

El uso espiritual de la música en el Islam: la música sufí

LA AUDICIÓN MÍSTICA O *SAMĀ'*

El término *samā'* significa literalmente 'audición'. Su significación primera debe entenderse sin embargo en términos de una audición absoluta (*samā' muṭlaq*) no conectada todavía con ninguna idea de música, pues la audición mística propiamente musical es, según los autores sufíes, una subclase de esta especie más amplia de audición. Ibn 'Arabī hace remontar este sentido de escucha del término *samā'* a la escucha original que el mundo hace ante el verbo divino; así, el *samā'* es la «acción del cálamo divino escribiendo sobre el libro de la existencia»⁹⁵. La cosmogonía del Islam perpetúa, por tanto, la tradición abrahámica de la creación por el Verbo. Una aleya ampliamente citada establece esta relación entre la orden existenciadora y la escucha por parte del mundo: “Realmente Su orden, cuando quiere algo, no es sino decirle: Sé, y es”⁹⁶. El creativo “Sé” (*Kun*) de Dios deviene así el “decir” en la forma cósmica, mientras el mundo es el que “escucha” (*wa-l-samā' min al-'ālam*). Esto también es nombrado como *al-samā' al-kawnī*, queriendo decir *al-kawnī* “perteneciente a la existencia”, o bien, “perteneciente al mundo o universo”. Este *al-samā' al-kawnī* contrasta con *al-qawl al-ilāhī*, o el Habla (Verbo) divina⁹⁷. En apartados anteriores se expuso que es función del ser humano actuar de hermeneuta de los signos divinos, lo que significa leer-escuchar el verbo divino en “los horizontes y en sus propias almas”, es decir, en los lugares donde se manifiestan los signos, que son el mundo natural, las propias personas y el Corán o los libros revelados. Esta función se enmarca, pues, dentro de este esquema cósmico más amplio, donde el mundo creado es el mensaje de Dios a nosotros, y nosotros somos oyentes de Su decir existencial.

La idea de la creación del universo mediante un sonido inicial es también común a otras cosmogonías. Por ejemplo, los egipcios creían que el dios Thot había creado el mundo con la voz⁹⁸. Y los persas y los hindúes, afirma el musicólogo Marius Schneider, “creían que el mundo había sido creado por un sonido inicial que, al emerger del abismo, primero se hizo luz y, poco a poco, parte de esta luz se

hizo materia. Pero esta materialización nunca fue totalmente completa, pues cada cosa material continuaba conservando más o menos sustancia sonora de la cual fue creada”⁹⁹.

Según esto, existe en toda la creación una música inaudible que lo impregna todo. Toda materia se encuentra perpetuamente en estado de vibración. La audición absoluta, pues, implica que incluso los sonidos del mundo natural pueden llevar un mensaje escondido. Ruzbihān de Shiraz, apunta During, evoca una estación espiritual (*maqām*) donde Dios habla por boca del sonido de los pájaros y otros animales e incluso del sonido del viento. Sin embargo, este alto grado sólo es concedido a los santos o amigos de Dios (*walī*), pues cuando estos se encuentran en el estado de unificación, Dios les habla por medio de todas Sus creaturas¹⁰⁰. Así pues, el *samāʿ* no se limita a las melodías humanas, sino que se extiende al lenguaje de todos los átomos del universo. En el Corán aparecen algunas aleyas muy significativas al respecto: “Le alaban los siete cielos, la tierra y sus habitantes. No hay nada que no Le glorifique, pero no comprendéis su alabanza. Él es benigno, indulgente”¹⁰¹; “Todo lo que hay en los cielos y en la tierra glorifica a Allāh y Él es el Insuperable sin igual, el Sabio”¹⁰². Es decir, toda la existencia emite sonidos de alabanza que por su sutilidad no pueden ser percibidos más que por unos pocos. Por eso Gazālī dice que toda la existencia está ocupada en decir *lā ilāha illā llāh*¹⁰³. Valga también la siguiente aleya sobre el profeta David: “Y subordinamos las montañas a David para que le acompañaran en sus cantos de glorificación”¹⁰⁴. Esta vibración, pues, inherente a todo lo existente, que según el Corán es en realidad una oración o *ḍikr* constante, puede ser percibida como una música. During señala multitud de ejemplos extraídos de la literatura sufí, en los cuales los místicos percibieron el mensaje oculto en los sonidos naturales. Y resalta que es a través de la Imaginación activa como se establece una red paralela y trascendente de significaciones, que transmutan en signos los datos sensibles¹⁰⁵.

