aténte a la gran imagen (*zhi da xiang*) [...] Se mira y no se ve; se escucha y no se oye; se usa y no se agota (*shi zhi bu zu jian ting zhi bu zu wen yong zhi bu zu ji*)»; cap. XLI: «la imagen más grande no tiene forma (*da xiang wu xing*)». Lǎo zǐ, *Libro del curso y de la virtud (Dao de jing)*, ed. y trad. del chino de Anne-Hélène Suárez; pról. de François Jullien, Madrid: Siruela, pp. 57, 99, 111. Cf. François Jullien, *La gran imagen no tiene forma, o del no-objeto por la pintura*, Barcelona: Alpha Decay, 2008.

84 A su vez, en el *Muṣībat-nāma*: «¡Oh tú retenido en tu propia masa, tú que veneras tus fantasmas, sabe que el Ser está más allá de tu imaginación [...]. Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Le Livre de l’épreuve (Muṣībat-nāma)*, trad. del per. de Isabelle de Gastines; introd. de Annemarie Schimmel, París: Fayard, 1981, cap. 40, p. 329.

85 ‘Aṭṭār, *Le Livre des Secrets (Asrār-Nāma)*, op. cit., cap. VIII, vv. 1130-2, p. 107.

86 William C. Chittick, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rūmī*, Albany: State University of Nueva York Press, 1983, «Beyond the Image», pp. 265-7.

⋮

Yo busco Tus huellas, pero Tú no pisas ni la tierra ni los cielos.⁸⁷

Llevé Tu hermosa Imagen al interior de mi pecho –el fulgor rojizo es una muestra del Sol.⁸⁸

He pesquisado el símil de Tu Imagen –bella como luna– oh Inimaginable, y he llegado tan lejos como el séptimo cielo en mi búsqueda –pero no hay ninguna.⁸⁹

La Rosa pertenece a aquel mundo, no puede estar contenida en este mundo. ¿Cómo podría la Rosa estar contenida en el mundo de la Imaginación?⁹⁰

Su Imagen aumenta la luz en el ojo, pero en presencia de Su unión, esa luz es oscuridad.⁹¹

En la tradición sufi persa, la búsqueda de la casa de Amigo (*dūst*) es un tema recurrente⁹². El objeto de la búsqueda del amigo de Dios es la ruina del ego⁹³. Sin embargo, en el viaje sin fin hacia la presencia del que está ausente, la búsqueda exterior debe fracasar. En busca de la visión la imagen de lo que no tiene imagen, el redoblar de la visión que hace visible lo invisible en la invisibilidad de lo visible, una revelación que se revela desvelando lo que estaba guardado, el espejo se rompe⁹⁴. Sin embargo, «el dios invisible no está simplemente situado demasiado lejos de nuestros ojos [...]. El dios único es, a decir verdad, menos invisible (en el

87 D 31073-74.

88 D 28310.

89 D 4481.

90 D 14256.

91 D 4727.

92 El Amigo (*dūst*), para los místicos persas, es uno de los nombres de Dios.

93 ‘Abd al-Rahmān Ġāmī, *Yousouf et Zouleikhá*, trad. del per., pról. y nn. de Auguste Bricteux, París: Paul Geuthner, 1927, p. 4.

94 Sobre la paradoja del velo y la dialéctica de develar lo oculto/velar lo revelado véanse: Moshe Barasch, «The Veil: Representations of the Secret in the Visual Arts»; *id.*, «How the Hidden Becomes Visible», en Moshe Barasch, *The Language of Art. Studies in Interpretation*, Nueva York; Londres: Nueva York University Press, 1997, pp. 266-87, 288-301; William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-‘Arabī’s Metaphysics of Imagination*, Albany: State University of Nueva York Press, 1989, *index s. v.* «veil (*hijāb*)», en concreto pp. 230-1; *id.*, *The Self-Disclosure of God. Principles of Ibn al-‘Arabī’s Cosmology*, Albany: State University of Nueva York Press, 1998, *index s. v.* «veil (*hijāb*)», en concreto pp. 104-8, 120-1, 128-32; *id.*, «The Paradox of the Veil in Sufism», en Elliot R. Wolfson (ed.), *Rending the Veil. Concealment and Secrecy in the History of Religions*, Nueva York; Londres: Seven Bridges Press, 1999, pp. 59-85; Elmore, *Islamic Sainthood in the Fullness of Time, op. cit., index s. v.* «*hijāb*, veil-»; Anton M. Heinen, *Islamic Cosmology. A Study of as-Suyūṭī’s al-Hay’a as-saniya fi l-hay’a as-sunniya, with critical edition, translation, and commentary*, Wiesbaden; Beirut: Franz Steiner, 1982, *index s. v.* «veil(s)»; H. S. Nyberg (ed.), *Kleinere Schriften des Ibn al-‘Arabī*, Leiden: E. J. Brill, 1919, p. 81; Annemarie Schimmel, *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*, Nueva York: Columbia University Press, 1982; *id.*, «Secrecy in Sufism», en Kees W. Bolle (ed.), *Secrecy in Religions*, Leiden: E. J. Brill, 1987, pp. 81-102; Eva de Vitray-Meyerovitch, *Anthologie du soufisme*, París: Sindbad, 1978, pp. 272-84.

sentido de escondido) que inapareciente: del inaparecer, considerado como el acto mismo de Dios, su operación, no se podría dar la apariencia (cuestión de coherencia, no de capacidad), pero se debe presentar la presencia, que es ausencia»⁹⁵. La fuerza de esta dialéctica presencia-ausencia reside en el hecho de que la manifestación preserva la ocultación. Los sentidos opuestos no se excluyen: el exceso del *tanzīh* («alejamiento», abstracción, la *via negationis*, carencia en Dios de atributos humanos), constituye la carencia del *tašbīh* («comparación», «equiparación», asimilacionismo, antropomorfismo, la *via affirmationis*):

Tašbīh y *tanzīh* son dos vocablos contrarios. Si *tašbīh* implica el acercamiento, *tanzīh* evoca el alejamiento. Si uno juega con la similitud y el parecido, el otro instauro la distancia, el alejamiento. He traducido *tanzīh*, esa *via remotiois*, por abstracción pensando en el sentido antiguo, el que procede del bajo latín: *abstractio*, que indica lo que separa, aísla, aleja. Recordemos también que *tašbīh*, que designa el antropomorfismo en teología, remite a la figura de estilo que se vale del acercamiento o paralelismo, la comparación. Lo que convierte en funcional nuestro duelo de contrarios, *tašbīh/tanzīh*, es la manera cómo uno y otro recorren la distancia que separa. El *tašbīh* procede a un movimiento de acercamiento que anula la distancia; mientras que el *tanzīh* aparta lo que separa, para fundamentar a Dios en oscuridad, incognoscible, impenetrable. [...]

Al analizar el *tanzīh*, Ibn ‘Arabī se apoya en el fragmento del versículo que la tradición ha consagrado a tal problemática (Corán 42:11): *Laysa ka-mitli-hi šay‘un* «Nada es como Él» (que indica el *tanzīh*), *wa-Huwa s-Samī‘u l-Bašīru* «y Él es el Oyente, el Vidente» (que ilustra el *tašbīh*). Así pues, en una frase coránica se expresa ese encadenamiento de los contrarios, esos correlativos de oposición que son *tašbīh* y *tanzīh* y que cohabitan en el seno de una misma verdad, que hace problemática la legitimidad de la representación.⁹⁶

El paisaje yermo de la segunda parte de *Širāt. Trance en el desierto* es la geografía del *tanzīh*, la *via remotiois* (vía de la negación o eliminación), *abstractio* (lo que separa, aleja, aísla, sustrae) como en las pinturas últimas, terminales, de Mark Rothko y Ad Reinhardt, o los paisajes desolados y de ruinas de Anselm Kiefer, propuestas pictóricas todas ellas basadas en la sustracción de las formas y el sacrificio de la imagen bajo el horizonte de la teología apofática o negativa⁹⁷.

95 Nancy, *La mirada del retrato*, *op. cit.*, p. 68.

96 Abdelwahab Meddeb, «La imagen y lo invisible. Ibn ‘Arabī: Estéticas», en Alfonso Carmona González (ed.), *Los dos Horizontes. (Textos sobre Ibn al-‘Arabī)*, trabajos presentados al Primer Congreso Internacional sobre Ibn al-‘Arabī, (Murcia, 12-14 de noviembre de 1990), Murcia: Editora Regional de Murcia, 1992, pp. 257-79, en concreto pp. 260, 261; *id.*, «L’icône mentale», *Dédale*, 1-2 (otoño 1995: Abdelwahab Meddeb [dir.], *La paradoxe des représentations du divin*): 45-66.

97 Taylor, *Disfiguring*, *op. cit.*, *index s. v.* «sacrifice», «transcendence».

⋮

Es lo que Louis Massignon llama la «experiencia interiorizante de desnudación de imágenes»⁹⁸.

Entre la deidad inefable y sus nombres, entre el Dios oculto y el Dios revelado, la tristeza sería el secreto del hombre perfecto, tipificación del nombre *Allāh*. Para que la teofanía sea la divinidad revelada, hace falta que ella obre unida al Dios oculto, pero hace falta también que ella no sea uno con él, es necesario que ella revele la ausencia del Dios oculto, su retirada, que es el secreto último de la Unidad divina⁹⁹. El hilo conductor pasa por esa ceguera del secreto, la *gavilla de secretos*, por la irreducible alteridad del Otro, fuente inagotable de nostalgia, y circula a través del silencio contenido en un trazo, una separación y también una ceguera, entre la palabra y la marca muda. Según la bella expresión del insigne poeta místico persa Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ (m. 792/1389), el contemplativo visionario: *zamīr-i munīr-i dūst*, «el secreto resplandeciente del Amigo», que no es un secreto que pertenezca al Amigo, sino el Amigo mismo, que hace estallar en el gran día este secreto, él es el secreto que revela al Amigo y el Amigo que lleva el secreto¹⁰⁰.

El desierto hace visible la retirada del Creador lejos de sus criaturas, el secreto de su misericordia¹⁰¹. El desierto muestra el espacio paradójico de la presencia-ausencia, del decir y desdecir, de lo visible y lo invisible: «¡Oh blancura última! Bajo esta blancura yacemos. Bajo este rostro inmaterial blanco.»¹⁰² La paradoja es la palabra del límite, la de la muerte del místico y, en este sentido, la palabra originaria por excelencia, donde la muerte se revela como fundamento de la vida¹⁰³. Rūmī lo refleja en los siguientes versos:

Nuestro desierto (*biyābān-i mā*) no tiene límites¹⁰⁴,
 nuestros corazones y almas no tienen reposo.
 El mundo entero está lleno de imágenes y formas:
 pero de estas imágenes ¿cuál es la nuestra?¹⁰⁵

98 Louis Massignon, *La Passion de Husayn Ibn Mansūr Hallāj, martyr mystique de l'islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922, Étude d'histoire religieuse*, 4 t., París: Gallimard, 1990 [1922, 1975], t. I, p. 21.

99 Chittick, *The Sufi Path of Knowledge, op. cit.*, p. 411.

100 Véase Antonino Pagliaro; Alessandro Bausani, *Storia della letteratura persiana*, Milán: Nuova Accademia Editrice, 1960, p. 258.

101 Jambet, «L'appel du désert», *op. cit.*, p. 33.

102 Edmond Jabès, «Il n'y a de trace que dans le désert», en François Laruelle (ed.), *Textes pour Emmanuel Lévinas*, París: Jean-Michel Place, 1980, p. 20.

103 Paul Ballanfat, «Ivresse de la mort dans le discours mystique et fondements du paradoxe», *Bulletin d'Études Orientales* 49 (1997): 21-51, p. 50.

104 Se trata del desierto del Amor, la vía llena de sangre (*rāḥ-i pur hūn*). Cf. *Maṭnawī*, ed. Bulāq, libro I, p. 2, línea 13.

105 «Aquel cuyo corazón puro se ha vuelto vacío de imágenes se ha convertido en el espejo de las huellas de lo Invisible.» M I:3146.

Cuando en el camino veas una cabeza cortada¹⁰⁶
 que va rodando hacia nuestro campo,
 pregúntale, pregúntale, cuáles son nuestros secretos¹⁰⁷,
 a fin de aprender de ella nuestro misterio oculto.¹⁰⁸
 Tú estás en los ojos del pintor, y oculto a las miradas.¹⁰⁹

Pero el pintor no sabría capturar en una forma lo que sobrepasa toda forma y no puede hacer visible lo que ningún ojo corporal puede percibir¹¹⁰. Pues el Bienamado es: «Manifiesto y oculto como una imagen del alma.»¹¹¹ Sin embargo: «¡Oh tú, que estás extraviado! Él es un camino, secreto pero visible.»¹¹² Este desierto (*ḥarābāt*) que no tiene límite es la taberna (*ḥarābāt*)¹¹³ del propio Amado, imagen del mundo de la Unidad, tal como bien expresan los siguientes versos del *Gulšan-i rāz* de Maḥmūd Šabistarī:

106 Los textos sufíes hablan del «misterio» de la «cabeza que rueda». Nuestra cabeza es nuestro yo, y cortarse la cabeza es el abandono de sí, la negación de sí, la autoaniquilación; inversamente, «conservar» la cabeza (donde «conservar» = potenciar, exaltar, valorar) equivale a afirmar la individualidad. Cf. Reynold A. Nicholson (ed., trad., intr., nn. y apéndices), *Selected Poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, reimpr., Cambridge: Cambridge University Press, 1961 [1898], II, pp. 9-11, 202-6. «En el amor sin cabeza (*dar bi-sarī ʿiṣq*), ¿por qué conservar la cabeza (*či sar mīkumī*) – ¡no conserves la cabeza!» (*ibid.*, 27:16). «¿Por qué, por la cabeza, apartar las manos de Tí?» (*id.*, 18:2). Cf. Ḥāfiẓ: «No conservo mi cabeza». Henry Wilberforce Clarke (trad., introd. y nn.), *Dīvān-ī Ḥāfiẓ*, 2 vols., Calcuta: Government of India Central Printing Office, 1891, *gāzal* 430, *bayt* 6, p. 719. Sobre el símbolo de la decapitación, véanse igualmente las odas 164:3 y 355:6. «El golpe de tu espada es vida perpetua». El «agente» es el ego, sujeto a la ilusión de la individualidad. Ése es el verdadero sentido de la expresión «perder la cabeza». Es un «secreto» y un «misterio» no porque no se pueda enunciar, ni siquiera en forma de enigma, sino porque permanece incomprensible para quien no ha dado el primer paso en la vía de la autoaniquilación y, no habiéndose sacrificado jamás, no ha «nacido» todavía. Cf. Ananda K. Coomaraswamy, «Sir Gawain y el Caballero Verde: Indra y Namuci», en *Sir Gawain y el Caballero Verde*, introd. de Luis Alberto de Cuenca; posfacio de Jacobo F.J. Stuart, Madrid: Siruela, 2001, pp. 128-30.

107 Los secretos del corazón (*asrār-i dil*). Es decir, su sentido oculto sólo puede ser captado por aquellos que están cualificados para comprenderlo: *i. e.*, «la gente del corazón» (*ahl-i dil*), «los detentadores del corazón» (*ṣāhib-dilān*), «los clarividentes» (*dil dārān*).

108 Nicholson, *Selected Poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, *op. cit.*, II, pp. 9-11, 202-6.

109 D 239, 240.

110 Mondzain, *L'image naturelle*, *op. cit.*, p. 23.

111 Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Rubāʿi ʿyāt*, trad. del per. de Eva de Vitray-Meyerovitch y Jamshid Mortazavi, París: Albin Michel, 1987, p. 104.

112 *Ibid.*, p. 75.

113 En persa, *ḥarābāt* significa tanto «ruinas» como «taberna». Cf. Johannes Thomas Pieter de Bruijn, «The *Qalandariyyāt* in Mystical Poetry, from Sanāʿī Onwards», en Leonard Lewisohn (ed.), *The Legacy of Medieval Persian Sufism*, pref. de Javad Nurbakhsh; intr. de Seyyed Ḥossein Naṣr, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publ.; SOAS Centre of Near and Middle Eastern Studies, 1992, pp. 79-86; Leonard Lewisohn, *Beyond Faith and Infidelity. The Sufi Poetry and Teachings of Maḥmūd Shabistarī*, Richmond: Curzon Press, 1995, *index s. v. kharābāt*.

⋮

La taberna (*ḥarābāt*) es el santuario (*āstān*)¹¹⁴ que no tiene lugar (*lā-makān*)¹¹⁵.
 El frecuentador de la taberna (*ḥarābātī*)¹¹⁶ está desolado (*ḥarāb*) en un lugar desolado,
 en su desierto (*ṣaḥrā-yi ū*) el mundo es un espejismo (*sarāb*)¹¹⁷.
 Este desierto (*ḥarābāt*) no tiene fin (*niḥāyat*) o límite (*ḥadd*),
 nadie ha visto su principio ni su fin.¹¹⁸

La *Rosaleda del misterio* de Šabistarī nos enseña que las Ruinas son el lugar de los que se han liberado de sí mismos, la estación de los enamorados despreocupados, el umbral de Aquel que no tiene lugar, el desierto en el cual aparece el espejismo del mundo. En la senda sufi, la Unión con la Imagen es una estación elevada en la vía, pero la unión con el Bienamado está, a distancia, más allá de ella:

¡Oh, sin la Imagen de Tu Rostro, todas las realidades son ilusorias!
 Sin Ti, el espíritu en mi cuerpo es un cadáver en su sudario.¹¹⁹
 ¡Oh tú que estás extraviado!
 Él es un sendero, secreto, pero visible¹²⁰

El desierto que Parī tiene frente a sí es la imagen del más allá de la imagen, el no-signo secreto del *Rostro sin rostro*. El desierto, «como momento de la Separación»¹²¹, es el *fondo de ausencia*¹²², «la imagen que exige un vacío en el corazón de su visibilidad», un «vacío secreto»¹²³.

114 El umbral (*āstān*) de la Unidad.

115 Tal como ya se ha explicado más arriba, es el lugar en el que se rebasa la dualidad: el corazón del hombre que trasciende las categorías espaciales y temporales, para contemplarLe a Él con los ojos de Él.

116 El frecuentador de la taberna (*ḥarābātī*) es el ser liberado de sí mismo, i.e., el sufi asiduo de la taberna (*ḥarābāt*) de la Unidad (pura Unidad, no diferenciada ni calificada) del Amado. Para hablar del éxtasis (*wağd*) o arrobamiento divino los místicos sufes hablan de la taberna (*may-ḥāna*, *mastaba*, *ḥarābāt*) de la unión divina (*ittiḥād*, *ittiṣāl*).

117 Un fenómeno irreal en el dominio del Ser donde toda alteridad está ausente. El morador de la taberna (*ḥarābātī*) simboliza a aquel que ha alcanzado el anonadamiento absoluto, aquel cuyo ser relativo ha sido borrado en el Ser absoluto y en la Esencia sagrada de Dios.

118 Šabistarī, *Gulshan-i Raz: The Mystic Rose Garden*, texto per., trad. ingl. y nn. de Edward Henry Whinfield, Londres: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1880, vv. 842-4, p. 49 (per.), p. 81 (trad.).

119 D 18872.

120 Rūmī, *Rubāi‘yāt*, op. cit., p. 9.

121 Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 94.

122 Cf. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, París: Galilée, 2003.

123 Cf. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, París: Éditions du Seuil, 1996, p. 121.

«Manifestación secreta» que se nos transmite como un «don secreto»¹²⁴: el «desierto interior»¹²⁵. El fondo de la imagen remite a un «secreto que no se desvela sino velándolo de nuevo»¹²⁶ pues «ninguna presencia presenta el alejamiento en que se ausenta la verdad de la propia presencia»¹²⁷.

Esta dulce palabra que nos hemos dicho el uno al otro
la bóveda del firmamento la ha guardado en su corazón secreto
un día, como la lluvia, lo difundirá
y nuestro misterio crecerá sobre el lugar del mundo.¹²⁸

Dibujar en lo invisible quiere decir que «hay participación de la vista en lo visible, y de lo visible a su vez en lo invisible que no es otra cosa que la vista misma». «Ver lo que no es visible, ver lo que se da a ver solamente a la mirada capaz, a los ojos que ya han sabido ver en la noche de lo invisible»¹²⁹:

Puede que otro rostro sea más bello que éste.
Si los hay más bellos, ¡qué importa! no es mi Bienamado.
Renuncia a todos los rostros en tu corazón
hasta que venga a ti el Rostro sin rostro.¹³⁰
En la noche de mi corazón, por un camino estrecho,
he viajado, he viajado, y he llegado a un desierto.¹³¹

La casa, imagen del alma sensible, de la existencia carnal, deberá ser derruida para acceder al desierto que es la imagen vacía de ese más allá de la Imagen. La casa en ruinas es la imagen del peregrino totalmente vaciado de sí mismo (*ent-worden*), como lo expresa el bello término del alemán medieval. La morada del amante –el amor verdadero– trae el desastre sobre el amante y él le da la bienvenida:

124 Jacques Derrida, *Cómo no hablar: Y otros textos*, 2.^a ed., Barcelona: Proyecto A, 1997 [1989], p. 49.

125 Cf. Harold G. Coward; Toby Foshay (ed.), *Derrida and Negative Theology*, Concl. de Jacques Derrida, Albany: State University of Nueva York Press, 1992, pp. 187, 256.

126 Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 177.

127 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid: Trotta, 2006, p. 40.

128 Ġalāl al-Dīn Rūmī, *Rubāīyāt*, trad. inédita de Eva Vitray-Meyerovitch, *Rūmī et le soufisme*, París: Seuil, 1977, p. 20.

129 Nancy, *Noli me tangere*, *op. cit.*, pp. 16, 37.

130 Rūmī, *Rubāīyāt*, trad. inédita de Vitray-Meyerovitch, *Rūmī et le soufisme*, *op. cit.*, p. 113.

131 Rūmī, *Rubāīyāt*, *op. cit.*, p. 46.

⋮

He hecho un viaje a través del desierto de tu amor
 buscando algún indicio de que tú puedas unirte a mí.
 He visto en cada casa al pasar a lo largo del camino
 los cadáveres esparcidos de aquellos que marcharon antes que yo.¹³²

El viajero deja su casa desierta y abandonada o destruida por el fuego o por la inundación –ambos símbolos del poder destructor del amor, tal como muestran los siguientes versos de Mīrẓā Asad-Allāh Ḥān Ġālib (m. 1285/1869), uno de los más grandes poetas musulmanes del subcontinente indo-pakistaní:

Mi casa se convirtió en un desierto, y el desierto más cautivador
 porque muros y puertas no convienen a los prisioneros del amor
 Sí, mi sabio amigo, tú conoces el camino que te conduce al desierto
 tráeme la candela que el viento del desierto apagar no pudo»¹³³
 ¡Cuál desierto (*dašt*) absoluto (*veerani*) es!
 Viendo el desierto, recuerdo mi casa.¹³⁴

El desierto, lo que Mīrẓā Ġālib denomina «el camino del desierto de mi locura» que permanece «iluminado como una cadena de perlas rojas» (las huellas de sangre de las ampollas de sus pies)¹³⁵, es el paisaje de la presencia como ausencia, el vuelco de lo divino en la ausencia, como un continente sin continente. En los versos del poeta y pintor Suhrāb Sepehrī, hijo del desierto de Kāšān, se muestra esta dialéctica propia de la imagen entre la presencia y la ausencia, la aparición y la retirada: «Mi lámpara, apagada. //...// Visible, también, el desierto.»¹³⁶

El desierto es el τόπος de esta presencia ausente; es la imagen ciega, el *único dibujo* que en cuanto se dibuja se borra. Ausencia e inminencia del Nombre en el no-lugar –el «país del no-dónde» (per. *nā-kuḡā ābād*, ár. *bi-lā makān*), «tierra ruinoso pero próspera» (*harāb ābād*), «la ciudad del alma» (*šahristān-i ḡān*), de los relatos místicos de Šihāb al-Dīn Yaḡyā Suhrawardī¹³⁷,

132 D 1854.

133 «El desierto», *i. e.*, la casa en ruinas; «la candela», que aporta lumbre y calidez. Ralph Russell (ed.), *Ghalib: Life, Letters and Ghazals*, Nueva Delhi: Oxford University Press, 2003, *ghazal*-es en persa, pp. 418, 470.

134 Aijaz Ahmad (ed.), *Ghazals of Ghalib. Versions from the Urdu*, Nueva York; Londres: Columbia University Press, 1971, *ghazal* III, pp. 12-5. Véase a su vez el *ghazal* XIX, pp. 89-93.

135 *Ibid.*, p. 89.

136 Sohrab Sepehrī, «Extrañeza», en *Todo nada, todo mirada (Ma hičt, ma niḡāh)*, pról. de Daryush Shayegan; trad. del per. de Sahand y Clara Janés, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992, «Extrañeza», p. 93.