En este esquema general se enmarca otro tipo de audición que, en contraste con la absoluta, es limitada o restringida (*al-samāʿ al-muqayyad*), y esta es la que tiene relación con la música. En el sufismo el

término *samāʿ* se usa generalmente en referencia a la audición musical con fines espirituales. Según Ibn ʿArabī hay cinco formas de oración: la oración litúrgica (*ṣalāt*), la lectura meditada del Corán (*talāwa*), la meditación propiamente dicha (*tafakkur*), la contemplación adquirida mediante el ejercicio de la soledad (*jalwa*), y el canto religioso y audición de música sagrada (*samāʿ*)¹⁰⁶.

Así, esta audición ‘limitada’ de música con fines espirituales deviene un medio o camino para realizar aquella audición mayor o absoluta. Y es que este verbo creativo o existenciador que resuena siempre en el fondo de toda creatura es también la vibración responsable del amor. Corbin lo explica así: “El amor que estos seres experimentan por él, incluso antes de saberlo, no es otro que la vibración del ser de él en el de ellos, activada por el amor de él cuando los emancipó de su espera poniendo su ser en el imperativo (*kun*: “sé [esto]”). Es ahí donde Ibn ʿArabī descubre la causa de la emoción que nos estremece durante la audición musical, pues hay *simpatía* entre la respuesta de nuestra virtualidad eterna al Imperativo que la despertó al ser y nuestro presentimiento de las virtualidades que el encantamiento sonoro nos parece evocar y liberar”¹⁰⁷. Recuérdese aquí también otro mito de la creación, el del pacto preeterno de Dios con los descendientes de Adán en el Día de *alast*, según el cual el ser humano está llamado a la toma de conciencia de su origen. During explica que existe un mecanismo misterioso entre la música, el verbo que hace ser y el éxtasis (*waḥd*) provocado por la pura conciencia del hecho de existir. Durante la experiencia mística el sujeto descubre su pura realidad existencial, despojada de los accidentes y los atributos de la condición humana. El punto destacado es que la toma de conciencia de nuestros fundamentos existenciales, inseparables de un cierto estado de gracia, se hace precisamente a través de la audición musical. Descubrir su sí mismo y su origen sitúa al sujeto dentro de un estado de éxtasis. Sin embargo, el *samāʿ* no es un simple medio artificial para provocar el éxtasis, sino un rito que permite re-actualizar un estado anterior al tiempo. La importancia de este mito de *alast* que completa este otro de *kun* reside en el hecho de que funda una relación de amor entre la divinidad y el sujeto, relación que es una de las claves del misterio del concierto espiritual¹⁰⁸.