137 Šihāb al-Dīn Yaḡyā Suhrawardī, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*, trad. del per. y del ár. de

o bien, *hīcīstān* («tierranada») en la lírica de Suhrāb Sepehrī (cf. *das Offene*, «lo Abierto», en la poesía de Rilke, que es *Nirgends ohne Nicht* («el ningún sitio sin nada»)—, donde se inicia la revelación, en el desierto, en el exilio— o marcha infinitamente prolongada en el interior de una ausencia—, único espacio real en que esa palabra encuentra manifestación. Como en el misticismo cristiano, en el que el desierto se emplea para describir la experiencia mística de la unión con el Misterio, en el misticismo islámico el desierto es el paso hacia la unión con el Amado. Que sepamos, los místicos musulmanes no van tan lejos como, por ejemplo, el Maestro Eckhart, que alude a Dios como un desierto —*einöde* (soledad = desierto), *wüeste* y *wüestunge*¹³⁸, o como la gran mística beguina del siglo XIII Hadewijch de Amberes, que hace referencia al desierto (*wustine*) como un «lugar de sufrimiento creado por el Amor divino»¹³⁹, donde acontece «la visión desnuda y sin medio»¹⁴⁰, sin imágenes, sin modos y sin formas. En la obra de Jan van Ruusbroec el desierto (*woestine*, *woeste*) es una imagen que describe el ‘lugar’ místico (de hecho: la Unidad de Dios), situado más allá de la razón y de los modos, en el cual el alma tiene la impresión de errar y de extraviarse en la ignorancia y la tiniebla silenciosa. Y en términos parecidos a los de Maestro Eckhart, Simone Weil afirma: «Hay que estar en un desierto. Pues aquél al que hay que amar está ausente»¹⁴¹. Estas palabras son un eco de la deidad (*deitas*, *gotheit*), el ser puro de la teología apofática eckhartiana, expresada por medio de la imagen del desierto (*einöde*, *wüesti*, también «silencio») (*Predigt X*): «[El entendimiento] aprehende a Dios en su unidad y en su desierto; aprehende a Dios en su yermo y en su

Henry Corbin, París: Fayard, 1976, *index s. v.* «Nâ-Kojâ-âbâd»; Daryush Shayegan, *Henry Corbin. La topographie spirituelle de l’islam iranien*, París: Éditions de la Différence, [1990], pp. 195-7; *id.*, *Henry Corbin. Penseur de l’islam spirituel*, París: Albin Michel, 2011, Libro IV, cap. 3, 2.

138 Cf. Wackernagel, *Ymagine denudari*, *op. cit.*, pp. 62-4.

139 Véase «Poems in Stanzas» 22 y esp. 36 en *Hadewijch. The Complete Works*, trad. e introd. de la Madre Columba Hart; pref. de Paul Mommaers, Nueva York: Paulist Press, 1980, pp. 187, 230-4. Cf. *El lenguaje del deseo. Poemas de Hadewijch de Amberes*, ed. y trad. de María Tabuyo, Madrid: Trotta, 1999. También en la obra de Matilde de Magdeburgo se incluyen unos versos referentes al «verdadero desierto» (*El desierto tiene doce cosas*). Cf. Victoria Cirlot; Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona: Martínez Roca, 1999, pp. 163-4. En el Oriente cristiano, la *Vita Antonii* ha proveído el modelo por excelencia de la separación ascética del mundo. La ἀναχώρησις se desarrolla por etapas: el primer paso es aquel por el cual el asceta abandona su casa y sus tierras para instalarse fuera del pueblo, la última etapa es el retiro en el desierto «interior», donde el monje se establece en una ermita. Cf. Antoine Guillaumont, «La séparation du monde dans l’Orient chrétien», en Antoine Guillaumont, *Études sur la spiritualité de l’Orient chrétien*, Bégrolles-en-Mauges (Maine-&-Loire): Éditions de l’Abbaye de Bellefontaine, 1996, pp. 105-6.

140 Hadewijch d’Anvers, *Écrits mystiques des Béguines*, trad. del neerlandés medio por Fr. Jean-Baptiste Porion, París: Les Éditions du Seuil, 1954, *Nouveaux Poèmes*, III, pp. 150-4. Sobre la imagen del desierto en Hadewijch véanse: S. M. Murk Jansen, *The Measure of Mystic Thought. A study of Hadewijch’s Mengeldichten*, Göppingen: Kümmerle Verlag, 1991, pp. 64-7; Frédéric Nef, «Expérience du Vide et ontologie chez les Mystiques rhénans», en Lilian Silburn (dir.), *Le Vide: expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Lausana: Les Amis d’Hermès, 1969, p. 121.

141 Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid: Trotta, 1994, p. 147. Palabras similares a las de Hadewijch de Amberes: «Sumida en la ignorancia, más allá de toda aprehensión, de todo sentimiento, debo guardar silencio y permanecer donde estoy como en un desierto que no describen, que no alcanzan, ni palabras ni pensamientos». Hadewijch d’Anvers, *Écrits mystiques des Béguines*, *op. cit.*, *Nouveaux Poèmes*, III, p. 152.

propio fondo [*grunt*]¹⁴². Asimismo, en el poema «*Granum sinapis*» («El grano de mostaza»): «El camino te conduce / a un maravilloso desierto //...// El desierto, ese bien / nunca por nadie pisado //...// Si vas sin camino / por la senda estrecha, / alcanzarás la huella del desierto»¹⁴³. Dios concebido como un mar abisal o un desierto, «fondo sin fondo» (*grunt âne grunt*), como ausencia infinita, desierto silencioso (*stille Wüste*). Aquí la visión interior está vuelta hacia lo invisible infinito pues ningún límite separa lo visible de lo invisible: ya que en el desierto «lo invisible está alrededor de ti», señala Edmond Jabès, porque es inmanente al acto mismo de la mirada¹⁴⁴: «la mirada antes de la mirada»¹⁴⁵. La vacuidad del desierto es el límite entre lo visible y lo invisible: «trayecto del blanco visible al invisible blanco»¹⁴⁶. «Lejos de excluirnos, el desierto nos envuelve. Nos volvemos inmensidad de arena...»¹⁴⁷.

El desierto es la infinita «presencia de ausencia» (Hadewijch), ante el que Ángela de Foligno exclama: «no veo nada y veo todo». «Dios no es Dios. *Él es*. Él es anterior al signo que lo designa. [...] La ante-mirada.»¹⁴⁸ El desierto blanco, sin lugar propio, la relación sin relación que es lo invisible: «Ya no hay nadie en estos lugares visitados religiosamente... Se precisa reinventar en *este* desierto. Allí donde *es preciso*, el amor»¹⁴⁹.

La transcendencia divina (*tanzīh*) no puede estar satisfecha de ella misma en su ocultación. Estamos pensando en el mencionado hadiz *qudsī*: «Yo era un Tesoro oculto y quise ser conocido. Por ello, creé las criaturas con el fin de ser conocido por ellas.» Dios se ama, se revela, y por eso opera la Creación. Recordemos el lugar central que en la obra de Ibn al-‘Arabī ocupa la meditación del «Suspiro del Compasivo» (*nafas al-rahmān*), por medio del cual la divinidad se revela. La creación es la tristeza exhalada del Creador, la manifestación

142 Maestro Eckhart, *Obras alemanas. Tratados y sermones*, trad., introd. y nn. de Ilse M. de Brugger, Barcelona: Edhasa, 1983, p. 354.

143 Maestro Eckhart, *El fruto de la nada y otros escritos*, ed., introd., trad. y nn. de Amador Vega Esquerria, Madrid: Siruela, 1998, pp. 140, 141.

144 Cf. Alberto Folin, «La figure du silence dans l’imaginaire moderne: Leopardi et Jabès», en Richard Stamelman; Mary Ann Caws (ed. y present.), *Écrire le Livre. Autour d’Edmond Jabès*. Colloque de Cerisy-la-Salle, Seyssel: Champ Vallon, 1989, pp. 154-5; Vincenzo Vitiello, «Desierto, *ethos*, abandono: contribución a una topología de lo religioso», en Derrida; Vattimo (ed.), *La religión, op. cit.*, pp. 202-5. «Es la plenitud de Dios, su perfección o cumplimiento, el ser Él Todo en Uno, lo que reduce la Tierra a desierto. [...] Pero, de ese modo, el sentido de *habitar el desierto* se invierte. De negativo se hace positivo. Migrar, errar en el desierto, aceptar el exilio es el único modo en que el hombre puede corresponder a Dios, a la creación de Dios.» *Ibid.*, p. 203.

145 Edmond Jabès, *Le Parcours*, París: Gallimard, 1985, p. 35. «Más que una región desolada, el desierto es tierra de silencio y de escucha.» *Ibid.*, p. 82.

146 *Id.*, p. 99. Véanse a su vez: *id.*, pp. 24, y 103: «Blancas son la primera y la última página del libro. [...] ausencia de Dios – toda Su presencia [...]». Cf. *id.*, *Le Soupçon Le Désert. Le Livre des Ressemblances II*, París: Gallimard, 1978, «De la blancheur I, II, III», pp. 112-8; *Le Désert*, pp. 127-37.

147 Edmond Jabès, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid: Trotta, 2000, pp. 35-6.

148 Jabès, *Le Parcours, op. cit.*, p. 35.

149 Jacques Derrida; Safaa Fathy, *Turner les mots. Au bord d’un film*, París: Galilée-Arte, 2000, p. 100.

de este secreto supraesencial. La primera emanación de los Nombres divinos está así ontológicamente separada, alejada de su Principio; la relación entre la Esencia oculta y sus manifestaciones es desierto y nostalgia, en la profusión de las irradiaciones.

Los místicos musulmanes se refieren al desierto como al escenario del amor creando compuestos tales como *bādiya-yi* o *bīyābān-i* o *ṣaḥrā-i ʿiṣq*, que todos significan «el desierto del amor», «el desierto del anhelo» (*bīyābān-i ṭalab*), «el desierto de la aniquilación» (*bīyābān-i fanāʾ*), «el desierto de la elección» (*bādiya-yi iḥtiyār*)¹⁵⁰, también son recurrentes en la poesía de amor persa. Es más, el desierto es a menudo empleado por poetas como ʿAṭṭār y Sanāʾī como símbolo del arduo y azaroso viaje en la vía mística. El motivo de la travesía del desierto a menudo va unido al del peregrinaje del amor: el peregrino del amor vaga a través del desierto, buscando la guía (la cual, por supuesto, puede ser tanto física como espiritual):

En esta noche tenebrosa he perdido el camino de la búsqueda

¡aparece pues, oh estrella, para indicarnos el camino!

allí donde me encuentre, mi angustia no ha hecho sino crecer

gracias a este desierto y este camino sin límite¹⁵¹

Hudāy-rā madadī ay-dalil-i rah-i haram,

keh nist bādiya-yi ʿiṣq-rā kerāna padid.

¡Oh guía!, por el amor de Dios, confiere ayuda en el camino del santuario (del amor),

porque el desierto del amor no tiene fin en el horizonte (es en absoluto visible).¹⁵²

Quizás Farīd al-Dīn ʿAṭṭār sea uno de los que mejor ha sabido transmitir el sentido del camino místico como un *viaje interior* que se recorre por diferentes etapas, que en su último célebre poema, *Mantiq al-tayr* (*El lenguaje de los pájaros*), se establece como un relato iniciático en el que treinta pájaros (*sī murǧ*) atraviesan siete valles en el desierto a fin de encontrar su rey, Sīmurǧ, en el Monte Qāf, hasta alcanzar el de la plenitud espiritual o éxtasis. ʿAṭṭār insiste en que la muerte devuelve al hombre a la simplicidad de su condición, despojado de todo lo que ha adquirido. ʿAṭṭār se suma así a las preocupaciones morales de la religión común, que ve en

150 Significa aceptar la elección de Dios en preferencia a la de uno mismo. Cf. en el importante tratado persa de ʿAlī b. ʿUṣmān al-Gullābī al-Huǧwīrī, *Kashf al-Maḥjūb*, “*The Revelation of the Veiled*”. *An Early Persian Treatise on Sufism*, trad. del per. de Reynold A. Nicholson, 2.^a ed., Londres: E. J. W. Gibb Memorial Trust, 1936 [1911], p. 388.

151 Ḥāfiẓ Šīrāzī, *Dīwān-i Ḥwāǧa Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ Šīrāzī*, ed. de Muḥammad Qazwīnī y Qāsim Ganī, 2 vol., Teherán: Kitābhāna Zawwār, 1320 h. š./1941, 94. *Apud* Shayegan, «De la pré-éternité à la post-éternité: le cycle de l’être», *op. cit.*, p. 131.

152 *Ib.*, 239:10. La edición de Qazwīnī y Ganī omite este verso; está establecido por Masʿūd Farzād, *Ḥāfiẓ: Siḥḥat-i kalamāt u iṣālat-i ǧazalḥā*, Šīrāz: Intiṣārāt-i Dānišgāh-i Pahlawī, 1349 h. š./1970, I:565. Cf. Julie Scott Meisami, «Allegorical Techniques in the *Ghazals* of Ḥāfeẓ», *Edebiyât: The Journal of Middle Eastern Literatures*, 4 (1979): 1-40, pp. 8-9.

la muerte una obra de edificación y una de las pruebas de la unicidad de Dios. Ninguna obra protege al hombre de su propia muerte, eso es lo que manifiesta la brecha presente en toda obra. Pensar que se puede escapar de la muerte es un engaño. Para el sufismo, la muerte es la forma misma de la Clemencia divina (*rahma[t]*), en la medida en que es el recordatorio por excelencia de que hay que reconocer la propia finitud, la condición de criatura, para cumplir la relación real de la criatura con su Señor. En el lenguaje de la gente de Dios (*ahl-i Allāh*), la muerte (*al-mawt*) es la subyugación de las pasiones del alma. Quien muere a sus pasiones ya está vivificado por la guía (*hudā*). Percibir la brecha propia de la condición de criatura, es decir, su muerte o su fin fijado, es abrir la puerta al perfeccionamiento espiritual. Así, los objetivos que se asigna la mística musulmana tendrán sistemáticamente como horizonte la muerte venidera, que a veces será la del mártir sufi, víctima de la incompreensión y la condena de los demás, y, cada vez más, la muerte voluntaria, en la que el fiel anticipa la muerte ineludible excluyéndose del mundo de sus propias preocupaciones, hasta aniquilarse. La meditación sobre la muerte es la afirmación de la fragilidad fundamental de la condición humana y de la sumisión (*al-ḥudū*⁵) o abandono confiado (*tastīm*) al Señor que ello implica. Al alcanzar el grado máximo de humildad, el místico se ve invadido por las formas teofánicas (*tağalliyyāt*) de su Señor, que se percibe en él. Es en lo más profundo de la servidumbre (*‘ubūdiyya[t]*) hacia Dios donde el hombre puede recuperar su liderazgo sobre el mundo y participar así en la soberanía (*salṭana[t]*) de Dios. La muerte arrebatada al hombre la ilusión de controlar su destino para devolverlo a la humildad (ár. *al-ḥuśū*⁶, *al-ḥudū*⁶, *al-tawādu*⁶, per. *furū-tanī*) fundamental de su condición.

En el *Mantiq al-tayr* el valle simboliza las diferentes moradas de la Senda que el viajero debe atravesar. El séptimo de estos valles es el valle de la pobreza espiritual y del anonadamiento (*wādi-yi faqr wa-fanā*⁷), el desierto del despojamiento (*faqr*) y de la abnegación de sí hasta el aniquilamiento (*fanā*⁷) en la divinidad¹⁵³. El inigualable juego de palabras enseñan cómo la divinidad está integrada en el hombre mismo: los *sī murğ* (los treinta pájaros), reconociendo, como en un espejo, su identidad en el Pájaro divino (Sīmurğ): «Sīmurğ es la faz imperecedera de cada ser. Faz divina y faz humana se reflejan una a la otra, recíprocamente, por la visión en el espejo.»¹⁵⁴ El primer gran poeta sufi persa Ḥakīm Mağdūd-i Ādam Sanāī Ġaznawī (m. c. 524/1129-1130) describe la vía del amor cruzando el desierto como la muesca de una flecha¹⁵⁵.

153 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Mantic Uttair ou Le langage des oiseaux, poème de philosophie religieuse (Mantiq al-tayr)*, trad. del per., pref. y nn. de M. Garcin de Tassy, París: Imprimerie Impériale, 1863, pp. 220-1.

154 Suhrawardī, *L’Archange empourpré, op. cit.*, «Le récit de l’Archange empourpré» (*Aql-i surh*), p. 199.

155 Véase Ḥakīm Mağdūd-i Ādam Sanāī, *Hadīqat al-haqīqa wa-šarī‘at al-tarīqa*, ms., Bağdath Vehbi, n.º 1672, Estambul, 522/1157, pp. 487-9, cap.: «Sobre las cualidades del desierto, se dice».

Como la travesía de Moisés, el viaje de Iskandar (Alejandro) funciona como una alegoría del itinerario místico hacia el Bienamado (*dūst, maḥbūb, ma šūq, yār*). El desierto yermo es una de las últimas etapas antes de la estación final. Parī, como Maḡnūn, encuentra en el desierto una vislumbre del Paraíso (avéstico: *pairi-daēza; bihišt, firdaws, ḡannat, ḥuld, rawdat, Ridwān*) estando aún en la tierra¹⁵⁶. Los poetas persas repetidamente aluden al desierto como un lugar de revelación divina¹⁵⁷. El desierto es la verdadera casa del amante (ár. *muḥibb*, per. *āšiq*), que lo pierde todo por amor (*āšiq*):

Quiero ir deprisa, deprisa, para alcanzar a los jinetes; quiero volverme inexistente, convertirme en nada, para llegar al Amado.

Me siento jubiloso, jubiloso. Soy una chispa de fuego. Quiero quemar mi casa y viajar al Desierto.¹⁵⁸

El simbolismo más vivo del desierto en los escritos místicos persas nos lo ofrece afirma el pensador-místico iraní Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhrawardī, *Šayḥ al-Isrāq*. Nuestro autor habitualmente se refiere al desierto como el lugar de los caballeros de Dios (*ḡawānmard*), los amigos de Dios, los peregrinos por excelencia. El desierto es el escenario donde el *homo viator* «sitúa la fundación de su símbolo místico.»¹⁵⁹ En el desierto sus protagonistas cierran sus sentidos externos y se confían por completo a sus facultades sensoriales interiores (*al-ḥawās al-bāṭina*), los «sentidos espirituales», para contemplar las maravillas y misterios de la creación. Como Maḡnūn, los héroes de Suhrawardī tratan constantemente de emanciparse ellos mismos de «los cuatro vínculos» (*čahār band*) con el propósito de ser liberados del «mundo del estupor» y entrar en el «mundo de la libertad»: el desierto. Es ciertamente en este enclave donde el viajero encuentra un sabio, un anciano iluminado (*ḫīr-i nūrānī*), el guía espiritual que le conduce al plano celeste. También Maḡnūn se reúne con un hombre similar en el desierto, y su infortunio cambia a partir de ese momento. El hombre crea incluso una unión temporal para los amantes, y luego desaparece. En uno de sus poemas Suhrawardī hace referencia a los sabios que habitan en las ruinas, capaces de develar los misterios de lo invisible:

En el rincón de las ruinas (*ḥarābāt*) hay muchos hombres
que pueden leer los secretos (*sirrḥā*) de la Tabla de la existencia (*lawḥ-i wuḡūd*)

156 Nizāmī, *Leila und Madschnun* [*Laylī u Maḡnūn*]: *der berühmteste Liebesroman des Morgenlandes*, trad. de Rudolf Gelpke, Zürich: Manesse, 1963, cap. XLV; trad. cast. y nn. de Jordi Quingles (de la de Gelpke): *Layla y Majnūn*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991, p. 108.

157 Cf. Ali Asghar Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn. Love, Madness and Mystic Longing in Nizāmī's Epic Romance*, Leiden: Brill, 2003, *index s. v.* «desert».

158 D 1400.

159 Para el significado del desierto en las obras de Suhrawardī véase el análisis de Kazem Tehrani en *Mystical Symbolism in Four Treatises of Suhrawardī*, tesis doctoral inédita, Columbia University, 1974, pp. 137-41.

aparte del estado de las constelaciones celestes
ellos conocen los secretos y aún pasean en burro¹⁶⁰
Incluso cuando acepto permanecer en un desierto,
mientras por encima de las estrellas he vislumbrado mi morada,
y destellos de luz llegan a mí de Sanā,
eso me recuerda la cercanía del santuario (*qurb al-mazār*).¹⁶¹

En *‘Aql-i surḥ* (*El Intelecto rojo*), relato poético y místico de una inagotable riqueza simbólica, el «desierto» tipifica en cada ocasión el lugar donde desemboca inicialmente la evasión, más allá del tumulto de los sentidos y de su percepción del mundo exterior¹⁶². La tercera montaña tipifica lo esotérico del cielo de la Luna, al salir de las esferas que son todavía el mundo de los elementos. Se encuentra ahí la entrada al «desierto» en el sentido ya indicado y como aparece en el episodio del niño Zāl abandonado «en el desierto». En este límite se produce el encuentro con el ángel. En efecto, en el desierto es donde el Sabio encuentra al Intelecto rojo, el mayor de los hijos del Creador, después de que se hubiera evadido de la prisión en la que los carceleros le habían ligado los órganos de los sentidos y de que hubiese tomado el camino del desierto. Es siempre al desierto donde el Šayḥ aconseja que acuda aquel que sufre de la enfermedad del alma; ahí, en la soledad, tiene lugar el encuentro con una luciérnaga que sólo sale al desierto de Noche, pues ella posee la luz en su alma, luz que ella no sabe que procede del Sol, pero aquel que la descubre ve en su luz la hierba de la cual ella se alimenta¹⁶³.

En la metafísica iluminativa de Suhrawardī, la vasta llanura también aparece en su relato en persa titulado *Āwāz-i parr-i Ġibrā‘l* (*El rumor de las alas de Gabriel*), en el cual el místico nos da cuenta de cómo su *alter ego* literario sale de la noche («la noche de los sentidos») en busca de su Amado. Al despuntar la aurora mística (a la hora del *išrāq*, *i. e.*, el amanecer, el oriente), el vidente abre la puerta del *ḥāngāh* (el convento), es decir, el santuario del hombre interior, el microcosmos como ciudad personal, una de cuyas puertas se abre hacia el otro mundo; la puerta secreta que, en el umbral de su conciencia más íntima, da a la inmensa llanura, al desierto inexplorado¹⁶⁴.

160 Suhrawardī, *Oeuvres philosophiques et mystiques (Opera metaphysica et mystica III)*. Vol. II: Oeuvres en persan, ed. e introd. de Seyyed Hossein Naṣr; proleg., análisis y coment. Henry Corbin. Teherán; París: Département d’iranologie de l’Institut français de recherche; Adrien Maisonneuve, 1970, (Bibliothèque Iranienne, 17), p. 328.

161 Citado por Ibn Abī ‘Uṣaybi‘ah, *‘Uyūn al-anbā’*, Beirut, 1965. *Apud* Mehdi Amin Razavi, «Shihāb al-Dīn Suhrawardī’s Sufi Poetry», en Zailan Morris (ed.), *Knowledge is Light. Essays in Honor of Seyyed Hossein Naṣr by his Students in Honor of his Sixty-Sixth Birthday*, Chicago: Kazi Publications, 1999, p. 321.

162 Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī, *El encuentro con el ángel*. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin, trad. e introd. de Agustín López Tobajas, Madrid: Trotta, 2002, p. 49, n. 20; p. 54, n. 31.

163 Suhrawardī, *Risāla fī ḥālat al-tuḥūlīyya*, en *L’Archange empourpré*, *op. cit.*, p. 396.

164 Sohrawardī, *El encuentro con el ángel*, *op. cit.*, pp. 70, 74.

El desierto que Parī contempla ante sí es el vacío que deja la práctica ascética del total desapego (*maḥw*), la «supresión» o despojamiento místico, es decir, el que ha logrado la disolución del yo o la pérdida de sí mismo, o quien ha muerto en sí mismo, para convertir el alma en un espejo esmerilado, vacío de toda forma y color. El desierto que ilumina el *čādor* negro de Parī expresa una idea constante en las obras de Ibn al-‘Arabī y Rūmī: la oposición entre el abigarramiento de los fenómenos y la blancura, o luz, de la Realidad; o bien, en la metafísica *išraqī* de Suhrawardī, entre la tiniebla del alma vital y la blancura de los seres de luz.

En el sufismo, la experiencia de gozar de la Belleza divina¹⁶⁵ en la visión del corazón conduce al místico a su propia aniquilación en los desiertos que rodean al Misterio, allí donde, de forma irremediable, el lenguaje se extingue. Así, en la poesía de al-Ḥallāğ, el pájaro representa el alma en su exilio, en su errancia por «los desiertos de la Proximidad», en su nostalgia del Amado¹⁶⁶. Al-Ḥallāğ habla del «desierto (*mafāza*) del conocimiento de la realidad»¹⁶⁷. Asimismo, Rūzbihān al-Baqlī al-Širāzī contempla el Ser divino en la soledad y el desierto del Misterio¹⁶⁸, el «desierto de la amistad divina»¹⁶⁹, el «desierto de Su unicidad», el «desierto del mundo oculto (*‘alam-i ġayb*)», el «desierto de la pre-eternidad (*azal*)», y dentro de la tradición sufi, interpreta también el hadiz del «Tesoro oculto», esto es, la nostalgia y tristeza divina aspirando a salir de su soledad, el Dios que Se revela a Sí mismo, y que por parte del místico se representa y experimenta como el misterio mismo del amor preeterno¹⁷⁰. Según el *Rūḥ al-ğinān*, después de su primer encuentro con Ḥiḍr (al-Ḥaḍīr), Rūzbihān decide partir para vivir en el desierto donde permanece durante un año y medio, sometido a visiones de éxtasis en las cuales «la tierra, el cielo, las montañas y los desiertos, los árboles y los ríos tenían la apariencia de luces»¹⁷¹. La Esencia divina es radicalmente inaccesible; impenetrable es el misterio del Uno único, pues no puede revelarse sino al precio de un *entenebrecimiento* del corazón que hay que aceptar y superar a la vez¹⁷²:

165 Cf. Naṣr Allāh Pūrğāwādī, «Schönheit und Anmut, ein Diskussionsbeitrag zur Hafisschen Ästhetik», en *Spektrum Iran*, Jahrgang (1), 1988, heft 4; Kazuyo Murata, *Beauty in Sufism. The Teachings of Rūzbihān Baqlī*, Albany: State University of Nueva York Press, 2016.

166 Massignon (ed., trad. y nn.), *Le Dīwān d’al-Ḥallāğ*, *op. cit.*, qaṣīda III, pp. 18-9.

167 Ḥallāğ, *Kitāb al-ṭawāsīn*, ed. de Paul Nwyia, Mélanges de l’Université Saint-Joseph, 47 (Beirut, 1972), II:8.

168 Cf. Carl W. Ernst, *Rūzbihān Baqlī. Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism*, Richmond, Surrey: Curzon Press, 1996, *index s. v.* «deserts».