Esta relación de amor es la razón de la gran aceptación que obtuvo el *samāʿ* en el mundo islámico, hasta el punto de llegar a ser la piedra de toque del misticismo a pesar de la oposición de los doctores de la Ley, pues la experiencia de la audición musical se oponía al exceso de intelectualismo por parte de estos doctores, así como a las laceraciones de los ascetas¹⁰⁹. Por ello el músico sufí Hazrat Inayat Khan dice que este tipo de experiencia es mucho más profunda que la simple creencia intelectual en Dios, y otorga también a la música el papel de mediadora para llegar a este estado: “Un tipo de creencia es cuando una persona piensa, «quizá haya un Dios», o, «ya que otros creen, yo también». Él, o ella, no conocen a Dios en virtud de la razón, ni tampoco lo ven delante. Dios, para él, tal vez se encuentre en el cielo. Si existe o no, él, o ella, lo desconocen. Una persona que tiene este tipo de creencia pronto desarrolla algo de confusión, descontento y cierto sentimiento de injusticia. Es por esta razón que miles y miles de personas, que solían rendir culto a Dios, abandonan su creencia en él. Existe otro tipo de creencia, una que se adquiere mediante la realización de la presencia de Dios, no solamente en los cielos, sino en el propio entorno. Cuando una persona llega a este punto, su creencia se convierte en una entidad viviente. Para él, Dios no es solamente un juez o un sustentador; para él, Dios es un amigo que escucha el grito de su alma en la soledad y conoce el mejor y más grande secreto que alberga en el corazón; un amigo en el cual uno puede confiar tanto en las buenas como en las malas experiencias, e incluso en el más allá. Para un músico, la música es la mejor manera de unirse con Dios. Un músico con una creencia en Dios le ofrece a él la belleza, el perfume y el color de su alma”¹¹⁰. “La música es el principal medio para despertar el alma, no existe nada mejor. La música es el camino más corto y más directo hacia Dios”¹¹¹.

Otros sufíes han hecho referencia a la dimensión terapéutica y al poder e influencia espiritual de la audición musical. Fue Sarrāy uno de los primeros en hablar de las virtudes propiamente terapéuticas del *samāʿ*: “Muchas enfermedades son sanadas por la *samāʿ*”¹¹². Y Bujārī, con una fórmula análoga, señala que “muchas enfermedades mentales (*divānegān*) han sido sanadas por el *samāʿ*”¹¹³.

MÚSICA DEL OTRO MUNDO:

ARMONÍA DE LAS ESFERAS Y MÚSICA DEL PARAÍSO

Una premisa común a los sufíes que utilizaron y utilizan la música en su función espiritual, así como a los filósofos del Islam de línea pitagórica, es que la música de este mundo tiene su origen en la música del otro mundo. Dos ideas están en la base de esta premisa: una es la idea de la armonía de las esferas, iniciada ya por Pitágoras y desarrollada por aquellos filósofos, y la otra es la idea de la música del paraíso. Estas dos ideas son las que permiten entender el papel intermediario o mediador atribuido a la música.

La idea pitagórica de la armonía de las esferas, según la cual los astros producen una armonía celeste que es posible percibir en ciertas condiciones, fue retomada por filósofos como al-Kindī, los Ijwān al-Ṣafā' o al-Kātib, entre otros, y por varios sufíes o gnósticos chiíes. Así, los Ijwān dicen que “la música es de naturaleza divina, pues el mundo de las esferas representa evidentemente una realidad superior, un plano más sutil: los ángeles se regocijan del canto de las esferas como los hombres de las armonías musicales. Y ellos son al mismo tiempo músicos y «salmodian y cantan los himnos noche y día a Dios, sin cansarse»¹¹⁴. El destino de los justos es revestirse después de la muerte de una forma angélica y unir su voz al concierto de los ángeles y de las almas”¹¹⁵.

Cabe apuntar aquí que esta concepción de la música de las esferas está en la base también de la astrología esotérica. Según Halevi, igual que la música puede crear estados de ánimo, las emisiones de cada principio planetario parecen estimular una respuesta planetaria. Las personas reaccionan, en cierta manera, como bailarines ante las frecuencias emitidas por la orquesta cósmica. Así, cada uno de los planetas tiene su propia melodía: la de Saturno es un tanto sobria, mientras la de Júpiter es grandiosa; Venus toca una armonía seductora, Mercurio un paso ligero y Marte un sonido agudo¹¹⁶. Sin embargo, debe tenerse presente el carácter secundario de esta causalidad, pues, como apunta Burckhardt en su estudio sobre la astrología musulmana, se olvida con

demasiada facilidad que todo encadenamiento causal en el interior de la manifestación es esencialmente simbólico, y que la concepción más amplia y adecuada de la causalidad es precisamente la que es consciente de este simbolismo y lo examina todo desde el punto de vista de la Unicidad del Ser (*waḥdat al-wuḥūd*). En otras palabras, las ‘causas segundas’ no son más que reflejos de la ‘causa primera’ y no tienen ninguna realidad propia¹¹⁷.