169 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Commentaire sur les Paradoxes des Soufis (Šarḥ-i Šaṭḥiyāt)*, ed., introd. e ind. de Henry Corbin, Teherán: Département d’Iranologie de l’Institut Franco-Iranien, 1966, (Bibliothèque Iranienne, n.º 12), § 572.

170 Cf. *Šarḥ al-ḥuğub wa-l-astār fī maqāmāt ahl al-anwār wa-l-asrār*, incluido en *L’enuagement du cœur* suivi de *Les Éclousions de la lumière de l’unicité (Lawāmi‘ al-tawḥīd)*, present. y trad. del ár. de Paul Ballanfát, París: Éditions du Seuil, 1998.

171 *Rūḥ al-ğinān*, en Muḥammad Taqī Dāniš Pazhūh (ed.), *Rūzbihān-nāma*, Teherán: Anğuman-i Ātār-i Millī, 1347/1969, p. 169.

172 Cf. Rūzbihān, *L’enuagement du cœur*, *op. cit.*

⋮

He visto allí desiertos y océanos. Me hallaba hasta tal punto aniquilado en mí mismo (*fanā*), [...] que no comprendía dónde se manifestaba Dios pues no había ya «dónde» ni «hacia dónde». [...] Y [Él] me dijo: «He viajado hacia ti desde el misterio del mundo oculto, y desde el misterio del misterio, entre tú y Yo el viaje dura setecientos mil años».¹⁷³

Me vi a mí mismo despojado en el desierto del mundo oculto [...] pero entre Él y yo había explanadas y áridos desiertos.¹⁷⁴

El desierto cercano a su ciudad natal, Fasā, no lejos de Šīrāz, fue el escenario de las primeras revelaciones del místico. Rūzbihān ve a Dios en «los desiertos ocultos», puesto que es en el desierto donde se Le puede encontrar: «Uno de mis amigos acababa de morir. Vi una planicie desértica por encima de los siete cielos. Era una extensión de tierra roja [...]»¹⁷⁵. El místico enfatiza la naturaleza psicológica de este paisaje yermo. Aunque el desierto no es el lugar de encuentro con Dios, puede ser el lugar de la aniquilación del alma.

La unidad del color se convierte en el símbolo de la unidad de la verdad, y lo multicolor en el de sus múltiples expresiones¹⁷⁶. La aniquilación o extinción del místico (*fanā*) En el desierto de la divinidad permite al místico percibir de forma sutil la Unicidad incolora de la existencia. Puesto que –tal como afirma Rūmī– «la ausencia de colores es el origen de los colores»; es decir, la Realidad suprema es el origen, en tanto que Unidad de lo Absoluto, del mundo de la multiplicidad de los colores y los perfumes, que representan los errores de los sentidos humanos. Los colores y los olores son aquí símbolos de los fenómenos.

La cofradía *naqšbandī* sostiene que además del viaje en el mundo exterior (*sayr-i āfāqī*) está el viaje espiritual (*sayr-i anfusī*) de retorno *hacia* Dios (*bāz gašt*), viaje en la «patria original» que se realiza en el interior de sí mismo¹⁷⁷, vía de ascensión que se inicia con la atracción extática de Dios (*ğadba*). Al final de este viaje místico, totalmente vaciado de sí mismo (*entworden*), el

173 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Le dévoilement des secrets et les apparitions des lumières. Journal spirituel du maître de Shīrāz [Kašf al-asrār]*, present. y trad. del ár. de Paul Ballanfat, París: Éditions du Seuil, 1996, I, §§ 17, 18, pp. 145, 146. *Vid. et. index s. v.* «désert», «désert de la prééternité», «désert du monde caché», «déserts», «déserts arides», «déserts des attributs», «déserts du monde caché».

174 *Ibid.*, III, § 97, p. 258.

175 *Id.*, I, § 35, p. 154.

176 Hamid Dabashi, «Rūmī and the problems of theodicy: moral imagination and narrative discourse in a story of *Masnavī*», en Amin Banani; Richard Houannisian; Georges Sabagh (eds.). *Poetry and mysticism in Islam. The heritage of Rūmī*. Eleventh Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference, May 8-10, 1987, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 126-7.

177 Muḥammad Yūsuf Muğaddidī, *ṣayḥ* establecido en Lahore (Pakistán), en una voluminosa obra (*Ġawāhīr-i naqšbandīyya*, Maktab-i Anwār-i Muğaddidiyya, Lahore, 1989) en lengua urdu consagrada a la Naqšbandiyya, confirma que el «viaje en la patria» es un viaje que se efectúa en el interior de sí mismo (*aṭne bātīn meñ safar karna*).

peregrino espiritual, en lo sucesivo desligado del mundo por medio de la práctica ascética en la sociedad (*halwat dar anğuman*), experimenta la plenitud de Dios y comienza el *viaje sin fin* «en su propia morada» interior (*safar dar waṭan*), donde los gritos devienen mudos, donde Dios es el todo en el todo:

¡Joven! Viaja allí donde te hallas
no yerres en vano por los desiertos.¹⁷⁸

Después de la oscura noche de los sentidos, los ojos serán atravesados por la luz de la aurora. En esta aniquilación, el místico, convertido en nada y ciego ante el mundo, se ha hecho de luz:

Si mueres antes de que llegue tu hora¹⁷⁹, en tu muerte encontrarás la felicidad eterna.
Tu alma (*ğān*) es una lámpara en el desierto (*biyābān*), y tu cuerpo (*tan*) un nicho (*miškāt*) que la oculta.

Cuando este nicho desaparezca, ese desierto brillará para siempre como el sol.¹⁸⁰

Los protagonistas de los dos filmes de Oliver Laxe ambientados en el desierto –*Mimosas* y *Şirāt. Trance en el desierto*–, al final de su particular peregrinaje espiritual (una salida de sí, *bī-ḥwāṣī, bī-ḥwudī*), descubren que el verdadero desierto está dentro de uno mismo, desierto interior del no-ser en el Ser.

4. La renuncia ascética o «despojamiento» de sí mismo (*tağrīd*)

El emir, jefe militar y religioso argelino ‘Abd al-Qādir (‘Abd al-Qādir al-Ġazā’irī) (1808-1883), en el *Kitāb al-Mawāqif* (*Libro de las moradas, mawqif* 7), escribe:

1. «Dios me ha arrebatado mi “yo”...»

178 Sacado de un largo texto poético de un místico *naqšbandī* del Imperio otomano de principios del siglo xx. Es la forma que su autor tiene de desaconsejar el viaje físico frente al viaje espiritual. «*Oldğın yerde sefer kil ay civân / deşt u sehr eğme beyhude hemân*»; Mustafa Fevzî, *Kitâb-i İtbât ül-Masâlik fi Râbiṭat ül-Sâlik*, Estambul, 1324/1906-07, p. 61. *Apud* Thierry Zarcone, «Le “voyage dans la patrie” (*safar dar waṭan*) chez les soufis de l’ordre *Naqšbandî*», en Mohammad Ali Amīr-Moezzi (dir.), *Le voyage initiatique en terre d’Islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Lovaina; París: Peeters, 1996, p. 307.

179 Según el dicho profético: «morid antes de morir» (*mütü qabla an tamütü*).

180 Hellmut Ritter (ed.), *Ilāhī-Nāme: Die Gespräche des Königs mit seinen sechs Söhnen. Eine mystische Dichtung von Farīdaddīn ‘Attār*, Estambul; Leipzig: Staatsdruckerei; Brockhaus, 1940, p. 208.

⋮

Dios me ha despojado de mi «yo» [ilusorio] y me ha acercado a mi «yo» [real] y la desaparición de la tierra provocó la del cielo¹⁸¹. El todo y la parte se han fusionado. Lo vertical (*tūl*) y lo horizontal (*ʿard*) han sido aniquilados¹⁸². El trabajo supererogatorio ha vuelto al trabajo obligatorio¹⁸³, y los colores han sido reintegrados a la pura blancura primordial¹⁸⁴. El viaje ha llegado a su fin y lo que es otro que Él ha dejado de existir. Al abolirse cualquier atribución (*idāfāt*), cualquier aspecto (*iʿtibārāt*), cualquier relación (*nisab*), se restaura el estado original. «¡Hoy bajo vuestros linajes y elevo el Mío¹⁸⁵!»¹⁸⁶

En el *Tarğumān al-ašwāq* (*El Intérprete de los Deseos*) de Ibn al-ʿArabī, las ruinas (*tulūl*) del campamento, tópico de la poesía beduina, representa los rastros (*atār*) dejados por los Nombres divinos en el corazón del gnóstico. El desierto (*balqa*) alude al corazón del amante, desnudo, frágil, y representa la «estación de la desposesión» (*maqām al-tağrīd*), el lugar que hace referencia al corazón del amante dispuesto al despojamiento¹⁸⁷. Las tiendas del campamento o moradas (*diyār*) son las estaciones espirituales (*maqāmat*).

En su sentido literal, el término *tağrīd* (el desapego, la «desposesión», el despojamiento, el aislamiento, la abstracción) significa aislarse o despojarse algo de sus accidentes, sus propiedades transitorias. En la terminología sufi, significa el despojamiento del viajero de todos los vínculos, materiales y espirituales; de todos los velos, tenebrosos o luminosos, y el alejamiento del corazón de todo otro-que-Dios y el enfoque de su atención en la Esencia de Dios¹⁸⁸:

181 La tierra y el cielo simbolizan, respectivamente, el «mundo de la manifestación sensible» (*ʿālam al-šahāda*) y el «mundo de la ocultación» (*ʿālam al-ğayb*) a los cuales corresponden, en el microcosmos, el cuerpo y el espíritu. Su «desaparición» es la consecuencia de la reabsorción en el Principio.

182 Según Ibn al-ʿArabī (*Fut.* I, p. 169), quien especifica que este uso técnico de las palabras *tūl* y *ʿard* fue instituido por Ḥallāğ (sobre su significado en este último, cf. Massignon, *La Passion...*, *op. cit.*, *index s. v.*, y más particularmente III, p. 16, nota 8), «la altura (*tūl*) del universo designa el mundo espiritual, es decir, el mundo de las ideas puras y del Mandato divino» y «la anchura (*ʿard*) la creación del mundo, la naturaleza y los cuerpos». La aniquilación de las dos «dimensiones» que ordenan la manifestación universal corresponde, en el simbolismo geométrico, a su reintegración en el Punto inicial.

183 El acto supererogatorio (*al-nafl*) implica la autonomía de quien lo realiza. Su «retorno» al acto obligatorio (*fard*) que, en la perspectiva akbariana, constituye su matriz, traduce la extinción de la criatura, y por tanto el aniquilamiento de toda voluntad que le sería propia, y la total identificación con la Voluntad divina.

184 Los colores del espectro representan las aparentes diferenciaciones de la luz blanca. Esta nueva expresión simbólica del retorno al Principio se ve reforzada por las connotaciones del término árabe *inšibāğ*: estos colores son «tintes» y, por tanto, tienen un carácter artificial.

185 Esta expresión está tomada de un hadiz *qudsī*, es decir, de un dicho del Profeta en el que Dios habla en primera persona. Ibn al-ʿArabī lo comenta en un pasaje del *Fuṣūṣ* (I, p. 112). Significa para él la desaparición de nuestra relación ilusoria con nosotros mismos y su sustitución por la evidencia de nuestra relación real con Dios.

186 ʿAbd al-Kader, *Écrits spirituels*, present. y trad. del ár. de Michel Chodkiewicz, París: Éditions du Seuil, 1982, p. 45.

187 Ibn al-ʿArabī, *L'interprète des désirs* (*Tarğumān al-Ašwāq*), *op. cit.*, XXIV, pp. 242, 244; *El Intérprete de los Deseos* (*Tarğumān al-Ašwāq*, *op. cit.*, pp. 163-5).

188 Nurbakhsh, *Simbolismo sufi* (*Farhang-i Nūrbahš, ištīlāhāt-i tašawwuf*), *op. cit.*, t. 6, pp. 267-71.

Es apartar del Centro secreto (*sirr*) y del Corazón (*qalb*) a los seres (*siwā*) y al mundo generado (*kawn*), pues no existe otro velo (*ḥiğāb*) que el de las formas del mundo y de los seres que dejan una huella en el Corazón y en el Centro secreto. Es como la deformación y las alteraciones que afectan a la superficie de un espejo pulido, destruyendo su homogeneidad, y que se pule para restablecer su nitidez.¹⁸⁹

En las etapas finales, el desapego comporta la liberación incluso de la consciencia del propio desapego, mientras que en las primeras etapas, implica el desapego de la oposición [a Dios], de los placeres materiales, de los hábitos, de los ornatos del mundo y de la gratificación obtenida de estas cosas. El desapego supone que la consciencia más íntima (*sirr*) del viajero trascienda lo otro-que-Dios.¹⁹⁰ El gnóstico dijo: «El desapego significa el alejamiento del enamorado de lo transitorio y su anonadamiento en la Belleza del Misericordioso.»¹⁹¹

El insigne poeta místico persa Farīd al-Dīn ‘Attār ve en la copa de Ğamšīd¹⁹² el símbolo de la rendición, la renuncia ascética o «despojamiento» de sí mismo (*tağrīd*). Tal como escribe en el *Ilāhī-nāma* (*Libro divino*):

Él buscaba ver la copa misma [de Ğamšīd] para percibir en ella el universo en su totalidad.

Viendo en la copa todo el universo, no podía en efecto percibir la copa misma.

Lo intentó por todos los medios pero no pudo desvelar este misterio.

Por fin vio un signo que interpretó así: «¿Cómo podrías verme en mí mismo?»

Puesto que me he despojado de mí mismo, nadie me verá en este mundo.

Cuando uno abandona su cuerpo y su alma no deja ni nombre ni huella.

Si crees discernir algo, no es más que tu propio reflejo; pues seré para siempre invisible. [...]

Si quieres conocerte no fijas tu mirada sobre tu ser; muere en ti mismo¹⁹³. [...]

Nuestro estado, si no lo sabes, es el del hielo expuesto al sol, el de un puñado de barro echado al agua.

Parte al mar sin navío, y el mar te dirá lo que eres.¹⁹⁴

189 ‘Alī b. Muḥammad al-Ġurġānī, *Kitāb al-Ta’rīfāt*, trad., introd. y nn. de Maurice Gloton, Teherán: Presses Universitaires d’Iran, 1994, p. 112.

190 Rūzbihān, *Commentaire sur les Paradoxes des Soufis (Šarḥ-i Šaṭḥiyāt)*, op. cit., p. 567.

191 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Kitāb Maṣrab al-arwāḥ: wa-ḥuwa’l maṣhur bi-hazar u yak makām*, ed. de Nazif M. Hoca, Estambul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1974, p. 196.

192 Véase mi artículo: «El símbolo de la copa de Ğamshid en el sufismo persa», *Sufi*, 14 (otoño e invierno 2007), pp. 37-45.

193 «Muerto estoy a la vida (*murdan az zīst*)», *Asrār-nāma*, ms. de la Biblioteca de la Universidad de Estambul F 446, 11:10; trad. franc., v. 1619, p. 146; «muere viviente», *ib.*, v. 1174, p. 113.

194 Ritter (ed.), *Ilāhī-Nāme*, op. cit., 12:01, pp. 184-6.

En la terminología sufi el *tağrīd* (desposeimiento, separación, abstracción) hace referencia tanto a la práctica social del aislamiento ascético o soledad, como al ejercicio psicológico del alma liberada de la impresión de las formas existentes que impiden la recepción de las epifanías del Verdadero. Los maestros clásicos despojaron sus corazones de todo, excepto de la Verdad absoluta y, lo mismo que el aislamiento desapasionado (*tağrīd*) caracterizó sus relaciones exteriores con la sociedad, así en su vida interior ellos se mantuvieron completamente impasibles ante las ilusiones del ser fenoménico. Manteniéndose en el umbral del Ser absoluto, ellos llamaron a la puerta de la No-Existencia, contemplando el Ser en el no-ser. En el sufismo, la purificación del espíritu no debe ejercitarse únicamente en el orden ético, sino también en el plano mental; y esto según dos etapas de las cuales la primera es el «despojamiento» (*tağrīd*), la «abstracción» de todos los datos de la experiencia sensible, en tanto que ellos son susceptibles de aportar al intelecto esta dispersión (*tafrīqa*) que se opone a la percepción del conocimiento trascendental (*al-ʿilm al-rabbānī*). Este conocimiento es inmediato, *más allá de todo pensamiento discursivo*, y necesita que el corazón sea purificado de los conocimientos exotéricos que no hacen sino dificultarlo. El hombre no sólo es prisionero de su alma carnal (*nafs*), su naturaleza concupiscente, sino que lo es también del ejercicio de sus facultades (*taṣarruf*), de su juicio racional, de su imaginación¹⁹⁵. La segunda etapa de esta ascesis intelectual puede ser designada como *tafrīg*, la pasividad o vacuidad total –la ἀπάθεια, el alma pura y libre de pasiones, del monacato primitivo: «Cuanto más lisa es la superficie del corazón –dice Rūmī–, más grande es la proximidad de Dios».

En torno a esta idea aislamiento o soledad, según los análisis sufíes, debemos distinguir¹⁹⁶: 1) dos estados (*aḥwāl*) (conclusos) puestos en correlación. *tağrīd* y *tafrīd*¹⁹⁷, 2) un impulso (abierto), el *infirād*, y, finalmente, en Dios, el *ifrād*. En el caso del *tağrīd* y el *tafrīd*, la idea general es ciertamente: desapego, para Dios. En el léxico corriente del sufismo, el *tağrīd* sobre todo tomará el valor de desapego ascético del mundo, desnudación del yo y separación del mundo y de la carne, preparación ascética necesaria para la unión: esto es, «cuando la pureza (*ṣafā*) y la pobreza (*faqr*) son considerados en su aspecto práctico, es decir, cuando uno se despoja de las cosas terrestres (*tağrīd*) y se desembaraza de todo cuanto se posee»¹⁹⁸. Pero de forma más precisa, vemos que estos términos quizás designan no tanto el desapego del corazón como los estados experimentados de soledad. A menudo se explica que el *tağrīd* consiste en el

195 Esta es la razón por la cual Ibn al-ʿArabī, de forma paradójica, considera que los minerales son la forma más alta de la creación, debido a su inconsciencia, a su perfecta *pasividad* con respecto a la acción divina. *Fuṣ.* 82 penúltimo y s.

196 Los estados de aislamiento en el sufismo han sido analizados por Georges C. Anawati; Louis Gardet, *Mystique musulmane. Aspects et tendances. Expériences et techniques*, París: Librairie philosophique J. Vrin, 1976, pp. 97-121.

197 Raíz *ğ-r-d*, idea primera: ser desnudado; raíz *f-r-d*, idea primera: estar solo, aislado, luego, aislarse.

198 Tal es su sentido más habitual, por ejemplo en al-Huğwīrī, *Kashf al-Mahjūb*, “*The Revelation of the Veiled*”, *op. cit.*, p. 60, etc.

retiro y la abstracción de las «formas» de este mundo, en el desapego de las apariencias, de los accidentes; es el despojamiento interior, deviniendo el *tafrīd* el aislamiento propiamente dicho, por abolición de toda «forma», incluida la suya propia, una especie de más allá de los «estados espirituales»¹⁹⁹. Tal como se dice en el manual del eminente maestro sufi persa Abū Bakr Md. Kalābādī de Buḥārā (ob. 380/990) titulado *Kitāb al-ta'arruf li-madhab ahl al-taṣawwuf* (*Doctrina propia de la escuela de los defensores del sufismo*), el *taḡrīd* es la renuncia como base para todo progreso espiritual, es «no tomar nada de las realidades contingentes de este mundo de abajo», «es no poseer nada»; y el *tafrīd*, es «no estar poseído por nada»²⁰⁰.

En el testimonio de los primeros siglos, el *taḡrīd* aparece, tanto en la obra de Hallāḡ como en la de Baṣṭāmī, como una vía de negación conceptual experimentada que deja al hombre solo ante sí mismo frente a una Esencia divina inaccesible: se trata de un éxtasis psicológico consistente en el aislamiento ante la pura unidad divina (*taḡrīd al-tawḥīd*). No se trata solamente de una *via remotionis* discursiva²⁰¹: o por lo menos, no aparece bajo este aspecto sino en algunas definiciones de Ġunayd²⁰². En conjunto y de forma más profunda, se trata de una experiencia de desprendimiento de toda aprehensión conceptual, desapego de toda inteligibilidad en el orden de la esencia: es el hombre –según la expresión de Baṣṭāmī– «descamándose de su yo como la serpiente de su piel»²⁰³. El acto del *taḡrīd*, del despojamiento moral de sí, se convierte en una salida violenta fuera de sí, una conversión ardiente para sí en el otro²⁰⁴. Más allá del *taḡrīd*, el *tafrīd* (al menos en el lenguaje ḥallāḡiano) se presenta como el «aislamiento pleno» que, de alguna manera, encierra en sí mismo el fondo del alma.

Quizás, más que Dios mismo, Baṣṭāmī buscaba *su* unión con Dios. Y he aquí que el estado final por él alcanzado se presenta como un aislamiento realizado, el *taḡrīd* según

199 Tomando aquí «forma» (*ṣūra*) no en el sentido aristotélico que darán a *ṣūra* los filósofos helenizantes del Islam (*falāsifa*), sino en el sentido primitivo de «figura»: Dios ha conformado al hombre «con la figura que ha querido», dice el Corán (82:8).

200 Cf. la trad. al ingl.: Abū Bakr Muḥammad al-Kalābādī, *The Doctrine of the Sūfīs (Kitāb al-ta'arruf li-madhab ahl al-taṣawwuf)*, trad. del ár. de Arthur John Arberry, Cambridge: Cambridge University Press, 1935; trad. al franc.: *Traité de soufisme. Les Maîtres et les Étapes (Kitāb al-ta'arruf li-madhab ahl al-taṣawwuf)*, trad. del ár. y present. de Roger Deladrière, París: Sindbad, 1981, pp. 122-3. Véase a su vez Abū l-Qāsim b. Md. (al-)Ġunayd, *Enseignement spirituel. Traité, lettres, oraisons et sentences*, trad. del ár., present. y nn. de Roger Deladrière, París: Sindbad, 1983, p. 125.

201 Cf. Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, nueva ed. rev. y aument., París: J. Vrin, 1968 [1922], p. 285.

202 Que parece que no hacer de la *ma'rifa* (conocimiento gustoso de Dios, gnosis) sino la última intuición negativa, en la cumbre de una *via negationis* discursiva: a diferencia de Baṣṭāmī, en cuya obra la ascesis negativa del vacío tomaba claramente el aspecto de una experiencia vivida.

203 Birūnī, *Hind*, I:43. Palabras recogidas por Ġākīr Kordī (Šaṭṭanawfī, *bahḡah*, 168). *Apud* Massignon, *Essai sur les origines...*, *op. cit.*, p. 276.

204 Christian Jambet, «L'appel du désert», *op. cit.*, p. 42.

su vocabulario²⁰⁵, que él experimenta como un vacío, una aniquilación radical en un acto unificador, el *fanā’ bi-l-tawḥīd*. En cuanto a la realidad psicológica así vivida, Louis Massignon afirma: «El estado místico final, *fanā’ bi-l-tawḥīd*, de Baṣṭāmī, es una purificación conceptual negativa, una suspensión del alma que planea, inmóvil, en el intervalo entre el sujeto y el objeto paralelamente aniquilados»²⁰⁶. Hay que entender aquí que el sujeto aniquilado es el yo empírico y consciente, y que el objeto aniquilado es toda cosa creada, incluyendo en ello las representaciones mentales de los atributos de Dios, y de Dios mismo en su Unicidad y Monismo.

‘Alī b. Muḥammad al-Ġurġānī, en su *Kitāb al-Ta‘rīfāt*, expone así el significado del término *tağrīd*, empleando el símbolo corriente en el sufismo del espejo bruñido del alma, capaz de reflejar las iluminaciones de lo alto:

Es alejar del centro secreto (*sirr*) y del corazón (*qalb*) los seres (*siwā*) y el mundo generado (*kawn*), pues no existe otro velo (*ḥiğāb*)²⁰⁷ que el de las formas del mundo y de los seres que dejan una huella en el corazón y el centro secreto. Es aquí como la deformación y las alteraciones que impresionan la superficie de un espejo pulido, destruyendo la homogeneidad de éste, y que se bruñe para reestablecer su claridad.²⁰⁸

Este estado de despojamiento absoluto y aislamiento del místico, de *via negationis* en la experiencia del *tawḥīd*, consistente en la preparación ascética necesaria para la unión, queda perfectamente resumido en la definición del término que nos da Rūzbihān al-Baqlī: «El desapego (*tağrīd*) es el despojamiento de la conciencia de cuanto no es Dios.»²⁰⁹ La unión con Dios exige deshacerse por completo de los velos y trabas de la condición terrestre. El desprendimiento de sí prelude la aniquilación mística (*fanā’*), y así pues, la reunión divina (*ġam*)⁹.

4.«Dirígenos por la *vía recta*» (ár. *ṣirāṭ mustaqīm*, per. *rāh-i rāst*)

En este filme, la carretera traza una línea negra en medio del vacío desierto, tierra yerma que

205 Sinónimo aquí a la vez del *tağrīd* y del *tafrīd*.

206 Massignon, *Essai sur les origines...*, *op. cit.*, p. 285.

207 Es todo lo que oculta el objeto de tu búsqueda. Entre la gente de Dios, es recibir la huella de las formas existentes (*intibā‘ al-ṣuwar al-kawniyya*) en el corazón, lo que hace imposible la recepción de las epifanías del Verdadero (*qubūl tağallī al-Haqq*).

208 Al-Ġurġānī, *Kitāb al-Ta‘rīfāt*, *op. cit.*, p. 112.

209 Rūzbihān ibn Abī al-Naṣr Baqlī, *Šarḥ nukāt al-ṣūfiyya* (*Comentario sobre las sutilezas sufíes*), 54. (423). Cf. Stéphane Ruspoli, *Le traité de l’Esprit saint de Rūzbehān de Shūrāz*, estudio preliminar, trad. y nn. seguidos de un comentario de su «Léxico de sufismo», París: Les Éditions du Cerf, 2001, pp. 292-3.

al principio es de color ocre (como el sándalo, símbolo del plano terrenal) y posteriormente, finalmente, blanco desierto (símbolo de la Realidad intangible). La secuencia final en la que la cámara enfoca la línea recta de las vías del tren en medio del desierto sería la segunda referencia simbólica a *ṣirāṭ mustaqīm*²¹⁰. A tenor del título de la misma, esta *road movie* constituye un símbolo de la «vía recta» en la espiritualidad musulmana (ár. *ṣirāṭ mustaqīm*, per. *rāh-i rāst*). Con este término, los sufíes aluden a la vía espiritual, camino hacia la experiencia de la Unicidad divina omni-abarcante. En la terminología sufi, es el viaje interior hacia Dios con los pies del amor y del afecto-amoroso, que se conoce como la Senda (*tarīqa*[t]). Se ha considerado también como símbolo de la valentía y de coraje en la conducta del viajero:

Al-istiḳāma (*qwm*), la línea recta, la proporción justa y equilibrada, el justo medio, la rectitud. [...]

En el vocabulario de las personas de la Realidad esencial (*ahl al-ḥaqīqa*), es el cumplimiento de todos los compromisos (*al-wafā' bi-l-ḥūd*) y la aplicación constante (*mulāzama*) en el Camino recto, respetando el justo medio en todas las cosas, por ejemplo, en el comer, el beber, el vestir, tanto en el ámbito religioso como en la vida de este mundo. Tal es el camino de la rectitud (*ṣirāṭ mustaqīm*) aquí abajo, como lo es en el más allá. El Profeta, que la paz y la bendición de Dios sean con él, dijo al respecto: «La sūra Hūd, la XI del Corán, me hizo encanecer cuando se reveló el siguiente pasaje: «¡Sé recto, como se te ha mandado!» (Cor. 11:112).²¹¹

Sin embargo, en este peregrinaje sin fin, Luis, el protagonista del filme, acompañado de su hijo, en busca de su hija Mar o de la hermana desaparecida, como los protagonistas del mencionado filme *Gerry*, de Gus Van Sant, abandonan la carretera para adentrarse en el corazón del desierto, pues es en esta *terra incognita* donde, tras la pérdida de sí mismo (*bī-ḥwāṣī, bī-ḥwudī*), el peregrino encuentra el Yo verdadero. Esta *scala spiritualis* está presente de forma explícita en un plano fijo del filme por una escalera con luces de neón que, de forma misteriosa, aparece en medio del desierto (figura 4):

«Dirígenos por la *vía recta*» (*ṣirāṭ mustaqīm*) era la petición formulada en el tercer momento de la conversación confidencial. La expresión, que no tiene aquí un sentido moralista, se refiere a la *vía* por la que cada ser realiza su aptitud para cumplir la fundación teofánica de que ha sido investido por su Señor; esta función consiste en

210 Cerca de la frontera con Argelia, aparece Bouarfa. Allí se rodó una de las imágenes más potentes de la película: un tren avanzando hacia el horizonte en medio de un paisaje yermo casi vacío. Como en *Stalker* (1979, dir. Andréi Tarkovski), el sonido del metal sobre las vías del tren y la línea recta que se pierde en la distancia funcionan como una metáfora clara del viaje interior al «país del no-dónde», (per. *nā-kuḡā ābād*, ár. *bi-lā makān*), «tierra ruinoso pero próspera» (*ḥarāb ābād*), no-lugar.

211 Al-Ġurḡānī, *Kitāb al-Ta'rifāt*, op. cit., pp. 57-8.

⋮

que este Señor se manifiesta en él, a él y por él, y que el mismo realiza así su hecceidad eterna, lo que tiene *que ser*. Es esta la vía por la que transcurre su existencia. Y así es para todos los seres, para todas las criaturas, puesto que su ser es un poder-ser (*imkān*) y, como tal, una posibilidad divina, una posibilidad de epifanía. El Ser divino tiene necesidad de su fiel para manifestarse; recíprocamente, este tiene necesidad de aquel para ser investido con la existencia. En este sentido, es su *ser* mismo, la capacidad misma de su ser, lo que *es* su oración (*du‘ā bi-l-isti‘ādā*), el ser de su hecceidad pidiendo la plena e íntegra actualización; ahora bien, esta petición implica su satisfacción, puesto que no es otra cosa que el deseo expresado por la Divinidad todavía oculta en la soledad de su desconocimiento: «Yo era un tesoro oculto, y quise ser conocido»²¹²

El mismo interés por la significación mística de las letras que llevan a extrañas explicaciones de los términos místicos y de los nombres divinos se puede percibir con facilidad en una forma poética conocida en la antigua literatura oriental y en el conjunto del mundo musulmán, sobre todo en los últimos tiempos. Se trata del «alfabeto de oro». Cada verso comienza por una letra en la secuencia de las letras del alfabeto árabe. No hay regla para la forma de los poemas: pueden estar compuestos en metros largos o cortos, con dos o cinco o no importa qué número de líneas rimadas. A veces, cuando el poeta opta por poemas cortos, todas las líneas de un único poema pueden comenzar por la misma letra. Era una forma que podía retener fácilmente cualquiera que tratara de aprender el alfabeto, y es por ello por lo que los poetas turcos, sindhi, panjabi y pastho gustaban de explicar sus doctrinas místicas y los misterios de la fe en forma de alfabetos de oro; los discípulos sabrían para siempre que *h* era para *hūdī*, «egoísta», *s* para *sālik*, peregrino, *ṣād* para *al-ṣirāṭ al-mustaqīm*, «la vía recta», o bien para *ṣūfī* y *ṣāfī*, «puro».²¹³

6. «Toda alma gustará de la muerte»

«No tengáis por muertos a quienes fueron matados en la senda de Dios. ¡No! Están vivos junto a su Señor [...]»

«La embriaguez de la muerte llega con la verdad: “Esto es aquello de lo que te alejabas”»

Qur‘ān 3:163; 50:19.

212 Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabī*, Barcelona: Destino, 1993, p. 296.

213 Schimmel, *Las dimensiones místicas del Islam*, op. cit., p. 441.

«Como la muerte, me visto con el sudario y me alojo en la tumba.»

Ḥātim al-Aṣamm (m. 237/851 o 852).

«Oh, dichoso aquel que murió antes de morir, pues percibió el aroma del origen de este vergel.»

«Si la muerte es un ser humano, que venga a mi lado para que pueda abrazarla. De ella tomaré un alma pura e incolora, y de mí ella tomará una túnica de colores, nada más.»

Ġalāl al-Dīn Rūmī, M IV:1372; palabras de consolación que Mawlānā dirige a sus amigos durante su última enfermedad, a finales de otoño de 1273.

«Y a la hora de hablar de las intenciones de *Ṣirāt*, me gusta recordar que en algunas culturas la gente lleva un turbante en la cabeza. Y ese turbante que llevan en la cabeza es su mortaja, es decir, es el tejido en el que su cuerpo será envuelto cuando los entierren. [...] Es decir, llevan en su cabeza la muerte. Y digamos que es algo que me parece muy interesante, el tener la muerte en la cabeza, el meditar la muerte [...].»

Oliver Laxe²¹⁴.

La embriaguez (*sakra*) de la muerte es una idea y una experiencia clave del sufismo²¹⁵. Si todos debemos morir algún día y, como se menciona varias veces en *al-Qurʾān*, «saborear la muerte» (21:35; 29:57: «Toda alma gustará de la muerte») en cada momento de nuestra existencia terrenal, ¿cómo podemos imaginar otra vida después de la muerte? Este filme, exponente de un cine imaginal, tiene su centro en el intermundo (*al-barzakh*) o situación intermedia entre la muerte física y el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*).

214 V. Completa. Óliver Laxe, cineasta. Películas que anhelan la verdad - YouTube [consultado a fecha 25/09/2025].

215 Sobre la representación coránica de la muerte, véanse: Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, París: Robert Laffont, 2007, art. «Mort», (Morgan Guiraud) y art. «Résurrection» (Paul Ballanfat); William C. Chittick, «Death and the World of Imagination: Ibn al-ʿArabī's Eschatology», *The Muslim World*, 78/1 (1988): 51-82; Louis Gardet, *Dieu et la destinée de l'homme*, París: Librairie philosophique J. Vrin, 1967, pp. 237-57; Abū Ḥāmid Muḥammad al-Gazzālī, *The Remembrance of Death and the Afterlife (Kitāb dikr al-mawt wa-mā ba'dahu)*. Book XL of the Revival of the Religious Sciences (*Ihya' ʿulūm al-dīn*), trad., introd. y nn. de Timothy John Winter, Cambridge: The Islamic Texts Society, 1989; Christian Jambet, «La mort en islam», en Maurice Godelier (dir.), *La mort et ses au-delà*, París: CNRS éditions, 2014, pp. 159-77; Thomas O'Shaughnessy, *Muhammad's Thoughts on Death. A Thematic Study of the Qur'anic Data*, Leiden: E.J. Brill, 1969; Jane Idleman Smith; Yvonne Yazbeck Haddad, *The Islamic Understanding of Death and Resurrection*, Albany: State University of Nueva York Press, 1981, cap. 1-5.

⋮

Con relación a la inmólación de la muerte (*ḍabḥ al-mawt*), Muḥyī l-Dīn Ibn al-ʿArabī escribe en un capítulo de su *magnum opus al-Futūḥāt al-makkiyya* (*Las iluminaciones de La Meca*):

Al ver a la Muerte [así inmólada], los huéspedes del Jardín se regocijarán enormemente ante tal visión y le dirán a Yaḥyā: «¡Que Dios te bendiga por lo que has hecho por nosotros! Nos has liberado de las adversidades de este mundo terrenal. ¡Eres el mejor de los seres que hemos conocido y el regalo (*tuhfa*) máspreciado que nos ha dado el Real!». Porque ¿acaso no dijo el Profeta, que la paz y la bendición de Dios sean con él: «La muerte es un regalo para los fieles»?

Al ver la Muerte [así inmólada], los huéspedes del Fuego se separarán de Yaḥyā diciendo: «¡Eres el peor de los seres que se nos presentan! Te has interpuesto entre nosotros y el bien y la tranquilidad en la que nos encontrábamos.» Finalmente, le dirán: «¿Quizás nos has hecho morir para que seamos liberados de la condición en la que nos encontrábamos?».²¹⁶

Numerosas aleyas (165) mencionan la muerte bajo diferentes aspectos y en contextos muy distintos. En tres versículos se especifica que «Toda alma saborea la muerte» (*Kullu nafsin ḍāʾiqatu l-mawti*) (Cor. 3:185, 21:35, 29:57). Es evidente que todo ser creado en esta tierra debe morir. El alma en cuestión saborea, es decir, experimenta la muerte, en cada momento de su existencia. Es esta alma incorporada la que está saboreando esta muerte progresiva, desde su nacimiento en este mundo hasta el final que le ha sido fijado.

Todas lo seres humanos son iguales ante la muerte: ricos y pobres, nobles y campesinos, bellos y feos, malvados y buenos; todos mueren, son enterrados, devorados por gusanos y hormigas, hasta que regresan a la arcilla con la que se forjan las vasijas. La vida en este mundo tiene dos puertas por las que pasan tanto el común como la élite: el nacimiento y la muerte. Estas puertas están cerradas por decreto divino (*qadāʾ*) y predestinación (*qadar*)²¹⁷. Esta visión corresponde a la fe musulmana: la vida y la muerte dependen únicamente de la Voluntad Divina²¹⁸; la muerte es un decreto de Dios e implica una predeterminación de la duración de la vida desde el nacimiento²¹⁹; la humanidad no tiene el poder de causar la muerte ni el poder de posponerla²²⁰; toda alma debe experimentar la muerte²²¹. Sin embargo, la muerte no es el fin de toda vida, sino simplemente el cumplimiento del plazo establecido por Dios para que

216 Ibn al-ʿArabī, *De la Mort à la Résurrection*, op. cit., p. 197.

217 Ḥakīm Mağdūd-i Ādam Sanāʾī Ġaznawī, *Dīwān*, ed. de Parvīz Bābāʾī; introd. de Badīʿ al-Zamān Furūzānfār; Teherán: Nigāh, 1375/1996, p. 86q.

218 Cor. 2:258, 23:80, 40:68.

219 Cor. 6:2.

220 Cor. 3:145, 16:61, 63:11, 4:78.

221 Cor. 3:185, 21:35, 29:57

la humanidad la experimente en este mundo. Será seguida por la resurrección, la «segunda creación» o «segundo nacimiento»²²². La muerte, por lo tanto, marca la separación entre esta vida (*al-dunyā*) y el más allá (*al-āhira*)²²³. Dios también es el dueño del Día del Juicio (*yawm al-dīn*, el momento en que cada uno verá sus actos e intenciones sometidos a juicio y recibirá su recompensa, el paraíso o el infierno), que otorga a la vida en este mundo el significado de servicio a Dios (*ʿibāda*), cuya recompensa será la vida futura. La vida terrenal es un pasaje fugaz, marcado por pruebas. Por lo tanto, no es apropiado acomodarse en ella como si uno fuera a permanecer allí eternamente, sino comprender el propósito de este pasaje. Quienes ven el mundo de esta manera disciernen sus peligros y sus mentes permanecen vigilantes. Combinan la sabiduría de un Kay Ḥusraw con el valor y la perseverancia de un Zāl. Evitan el temido castigo de la tumba²²⁴. La tradición musulmana sitúa el intervalo de la «tumba» en la intersección de los dos mundos. El Corán no es muy explícito respecto al estado del alma entre la muerte y el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*), y la teología se ha basado en la Tradición para complementar su escatología. El castigo de la tumba (*ʿudāb al-qabr*), del que se libran profetas y mártires, consiste en un interrogatorio a cargo de dos ángeles, Nakīr y Munkar, quienes examinan la fe y las buenas obras del difunto y lo recompensan o castigan según sus méritos²²⁵.

La muerte es el prelude de la resurrección, y esta última es la revelación de la historia interior del sujeto. Así, «quien haya hecho el peso de un átomo de bien, lo verá; quien haya hecho el peso de un átomo de mal, lo verá.» (Cor. 99:7-8). El sentimiento de muerte está envuelto por el miedo a morir sin haberse arrepentido, sin haber pagado las deudas materiales o espirituales. Por eso, para el creyente, es necesario recordar constantemente la muerte, ser consciente de la propia mortalidad, para rectificar su conducta en el «camino recto» (*al-ṣirāṭ al-mustaqīm*). El Islam cree en la ocurrencia real de la muerte; no la filtra a través del prisma de un sistema de creencias donde se convertiría en una ilusión o una apariencia. Que la muerte es el momento decisivo no solo es cierto para el individuo, sino para toda la creación. La muerte es el destino universal, y «toda alma gustará la muerte» (Cor. 3:185; 21:35; 29:57). Para la humanidad, tiene un significado ético que va más allá del mero fin natural de la vida.

El destino de una persona en el más allá depende de cómo haya vivido en este mundo: el bien que realiza construye su paraíso, sus malas acciones constituyen su infierno. Su fe y sus acciones serán examinadas y sopesadas con precisión, el bien por un lado, el mal por el otro. El bando que prevalezca determinará su destino en el más allá. Por lo tanto, es esencial examinar meticulosamente sus impulsos ante la muerte para determinar su naturaleza²²⁶.

222 Cor. 29:20, 53:47.

223 Guiraud, «Mort», *op. cit.*, pp. 570 ss.

224 Sanāʾī Ġaznawī, *Dīwān*, ed. de Parvīz Bābāʾī, *op. cit.*, p. 86.

225 Khashayar Azmoudeh, «Eschatologie», en Amir-Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, *op. cit.*, pp. 266-70.

226 Ḥakīm Maġdūd-i Ādam Sanāʾī Ġaznawī, *Ḥadīqat al-ḥaqīqa wa-ṣarīʿat al-ṭarīqa. Faḥrī-nāma*, ed. e introd. de

⋮

El hombre debe vivir consciente de la muerte; así distinguirá mejor lo fútil de lo útil. Todo lo terrenal regresa inevitablemente a la tierra: no hay que apegarse a ella. Los tesoros acumulados con esmero a costa de otros no serán llevados a la tumba; los pecados, en cambio, lastrarán su destino²²⁷.

Si el hombre debe temer a la muerte porque significa su comparecencia ante el Tribunal Divino, no desesperará de la gracia de Dios. Dios eligió al hombre por encima de todas las criaturas, le concedió conocimiento y fe, y no lo abandonará en el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*). El tono cambia por completo cuando Sanāʿī Ġaznawī habla de la misericordia divina y la solicitud por la humanidad. Lejos de ser un juez despiadado, Dios es comparado con un padre y una madre: es más tierno con nosotros que los padres con sus hijos. Así como una nodriza a veces acaricia a un niño, a veces lo regaña y lo sacude, Dios hace lo que es apropiado para la educación de la humanidad, alternando decepción y victoria, desgracia y prosperidad. De esta manera, nos guía hacia el Paraíso y la salvación²²⁸.

Como afirma una famosa tradición profética: «La muerte es resurrección, y para quien muere, surge su resurrección». Si bien la resurrección final al término de los tiempos es tan impredecible como supuestamente lejana, la muerte ya es la «resurrección menor» (*al-qiyāmat al-suġrā*); es, por su propia naturaleza, un acontecimiento que tiene lugar en el otro mundo, en el mundo que los espiritualistas llaman *malakūt*, el «reino», el mundo invisible. La muerte es el *barzah* («el intervalo» [*hāġiz*]), el istmo, el mundo intermedio o «sutil» [*latīf*]), es la pantalla, lo que se interpone entre dos realidades, distinguiendo el mundo de acá del otro mundo, pero también el paso entre este mundo y el venidero; es la presencia del otro mundo en este mundo.

Esta condición excepcional ha fomentado tradiciones que enfatizan el amor a la muerte. Es significativo que una figura espiritual tan moderada como el célebre teólogo y místico Abū Ḥāmid Muḥammad al-Ġazzālī (m. 505/1111) relata varias de ellas: a la pregunta: «¿Qué amarías de aquello que amas?», Abū l-Dardāʾ responde: la muerte. Y especifica: «Amo la muerte, porque solo los fieles la aman, y la muerte libera a los fieles de su prisión». Él convierte al caído en la *ġihād*, la lucha o combate llamado «santo», el esfuerzo intenso, que es la llamada (*duʿāʾ*) a la verdadera religión (*dīn ḥaqq*), en el modelo de la vida espiritual, de la ruptura voluntaria con el mundo. El asceta, el santo, es un mártir, porque el luchador (*muġāhid*), ya mártir, es el arquetipo del santo. Otra tradición intensifica este amor a la muerte. Si fuera posible, el mártir querría regresar a este mundo para luchar una y otra vez, para morir una y otra vez: «Hay un hombre en el Paraíso que se lamenta, y a quien se le dice:

Maryam Ḥusayni, Teherán: Našr-i Dānišgāhī, 1382/2003, vv. 2711-2732, 2954-3028.

227 *Ibid.*, vv. 2954-3028.

228 *Id.*, vv. 120 ss.

—“¿Por qué te lamentas estando en el Paraíso?” —“Lloro porque solo he muerto por Dios una vez, y he deseado volver y morir por Él muchas veces”».²²⁹

La *ḡihād* constituye el modelo del autoaniquilamiento (*fanā*), que es una de las principales etapas o estaciones espirituales de la experiencia mística. Como afirmó el gran maestro sufí Abū l-Qāsim al-Ġunayd al-Baġdādī (m. 298/911), Dios es el origen, la meta y el agente de la aniquilación de lo espiritual, de modo que la desaparición del ego en el yo conduce al testimonio paradójico de la unidad divina²³⁰. Sin duda, fue tras las enseñanzas y la crucifixión de al-Ḥusayn ibn Maṣṣūr al-Ḥallāġ (m. 309/922), el místico mártir que no distinguía la vida de la muerte, que los temas de la autoaniquilación, el martirio y la lucha se entrelazaron tanto que la muerte voluntaria adquirió un lugar destacado en la espiritualidad musulmana. De hecho, Ḥallāġ murió condenado según la ley islámica, y por lo tanto es el modelo de santidad a través de la condenación voluntaria. El «santo condenado», como lo llamó Louis Massignon, es quien revela hasta qué punto la muerte voluntaria se encuentra simultáneamente en el límite del Islam y se presenta en su horizonte como una posibilidad censurable o loable, según la perspectiva elegida. Si la epopeya popular en el islam es la *ḡihād*, la epopeya ḥallāġiana se ha superpuesto a la epopeya guerrera en una epopeya mística y, a su vez, ha transformado la *ḡihād* en una «lucha con Dios», cuyo mártir es aquel a quien Dios adorna «con un manto de honor teñido con su sangre»²³¹. Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār glorificó la horca donde fue colgado el cuerpo de Ḥallāġ: «¿Qué sabes tú de la condición del amante?». Para él, el lugar de oración es la horca / Y si deseas acceder a este lugar, debes realizar una ablución con tu propia sangre.»²³² Los filósofos *šī‘ī*-es, lectores de Aristóteles, distinguieron entre naturaleza y voluntad en su teoría del movimiento. Sobre esta base, concibieron racionalmente la distinción entre la muerte natural, decretada por Dios, y la muerte voluntaria, buscada por lo espiritual. Esto no es suicidio, sino la imitación de la experiencia profética. Como Moisés, perdiendo el conocimiento ante el Monte Sinaí, quien camina hacia Dios debe liberarse de su propia identidad. La muerte voluntaria es el despojo de todos los atributos de la humanidad, y se refiere al grito de Ḥallāġ: «¡Matadme pues, mis fieles amigos, / pues en la muerte está mi Vida!» (*Uqtulūnī, yā tiqātī – inna fī qatlī ḥayātī*)²³³. Esta

229 Abū Ḥamid Muḥammad al-Ġazzālī, *Ihyā’ ‘ulūm al-dīn*, 4 vol., Bulaq, 1289/1872-73, vol. IV, pp. 527-8.

230 Al-Ġunayd, *Enseignement spirituel*, *op. cit.*, p. 154.

231 Véase Louis Massignon, «La guerre sainte suprême de l’islam arabe», *Écrits mémorables*, 2 vol., París: Robert Laffont, 2009, vol. I, pp. 428-9.

232 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Le Livre divin (Elahi-Nâme)*, trad. del per. e intr. de Fuad Rouhani; pref. de L. Massignon, París: Albin Michel, 1961, p. 151.

233 *Le Dīwān d’al-Ḥallāj*, ed., trad. y nn. de Louis Massignon, 2.^a ed. aument. y corr., París: P. Geuthner, 1955 [1931], qaṣīda X, pp. 31-5. Véase Mullā Ṣadrā Šīrāzī, *Tafsīr al-Qu’rān al-karīm*, 7 t., Qumm, 1366 h. š, t. 4, p. 416 y ss (sobre Cor. 24:35) y Christian Jambet, *Mort et résurrection en islam. L’au-delà selon Mullā Ṣadrā*, París: Albin Michel, 2008, pp. 37-9.

asociación ya aparece en el *Matnawī*²³⁴ de Rūmī que transpone al caso de ʿAlī, el I imām, mártir de los *šīʿī*-es, el célebre salmo, antes mencionado, en el cual Ḥallāğ pide su sacrificio. No es una muerte metafórica lo que busca lo espiritual, sino la muerte que, según él, es la única muerte verdadera, ya que saca el espíritu del mundo inferior, e incluso de todos los mundos, para que se consuma en la presencia divina.

El objetivo principal de esta disciplina es la eliminación o transformación del ego, que impide al hombre alcanzar su verdadero ser²³⁵. El recordatorio de esta necesidad aparece incansablemente como un *leitmotiv* en la poesía de Rūmī. La inconsciencia o la pérdida de uno mismo (*bī-ḥwudī*, *bī-ḥwīšī*) es sinónimo de la adquisición del Ser verdadero, del Sentido, del que el ego es solo la forma²³⁶. Para alcanzar la existencia real, el hombre debe superar el yo fenoménico ilusorio y admitir su inexistencia: solo Dios es Existencia. Nuestro ser deriva de Él, no nos pertenece por derecho propio. Un día recibimos un rayo de la luz de su Ser y ese rayo volverá a su Fuente. En realidad, Dios está por encima del ser y del no ser, pero no obstante es la fuente de toda existencia, y por lo tanto es en Él donde debemos buscar el Ser verdadero.

Se utilizan diferentes imágenes y alusiones para significar el retorno a la no existencia. Una de las más frecuentes en Rūmī, y de las más impactantes, es la de la muerte y el sacrificio. Se basa en una palabra profética, «Muere antes de morir», y en su glosa por el famoso místico Ḥallāğ, «¡Matadme pues, mis fieles amigos, / pues en la muerte está mi Vida!»²³⁷.

Otra explicación retoma una interpretación de la profesión de fe musulmana (*šahāda*, el testimonio, la atestación): «No hay más Dios que Dios». La primera parte de esta frase (*lā ilāha*) es una negación (*naḫī*), la segunda parte (*illa Allāh*) es una afirmación (*itbāt*): negación de todo lo que no sea Dios y afirmación de la existencia de Dios. Para el sufi, nada es real salvo lo Real, por lo que todo lo que existe es Dios. Para combinar estos dos aspectos de la profesión de fe, se debe negar primero el mundo y al sí mismo como existencias separadas, y luego reafirmarlos como manifestaciones del Ser divino²³⁸.

La pobreza (*faqr*, *darwīšī*), sinónimo de sufismo, no es solo la ausencia de bienes, sino también y sobre todo la aniquilación y la inexistencia: el sufi es pobre porque está vacío de individualidad, solo subsiste en Dios²³⁹.

234 M IV:109.

235 Sobre este tema, véase William C. Chittick, *The Sufi Doctrine of Rūmī, an Introduction*, Teherán: Dānišgāh-i sanʿatī-i Āryāmīhr, 1974, pp. 173-93.