Algunos de los grandes pensadores de la filosofía islámica como al-Fārābī o Ibn Sīnā rehusaron especular sobre estas vibraciones planetarias y su relación con las leyes musicales. Al-Fārābī refuta la música de las esferas diciendo que “la opinión de los pitagóricos de que los planetas y las estrellas en su curso hacen nacer sonidos que se combinan armoniosamente es errónea”¹¹⁸. En cuanto a Ibn Sīnā, declara más prudentemente: “Nosotros no buscamos establecer una relación entre los estados del cielo, los caracteres del alma y los intervalos musicales”. Ambos autores se distanciaron así del planteamiento que los Ijwān al-Ṣafā’ habían defendido arduamente dentro de su enciclopedia sobre la teoría de los sonidos celestes¹¹⁹.

Quizás la solución a esta disparidad de opiniones se deba a que aquellos autores, cuando hablaban del sonido de las esferas, se referían a menudo a la Forma imaginal del sonido, que se halla en el mundo intermedio y que no tiene relación, por tanto, con las vibraciones del aire. Entre los místicos del Islam, Suhrawardī, por ejemplo, en su comentario sobre el *mundus imaginalis*, recuerda que Pitágoras estableció las leyes de la música en base a la música del mundo superior, al cual había ascendido en un trance visionario. Véanse las palabras de Šīrāzī, comentador de la obra de Suhrawardī: “Todos los Espirituales de los distintos pueblos han afirmado la existencia de dichas sonoridades, no en el nivel de Ŷābalqā y Ŷābarṣā, que son las ciudades del mundo de los Elementos en el *mundus imaginalis*, sino en el nivel de Hūrqalyā, la tercera ciudad, de infinitas maravillas, la que está en el mundo de las Esferas celestes del *mundus imaginalis*. A aquel que llega hasta ella se le manifiestan las entidades espirituales que éstas encierran. Pitágoras contó que su alma se había elevado hasta el mundo superior. Gracias

a la pureza de su ser y a la adivinación de su corazón, había escuchado las melodías de las Esferas y las sonoridades producidas por los movimientos de los astros, al mismo tiempo que percibía la discreta resonancia de las voces de sus Ángeles. Volvió después a su cuerpo material, y lo que había escuchado determinó las relaciones musicales y perfeccionó la ciencia de la música”¹²⁰. Por otra parte, Suhrawardī dice que él mismo realizó un viaje místico dentro del mundo *imaginal* donde escuchó con gran deleite estas melodías celestes¹²¹. Otros sufíes, como Kubrā, dan el mismo testimonio: “Mientras permanecía en retiro, ocupado en la invocación de Dios, oí a los ángeles cantar la gloria de Dios al amanecer”¹²².

Rūmī, aunque también se hace eco de la idea de la armonía de las esferas, fundamenta sin embargo el origen de la música en la música del paraíso, cuyas melodías ha escuchado toda alma antes de su existencia terrena: “Pero su intención (al escuchar) el sonido de la cítara era, como los amantes ardientes (de Dios), imaginar esa alocución (divina); pues el agudo sonido del clarín y la amenaza del tambor se asemejan a esa trompa universal. Por ello han dicho los filósofos que recibimos estas armonías de la revolución de la esfera (celestial), y que lo que la gente canta con voz y panderetas es el sonido de los giros de la esfera; (pero) los auténticos creyentes dicen que la influencia del paraíso convirtió los sonidos desagradables en bellos. Todos hemos sido partes de Adán, hemos escuchado esas melodías en el paraíso. Aunque el agua y la tierra (de nuestros cuerpos) nos han hecho dudar, recordamos parte (de esas melodías); mas como están mezcladas con el polvo del dolor, ¿cómo iban a proporcionarnos esos agudos y bajos el mismo deleite? [...]. Por ello el *samāʿ* es el alimento de los amantes (de Dios), pues contiene la ilusión de la compostura (tranquilidad mental). Con los sonidos y los trinos de la flauta las fantasías mentales cobran (gran) fuerza; incluso se convierten en formas. El fuego del amor se aviva con las melodías”¹²³.