236 D 1689:17689, 1583:16600-2.

237 M III:3364-5, D *Tarǧīʿ* 21:35495-7, 636.

238 M I:3052-4, D *Tarǧīʿ* 10:34969-75.

239 Rūmī, *Kūtāb-i Fihi mā fīhi*, *op. cit.*, n.º de discurso 154, pp. 145-6; D 1066:11234-9.

Es en tal estado que Ḥallāğ pudo decir: «Yo soy Dios». En realidad, era Dios quien hablaba con la lengua de Ḥallāğ.

Rūmī emplea con frecuencia los términos del sufismo clásico: la aniquilación (*fanāʾ*) y la superexistencia (*baqāʾ*), la extinción de lo que nunca fue y la subsistencia de lo que nunca dejó de ser. En la sobreexistencia, el místico deja de existir para que solo Dios exista; entonces se da cuenta plenamente de que no es más que el rayo de los atributos divinos que manifiestan el Tesoro oculto²⁴⁰.

Mientras que el incrédulo teme a la muerte, el creyente no conoce otro temor que el temor reverencial a Dios. Por el contrario, el creyente desea la muerte, pues ve en ella una liberación, un despertar a una realidad superior. Por eso implora a Dios que lo llame de vuelta a Él. La muerte del cuerpo coincide con el nacimiento del alma que se gestaba en él. El cuerpo debe ser sacrificado para que el alma alcance su plenitud: «¡Baila sobre tu cadáver para que tu alma, finalmente liberada, pueda escapar de esta vestidura rasgada!»²⁴¹:

La muerte voluntaria es la base de la práctica espiritual del gran místico iraní de Asia Central Nağm al-Dīn al-Kubrā (1146-1221), que pereció cuando los mongoles tomaron su ciudad. Kubrā elaboró un método espiritual destinado a alcanzar a Dios lo más rápidamente posible, el camino «de los descarados» o «de los sinvergüenzas». Consiste en sumergirse en un amor total por Dios para ser arrebatado por él. La forma de lograrlo es la muerte voluntaria. Al elegir esta muerte espiritual, el novicio decide abandonar toda voluntad propia. Se entrega por completo a las manos del maestro, «como el muerto a las manos del lavador de muertos», «que actuará con él como desee, para lavarlo, con el agua de la santidad, de la contaminación de las impurezas y la mancha de los fenómenos». Kubrā sin duda heredó su concepción de las cuatro muertes espirituales de un antiguo sufi, Ḥātīm al-Aṣamm [m. 237/851 o 852], que decía:

«Quien codicie la vida eterna debe morir cuatro muertes anticipadas antes de la muerte en el plazo fijado: pobreza constante, paciencia constante, hambre constante y mantenerse alejado del hábito de la pretensión.»²⁴²

240 M III:3669.

241 *Id.* vv. 2485 ss.

242 Más que a la muerte (*marg*, *mawt*) en sí, los maestros espirituales hacen referencia a cuatro «mortificaciones» vinculadas con el combate ascético, que consiste en obligar al alma a soportar lo que el cuerpo repugna, es decir, el hambre, la sed y la desnudez. La paternidad de este adagio que tipifica la *via purgativa* se atribuye a Ḥātīm al-Aṣamm, que describe las pruebas a las cuales debe someterse el que entra en la Vía como cuatro clases de muerte: la muerte blanca (*al-mawt al-abyaḍ*), que es el hambre (*ğūʾ*) que ilumina el interior del ser y vuelve blanca la cara del corazón; la muerte roja (*al-mawt al-aḥmar*), que consiste en oponerse a los deseos del alma pasional (*muḥālafat al-nafs*); la muerte negra (*al-mawt al-aswad*), que es el sufrir con paciencia el daño físico o

⋮

El camino de la muerte voluntaria es el más rápido y eficaz, ya que tiene su origen en la exhortación profética: «Muere antes de morir». Cada uno de los diez principios del camino sufi que expone se asimila sistemáticamente a una preparación metódica para la muerte. Kubrā precisa que no se trata de una forma de ascetismo, cuyas prácticas solo se dirigen hacia uno mismo, como Ḥallāğ le recordó con dureza a un asceta al decirle que sus esfuerzos de treinta años no habían servido de nada si no le habían llevado a la aniquilación en Dios. Se trata de morir a uno mismo, de concentrarse únicamente en Dios y de aniquilar también la propia voluntad. Si hay que aniquilarse a uno mismo, es para que pueda afirmarse la existencia pura, la que solo pertenece a Dios. [...]

Según Kubrā, al morir antes de morir, al anticipar la muerte inevitable, se trasciende tanto este mundo como el otro mundo. Ya no se trata solo de prepararse para morir con la esperanza de ser recompensado por Dios. La audacia consiste precisamente en descuidar esa recompensa ligada a la muerte inevitable, adelantándosele para apuntar solo a Dios. Aniquilarse en la muerte voluntaria es renunciar al mundo terrenal y al mundo celestial para dejar que se manifieste la pura presencia de Dios, cuya luz debe irradiar en uno mismo. La invocación a Dios mediante la fórmula de fe «No hay más dios que Dios», porque incluye la negación para luego plantear la afirmación, es la clave de esta aniquilación. Permite purificar «los pozos del corazón», en cuyo fondo aparecerá la luz verde tras una progresión de luces de colores a través de las cuales el místico sale de la existencia metafórica para alcanzar la existencia real, que descubre mediante su concentración visionaria en la persona de su maestro oculto, al que denomina «la balanza del mundo oculto» porque le permite conocer como en un espejo su propio estado. Cuando el místico se ha aniquilado a sí mismo, su corazón recupera la salud y se convierte en una especie de receptáculo transparente capaz de acoger las luces de Dios, que son esas virtudes divinas que el místico es entonces capaz de percibir en sí mismo porque las ha incorporado. Entonces se produce una especie de revolución en los centros sutiles. En el orden de la revelación, el espíritu derrama sobre el corazón las verdades espirituales, pero en el orden del ascenso escatológico, el corazón, que ha encontrado la verdadera vida, se convierte en el rey de los centros sutiles y supera al espíritu porque está investido de las luces divinas. La anticipación de la muerte permite al místico hacer florecer en él el cuerpo de resurrección, que es ese corazón revestido de luces de colores que se encuentra en el límite entre Dios y su creación, en ese intermundo donde tiene lugar el acto de hacer ser, por lo que el

moral, y alcanzar la extinción (*fanāʾ*) en Dios; y la muerte verde (*al-mawt al-aḥḍar*), que consiste en llevar el hábito remendado que lleva el pobre que se consagra a la vida espiritual. Véanse: al-Gurğānī, *Kitāb al-Tāʾrīfāt*, *op. cit.*, p. 414; Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado. Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Madrid: Hiperión, 1981 [1931], p. 339; Chodkiewicz, «Les quatre morts du soufi», *op. cit.*, pp. 38-9.

místico está investido de hacer ser aquello a lo que aspira. La muerte es ese segundo nacimiento por el cual la persona es restaurada en la dignidad preeterna de aquel que, revestido de los nombres más hermosos, cada vez más cercano a Dios, y ante quien toda la creación se postra, lleva consigo, en la ascensión interior de su ser, al conjunto del ser creado hasta su fuente en la existencia pura.

Esta muerte es una experiencia visionaria. Solo se alcanza mediante un amor total y desmesurado por Dios, por el cual, al consumir nuestra existencia oscurecida, permitimos que aparezca la verdadera existencia, la de nuestro cuerpo resucitado. [...]

El sufismo insiste en la idea de una experiencia de la muerte que anticipa nuestra propia muerte. Para los místicos, esta posibilidad abre el acceso a la experiencia visionaria. El prototipo lo proporciona el desmayo de Moisés durante el episodio de la zarza ardiente (Cor. 7:143). Este desmayo es interpretado por algunos comentaristas del Corán, en particular [Abu Ğa'far Muḥammad b. Ğarir] Tabarī (224-310/829-923), como una muerte seguida de una resurrección. Esta idea está relacionada con la convicción de que no se puede ver a Dios sin haber muerto primero, lo que expresa Tabarī cuando hace decir a Moisés:

«Vuelvo a ti, arrepentido de haberte pedido poder verte; soy el primero de mi pueblo en tener fe en ti, en creer que nadie podrá verte jamás en este mundo, a menos que muera.»²⁴³

A esta interpretación de la imposibilidad de ver a Dios, los sufíes oponen la posibilidad de experimentar la muerte en este mundo mediante una educación espiritual destinada a aniquilarse a uno mismo. Esto lleva a concebir la muerte y la resurrección en términos de aniquilación (*fanā'*) y sobreexistencia (*baqā'*) adquirida tras la aniquilación, interpretación que es una transposición al plano espiritual del paso de la muerte a la resurrección. Sin embargo, no elimina la inquietud de los místicos ante la muerte, el *πάθος* a través del cual se revela verdaderamente lo que es la muerte, es decir, la angustia de la pérdida.

Nağm al-Dīn al-Kubrā consideraba que la cima de la experiencia mística es la locura total por Dios, que puede llevar a la muerte. Rūzbihān al-Baqlī al-Šīrāzī siente como una transgresión absoluta sus experiencias visionarias, que lo llevan sin cesar, en una inquietud extrema, al borde de la muerte. Pero quien no se situara en ese mismo límite, con todo su coraje –los místicos insistirán constantemente en esta intrepidez–, no recibiría nada, porque el éxtasis es en sí mismo una muerte anunciada.

²⁴³ Paul Ballanfat, «L'annihilation de soi. L'expérience du corps transfiguré dans le soufisme», dans Frédéric Lenoir; Jean-Philippe de Tonnac (dir.), *La mort et l'immortalité*, Encyclopédie des savoirs et des croyances, Paris: Bayard, 2004, pp. 174-93, en concreto pp. 181, 182-3.

⋮

El creyente espera la misericordia divina, y esta esperanza no es pasiva: va acompañada de buenas obras, siendo la principal la educación del alma, pues solo los seres espirituales pueden alcanzar el cielo. Quienes pertenecen al mundo inferior (*sufṭī*) no tienen posibilidad de alcanzarlo: Nimrud y Ahrīman son incapaces de volar tan alto. De igual manera, el cuerpo, que es un compuesto (*tarkīb*) de los cuatro elementos (*ṣahār arkān*), regresará a su origen. Cabe destacar que Sanā'ī en ningún momento habla de la resurrección del cuerpo, que sin embargo es un artículo de la fe musulmana. Solo el espíritu puede alcanzar el cielo si se libera de la envoltura del cuerpo y de los hechizos del alma bestial (*nafs-i bahīmī*).

Este último [mal] es incluso capaz, si uno se somete a él, de transformar el Corán en una herramienta de perdición, mientras que el Avesta iluminará al sabio: para los puros, todo es puro.

Una vez identificada la causa de la desgracia de la humanidad, a pesar de haber sido llamada por Dios a un destino glorioso, la tarea consiste en remediarla: renunciar a este mundo para prepararse para el Más Allá, lo cual implica la lucha contra las pasiones y el entrenamiento del alma, por todos los medios disponibles.

Para Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, este mundo no merece la pena debido a su naturaleza efímera y transitoria. Palidece en comparación con la eternidad del Más Allá. Sin embargo, muchos permanecen atrapados en él y están dispuestos a todo para conquistar sus despreciables posesiones, incluso a riesgo de sus almas. ¿Acaso un momento de placer aquí abajo vale siglos de tortura en el Más Allá? El mundo, sin embargo, posee un aspecto atractivo que logra engañar a muchos de nosotros. Qué necio es quien pretende establecerse en él: solo cosechará amargura, sufrimiento y peligro para su fe y su destino en el Más Allá.

El mundo es una ilusión, un espejismo, un teatro de sombras donde las estrellas son marionetas y el cielo, el telón. Los hombres se dejan seducir por objetos que parecen hermosos, pero cuyo valor es insignificante, ya que finalmente se pudren bajo tierra. Los esfuerzos humanos en este mundo son fútiles: el hombre es como un gusano de seda que hila y teje una tela, y de esta tela el mundo cose su sudario. Solo cosecha sufrimiento, penurias, enfermedad, infortunio, violencia, injusticia, pena, tormento y tristeza. Está sujeto a innumerables tentaciones a las que a menudo sucumbe. Lo atormentan sus pasiones –ira, codicia, odio– que lo llevan al mal y le hacen olvidar el propósito de su existencia en este mundo.

En este mundo, solo una cosa es cierta e ineludible: la existencia termina con la muerte, sea cual sea el destino del hombre en esta tierra. Es imposible huir de ella, posponerla o apresurarla. Todos deben recordar que su vida en este mundo es solo una fase pasajera y aprender las lecciones necesarias.

Quienes mueren puros no serán perturbados: dejarán este mundo para ir a un palacio

de luz y serán admitidos en la Corte del Amado. Quienes mueren contaminados deben ser purificados: engañados por sus sentidos e ilusiones, permanecerán prisioneros de la naturaleza. Así, la humanidad forja su propio paraíso e infierno aquí abajo. Morir en este mundo es nacer en el siguiente, pero uno debe dominar la situación en este mundo para llegar al siguiente en buenas condiciones.

Algunas de las prácticas más comunes y representativas de la fe musulmana, como el ayuno del mes de Ramaḍān, tienen para los místicos un alcance claramente escatológico y apocalíptico —es el mes de la revelación coránica—, al igual que el hecho de despojarse de los rasgos creaturales para asumir la trascendencia de Dios con respecto al mundo y morir a la propia condición para renacer en otra, la supraexistencia que Dios confiere al místico tras su aniquilación. El sufismo utiliza ritos y símbolos para recordar su apego a la disciplina de la muerte. Así, entre los *mawlawī* o *mevlevī* (los derviches giróvagos) de Ğalāl al-Dīn Rūmī, la túnica blanca (*deste-ğül*, *tennure*, *elifi-nemed*) simboliza el sudario, el gorro o tocado (*sikke*, *tác*, *külah*) la lápida, etc. El manto (*hurka*), hábito de la piedad o del temor a Dios (*libās-i takva*), simboliza un modo de despojarse y morir a uno mismo, como en la tradición sufi. En efecto, el manto (*hurka*) y el gorro (*sikke*) representan la lápida y la tumba misma. El manto del derviche es la tumba y el gorro simboliza la lápida, por lo que el sufi, el día del Juicio Final, responderá desde su tumba y, tras levantarse, bailará:

Ahora bien, la muerte puede vivirse de dos maneras: la muerte mística a la que se somete el derviche a lo largo de una existencia basada en el respeto a la Ley de Dios. La segunda forma de vivir la muerte es altamente simbólica y se realiza a través de la *mukābele* [ár. *muqābala*, confrontación, encuentro]. En efecto, los derviches entran en éxtasis porque perciben los sonidos del Paraíso. Aquí se observan dos interpretaciones de la danza que se cruzan: por un lado, los derviches viven una experiencia mística provocada por el recuerdo del Paraíso, pero, al mismo tiempo, son conscientes del poder simbólico de esta danza extática como preparación para la muerte mística. Gracias a ella, el derviche puede caminar hacia su Origen. [...]

La danza encierra, pues, al propio Dios; de hecho, ¿no afirma Rūmī que el *samāʿ* [la audición musical, el oratorio interior] es «el alma/espíritu del alma/espíritu» [ğān-i ğān], es decir, Dios? Fieles al hadiz que recomienda «morir antes de morir» (*mūtū qabla an tamūtū*)²⁴⁴. Esta experiencia se acerca también a la idea del viaje iniciático, del que la danza es un epifenómeno. Si consideramos el *samāʿ* como una cierta experiencia de la muerte, entonces el viaje adquiere un valor místico. Pero si el *samāʿ* se considera

244 ‘Alī Šarīat Kāšānī, «L’expérience du corps et de l’espace chez Djalāl al-din Rūmī. La signification psychologique de la ‘danse mystique’ (*samāʿ*) et la quête de l’identité plénière», *Luqmān*, XIII/2 (1997): 75-100.

⋮

una iniciación mística, la experiencia de la muerte se representa simbólicamente. Tras la muerte mística, solo permanece Dios, el Único, el Amante y el Amado. El poder simbólico de esta muerte mística es muy fuerte y profundo. Se comprende que los derviches giróvagos hayan sido sus fieles protagonistas. Esta interpretación de la danza remite también al concepto de *fanāʿ*, la aniquilación y el punto final de todo viaje místico.²⁴⁵

Volviendo al filme que nos ocupa, la reflexión sobre la vida a partir de la muerte, la embriaguez de la muerte de las diferentes tradiciones espirituales, está presente como una columna vertebral de la película, convirtiendo el flujo colectivo de los ‘raveros’ al son de la música en una danza extática por medio de la cual vaciar sus cuerpos para que el Otro entre en ellos. Así lo comenta el propio realizador:

Todo comenzó con la idea de unos vehículos atravesando el desierto, luego llegó el imaginario *ravero* al centrarme en sus dos pilares: la fiesta y el viaje. He hecho varios viajes a Senegal y a esa zona entre Marruecos y Mauritania que es un *no man’s land* que incluye terreno minado. La frontera entre Argelia y Marruecos es la frontera más grande cerrada en el mundo y, con todo esto en mente, nos dimos cuenta de que la muerte no se instalaba en la trama hasta el final de la película. Fue como comenzamos a introducirla tanto para los personajes como para el espectador porque así es la vida, te sacude, te dice que te tires al abismo... y tienes que confiar en que habrá red, aunque no la veas. Hay que rascar, tocar fondo y, a partir de ahí, trascender. [...]

Al final, estamos hablando de muerte y cómo trascenderla, de cómo fundirnos en el todo.²⁴⁶

Nos vimos con la necesidad de instalar la muerte ya antes de la película, de hacer que el espectador, como el personaje, tocaran fondo y conectaran con esa carencia para, desde ahí, hacer el resto del viaje. Desde el momento en el que el personaje toca fondo el viaje es el de anhelar trascender la muerte. Y en ese sentido la muerte no es un fin en sí mismo, sino un medio para sentir con más fuerza la vida. [...]

245 Alberto Fabio Ambrosio, «La danse des mevlevîs: histoire et symbolique», en Alberto Fabio Ambrosio; Ève Feuillebois; Thierry Zarcone, *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, París: Les Éditions du Cerf, 2006, pp. 123-71, en concreto pp. 164-5, 168; *id.*, «La danse des “derviches tourneurs” et la création d’un espace sacré», *Journal d’histoire du soufisme*, 4 (2003-2004): 97-105.

246 Entrevista de Ricardo Rosado con Oliver Laxe, *Fotogramas*, 26/05/2025 Oliver Laxe: «He rodado entre incendios y mulas a 3000 metros, lo del desierto estaba chupado» [consultado a fecha 10/06/2025].

[La película] tiene un sabor crepuscular, de fin de algo, pero hay un horizonte de transformación de los personajes que, aquí asumo que quizá solo voy a ser entendido por gente que tiene fe y entiende que esta vida no lo es todo, dependiendo de la dignidad, de la nobleza con la que morimos, supone una emancipación, una liberación en otra dimensión. Y en ese sentido la muerte no es el fin de algo sino que puede ser una vuelta a casa afirmativa, que se celebra. Para los personajes es muy triste, pero desde mi punto de vista muchos de ellos se trascienden, sus almas se emancipan.²⁴⁷

«Sólo tú, tú vuelves» (*Nur du, du kehrst*), interpela Rilke a la pintora muerta, amiga del poeta, que clama por volver entre los vivos. Como es sabido, *Los Sonetos a Orfeo* se escribe, más bien, en duelo por una joven bailarina, amiga suya, muerta muy joven. Rilke concibe una totalidad soñada que denomina *Vollzähligkeit* (lo completo), una unidad (vida y muerte, presencia y ausencia) de la que, estas jóvenes muertas, cada una a su manera, son las garantes. En la «VI Elegía» Rilke asocia los «jóvenes muertos» (*jugendlich Toten*) con los héroes y los ángeles, que son los barqueros o los mensajeros entre el mundo de lo visible y el de lo invisible. Para ellos, la muerte es un logro, una realización, un acceso a la plenitud de la vida, a la segunda mitad de la esfera, contrariamente a otros para los que la muerte es desfiguración. Una belleza misteriosa interpela desde ultratumba.

Se trata de un ejercicio ascético presente en todas las grandes tradiciones espirituales: así, el filósofo judío Yēhūdāh Ibn Malka (mediados del s. XIII) se designa como «el que busca la vida en su muerte» (ár. *tālib al-ḥayāt fi mawtihī*)²⁴⁸; en el sufismo, es la práctica de vivir como un hombre muerto²⁴⁹ –el «morid antes de morir» (ár. *mūtū qabla an tamūtū*)²⁵⁰ o «la muerte voluntaria» (*al-mawt al-iḥtiyārī*) del maestro y erudito extraordinario ‘Ayn al-Quḍāt Hamadānī (d. 525/1131), un importante filósofo musulmán, maestro sufi y juez religioso

247 Yáñez, «*Širāt*. Oliver Laxe. Poética y trance», *op. cit.*, p. 9.

248 Georges Vajda, *Juda ben Nissim Ibn Malka, philosophe juif marocain*, París: Larose, 1954, p. 12, n. 2. Cf. Yôsēf Qaro, *Maggīd mešarīm*, 25b; Michael Fishbane, *The Kiss of God. Spiritual and Mystical Death in Judaism*, Seattle: University of Washington Press, 1994, p. 22; R. J. Zwi Werblowsky, *Joseph Karo. Lawyer and Mystic*, Oxford: Oxford University Press, 1962, p. 252. El rabino Yōnāh ben ‘Abrāhām Girondī (m. c. 1263), en su obra titulada *Ša‘arēy tešūbāh* (*Las puertas del arrepentimiento*, II:17), cita una expresión similar del *Derek Ereš Zūtā* –uno de los tratados menores del Talmud– que dice: «muere antes de morir» (*mūt ‘ad še-lo’ tamūt*). Cf. Ionā ben Avraham de Girona, *Les Portes del Penediment* (*Xaaré Txuwà*), trad. de Manuel Frau, Barcelona: Universitat de Barcelona; Ajuntament de Girona, 2001, p. 83.

249 Es la conocida invitación de Abū ‘Alī ibn Sīnā (Avicena, m. 428/1037) al inicio de la *Risālat al-tayr* (*Relato del pájaro*): «¡Hermanos de la verdad! [...] Amad la muerte para guardar la vida.» Avicena, *Tres escritos esotéricos* (*con el resumen de otro perdido y un capítulo espiritual*), estudio preliminar, trad. y nn. de Miguel Cruz Hernández, Madrid: Tecnos, 1998, p. 37.

250 Se trata de la exhortación que el Profeta vierte en un hadiz incesantemente repetido por los representantes del Islam místico, tanto árabe como persa o turco. Cf. Jamal J. Elias, (trad. e intr.), *Death before Dying. The Sufi Poems of Sultan Bahu*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 3, 94, 135.

que fue ejecutado por el gobierno selyúcida a la edad de treinta y cuatro años²⁵¹ (equivale a la fórmula *Stirb, ehe du noch stirbst*, «muere antes de morir», propia de la tradición mística alemana)²⁵², *i. e.*, «la muerte antes de la muerte del cuerpo» (*Stirb bevor du stirbst*) que representa una «preparación para la muerte»²⁵³; la anticipación de la muerte ejercitada

251 Cf. Hamid Dabashi, *Truth and Narrative. The Untimely Thoughts of 'Ayn al-Qudāt Hamadhānī*, Richmond: Curzon, 1999; Leonard Lewisohn, «In Quest of Annihilation: Imaginalization and Mystical Death in the *Tamhīdāt* of 'Ayn al-Qudāt Hamadhānī», en Leonard Lewisohn (ed.), *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*, Londres: Khaniqahi Nimatullahi Publ., 1993, pp. 329-30; Firoozeh Papan-Matin, *Beyond Death. The Mystical Teachings of 'Ayn al-Qudāt al-Hamadhānī*, Leiden: Brill, 2010, *index s. v.* «annihilation (*fanā*)», «*mawt-i ma' nawī* (mystical death)». Al traducir *mawt-i ma' nawī* como «muerte mística», Papan-Matin parece seguir el estudio fundamental de Leonard Lewisohn sobre 'Ayn al-Qudāt. Sin embargo, en este artículo, Lewisohn deja claro que *mawt-i ma' nawī* y *fanā* son sinónimos de lo mismo, es decir, «muerte al ego» o «muerte espiritual», que corresponde a lo que la tradición islámica llama «el retorno voluntario» (*al-ruḡū' al-iḥtiyārī*), en contraposición al «retorno obligatorio» (*al-ruḡū' al-idṭirārī*) o muerte biológica. La razón por la que Lewisohn no postula la muerte mística y la aniquilación como algo diferente se debe a que el propio 'Ayn al-Qudāt no hace tal distinción, ni tampoco ningún otro sufi. Las aproximadamente diez veces que *fanā* aparece en el *Tamhīdāt* de 'Ayn al-Qudāt (su obra más importante) indican claramente que se refiere al concepto sufi de la desaparición de las cualidades personales o la aniquilación del ego. Experimentar *fanā* sienta las bases para la subsistencia del individuo en Dios, la ya mencionada *baqā*, que es cuando uno vive en Dios no como algo completamente «otro» ni idéntico a Dios, sino más bien como una extensión de la conciencia divina o, para usar una conocida imagen sufi, como un rayo de luz del sol divino. En cuanto a la expresión *mawt-i ma' nawī*, solo aparece en el *Tamhīdāt* dos veces, y en ambos casos no adquiere un significado técnico particular que sea en modo alguno diferente de lo que 'Ayn al-Qudāt dice sobre *fanā*. Véase 'Ayn al-Qudāt, *Tamhīdāt*, ed. de 'Afif 'Usayrān, Teherán: Intisārāt-i Manūčihri, 1994, 320 (§ 318), 322 (§ 321). Es evidente que Papan-Matin busca distinguir entre la muerte mística y la aniquilación, ya que esto le permite adentrarse en el territorio de lo «invisible» y las etapas de la conciencia. Al crear una falsa dicotomía entre estos dos conceptos y convertir uno en el precursor necesario del otro, puede enfatizar cómo la muerte es una especie de profundización de la situación existencial humana. Si bien esta perspectiva, en sí misma, no es incorrecta desde una perspectiva, su aplicación sí lo es, ya que encaja convenientemente con uno de los subargumentos de Papan-Matin: su deseo de enfatizar el estado «contradictorio» de Ayn al-Qudāt, quien se ve cuestionado por haber pasado por varias etapas de la muerte, pero al mismo tiempo permanece atrapado en su forma corpórea. Esto, a su vez, encaja perfectamente en el marco de Papan-Matin, que postula una profunda tensión entre el alma y el cuerpo, una tensión que, para 'Ayn al-Qudāt, así como para muchos otros autores sufíes, simplemente no está presente en las etapas más elevadas del camino sufi. Cf. 'Ayn al-Qudāt Hamadhānī, *Les tentations métaphysiques (Tamhīdāt)*, introd., trad. y nn. de Christiane Tortel, París: Les Deux Océans, 1992; Mohammed Rustom, *Inrushes of the Heart. The Sufi Philosophy of 'Ayn al-Qudāt*, Albany: State University of Nueva York Press, 2023, cap. 5, «Death before Death».