Otro mito importante, relacionado también con Adán y con la música del paraíso, es el del éxtasis de Adán, según el cual cuando el alma de Adán fue creada rehusó entrar en el cuerpo. Entonces los

ángeles empezaron a ejecutar un concierto místico (*samāʿ*). El alma de Adán cayó enamorada de esta música, siguió a los ángeles y fue aprisionada en el cuerpo. Este mito implica que la música tiene el poder de hacer que el alma deje el cuerpo, por el estado extático que la música produce¹²⁴.

Esta concepción sobre la música del otro mundo, constituida por la Forma imaginal del sonido, tiene también profundas implicaciones a nivel terapéutico. Por ejemplo, es bien conocida la posibilidad de que durante determinados sueños se puedan escuchar músicas que curan una enfermedad. Recuérdese aquí que, según el esquema sufí, durante los sueños el alma se transfiere al mundo *imaginal*, aunque no de forma completa. La musicoterapeuta Juliette Alvin dice lo siguiente al respecto: “La música para curar le fue revelada al hombre muchas veces en sueños, y la música ha sido una parte de las curas oníricas de las enfermedades”¹²⁵. Y la psicóloga y musicóloga berlinese Hildemarie Streich, después de reunir cientos de sueños musicales de personas de todo tipo, concluyó que el inconsciente puede activar la música durante los sueños como parte de los procesos de cura e individuación¹²⁶.

EL PAPEL MEDIADOR DE LA MÚSICA

En el apartado sobre los planos ontológicos del ser se citó una metáfora musical según la cual cada mundo consiste en una “octava” más elevada, donde todo lo de los mundos inferiores se vuelve a encontrar, pero a una altura distinta, es decir, en un modo de ser superior. Así, esta sucesión de octavas es lo que permitía la puesta en práctica del *taʿwil* o hermenéutica espiritual. Esta oportuna metáfora pone de relieve el carácter altamente simbólico de la música.

La premisa central es que la música humana y los instrumentos musicales actúan de intermediarios entre el mundo humano y el mundo celestial. Así, un orden de cosas más elevado se transmite a través del sonido. Y esta función la puede desempeñar precisamente la música porque, como se ha comentado, es de naturaleza divina y de origen

celeste o paradisiaco. Según esto, nuestra música, la música terrestre, no es sino el reflejo imperfecto de la celeste, pero su audición evoca en las almas el recuerdo de su origen primero y despierta el amor por ese elevado lugar. La música elevada puede despertar así reacciones de un orden espiritual que ya existían pero esperaban ser suscitadas. Entre los filósofos, al-Kindī y los Ijwān al-Ṣafā' sostienen este punto de vista, pero mientras el primero enfatiza el aspecto terapéutico de la música, los segundos ponen el acento en el uso espiritual como fin último de la música.

De hecho, para los Ijwān al-Ṣafā' todas las ciencias, incluyendo las matemáticas y la música, tienen su fin en servir a un último objetivo religioso: glorificar a Dios y ayudar a los humanos a acercarse a Él¹²⁷. Más arriba hemos visto que los Ijwān al-Ṣafā' hablan de la música como significado en el sonido, guardando la misma relación que existe entre el alma y el cuerpo. Se asume también que nuestra música imita la música celeste. De esta forma el significado de nuestra música terrestre comunica el gusto por su correspondiente celeste. Este sabor mediador de la música celeste inflama en el alma humana el deseo de ascender a la alta esfera. Se convierte en la puerta al mundo del espíritu. También para ellos, pues, el destino de los humanos reside en el alto mundo de realidad espiritual: “La esencia de tu alma es de la esfera celestial, y hacia los cielos es su retorno después de la muerte, justo como tu cuerpo es de la tierra, y hacia la tierra retornará después de la muerte¹²⁸. La música puede entretener y servir a distintas funciones sociales, pero tiene al fin una alta llamada: funcionar como una escalera que vincula lo humano con el mundo celestial, es decir, ayudar al reino humano a ascender al mundo del espíritu. Pero esta ascensión no es posible sin desarrollar los elevados rasgos de carácter, y a este fin también sirve la música según los Ijwān al-Ṣafā'. Así, se dice que las leyes de la música fueron hechas descender por los antiguos Sabios, porque ellos querían aumentar los valores morales-religiosos de humildad y pureza de corazón. Esto es naturalmente parte del reconocimiento del poder de la música para afectar al alma de diferentes maneras. Para asegurar el adecuado logro de esas cualidades moral-religiosas, esos Sabios —y aquí hay una referencia específica a

Pitágoras— que habían escuchado la música celestial, derivaron las leyes para la música humana de esa audición celestial¹²⁹.

La misma concepción ha sido sostenida por los sufíes que han usado tradicionalmente la música con fines espirituales. Gazālī, dice que el corazón del hombre contiene un fuego escondido que es evocado por la música y la armonía, y transporta al hombre más allá de sí mismo en éxtasis. Estas armonías son el eco de aquel alto mundo de belleza que nombramos el mundo de los espíritus; ellas le recuerdan al hombre su relación con aquel mundo y le producen una emoción tan profunda y extraña que le es difícil explicarla. El efecto de la música y la danza es más profundo en proporción a las naturalezas en las que actúan. Ellos inflaman cualquier amor que pueda estar dormido en el corazón, ya sea terrenal y sensual, o divino y espiritual¹³⁰. Según Düring, esto explica por qué la música persa ha sido calificada de triste, pues al evocar el otro mundo hace consciente al oyente de su extrañamiento¹³¹. Sin embargo, experimentar esta nostalgia es en sí mismo catártico, pues si mediante la música no se expresara quedaría dentro del alma. Sentir el dolor de la separación es así el primer paso en el camino de la unión.

Anteriormente veíamos también que los maestros del sufismo oponen la forma aparente (*ẓāhir*) de las cosas a su cara escondida o dimensión interior (*bāṭin*). El mundo de *bāṭin* que ellos perciben constituye una dimensión paralela a la cual los no iniciados no tienen acceso más que en momentos raros y fugitivos. Según Düring, los maestros sufíes que se consagraron a la audición mística saborearon, en sus experiencias extáticas, el conocimiento de este mundo escondido (*al-ḡayb*). Sobre las alas de la música realizaron dentro del mundo invisible verdaderos viajes en los cuales les fueron mostrados la totalidad de las estaciones místicas, experiencia que es comparable a la ascensión misma del Profeta (*miʿrāj*). Entre los maestros que abordaron el *samāʿ* de esta forma, destacan el *Šayḡ al-Iṣrāq* Suhrawardī, Mawlānā Rūmī, Abū Saʿīd y Ruzbihān Baqlī. Todos ellos entendieron la música como una vía de acceso a este universo, una manera rápida de pasar de un plano de realidad al otro¹³².

Vemos por tanto que la audición externa no es más que un medio para despertar la audición interna. El *samāʿ* favorece así el acceso al mundo imaginal (*ʿālam al-miṭāl*), que como se expuso es el plano intermedio y sutil entre la realidad sensible y la inteligible, eso es, el plano mediador donde la realidad sensible se transmuta en su significado oculto y espiritual. Es la escucha por el corazón del discurso del mundo invisible. Los sonidos concretos llevan así un mensaje escondido, y el místico puede llegar a percibir en cada melodía la voz del Amado.