252 Cf. Angelus Silesius, *Il pellegrino cherubico*, ed. de Giovanna Fozzer; Marco Vannini, Cinisello Balsamo: Paoline, 1989, IV:77, 81, p. 266: «Muere antes de morir (*Stirb, ehe du noch stirbst*) para que no puedas morir / Cuando debas morir. De otro modo, perecerás.» Corresponde al tema de la necesidad de la muerte del alma (*Abgestorbenheit*, *ib.*, IV:214, V:158, 221, 360), del sujeto psicológico, para poder renacer como espíritu. La fórmula pertenece al poeta místico silesiano Abraham von Franckenberg (1593-1652), quien ya había dicho: «*Wer nicht stirbet, eh er stirbet, / Der verderbet, eh er stirbet* (Quien no muere antes de morir, / se arruina antes de morir)». Aquí se halla ya la cascada de los tres *sterben* y el *verderben*. Cit. en Eugène Susini (ed.), *Angelus Silesius. Le pèlerin chérubique*, 2 t., París: Presses Universitaires de France, 1964, t. II, p. 121, n. 77. Véase de nuevo la muerte espiritual (*Das geistliche Sterben*) en el *Kein Tod ist herrlicher...* (IV:103). En algunos círculos espirituales del siglo XVII, esta idea aparece con frecuencia. Así, por ejemplo, en la *Consolatio ad Baronissam Cziganeam* del poeta místico alemán Daniel Czepko von Reigersfeld (1605-1660) se lee: «La baronesa no puede morir porque ha muerto antes de su muerte, a fin de vivir cuando muera».

253 A imagen de la purificación platónica, pero que no sólo comporta una preparación *intelectual* o ética, sino que conduce a una verdadera «*experiencia* de la muerte». Se trata del ejercicio ascético y yóguico del «lazo con

por los ascetas hindúes, convertidos en «muertos en vida»²⁵⁴, «liberados en vida» (*jīvan-mukta*), esto es, cuando la «vida» coincide con la «muerte», pues en la iniciación también se «muere» para «renacer»²⁵⁵; en el buddhismo, el recuerdo de la muerte (pāl. *maraṇānussati*, sánscr. *maraṇānusmṛti*)²⁵⁶, o bien el dicho «conquista la muerte» (*mṛtyum jayati*), son ejercicios espirituales eficaces para aprender a «salir del mundo». Sabemos que esta Muerte anticipada es una Muerte iniciática que está seguida, necesariamente, por un re-nacimiento en una vida santificada. «Lo repiten los filósofos griegos y ellos concuerdan con el sabio oriental, que está ya muerto en vida. «La más grande de las disposiciones es una disposición de muerte (*a‘zam malakāt malka mawt*)», afirma Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī²⁵⁷. El místico debe pues prepararse para la muerte e incluso, yendo aún más lejos, para hacer de ella la *experiencia*, en su propia vida, y antes de que ésta no llegue a su fin. Consiste en un ejercicio espiritual de tipo yóguico a lo largo del cual el practicante debe esforzarse en reproducir el estado físico y psicológico de la muerte. Se trata del estado espiritual de abandono de toda voluntad propia, morir a sí mismo, para estar de frente a Dios: «Abandoné mi alma entre las manos del maestro –escribe el maestro del sufismo iraní Nağm al-Dīn al-Kubrā (m. 617/1221)– como el cadáver sobre la mesa entre las manos del limpiador de muertos»²⁵⁸.

Si recordamos la bien conocida definición de sufismo dada por Ğunayd –«El sufismo es que Dios te haga morir a ti mismo y resucitar en Él»– comprenderemos que el logro de las

la tumba» (ár. *rābiṭat al-qabr*) o «vínculo con la muerte» (*rābiṭat al-mawt*), llamado también «contemplación», la «reflexión (en el sentido superior) de la muerte» (*tazakkur al-mawt*, rememoración de la muerte) o la «meditación de la muerte» (*tafakkur al-mawt*). Cf. Zarcone, «Expérience de la mort et préparation à la mort dans l’Islam mystique. Le cas des Naqshbandī de Turquie», *op. cit.*, pp. 135-54.

254 Cf. Mircea Eliade, *Yoga: Inmortalidad y libertad*, Buenos Aires: La Pléyade, 1988, pp. 42, 99.

255 Vidyāraṇya, *La liberazione in vita (Jīvanmuktiviveka)*, ed. de Roberto Donatoni, Milán: Adelphi, 1995, *index s. v.* «liberato in vita» (*jīvanmukta*), «liberazione in vita» (*jīvanmukti*). Véanse Gerhard Oberhammer, *La délivrance, dès cette vie (jīvanmukti)*, París: De Boccard, 1994 (Publications de l’Institut de Civilisation Indienne, 61); *id.* (ed.), *Im Tod gewinnt der Mensch sein Selbst. Das Phänomen des Todes in asiatischer und abendländischer Religionstradition; Arbeitsdokumentation eines Symposions*, Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995; Joachim Friedrich Sprockhoff, «Vorbereitung der Vorstellung von der Erlösung bei Lebzeiten in den Upanišaden», *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 6 (1962): 151-78; *id.*, «Die Idee der Jīvanmukti in den späten Upanišads», *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 7 (1963): 190-208; *id.*, «Der Weg zur Erlösung bei Lebzeiten, ihr Wesen und ihr Wert, nach dem Jīvanmuktiviveka des Vidyāraṇya», *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 8 (1964): 224-62.

256 Según el *Dīgha Nikāya*, en *Sacred Books of the Buddhists*, trad. de T. W. Rhys Davids, Londres: Luzac and Co., 1959 [1921], XXII, 7-10, pp. 331-3.

257 Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī, *Le livre de la sagesse orientale (Kitāb Hikmat al-Ishrāq)*, commentaries de Qoṭboddīn Shīrāzī et Mollā Ṣadrā Shīrāzī, trad. y nn. de Henry Corbin establecidas e introducidas por Christian Jambet, Lagrasse: Verdier, 1986, L. V, IX, § 274, p. 229.

258 Nağm al-Dīn al-Kubrā, *Les éclosions de la beauté et les parfums de la majesté (Fawātih al-ğamāl wa-fawā’ih al-ğalāl)*, trad. del ár. y present. de Paul Ballanfat, Nîmes: Éditions de l’Éclat, 2001, pp. 18 (intr.), 188 (§ 90). Cf. David Martin, «The Return to “The One” in the Philosophy of Najm al-Dīn al-Kubrā», en Parviz Morewedge (ed.), *Neoplatonism and Islamic Thought*, Albany: State University of Nueva York Press, pp. 211-46.

virtudes espirituales y sus estados y estaciones correspondientes son otras tantas etapas en la muerte del alma respecto a su naturaleza vil y accidental y en su resurrección *in divinis*. Ésta es la razón por la que la más alta de las virtudes es la veracidad, que se opone a todas las tendencias oscuras del alma, y la estación más elevada es la subsistencia en Dios, que no es otra cosa que la resurrección en Él. La senda del *amor est mors* está bellamente resumida en las palabras de Annemarie Schimmel:

Es así como debe actuar el verdadero amante. Dolor y muerte son bienvenidas si eso es lo que decreta el amado.

Si tú dijeras «¡muere!», moriría en total obediencia,
y diría: «Bienvenido aquel que me llama a la muerte»²⁵⁹.

Pues la muerte significa la aniquilación de las cualidades individuales, el alzamiento del velo que separa al amado primordial del amante creado en el tiempo.

«No hay nada bueno en el amor sin muerte»²⁶⁰; la muerte puede ser comprendida como muerte a sus cualidades propias o incluso como muerte corporal, pues conduce al amante hacia el amado²⁶¹. La tradición que dice «muere antes de morir» daba a los sufíes la posibilidad de sopesar las implicaciones de la muerte deseada de las cualidades inferiores y la resurrección espiritual que resulta en esta vía²⁶². Pero la muerte «exterior» era también un fin en sí mismo, como muestra el caso de Ḥallāğ: suprimir el «yo» perturbador que se intercala entre el amante y el amado. Ġazzālī refiere una historia conmovedora sobre Abraham, que fue llamado por el ángel de la muerte y se negó a seguirle, pues no podía creer que Dios matara a quien le había amado tanto. Pero se le dijo entonces: «¿Has visto alguna vez que un amante se niegue a ir hacia su amado?» Habiéndolo oído, sometió alegremente su alma al ángel²⁶³. El amante que ha aprendido a aceptar la muerte como un puente que le conduce al amado debe «dar su alma con una sonrisa como una rosa» (M V:1255). Por ello Ḥallāğ bailó con sus cadenas cuando fue llevado al lugar de ejecución. La idea atestiguada por el Corán de que el mártir es objeto de favores especiales del cielo ha contribuido quizá a formar la idea del «mártir del amor», que goza de una posición especial junto a Dios cuando es matado por la espada del anhelo o ha muerto en la vía llena de espinas que lleva hacia el amado, y por la que miles de corazones e

259 ‘Abd al-Raḥmān Ġāmī, *Nafāḥāt al-uns min ḥaḍarāt al-quḍs*, ed. de M. Tawḥīd Pūr, Teherán: Kitābfurūṣī-i Sa‘dī, 1336/1957, p. 96; Abū Nu‘aym al-Iṣfahānī, *Ḥilyat al-awliyā’ wa-tabaqāt al-asfīyā’*, 10 vol., El Cairo, 1932, vol. 10, p. 301.

260 Al-Ġazzālī, *Iḥyā’ ‘ulūm al-dīn*, *op. cit.*, vol. IV, p. 300.

261 Abū Nu‘aym al-Iṣfahānī, *Ḥilyat al-awliyā’*, *op. cit.*, vol. 10, p. 9.

262 Véase Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *Muṣibat-nāma*, ed. de Nūrānī Wiṣāl, Teherán: Zawwār, 1338/1959, p. 10.

263 Al-Ġazzālī, *Iḥyā’ ‘ulūm al-dīn*, *op. cit.*, vol. IV, p. 253.

hígados, como flores rojas, adornan los zarzales, según Ġālīb describe la vía del amor. Los místicos se basan en las palabras del Corán: «No llames muertos a quienes han sido matados por el amor de Dios – no, pues están vivos» (sūra 3:163)²⁶⁴. Es la espada de *lā*, la primera mitad de la profesión de fe, la que mata al amante (M III:4098), y entonces nada queda «sino Dios» (M V:589). la recompensa de quienes mueren por amor es más preciosa que cualquier otra. Los sufíes conocen un maravilloso hadiz *qudsī*, revelado a Šiblī cuando pidió a Dios que le explicara el sentido del martirio de Ḥallāġ: «Yo seré el precio de sangre de Aquel a quien mata Mi amor». El mártir de amor será recompensado por el mismo Dios, no estará ya separado de aquel por cuyo amor ha vertido su sangre.²⁶⁵

Ya no hay nada «exterior» para aquel que ha pasado «al otro lado del espejo», más allá de su existencia contingente (*fanāʿ-ʿyi hastī-ʿyi imkānī*). Ġalāl al-Dīn Rūmī escribe de esta muerte simbólica anterior a la muerte física y que es una entrada en la Luz:

Comentario sobre las palabras del Profeta (¡la paz sea con él!): «Muere antes de morir». «Oh, amigo mío, muere antes de tu muerte si deseas la vida; pues, al morir así, Idris se convirtió en habitante del Paraíso antes que nosotros».

Has sufrido mucho, pero aún estás bajo el velo, porque morir a uno mismo era el principio fundamental y no lo has cumplido.

Tu sufrimiento no termina antes de tu muerte: no puedes alcanzar el techo antes de haber terminado la escalera. [...]

Oh tú, que posees la sinceridad, si deseas esta Realidad revelada, elige la muerte y rasga el velo;

No una muerte como la que te llevará a la tumba, sino una muerte que consiste en una transmutación, para que puedas entrar en la Luz.²⁶⁶

En un significativo poema del *Dīwān* de Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, el término sufi *fanāʿ* («anihilamiento», «anonadamiento», «aniquilación», «extinción», «no ser»), se utiliza dos veces: *fanāʿ-i maḥẓ* («nada total o absoluta») y *fanāʿ-šud* (literalmente «se convirtió en no ser», aquí «murió»)²⁶⁷. En el primer caso, se niega la realidad de la palabra como ser, y en el

264 Rūzbihān, *Commentaire sur les Paradoxes des Soufis (Šarḥ-i Šaḥīyāt)*, op. cit., § 281.

265 Schimmel, *Las dimensiones místicas del Islam*, op. cit., pp. 152-3.

266 M VI:723-4, 738-9.

267 Leili Anvar-Chenderoff, «‘Without Us, from Us We’re Safe’: Self and Selflessness in the *Dīwān* of ‘Aṭṭār», en Leonard Lewisohn; Christopher 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. 241-54. Véanse, asimismo: Ève Feuillebois-Pierunek, *De l’ascèse au libertinage. Les champs de la poésie mystique persane. Sanāʿī (1087 ?-1130 ?) et ‘Aṭṭār (ca 1145-ca 1221)*, París: Les Éditions du Cerf, 2021, pp. 136-40; Hellmut Ritter, *Das Meer der Seele. Mensch, Welt*

otro, el proceso de «morir al yo» conduce a una ignorancia saludable. Esto se debe a que cuestionar la propia realidad y la realidad del mundo debería conducir a la percepción del carácter ilusorio de las cosas y, lo que es más importante, de uno mismo. Pero la originalidad de ‘Aṭṭār aquí radica en que no toma el ser en general como punto de partida, sino el ser omnicomprendido de «tú», que podemos suponer que es el Bienamado (*maḥbūb*) debido a la alusión al amor ardiente (*īšq*). El poema comienza en una estación espiritual muy elevada, con la certeza de que nada más que el amado existe, y luego regresa al reino de la realidad común. «Dar el precio de la vida» o «renunciar al alma», es decir, morir, es, por supuesto, una de las principales metáforas de la autodestrucción y hace referencia al famoso dicho profético: «Muere antes de morir», sobre el que ‘Aṭṭār y muchos otros sufíes han meditado una y otra vez. No solo significa que uno debe renunciar a la idea de ser algo o de tener cualquier tipo de deseo personal en relación con el Bienamado. «Muerto estoy a la vida (*murdan az zist*)»²⁶⁸. El dicho profético «muere antes de morir», el «morir antes de que muráis» (*mūtū qabla an tamūtū*)²⁶⁹, es una invitación que implica que la muerte iniciática –la «muerte voluntaria» (*al-mawt al-iḥtiyārī*), la pérdida o aniquilación del ego (*fanā*), que representa el objetivo de los ejercicios místicos y que constituye la resurrección espiritual (*qiyāma[t]*)–, debe preceder a la muerte natural para que ésta sea un *exitus* de este mundo y una entrada en el mundo de la luz (M VI:739).

Morir, sangrar y arder son metáforas recurrentes de la autodisolución que apuntan a una realidad física: que se necesita un lugar vacío para dar cabida a la presencia constante del Amado. Pero entonces tiene lugar un extraño proceso alquímico que transmuta el tiempo, el espacio, la realidad y, sobre todo, la naturaleza del yo en algo tan vasto que no puede ser abarcado por medios humanos: es el desierto interior. Sanā’ī emplea con frecuencia la contraposición paradójica entre el fuego y el agua para hablar de la experiencia mística: «entre fuego y agua... labios abrasados y secos y el ojo lloviendo lágrimas»²⁷⁰. Al ser la esencia más íntima de Dios, el Amor es, como Dios, un «océano sin orilla»²⁷¹, sin límites, o un océano cuya agua –afirma Rūmī– puede ser sangre o fuego²⁷², y sus olas perlas²⁷³.

.....
und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ‘Aṭṭār, Leiden: E. J. Brill, 1955, *index s. v.* «entwerden», «entwerdung» (*fanā*), «versinken»; Cyrus Ali Zargar, *The Polished Mirror. Storytelling and the Pursuit of Virtue in Islamic Philosophy and Sufism*, Oxford: Oneworld, 2017, cap. 9: The Completion of Ethics: Self-annihilation (*fanā*) Through the Lens of ‘Aṭṭār, *id.*, *Religion of Love. Sufism and Self-Transformation in the Poetic Imagination of ‘Aṭṭār*, Albany: State University of Nueva York Press, 2024.

268 «¡Oh viviente puro como Jesús muere viviente! [...]». ‘Aṭṭār, *Le Livre des Secrets*, *op. cit.*, cap. IX, v. 1174.

269 Jambet, *Mort et résurrection en islam*, *op. cit.*, «1. Vienne l’ivresse de la mort avec la vérité...», en concreto «La sagesse de la mort», pp. 65-72.

270 *Apud* Edward Granville Browne, *A Literary History of Persia*, 4 vol., Cambridge: Cambridge University Press, 1956 [1920], vol. II, p. 322.

271 D 310, 1954, 1965, 2690, etc. Sobre el Corán como «océano sin orilla» véase Michel Chodkiewicz, *Un océan sans rivage. Ibn Arabī, le Livre et la Loi*, París: Éditions du Seuil, 1992, pp. 55 ss.

272 D 1931, 3018: «océano de fuego».

273 D 1096.

En conclusión, podemos destacar la ambivalencia del estatus de la muerte en el islam. No se busca de forma inoportuna, ya que solo Dios conoce su secreto, pero se convierte en el foco generador de conductas contradictorias. Sin estar obsesionado con la muerte, el fiel se ve envuelto en una red de representaciones en las que su familiaridad nunca le abandona. Sin tener que desearla, sabe que la única muerte que le da al hombre una especie de certeza es la muerte del combatiente en el camino de Dios. Sin confundir este camino con la única lucha con las armas, sabe que la ascética, el desprecio del mundo, los honores, las riquezas y la descendencia son muy apreciados, y que el testimonio del siervo de Dios culmina en el sacrificio consentido de la vida en una lucha perpetua entre las fuerzas aliadas de Dios y los enemigos de Dios. Sin caer en el dolorismo, sabe que debe «morir antes de morir», según una tradición atribuida al Profeta. ¿Es la «furia de desaparecer», que Hegel consideraba el espíritu del Islam, el núcleo de la concepción islámica de la muerte? Al menos es uno de sus aspectos más destacados.²⁷⁴

Tal como bien resume Emil Cioran en su lectura de las «virtudes» eckhartianas, se trata de una práctica de «abandono» o «dejamiento» (*lâzen, gelâzenheit*), «desapego», «desnudamiento» (*blôzheit*), «desnudez», «separación» (*abegescheidenheit*), «(estar) vacío» (*laere [sîn], ledic*), «anulación» (*vernichtung*) y «muerte profunda» (*grunttôt*). Sólo el amor, entendido como el sacrificio absoluto de desapego y renuncia a la propia voluntad, puede dirigir al hombre a aceptar la voluntad de Dios. Esta idea la retoma Oliver Laxe: «aprender a morir [...] a través de un trabajo de aceptación, de desapego»²⁷⁵. Cioran escribe en este sentido:

Quando el comienzo de una vida ha estado dominado por el sentimiento de la muerte, el paso del tiempo acaba pareciéndose a un retroceso hacia el nacimiento, a una reconquista de las etapas de la existencia. Morir, vivir, sufrir y nacer serían los movimientos de esa involución. ¿O es otra vida la que nace de las ruinas de la muerte? Una necesidad de amar, de sufrir y de resucitar sucede así al óbito. Para que exista otra vida, se necesita morir antes. [...]

La muerte sólo tiene sentido para quienes han amado apasionadamente la vida. ¡Morir sin dejar aquí nada...! El desapego es una negación tanto de la vida como de la muerte. Quien ha superado el miedo de morir, ha triunfado también sobre la vida, la cual no es más que el otro nombre de ese miedo.²⁷⁶

274 Jambet, «La mort en islam», *op. cit.*, p. 177.

275 Esther Gallego, «Entrevista al realizador Oliver Laxe: Cine que emociona», *NEO2*, 11 junio 2025. El ganador en el Festival de Cannes, Oliver Laxe nos habla sobre Sirât [consultado a fecha 13/06/2025].

276 E. M. Cioran, *De lágrimas y de santos*, Barcelona: Tusquets, 1988, pp. 28, 29.

⋮

7.«Y miré los caracteres de la roca y habían cambiado; y los caracteres decían: SILENCIO.»

La separación absoluta de Dios, su trascendencia absoluta, es la condición lógica de la existencia del hombre y del mundo. No obstante, hay que reintroducir lo divino, devolverle una posibilidad de inmanencia. Esa reintroducción de lo divino en el espacio vacío de Dios es el origen de la paradoja fundamental. En efecto, hay que afirmar, a la vez, dos cosas contrarias: 1) Dios está ausente del mundo (*tanzīh*); Dios está en el mundo, pues el mundo no puede existir sin él (*tašbīh*). Incluso Moisés, a quien la Tôrāh confiere la dignidad del mayor de los profetas, incluso Moisés, que mantiene con Dios la relación más directa, llamada «cara a cara» (Éx 33:11), ve cómo se le niega la visión del Rostro divino en la geografía yerma (desierto, abstracción) del monte Sinaí. Únicamente le son mostradas las «espaldas» de Dios. La escucha, por tanto... Escucha profética o escucha interior...

En todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino. En *Şirāt. Trance en el desierto* lo que se escucha tiene que ver con una música de búsqueda, con un sentido espiritual que va más allá de las palabras, con el sonido de lo inefable. Según las tradiciones hubo un silencio antes de la creación; habrá silencio al final de los tiempos. El cosmos es un concierto magnífico. En *Şirāt* los voluminosos y potentes altavoces montados en tierra de nadie (*no man's land*), imagen de la *terra incognita*, resuenan desde el principio sobre la acústica silente ensordecedora del desierto: «[...] ni la menor sombra de sonido en todo el vasto desierto ilimitado. Y miré los caracteres de la roca y habían cambiado; y los caracteres decían: SILENCIO.»²⁷⁷ La Música de las Esferas representa la perfección eterna. Toda investigación sobre el sonido debe concluir en el silencio, la eterna vida de la Música de las Esferas: no el silencio del vacío negativo, sino el silencio positivo de la perfección y la plenitud²⁷⁸. La potencia sonora de la música repetitiva del filme resonando entre las paredes rocosas del desierto nos invita a ir hacia otros lugares, a «habitar un no lugar»²⁷⁹. Así lo confiesa el propio Laxe:

Busqué un músico [Kangding Ray] que pudiera dialogar con la parte más rabiosa del *techno*, más mental, pero siempre con una capa muy psicodélica, profunda y espiritual. Que pudiera tener un *kick* muy terrenal y también una capa más vaporosa, brumosa. Quería que tanto las imágenes como la música se desmaterializaran, que llegáramos a notas más puras y depuradas. Creo que hay un paisaje visual y sonoro en la película que hace que a veces la imagen se escuche y que otras se vea la música.

277 Edgar Allan Poe, «Silencio», *Cuentos*, pról., trad. y nn. de Julio Cortázar, 2 vol., Madrid: Alianza, 1970, vol. 1, p. 376.

278 Raymond Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona: Intermedio, 2013, p. 357.

279 Kovacsics, «Santiago Fillol. Coguionista. La búsqueda del relato», en *Caimán, Cuadernos de Cine, op. cit.*, p. 14.

Hay algo en la distorsión de la propia música que además queda muy bien con el grano del 16 mm porque rasca. Algo en esa materialidad del sonido que contiene esa rabia y al mismo tiempo un anhelo de armonía, de silencio, de comunión. La música se va haciendo más celestial, los arpeggios finales son como ángeles o pájaros que nos cantan, nos susurran, nos acompañan, velan por nosotros. Y los altavoces son como bocas que a través de la electricidad hacen que emanen mensajes.²⁸⁰

Pero, en última instancia esta dialéctica complementaria de los sentidos suprasensibles, esta dicotomía aparente entre audición y visión, para dar testimonio del mundo noético, del reino de lo invisible, de la Unicidad divina, de lo absoluto, exige un paso más, una «segunda audición» (Vladimir Jankélévitch): el silencio. El silencio es un prelude de apertura a la revelación. En efecto, una expresión presente en el sufismo persa así lo resuelve: *sukūt nazẓār*. Guardar silencio era tan importante para los sufíes que Muḥammad Mustamlī Buḥārī (m. 434/1035) le dedicó una sección en su *Šarḥ al-ta'arruf li-madḥab al-taṣawwuf*. Buḥārī llama a los sufíes *sukūt nazẓār*, ‘los espectadores silenciosos’. Y agrega: «Su silencio no se debe a la falta de conocimiento. El significado de *sukūt nazẓār* es que miran a las personas y detectan los estados internos y externos de las personas.»²⁸¹ Así, por ejemplo, las cualidades requeridas para la búsqueda mística, discutidas en el *Muḥtār-nāma*, poema místico atribuido al insigne maestro sufí persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, son el silencio (*ḥāmūšī*), la soledad (*ūzlat*, *ḥalwat*), la aspiración elevada (*himmat*) y el deseo ardiente (*ārzū*)²⁸². *Ḥāmūšī* es el ‘silencio ensordecedor’ de la Realidad última indiferenciada, la boca invisible que clama desde lo alto al corazón del devoto por medio de la elocuencia muda (*lisān al-ḡayb*). Tal como concluye, ya desde occidente, el filósofo francés especializado en filosofía antigua Pierre Hadot, en la senda del Wittgenstein del final del *Tractatus*: «pues la sabiduría es silenciosa»²⁸³. A esa misma conclusión había llegado Henry Corbin contemplando la superficie especular (*speculum*) de las aguas («Teología a la orilla del lago»): «[...] sí, el Ángel también está vestido de verde, es decir, de crepúsculo, de silencio, de verdad»²⁸⁴.