LA RECITACIÓN TERAPÉUTICA DEL CORÁN Y DE LOS NOMBRES DIVINOS

El Corán (*al-qurʿān*), cuya raíz QRʾ significa ‘recitación’ de un texto, fue transmitido oralmente antes de ser escrito, y esto pone ya de relieve la preeminencia que según los pensadores musulmanes tiene la facultad de la audición por encima de todas las otras facultades, incluida la visión. Pero el hecho clave relacionado con la música que aquí nos concierne es que sólo la forma recitada, y por lo tanto sonora del Corán, es capaz de activar los significados en el oyente a un nivel más profundo que el simplemente intelectual. Es por ello que la recitación del texto acompaña casi siempre a su lectura. El mismo Corán señala en varias aleyas que se trata de una Recitación y que ésta implica un recuerdo: “No le hemos enseñado poesía ni es propio de él; no es sino un Recuerdo y una Recitación clara”¹³³; “¡Por el Corán que contiene el Recuerdo!”¹³⁴. Así, esta enunciación sonora hace renacer en el hombre algo que había olvidado, y a su vez tiene propiedades terapéuticas según también varias aleyas: “Y con el Corán hacemos descender una cura y una misericordia para los creyentes”¹³⁵; “(el Corán) es dirección y curación para quienes creen”¹³⁶.

Esta recitación, asociada a una cierta cadencia musical de la voz, actúa pues de intermediaria entre los planos superiores y los inferiores del ser. Que este hecho espiritual tiene también propiedades terapéuticas lo ejemplifica un episodio de los primeros años de vida de Ibn ʿArabī, que Corbin relata con precisión: “Se manifiestan ya en esta época las aptitudes visionarias de Ibn ʿArabī. Cae gravemente enfermo y la

fiebre le sume en un profundo letargo. Se le da por muerto, mientras él, en su universo interior, se ve asediado por un grupo de personajes amenazadores de aspecto infernal. Pero he aquí que surge un ser de belleza maravillosa, suavemente perfumado, que repele con fuerza invencible a las figuras demoníacas. «¿Quién eres?», le pregunta Ibn ʿArabī. «Soy la sura *Yāʾ-sīn*». Su desdichado padre, angustiado junto a su lecho, recitaba en aquel momento esa sura (la 36 del Corán) que se salmodia especialmente para los agonizantes. Que la palabra proferida emita la energía suficiente para que la forma personal que le corresponde tome cuerpo en el mundo intermedio o sutil, no es en absoluto un hecho insólito para la fenomenología religiosa. Ésta fue una de las primeras ocasiones en que Ibn ʿArabī penetró en el *ʿālam al-miṭāl*, el mundo de las imágenes reales y subsistentes, el *mundus imaginalis* al que ya antes nos hemos referido”¹³⁷.

Y otro maestro sufi, Sahl al-Tustarī, del siglo IX, pone también de manifiesto las virtudes sanadoras y salvíficas de la recitación de la sura *Yāʾ-sīn*: “A quienquiera que recite esta azora rogando [a Dios] por medio de ella, si está preocupado (*mahmūn*) Dios le alivia de su cuita (*hamm*), si se está ahogando se salva, si está preso es liberado, si está hambriento queda satisfecho, si tiene sed se sacia de beber, y si tiene miedo se encuentra seguro. [Esta azora] no se recita sobre un muerto sin que se aligere la prueba [que éste ha de pasar] en la tumba. Todo ello se debe a la elevación (*ṣaraf*) y la nobleza (*karam*) del Nombre que se encuentra en ella”¹³⁸.

La ciencia del sonido articulado, profundamente conectada con la idea misma de música, se pone de relieve también en la recitación de los nombres divinos, la cual constituye una forma de *dīkr*, técnica fundamental del método sufi comentada anteriormente. El ya citado músico sufi de la India Hazrat Inayat Khan, dice que los sabios consideraron la ciencia del sonido como la más importante ciencia en cualquier condición de la vida: a la hora de curar, de enseñar, de evolucionar, de conseguir cualquier cosa en la vida. Sobre esta base se asienta la ciencia del *dīkr*, desarrollada por los sufíes. *Dīkr* no significa aquí una frase particular, sino una ciencia de la palabra. En la palabra hablada

se activan las vibraciones más sutiles. Las vibraciones del aire no son nada; pero debido a que cada palabra lleva una respiración detrás, y la respiración posee vibraciones espirituales, la acción de la respiración funciona físicamente mientras la respiración misma es una corriente eléctrica. La respiración no es aire solamente, sino una corriente eléctrica, y por tanto una vibración interior. Mediante el poder del sonido o de la palabra se puede evolucionar espiritualmente y experimentar todos los diferentes estados de la perfección interior¹³⁹.