280 Yáñez, «*Širāt*. Oliver Laxe. Poética y trance», *op. cit.*, p. 10.

281 *Apud* Seyed-Gohrab, *Laylī and Majnūn*, *op. cit.*, p. 105.

282 Ève Feuillebois-Pierunek, «Mystical Quest and Oneness in the *Muḥtār-nāma* Attributed to Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār», en Lewisohn; Shackle (eds.), *Aṭṭār and the Persian Sufi Tradition*, *op. cit.*, pp. 309-29.

283 Pierre Hadot, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*, pref. de Arnold I. Davidson; trad. de Javier Palacio, Madrid: Siruela, 2006, p. 322.

284 Henry Corbin, «Teología a la orilla del lago», Leksand en Dalécarlie, en la orilla del lago de Siljan, 24 de agosto de 1932, 18 horas, en Henry Corbin, *El Imam oculto*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Madrid: Losada, 2005, p. 251.

⋮



Figura 3. «Él te lleva hacia el único color, silencio»: el silencio ensordecedor en el «desierto de la aniquilación» (*bīyābān-i fanāʾ*). (*Širāt. Trance en el desierto*, 2025, dir. Oliver Laxe).

Es el silencio exterior el que va a permitir escuchar el lenguaje del misterio en lo más íntimo del alma (*sirr*) (D 1897). Por ello, nos recuerda Henry Corbin que: «Sin embargo, al final de su vida, vemos a Rūzbihān abstenerse de la práctica de la audición musical [*samāʾ*]; no necesitaba ya de la mediación de sonidos sensibles; escuchaba los sonidos inaudibles en una música puramente interior.» Según la perspectiva de Rainer Maria Rilke, Dios no sería entonces más que una «acústica interior» (*innere Akustik*)²⁸⁵. Cuando el *yogī* hindú alcanza el estado de liberación de los sentidos, escucha entonces el *anāhata śabda*, el «sonido no pulsado»²⁸⁶. Todo nacimiento comunica la falsa impresión de inaugurar el tiempo, pero en realidad lo trasciende. Mas un sonido que comenzara antes de nuestro nacimiento, continuara incólume y sin cambios durante nuestra vida para extenderse más allá de nuestra muerte, lo percibiríamos como *silencio*.

285 Charlie Louth, *Rilke. The Life of the Work*, Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 50.

286 La parte más interesante de la *Nāda-bindu Upaniṣad* es la descripción de los fenómenos auditivos que acompañan a ciertos ejercicios *yogī*. Mediante el sonido percibido en la postura *siddhāsana*, el que le vuelve sordo para todo ruido proveniente del mundo exterior, el *yogī* alcanza en quince días el estado *turīya* (31-32). Al principio, los sonidos percibidos son violentos (semejantes a los del océano, del trueno, de las cascadas), luego adoptan una estructura musical (de *mardalā*, de campana y de trompa) y finalmente, la audición se torna muy delicada (sonidos de *vīṇā*, de flauta, de abeja, 33-35). El *yogī* debe esforzarse por obtener los sonidos más sutiles pues es la única forma posible de progresar en su meditación. Finalmente, el *yogī* probará experimentalmente la unión con el *para-brahman* que carece de sonido (*aśabda*). Este estado meditativo se asemeja probablemente a un estado cataléptico, ya que el texto afirma que «el *yogī* permanece como muerto; es un liberado (*mukta*)». Su cuerpo, en ese estado *unmani* (efectuado en el momento en que el *yogī* ha sobrepasado la audición mística) es «como un trozo de madera: no siente ni frío ni calor, ni alegría, ni dolor» (53-54). No oye ningún sonido ya.

«Es un mensaje del silencio», escribe Rūmī en una línea de uno de sus poemas (D 1315). Es la misma idea que Rilke expresa en la «Primera Elegía», cuando habla de «die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.» ('la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio.')²⁸⁷.

La transmisión de un mensaje dirigido a lo más «secreto» (*sirr*) o íntimo del alma no puede expresarse con palabras, sino con este «verbo mudo», λόγος σιωπῶν, del que habla Plotino en el tratado *Sobre la contemplación* (*Enn.* III:8:6²⁸⁸; cf. también Dionisio Areopagita, *Teología mística*, 997 b²⁸⁹), que tanto admiró Louis Massignon, que es el mismo término que utiliza Rūmī para designar esta inefable comunicación: *zaban-i ḥāl* (lit. el «lenguaje del estado espiritual»), el «lenguaje de la disposición espiritual» (*lisān-i ḥāl*)²⁹⁰, la palabra del alma, la «elocuencia sin palabras», «muda elocuencia» (Reynold A. Nicholson), la palabra silenciosa que hace sensible cierto tono espiritual²⁹¹, hacia la pura convocatoria de la contemplación, del silencio y la atenta escucha. Palabra convertida en roce adivinatorio²⁹². Más allá de las palabras, existe una transmisión directa entre espíritus de la misma naturaleza; este lenguaje del corazón solo puede ser sincero y la comprensión que crea, sin la mediación de la palabra, no da lugar a malentendidos ni a disensiones. Si los espíritus pudieran dialogar así directamente, la

287 Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, ed. bilingüe, trad. y pról. de José M.^a Valverde, Barcelona: Lumen, 1980, p. 31.

288 Lo que el alma posee dentro de sí es una «razón silenciosa», una visión o contemplación (θεωρία) que no requiere ser enunciada –o mejor, que requiere no ser enunciada– para ser perfecta: «Porque lo que uno acoge dentro del alma, que es razón, ¿qué otra cosa puede ser sino razón silenciosa? Y cuanto más adentro, tanto más silenciosa. Porque el alma entonces se mantiene sosegada y no busca nada, como saciada que está; y en un hombre así, como tiene fe en que posee, la contemplación se halla dentro de él.» Plotino, *Enn.* III:8:6. «A partir de aquí, no sirve ni siquiera preguntar, basta comprender y callarse. Después de rechazar el verbo (*Enn.* VI:8:19), el sabio, no atreviéndose a proferir una sola palabra, se lanza hacia Dios». Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Barcelona: Alpha Decay, 2004, p. 219. «Así, la palabra viva juega sin cesar entre diferentes niveles. Y sería demasiado simplista contraponerla al silencio como su contrario. El silencio es su centro. Es el punto hacia el que –cuando es consciente de su apego a la verdad– intenta converger; y hacia el que se esfuerza por refluir y contraerse. La palabra está obsesionada por el silencio, como cada ser lo está por el Uno. Y es a la misma presencia en la ausencia, a la misma Nada, a lo que todo aspira.» Annick Charles-Saget, *L'architecture du divin. Mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*, París: Les Belles Lettres, 1982, pp. 100-3, en concreto, p. 101. En efecto: «La palabra procede, pues, del silencio, y debe regresar de él. Ese silencio, esa “razón silenciosa” de la que habla Plotino, no es lo opuesto de la palabra, no es la mera ausencia de lenguaje, no supone una carencia, un vacío, sino todo lo contrario: ese silencio es el núcleo de la máxima plenitud, es la potencia original, es el centro mismo de la palabra, lo que la ilumina y anima; es, en fin, el manantial de donde procede el movimiento del discurso y hacia donde ese movimiento remite, refluje y converge. La palabra está henchida de silencio, como cada ser está henchido por el Uno.» Antonio Campillo, *La razón silenciosa. Una lectura de las Enéadas de Plotino*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, p. 48.

289 «Allí los misterios de la Palabra de Dios son simples, absolutos, inmutables en las tinieblas más que luminosas del silencio que muestra los secretos.» *Teología mística*, 997 b. «Dionisio Areopagita, quien identifica el misterio invisible y el misterio inaudible, nos señala, más allá de la luz irradiada, “las tinieblas más que luminosas del silencio”: porque la negra oscuridad es la fuente del esplendor que refulge.» Jankélévitch, *ibid.*

290 Meyerovitch, *Mystique et poésie en Islam*, op. cit., pp. 58, 76.

291 *Ibid.*, pp. 75-6.

292 Louis Massignon, *Palabra dada*, ed. y trad. de Jesús Moreno Sanz, Madrid: Trotta, 2005, p. 24 de la present.

⋮

mayoría de las dificultades humanas se resolverían. Para Mawlānā, es evidente que muchas cosas se intercambian en silencio entre las almas.

En su *Kašf al-maḥjūb li-arbāb al-qulūb* (*La revelación de los misterios para quienes poseen un corazón*), el maestro sufí ʿAlī b. ʿUṭmān al-Huḡwīrī (m. 463/1071) explica que: «El lenguaje del *ḥāl* (*lisān al-ḥāl*) es más elocuente que mi lenguaje. Y mi silencio es el intérprete de mi pregunta»²⁹³, y permite captarla en la inmediatez de una intuición inanalizable. «Hay algo en común entre la visión de la *luz negra* [*nūr-i siyāh*] en Lāhīgī y la segunda de las confesiones extáticas de Mīr Dāmād [m.1041/1631] [...]: el “gran clamor oculto de los seres”, el “clamor silencioso de su angustia metafísica.»²⁹⁴

Aunque reconocía las limitaciones del lenguaje para expresar lo inexpressable, Rūmī se adhería a la noción del origen divino del lenguaje humano²⁹⁵. Por esta razón, según él, el lenguaje tenía el potencial de expresar lo que escapa a la expresión²⁹⁶:

Cállate para que el Señor, que ha dotado al hombre del lenguaje, pueda hablar,
pues así como Él ha creado la puerta y la cerradura,
también ha creado la llave.²⁹⁷

Para Rūmī, la llave era el lenguaje poético y, aunque a veces expresaba su frustración con los aspectos técnicos de la poesía²⁹⁸, creía que, a través del velo de la alusión poética, el significado oculto podía revelarse en el mismo acto de su velamiento²⁹⁹:

Guardar silencio hace que nuestras palabras sean aún más evidentes, ya que el deseo
[de manifestarse] aumenta si se reprime. [...]
Pronunciar palabras (*harf guftan*) [sobre Él] es cerrar la ventana [del significado

293 Al-Huḡwīrī, *Kašf al-Maḥjūb*, “*The Revelation of the Veiled*”, *op. cit.*, p. 356.

294 Henry Corbin, «Le songe visionnaire en spiritualité islamique», en Roger Callois; Gustave E. von Grunebaum (dir.), *Le rêve et les sociétés humaines*, París: Gallimard, 1967, p. 395.

295 Cf. Maria E. Subtelny, «La langue des oiseaux: l’inspiration et le langage chez Rumi», en Claire Kappler; Roger Grozelier (ed.), *L’inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*, París: L’Harmattan, 2006, pp. 363-75.

296 Su punto de vista sobre el lenguaje reflejaba la interpretación ašʿarita dominante. Véase Bernard G. Weiss, «Medieval Muslim Discussions of the Origin of Language», *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 124/1 (1974): 33-41, pp. 40-1.

297 D 2820. Véase también M III:1344, donde Rūmī utiliza la misma expresión «*suḥan-baḥš*» para referirse a Dios, es decir, «el que ha dado el don del lenguaje».

298 Véase Rūmī, *Fīhi mā fīhi*, *op. cit.*, p. 74.

299 Para las ideas de Rūmī sobre el papel del lenguaje poético, véase Maria E. Subtelny, *Le monde est un jardin. Aspects de l’histoire culturelle de l’Iran médiéval*, París: Association pour l’Avancement des Études Iraniennes, 2002, (Cahiers de Studia Iranica, 28), pp. 145-9.

oculto] por la que [Él se revela]: el mero acto de expresarse [la revelación de la palabra (*izhar-i suhan*)] consiste precisamente en su velamiento (*pušidan*).³⁰⁰

Pascal Quignard, para hablar de «los ojos cegados, cerrados, vaciados de su visión, desiderando lo siderante mejor de lo que podría hacerlo por sí misma la visión», «ojos semicerrados», de las «miradas hacia dentro. Miradas hacia el olvido de la visión», así como del «Silencio hospitalario», señala que la palabra místico proviene del griego μύω, cuyo significado básico es «cerrar la boca, los ojos, estar en silencio»³⁰¹. En efecto, el místico es un enmudecido. La etimología de la palabra mística no nos ofrece un concepto claro de lo que teológicamente se entiende por tal. Proviene del verbo griego μύω (‘cerrarse’ [*v. gr.* los ojos, las heridas, etc.]; ‘cesar’, ‘calmarse’ [un dolor, una pena, etc.]), que a su vez proviene de la raíz indoeuropea *mu-* cuyo significado es el sonido que se hace con los labios cerrados. De esta palabra derivan también vocablos como miopía, misterio (μυέω, ‘iniciar en los misterios’; ‘ser o estar iniciado en algo’), lo que nos da idea de un vago sentido de oculto, secreto (μυστήριον). El místico es un enmudecido. La misma palabra lo dice: el término «mística» proviene del griego: μυστικός, que concierne a los misterios (μυστήριον), esto es, lo secreto. El μύστης, el iniciado en los misterios, era aquel que tenía la boca cerrada. La certeza mística es pues, etimológicamente hablando, una certeza «con los ojos cerrados».

El místico es aquel que no habla porque accede al misterio. Por eso enmudece, «renuncia a la boca» y permanece con los «ojos cerrados». El místico es aquel que se obliga a guardar silencio sobre los misterios que ha experimentado. El estado de seducción (per. *šiftigi*) es lo que se llama *hāl* en el misticismo musulmán. Es un estado de silencio del ser para uno mismo, como una ausencia de uno mismo. Más aún: este estado de silencio es un mundo elocuente:

El estado en el que nos pone la seducción (per. *šiftigi*) es lo que en la mística musulmana se denomina *hāl*. Se trata de un estado de silencio del ser consigo mismo, como una ausencia de sí mismo. Más aún: este estado de silencio es un mundo elocuente. En la tradición persa, existe un «lenguaje del ‘estado’», *zaban-i hāl*. Todo ser creado ya es eminentemente elocuente por su propio estado, que es el acto de ser lo que es. Consideremos la rosa y todo lo que en su silencio puede decirnos. En el hombre, se abre un oído atento (en persa: *guš-i huš*), cuando la conciencia del ser se silencia. Entonces, de repente, comienza a escuchar el elocuente e inesperado mundo de las cosas y los seres. Así entendió Ḥāfiẓ a su «maestro color de rosa» (*pūr-i gul-rang*), una expresión poética que retoma toda la tradición aviceniense y suhrawardiana del Ángel púrpura, este maestro invisible dentro del alma, guía incomparable de los grandes espirituales.³⁰²

300 M VI:697, 699.

301 Pascal Quignard, *Vida secreta*, Madrid: Espasa, 2004, pp. 50, 219, 239.

302 Charles-Henri de Fouchécour, «De la voix de l’ange à la langue sans mots: l’écoute silencieuse en poésie

⋮

Louis Massignon encuentre el origen y el final de la música, el alfa y el omega, en el silencio:

¿Acaso sucede, como decía Nietzsche, que la música prevalece sobre el lenguaje? No: la música lo precede y lo prosigue emergiendo del silencio. [...]

El Cántico de los Puros en el Apocalipsis sólo es perceptible entre los inocentes y los penitentes, en estado de absoluto silencio, de pobreza total, de agonía. [...]

[...] Con un *hamza*, con un «sonido cero», pura apertura de la faringe, preparación previa de toda enunciación, silencioso *fiat* del sujeto hablante.³⁰³

En la misma perspectiva, Henry Corbin, más allá del «milagro de la octava»³⁰⁴, en la senda de Plotino, Rūmī y Rilke, se suma a la celebración de la elocuencia muda, al «clamor silencioso» de nuestros gnósticos: «Pero apenas dicho esto, no queda más que el silencio. Y es en el silencio interior donde hay que celebrar, para concluir, el don precioso, el don hecho al corazón.»³⁰⁵

«[El Sīmurǧ]³⁰⁶ dejó de hablar y reinó el silencio»³⁰⁷. Sabemos que con las palabras no

persane», en Claire Kappler; Roger Grozelier (eds.), *L'inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche-oriental*. Colloque international tenu en Sorbonne du 22 au 25 mai 2002 sous la direction de Claire Kappler, París: L'Harmattan, 2006, pp. 377-84, pp. 379-80.

303 Massignon, *Palabra dada*, *op. cit.*, pp. 309, 313.

304 «Cuanto más progresamos, más nos acercamos a aquello de lo que hemos partido. Creo que la mejor comparación que podemos proponer es lo que en música se ha llamado el “milagro de la octava”. A partir del sonido fundamental, cualquiera que sea el sentido en que avancemos, es siempre hacia ese mismo sonido fundamental hacia el que progresamos.» Henry Corbin, *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona: Destino, 1995, p. 215.

305 Henry Corbin, «De Irán a Eranos», en Corbin, *El Imam oculto*, *op. cit.*, p. 282.

306 Plotino, sistematizando la hipérbole, apunta hacia una superesencia «amorfa» y «aplástica» más allá de lo que tiene forma y color. Asimismo, el Maestro Eckhart (Predigt XII: *Qui audit me*): «Si mi ojo ha de ver el color, debe ser libre de todo color.» Maestro Eckhart, *Obras alemanas. Tratados y sermones*, trad., introd. y nn. de Ilse M. de Brugger, Barcelona: Edhasa, 1983, p. 371.

307 «En este punto llegó a su fin el relato mío: no había caminante ya, ni guía, ni camino.» ‘Aṭṭār, *Mantiq al-tayr*, *op. cit.*, v. 4288. La epopeya mística de ‘Aṭṭār de los «treinta pájaros» (*sī-mūrǧ*), que al final de su peregrinaje descubren su identidad en el espejo (*speculum*) del Pájaro divino (Sīmurǧ), es una bella forma simbólica de expresar el viaje iniciático o viaje espiritual, viaje de retorno hacia el conocimiento interior de uno mismo. Lo que cada uno de los pájaros encontró al final de su largo y penoso viaje, lo que se le reveló, fue el misterio de su propio Ser, de su contraparte celestial: «Cuando, de pronto, los treinta pájaros [lo] miraron, dichos pájaros eran ellos mismos aquel Sīmurǧ. / Estupefactos quedaron cuantos iban errantes, no lo entendían, pero en él se habían convertido. / Se vieron a sí mismos como Sīmurǧ indivisible, y Sīmurǧ era ellos, los treinta pájaros, de hecho.» ‘Aṭṭār, *Mantiq al-tayr*, *op. cit.*, vv. 4263-65. Cf. Henry Corbin, «Le motif du voyage et du messenger», en Henry Corbin, *L'Iran et la philosophie*, París: Fayard, 1990, pp. 147-83, en concreto pp. 165-7, 183. El símbolo de Sīmurǧ representa en ‘Aṭṭār («Y eran aquellos mismos treinta pájaros el otro cuando a sí mismos se miraban. / Y si miraban a los dos al mismo tiempo, con evidencia, eran ambos un solo Sīmurǧ.», *ibid.*, vv. 4267-68) lo que el Maestro Eckhart formuló diciendo (Sermón XII: *Qui audit me*): «El ojo con el cual veo a Dios, es el mismo ojo con el cual me ve Dios; mi ojo y el de Dios son un solo ojo y una sola visión y un solo conocer y un solo amar.» Maestro Eckhart, *Obras alemanas*, *op. cit.*, p. 371. La actitud de la *Entledigung* –esto es, el reconocer la no preeminencia de nuestras facultades para alcanzar el significado de lo real– es ejemplificada por el Maestro

podemos decirlo todo. «Él te lleva hacia el único color, silencio»³⁰⁸: el silencio ensordecedor en el «desierto de la aniquilación» (*bīyābān-i fanā*). *Tacet, ḥāmūš*.

1. A modo de coda

Širāt. Trance en el desierto es un viaje iniciático de la muerte a la resurrección. No obstante, la resurrección (*qiyāma*[t]) no tiene lugar en el filme, ni siquiera como epílogo, tal como sucede en el célebre filme *Tāʾm-i gīlās* (*El sabor de las cerezas*, 1997, dir. ʿAbbās Kiyārostamī). La metáfora de la resurrección y el paraíso está aquí brillantemente introducida por el epílogo en vídeo tras la larga secuencia con la pantalla en negro en la que su protagonista, el señor Badi-ī, aparece tumbado en la fosa que ha cavado para acabar con su vida mirando al cielo nocturno donde contempla la Luna llena entenebrecida por las nubes. En este viaje iniciático³⁰⁹, tras el desierto de la aniquilación, la pantalla en negro, Badi-ī alcanza la resurrección en la «terrazza verde», la «primavera oculta» (Rūmī), el *post scriptum* en vídeo, símbolo de la llegada al mundo del alma (*malakūt*): «después de la oscuridad total, la vida nueva»³¹⁰. La tierra yerma y desolada cede su lugar a verdes y primaverales laderas coronadas por un solitario árbol (una modesta imagen del jardín del paraíso luego de su errático deambular por el terroso desierto). «En toda la poesía mística de Irán –afirma Kiyārostamī– hay la idea de un viaje iniciático que va hacia la realización.»³¹¹ En *Širāt. Trance en el desierto*, como en los filmes de Robert Bresson, no hay redención posible. No obstante, en un momento determinado del filme, aparece una imagen visionaria: se trata de un plano nocturno en el que una escalera proyectada con luces aparece como símbolo de la *scala spiritualis* o del puente que conduce al Paraíso. Tal como ya hemos visto, Oliver Laxe, como ʿAbbās Kiyārostamī, cita a Rūmī. La muerte y la resurrección entregan al hombre, completo discernimiento y consciencia acerca de la naturaleza de su propio espíritu³¹². A través de la muerte el hombre despierta del sueño del olvido, mientras en la Resurrección tiene lugar la separación final de los opuestos. Al momento de la Resurrección, los significados de todas las formas quedan al descubierto. Todo acto, todo rasgo de carácter, y cada pensamiento que perteneció a un hombre en el

Eckhart con una metáfora. Si el ojo estuviese coloreado, vería las cosas coloreadas. Pero precisamente porque es incoloro, el ojo puede reconocer los entes en su diferente coloración. Cf. Ernesto Grassi, *La preeminencia de la palabra metafórica. Heidegger, Maestro Eckhart, Novalis*, present. de Emilio Hidalgo-Serna; estudio introd., trad. y nn. de Jéssica Sánchez Espillaque, Barcelona: Anthropos, 2019, pp. 48-9.

308 D 1897.

309 Cf. Ishaghpour, *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, op. cit.*, p. 91.

310 Laurent Roth (ed.), *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète*, París: Éditions de l'Étoile; Cahiers du Cinéma, 1997, p. 81.

311 *Ibid.*, p. 82.

312 Chittick, *The Sufi Path of Love, op. cit.*, «Death and Rebirth», pp. 183-6.

.....

mundo, aparece con su verdadera individualidad. Todos los significados que había estado ocultos adoptan formas consistentes con su real naturaleza. «Estuviste descuidado de esto: te hemos quitado el velo que cubría tus ojos; hoy tu vista es aguda» (Cor. 50:22). Por lo tanto, aceptar la muerte permite, paradójicamente, recibir la vida verdadera, en un intenso abrazo amoroso en el que se pierden las percepciones sensoriales para dar paso a una fusión pura de esencias. Todo lo que hemos dicho anteriormente sobre la necesidad de morir a uno mismo para aniquilar el ego debe leerse a la luz de esta concepción de la muerte. Rūmī a menudo invierte radicalmente los valores habituales atribuidos a las cosas y sumerge así a sus lectores en un mundo paradójico donde todo se cuestiona. ¿No hay siempre un conocimiento de la muerte que implica a la vez la imposibilidad de tener experiencia de ella?:

Pero, al invertir la mirada, en su visión de la muerte, es la vida física la que aparece como el espacio de la separación, mientras que al otro lado se produce finalmente la «reunificación» del ser. La extraña expresión *ḡam‘yat-i ḡinān* (traducida como «reunificación suprema», literalmente «la reunificación del paraíso») remite a la resurrección y la reconstitución de los seres más allá de la muerte, más allá de toda forma de dispersión y separación. Rūmī quiere convencernos de que el «descenso» hacia la muerte no es más que un nacimiento a la vida: si el grano no muere, no se vuelve fértil; si el cubo no «desciende», no puede llenarse de agua. La simetría entre «descenso» y «ascenso» remite a un ciclo universal en el que la fecundidad sucede a la aniquilación, la plenitud al vacío, la «liberación» al encierro, el amanecer al crepúsculo y la unión a la separación.³¹³

Si todos debemos morir algún día y, como se menciona varias veces en *al-Qur‘ān*, «saborear la muerte» (21:35; 29:57: «Toda alma gustará de la muerte») en cada momento de nuestra existencia terrenal, ¿cómo podemos imaginar otra vida después de la muerte? Este filme, exponente de un cine imaginal, tiene su centro en el intermundo (*al-barzah*) o situación intermedia entre la muerte física y el Día de la Resurrección (*yawm al-qiyāma*), porque es preciso estar en el «centro del mundo» para comunicar con el *‘ālam al-miṭāl*³¹⁴.

Ṣirāṭ. Trance en el desierto, nos recuerda que el desierto no es un período de prueba, sino un destino; el desierto no es sólo errancia y pobreza, es también promesa. En el desierto, y sólo en el desierto, se encuentra a Dios-guía:

El Dios que se muestra en su ausencia, que aparece celándose, exige fidelidad. [...] El encuentro con Dios es siempre un sacrificio. El sacrificio del presente. Que sólo tiene valor si se sacrifica. [...] El desierto está *desierto* sólo para el dios que lo envilece,

.....

313 Anvar-Chenderoff, *Rūmī, op. cit.*, p. 124.

314 Corbin, *La imaginación creadora...*, *op. cit.*, p. 69.

lo anula, lo niega. El encuentro con Dios es la exaltante experiencia de la propia aniquilación por una entrega total, por una entrega que no conoce *fin*.³¹⁵

El significativo plano final del filme *Širāt. trance en el desierto*, con el ojo de la cámara cinematográfica siguiendo el movimiento del tren de la muerte a través de los raíles que surcan el desierto, símbolo de la vida más allá de la partida, recupera la premisa de Kiyārostamī, «un viaje iniciático que va hacia la realización», un viaje sin fin³¹⁶, inmóvil, que no tiene lugar sino en uno mismo. «Mi viaje», dirá Ibn al-‘Arabī en el *Kitāb al-isrā’* (*Libro del viaje nocturno*) acerca de su propia «ascensión», «no tuvo lugar más que en mí mismo»; *i. e.*, el *murīd*, quien desea avanzar en este camino, es llamado también *sālik*, quien sigue una senda espiritual a lo largo de una indefinida serie de estados (*ahwāl*), de paradas, y de estancias (*maqāmāt*), por donde, en un deambular sin fin, tal o cual derrotero le lleva. En este viaje sin fin, el peregrino místico emigra hacia su centro y allí se establece³¹⁷. El *Kitāb al-išfār ‘an natā’iġ al-asfār* (*El esplendor de los frutos del viaje*) de Ibn al-‘Arabī se basa en la afirmación de que todos los seres, hasta la divinidad misma, al menos en algunos de sus aspectos, participan en un viaje universal sin fin, ni en este mundo ni en el otro, y en todos los grados del Ser. Las *Futūhāt* se hacen eco de ello: «Eres un viajero eterno, al igual que no puedes establecerte en ningún lugar»³¹⁸.

Así lo vuelca Vladimír Holan, uno de los grandes poetas del siglo xx, en su indicador poema «En el último trance», perteneciente a su poemario de mismo título:

Lágrima, ¿dónde está tu peso, si
no caes de los ojos? ¿Y adónde caes,
si nadie te quiere?
¿Eres tú quien regresa
a la lágrima sin hombre?
¿Tú quien devuelve a la muerte incluso la vida postmortem?³¹⁹

315 Vitiello, «Desierto, *ethos*, abandono: contribución a una topología de lo religioso», *op. cit.*, p. 196.

316 Cf. Michel Chodkiewicz, «Le voyage sans fin», en Mohammad Ali Amir-Moezzi (dir.), *Le voyage initiatique en terre d’Islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Lovaina; París: Peeters; Institut Français de Recherche en Iran, 1996, pp. 239-50; Claude Addas, *Ibn ‘Arabī et le voyage sans retour*, París: Seuil, 1996, pp. 65-70.

317 En el *Kitāb al-isrā’*: «Yo no había viajado sino en mí mismo y era hacia mí adonde había sido guiado [...]». Cf. Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Le voyage spirituel (Les Illuminations de La Mecque, CCCLXVII)*, trad. del ár., introd. y nn. de Moreno Giannini, Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 1995.

318 II 383. Cf. Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī, *Le dévoilement des effets du voyage*, texto ár. establecido, ed., trad. y present. de Denis Gril, Combas: Éditions de l’Éclat, 1994, p. XI. [Trad. cast.: *El esplendor de los frutos del viaje*, ed. y trad. del ár. de Carlos Varona Narvió, Madrid: Siruela, 2008, p. 23].

319 Vladimír Holan, *La gruta de las palabras. Obra selecta*, trad. y prelim. de Clara Janés, Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2010, p. 625.

Georges Bataille, que frecuentaba el campo de la mística (Dionisio Areopagita, Ángela de Foligno, Maestro Eckhart, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz), era plenamente consciente de que *amor est mors*: «y que la muerte nos haya lavado [...] la voluntad de llegar a ser presa de lo desconocido»³²⁰. En su ensayo significativamente titulado «La pratique de la joie devant la mort»³²¹, Bataille contempla un silencio ensordecidor. En algún momento dice: «Solo aspiro a una cosa en la medida en que todavía me doy objetivos: suprimirme.»³²² De temblor en temblor hasta el vacío.

Digo *palabra*: podría ser igualmente la frase en que se inserta la palabra, pero me limito, a la palabra *silencio*. Tal palabra es ya, antes lo dije, la abolición del ruido que es la palabra; entre todas las palabras es la más perversa o la más poética: ella misma es prenda de su muerte.³²³

Tanto *Mimosas* como *Širāt. Trance en el desierto* son dos filmes que se recrean en la belleza sensible, y más en concreto, en las luces del alba y del crepúsculo sobre tierras yermas, luces de tonos rosáceos o sonrosados³²⁴ que evocan las auroras arreboladas de las experiencias visionarias de Šihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī y Rūzbihān al-Baqlī al-Šīrāzī³²⁵. En el *diarium spirituale* de Rūzbihān titulado *Kašf al-asrār wa-mukāšafāt al-anwār* (*El desvelamiento de los secretos y las apariciones de las luces*), la Presencia divina resplandece como una Rosa Roja, que tiñe todo el paisaje, sombras de rosales, rosas rojas y blancas esparcidas sobre el vidente³²⁶. El color

320 Georges Bataille, *La experiencia interior* seguida de *Método de meditación* y de *Post-scriptum*, Madrid: Taurus, 1973, p. 26.

321 Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. I: Premiers écrits, 1922-1940, present. de Michel Foucault, París: Gallimard, 1987, pp. 555-6.

322 «Que ya la muerte estuviera en mí, sin que yo debiera trabajar para introducirla.» Georges Bataille, «La felicidad pura», en *Los comedores de estrellas. Ensayos escogidos*, Valencia: Pre-Textos, 2025, p. 58.

323 Bataille, *La experiencia interior*, *op. cit.*, p. 26.

324 Aunque la historia se sitúa en el Sáhara, gran parte del rodaje se hizo en España, en Aragón, y más concretamente en la provincia de Teruel. Allí está uno de los lugares más impactantes del filme: la Rambla de Barrachina, el «Cañón Rojo de Teruel». Es un espacio desértico, árido y con profundos desfiladeros formados por la erosión. Se trata de un cañón natural de tierra rojiza y anaranjada, con barrancos afilados y un suelo de arena y arcilla que se desmorona bajo los pies. Según la hora del día, el paisaje cambia por completo: por la mañana es suave y rosado; al mediodía, duro y casi blanco por el sol; al atardecer, parece arder en tonos ocres y naranjas.

325 Sobre el simbolismo del color rojo en la obra de Rūzbihān Baqlī, cf. Louis Massignon, «La vie et les œuvres de Rūzbehān Baqlī» (1953), en *Opera minora*, *op. cit.*, t. II, p. 453; Henry 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 Ernst, *Rūzbihān Baqlī*, *op. cit.*, pp. 66-7.

326 Véanse mis artículos: «El cielo teñido de rojo: la visión del color en el *diarium spirituale* de Rūzbihān Baqlī (m. 606/1209)», *Convivium. Revista de Filosofía*, 13 (2000): 31-59; «“Entraremos en tu tumba con este aspecto”. La visión roja del ángel: Rūzbihān Baqlī, Rilke, Paradžanov», *El Azufre Rojo: Revista de Estudios sobre Ibn Arabi*, VIII (diciembre 2020: número especial: *Malakút. Los ángeles en las tradiciones espirituales desde la Antigüedad*): 153-99.

dominante de las visiones es el rojo de los labios de color rubí de Dios, del vino y de la sangre, símbolos del amor apasionado (*šq*). Dios se le aparece ebrio, con una copa, sobre un océano de vino rojo. Este vino es en realidad la sangre de Sus amantes, los santos. Sangre del deseo. Baqlī le pregunta a Dios: «Si las lágrimas de contrición son la bebida de los ángeles, ¿qué son las lágrimas del deseo? —Es el vino que yo bebo (*hadā šarābī*)», le responde Dios (K16 b). Dios tiñe los rayos del amanecer eterno con la sangre de los Abdāl; luego tiñe Su misericordia, señala Baqlī en una visión (K18 a-b) en la que reconoce su propia sangre derramada, lo que primero le llena de alegría y luego de temor, como si fuera un presagio de desastre; Baqlī observa entonces su sangre que Dios derrama en el Mercado del Misterio (*sūq al-ġayb*) y, apenas pronuncia un *ta wīd* (oración de protección), Dios le muestra su sangre convertida en el Vino de Su Copa. El propio cielo de la bella ciudad de Šīrāz a la hora del crepúsculo adquiere unos hermosos tonos rojizos. El «Cañón Rojo de Teruel» se formó por la erosión del agua y del viento durante millones de años. La zona está compuesta por arcillas, yesos y sedimentos que crean esas capas rojas, ocre y anaranjadas que hacen tan especial este paisaje. En ese escenario se rodó la *rave* con la que arranca la película. Se trata, sin duda, de un discreto homenaje a la gran depresión del *Monument Valley* (Valle de los Monumentos), situada en la frontera norte de Arizona con Utah, recreada por John Ford en célebres tomas inefables (v. gr., en *The Searchers*, 1956). El color rojo familiar de estas rocas se deriva de la presencia de óxido de hierro expuesto en las limolitas desgastadas, pero no toda la piedra arenisca roja vieja es de color rojo o de piedra arenisca. En *Šīrāt. Trance en el desierto*, la música electrónica estentórea retumba entre las paredes del cañón, el polvo se levanta en el aire y las siluetas de los que bailan se recortan contra el cielo enrojecido del atardecer. En ambos filmes, un mismo rojo crepuscular simbólico.

Lo curioso es que no fue solo una escena de cine: el equipo organizó un evento real que reunió durante horas a viajeros y colectivos de sonido en medio de ese paisaje salvaje. El contraste entre la fiesta resonante y el silencio sonoro del entorno marca el tono de todo lo que viene después: el duelo y el don de la muerte.

La relación entre la llama, el destello luminoso, que en la poesía oriental siempre es visto de color rojo (ár. *aḥmar*, per. *surh*), 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 heridas. En la elegía que ‘Aṭṭār hace del místico mártir Ḥallāğ en el *Mantiq al-tayr* (vv. 2300, 2304-05), el gran maestro de Nišāpūr escribe: «Cuando Ḥallāğ subió a la horca, nada salió de su boca, excepto “soy la Verdad” /.../ y dijo: “La sangre es el colorete del hombre, todavía daré más color a mi cara, / para que no aparezca pálida a los ojos de nadie, que color rojo hay aquí bastante.”»³²⁷ El vino (*maī, šarāb, bāda*), como la sangre (*hūm*), es rojo, y, como la

327 Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, *El lenguaje de los pájaros [Mantiq al-tayr]*, ed., prelim. y epíl. de Clara Janés; trad. de Clara Janés y Said Garby, Madrid: Alianza, 2015, pp. 260, 261.

...
 sangre, embriaga. A su vez, el vino, por su color rojo, va asociado tanto a la piedra preciosa (rubí o jacinto oriental, *yāqūt*) como a las flores (la rosa carmesí, *gul*; el tulipán, *lāla*), en ambos casos símbolos del martirio espiritual (personificado en la figura de al-Ḥallāğ). Asimismo, en la danza litúrgica del *samā‘*, el *šayḥ*, que representa a Mawlānā, se sienta ante la piel roja (*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: «Llevé Tu hermosa Imagen al interior de mi pecho —el fulgor rojizo es una muestra del Sol.» (D 28310). 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.

En este sentido, Ḥāfiẓ hace algunas raras alusiones a un maestro al que llama «el anciano/ el maestro color vino» (*pīr-i may-rang*) o «el anciano/ el maestro color rosa» (*pīr-i gul-rang*)³²⁸. *Gul-rang* (color rosa), sin duda en alusión a las visiones de luces de colores que revelan al sufi su grado de avance espiritual, y al color de la vestimenta que se lleva en consecuencia. Se trata, muy probablemente, de su «guía interior», percibido en visión, a la altura del corazón, como una entidad de luminosidad rojiza. Ḥāfiẓ medita sobre este misterio practicando la respiración matutina en las ruinas (*ḥarābāt*, otrora una casa de mala fama, ruina, desierto, una taberna, un convento de místicos antinómicos) extramuros de la ciudad, τόπος del *qalandar*, en el momento de la aurora (ár.-per. *saḥar*, ár. *fağr*)³²⁹ arrebolada (*surḥī*), como el ángel púrpura de Suhrawardī, percibiendo los aromas espirituales y el color rojo a la altura del corazón.

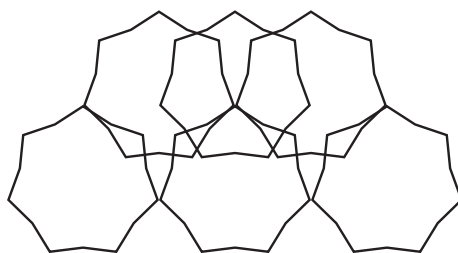
328 Cuando el gran poeta místico de Šīrāz destacaba la posición de su maestro, el Šayḥ Maḥmūd ‘Attār de Šīrāz, conocido con el sobrenombre de «maestro color de rosa» (*pīr-i gul rang*) con respecto a los «vestidos de azul», hace alusión a esta costumbre de cambiar el «color litúrgico» de la indumentaria personal en función de los progresos en la vía espiritual. Comparar el comentario turco de Sūdī (II.42) que expone el *ta‘wīl* de este hemistiquio de Ḥāfiẓ: «Mi “maestro color de rosa” a los ojos de los que van vestidos de azul...». Véanse: Suhrawardī, *Āwāz-i parr-i Ġabrā‘īl* (*El murmullo de las alas de Gabriel*), en *L’Archange empourpré*, *op. cit.*, pp. 227, 257, n. 2; *Risāla fi ḥālat al-tufūliyya* (*La epístola sobre el estado de infancia*), *ibid.*, pp. 406, 412, n. 44; Rūzbihān al-Baqī al-Šīrāzī, *Le Jasmin des Fidèles d’amour* (*Kitāb-i ‘Abḥar al-‘āšiqūn*), ed. e introd. de Henry Corbin y Muḥammad Mu‘īn, Teherán: Institut Français d’Iranologie de Téhéran, 1958, (Bibliothèque Iranienne, n.º 8), p. 57, n. 108 de la introd.; p. 62, l. 13 del texto; Corbin, *En Islam iranien*, *op. cit.*, t. IV, pp. 342-3; *id.*, *El hombre de luz...*, *op. cit.*, pp. 168-9, n. 123; Akbar Thubūt, «Ḥāfiẓ u pīr-i gul-rang», *Dar ḥaram-i dūst. Yād-wāra-yi ustād Sādāt Našīrī*, ed. de Ibrāhīm Zārī‘ī, Teherán, 1370/1991, pp. 79-88.

329 La aurora (ár.-per. *saḥar*, ár. *fağr*) simboliza el alba de la mañana de la teofanía en cualquier posible manifestación. El amanecer representa el comienzo de la experiencia de los estados espirituales por parte del viajero desde el nivel de la oscuridad de las cosas inferiores del mundo de la contingencia hasta la luz de lo sublime. Muḥammad Dārābī, *Latīfa-yi ġaybī*, ms. de la biblioteca del *ḥanāqā* Ni‘mat Allāh de Teherán, p. 8; *Mir ‘āt al-‘uṣṣāq*, *op. cit.*, p. 176; Ulfatī-yi Tabrīzī, *Rašf al-alḥāz fi kašf al-alfāz* (*Farhang-i namād-hā-yi ‘urfānī dar zabān-i fārsī*), ed. y com. de Nağīb Māyil-i Hirawī, Teherán, 1963, p. 66.

Tanto en *Mimosas* como en *Širāt. Trance en el desierto*, Oliver Laxe se sitúa en la senda de la lírica ascética de Ibn al-‘Arabī al contemplar la necesidad de la muerte real o simbólica, cuando, en el mencionado poema XXIV de su *Tarġumān al-ašwāq*, escribe:

1. Detente junto a las ruinas (del campamento) ya partido de La‘la‘, y llora en ese desierto por nuestras amadas.
2. Párate en las moradas, y tan maravillado por su sutil belleza como atormentado, ¡llámalas! /.../
8. La exoneré al oír sus palabras, doliéndose como yo, con el corazón apenado.³³⁰

«Y llora en ese desierto por nuestras amadas», apostilla nuestro poeta místico andalusí. Simone Weil, compañera de estudios de Georges Bataille³³¹, con quien compartió interés vital por la mística, pensaba que las lágrimas pertenecen a un orden sobrenatural, como el de los milagros³³². Según ella, tal como vemos asimismo en Ibn al-‘Arabī, el principio del llanto nada tiene que ver con la naturaleza animal del ser humano, sino que la trasciende. Según aclara el propio Ibn al-‘Arabī en sus notas, el oscuro verso 8 hace referencia a la necesidad de la muerte real o simbólica para el conocimiento espiritual, por el acceso a la nueva visión: «Este versículo alude a la santa tradición que Dios hace pronunciar a Su Profeta, que la paz y la bendición de Dios sean con él: “Hay un acto que dudo en realizar, el de arrebatar el espíritu de Mi siervo portador de la fe que se resiste a morir. Ahora bien, Yo me resisto a causarle daño. Pero necesariamente se encontrará conmigo”. Esto significa que lo que precede a la existencia de la muerte es el conocimiento de la existencia del Encuentro [por muerte natural o iniciática] que necesariamente tendrá lugar. ¡Comprende bien a qué nos referimos!»³³³



330 Ibn al-‘Arabī, *El Intérprete de los Deseos (Tarġumān al-Ašwāq)*, *op. cit.*, pp. 163-5.

331 Santiago Fillol, el coguionista del filme, así lo contempla: «Es una película muy Bataille: el exceso de energía solo se puede derrochar [...]». Kovacsics, «Santiago Fillol...», *op. cit.*, p. 14.

332 Simone Weil, *Echar raíces*, present. de Juan Ramón Capella; trad. de Juan Carlos González Pont y Juan Ramón Capella, Madrid: Trotta, 1996, pp. 205-6.

333 Ibn al-‘Arabī, *L'interprète des désirs (Tarġumān al-Ašwāq)*, *op. cit.*, pp. 247-8.



Figura 4. La *scala spiritualis* o el puente al más allá (*Širāt. Trance en el desierto*, 2025, dir. Oliver Laxe).

De este vacío de sí da cuenta asimismo la mística del exceso persa³³⁴. Llegado ese momento, Sanā'ī Ġaznawī, el poeta *qalandar* que habitaba en los cementerios como prolongación de su cuerpo arruinado (*ḥarāb*, lit. burdel, ruina, taberna de la embriaguez extática) como salida y devastación de sí (*bī-ḥwāšī*, *bī-ḥwudī*; cf. «la muerte es cosa santa», «la muerte te deifica [ἁγιωσις, *deificatio*]», «no hay muerte sin vida»; «muere antes de morir para que no puedas morir» de Angelus Silesius³³⁵, porque hay una beatitud en no ser nada; el «dejarse ir», «el yo=que=muere», de Georges Bataille³³⁶), escribe de forma sobrecogedora en uno de sus poemas cortos ascéticos (*zuhdiyyāt*) o «libertinos» (*qalandariyyāt*)³³⁷:

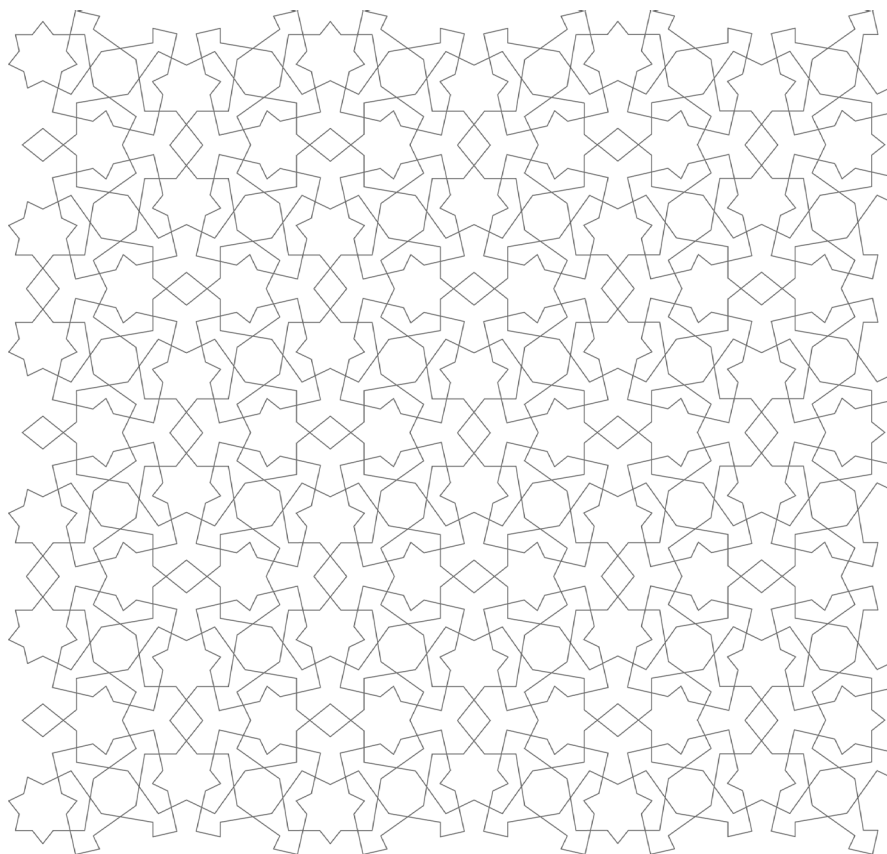
334 Para un análisis comparado de los dos contextos –andalusí (Muḥyī l-Dīn Ibn al-‘Arabī) y persa (Fahṛ al-Dīn ‘Irāqī)–, véase Cyrus Ali Zargar, *Sufi Aesthetics. Beauty, Love, and the Human Form in the Writings of Ibn ‘Arabi and ‘Iraqi*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2011.

335 Angelus Silesius, *El peregrino querúbico*, ed., introd., trad. y nn. de Lluís Duch Álvarez, Madrid: Siruela, 2005, I, 26, 34, 36, IV, 77, pp. 66-7, 169, *vid.* pp. 172-3. En innumerables ocasiones, el místico de Silesia advierte que es imprescindible la muerte del «hombre viejo», exterior (cf. 2 Cor 4:16), carnal, que se deja atraer por las determinaciones y parcialidades, y, en consecuencia, confunde las manifestaciones, los espejismos y las parábolas con la *realidad*, es decir, con la *divinidad*.

336 Bataille, *La experiencia interior*, *op. cit.*, pp. 61, 79.

337 El *ḡawān-mard* es el peregrino por excelencia, nuestro *homo viator*. La caballería espiritual guarda estrecha relación con el loco de amor en deambular perpetuo por las ruinas de sí: *ḥarābāt-i ḡawān-mardī* («las ruinas de la caballería espiritual»), según la bella expresión de Sanā'ī Ġaznawī. Nuestro poeta *qalandar* acostumbraba a vivir en «las ruinas (*ḥarābāt*) de las mezquitas y cementerios». Los llamados «derviches salvajes» (*‘ayyār*, *malāmatī*, *qalandarī*, *rind*), ebrios del Otro, prefieren el burdel/taberna desolado (*ḥarāb*, pl. *ḥarābāt*) a la mezquita, y el «amor con reprobación» (*šīq bā malāmat*) a la piedad de la «ascesis íntegra» (*zuhd bā salāmat*). Este tema de la lucha contra el yo sigue siendo psicológico en la obra de Sanā'ī y los consejos que da para alcanzar el fin son claramente ascéticos: liberarse de la preocupación de la buena reputación y del qué dirán (*nang o nām*, *nāmus*), abandonar la ascesis hipócrita, las oraciones hechas para granjearse los elogios, el hábito de juzgar y sermonear a los otros, olvidar el mundo y despreciarse a sí mismo, sentirse miserable (*muflis*) y estar harto del hecho de ser yo (*az ḥwudī bīzār būdan*). «El *fatā* es aquel que no se preocupa de saber si está con un santo o un infiel». La

Tus padres están muertos
 tus hijos te han abandonado [...]
 no queda más que una imagen [...]
 bucles de fuego^{338, 339}.



retórica del exceso del místico hace de la indecencia la marca del inspirado.

338 Los «bucles de la cabellera» (*pič-i zulf*) simbolizan las manifestaciones, o las imágenes, de lo Divino. Alude a las continuas emanaciones o manifestaciones del Atributo de la Majestad divina que originan el ocultamiento del semblante del Amado y de la Belleza de la Unidad divina. Cf. Feuillebois-Pierunek, *À la croisée des voies célestes*, *op. cit.*, *index s. v.* «chevelure (*zolf, gisu, muy, sar-e muy*)»; Claude-Claire Kappler, «La chevelure dans le *Divân* de Ḥâfez: paradis des sens et image du monde», *Luqmân*, 10/2 (primavera-verano 1994): 9-26; Šaraf al-Dīn Rāmī, Anīs el-‘ochchâq, *traité des termes figurés relatifs à la description de la Beauté*, trad. del per. y nn. de Marie Clément Huart, París: F. Vieweg, 1875, pp. 9-19.

339 Ḥakīm Mağdūd-i Ādam Sanā’ī Ġaznawī, «Panes duros», *Dīwān-i Ḥakīm Abū l-Mağd Mağdūd b. Ādam Sanā’ī Ġaznawī*, ed. de Muḥammad Taqī Mudarris Raḍawī, Teherán: Intišārāt-i Kitābhāna Sanā’ī, 1354 h. š., p. 592. *Apud* Nasrollah Pourjavady [Našr Allāh Pūrġawādī]; Peter Lamborn Wilson (trad.), *The Drunken Universe. An Anthology of Persian Sufi Poetry*, trad. y coment. de Peter Lamborn Wilson y Nasrollah Pourjavady, Grand Rapids: Phanes Press, 1987, pp. 24-5.