Efectivamente, que la articulación sonora es de vital importancia se refleja en el hecho de que cada nombre divino tiene la suya particular, conectada a su propio significado. Y por su repetición se puede activar por resonancia su significado e integrarlo. La recitación sonora actuaría así de puente entre el concepto puramente abstracto e intelectual del nombre y su asimilación práctica. Sahl al-Tustarī recuerda que aunque es Dios quien concede las gracias divinas, Él ha creado sin embargo los medios para que éstas sean concedidas; así, los nombres divinos son también medios para que las cualidades específicas de cada uno de ellos sean concedidas: “Así como Dios ha creado la enfermedad, también ha creado el remedio que la cura. Asimismo, cada uno de Sus nombres tiene algo específico [una cualidad particular] por la cual se recurre a él cuando es aquello lo que se pide, de modo que por medio de ese nombre sea concedido”¹⁴⁰.

Esta modalidad de *dikr* consistente en la repetición de los nombres divinos se prescribe en una aleya: “Dios posee los nombres más bellos. Empléallos, pues, para invocarle”¹⁴¹. Y según un hadiz: “Dios tiene noventa y nueve nombres; quien los enumera entra en el Paraíso”¹⁴². Esta enumeración o invocación ejerce así una función mediadora, similar a la del papel mediador de la música. Efectivamente, los nombres divinos provienen de la palabra de Dios (*kalām Allāh*), que como afirma al-Tustarī es subsistente por sí misma, a diferencia de las palabras del discurso humano común, el cual se establece por común acuerdo y es por tanto una convención. Así, las letras (*ḥurūf*) que componen los nombres no son simples elementos del lenguaje ordinario, sino el origen de las cosas, es decir, principios matriciales por medio de

los cuales se origina el mundo¹⁴³. Se recordará aquí que el corazón se compara tradicionalmente a la luna, pues las distintas fases lunares transmiten la luz del sol a la tierra igual que el corazón transmite la luz espiritual al alma. El esoterismo islámico establece una correspondencia entre las 28 mansiones de la luna y las 28 letras o sonidos de la lengua sagrada. Según Ibn ʿArabī no son, como piensa la gente, las mansiones de la luna las que representan el modelo de las letras, sino que son los 28 sonidos los que determinan las mansiones lunares. Estos sonidos representan pues la expresión macrocósmica y humana de las determinaciones esenciales de la Espiración divina¹⁴⁴. Existe así una correspondencia entre el orden de las letras y el orden del ser. Y la enumeración de los nombres, que son combinaciones de estas letras, constituye el medio para integrar sus significados.

La comprensión puramente intelectual del nombre no es por tanto suficiente, sino que requiere también su asimilación o adopción, y ésta puede llevarse a cabo mediante la repetición del nombre. Este aspecto es el que se relaciona con la música, pues, como se ha visto, los planos superiores del ser pueden transmitirse a través del sonido. En este caso la facultad de mediación se relaciona con la transformación del sonido primordial, vehículo de la revelación espiritual, en lenguaje articulado. Véase como ejemplo el nombre *al-Raqib*: existe una profunda distancia entre entender a un nivel puramente intelectual lo que significa este nombre, es decir, saber que implica un control interior de los pensamientos, y asimilarlo realmente desarrollando así la habilidad de controlar efectivamente los pensamientos y de discernir la fuente de cada uno de ellos, acallando los que provienen del alma compulsiva; esta habilidad para gobernar el propio interior implica por tanto un elemento vivencial además del intelectual.

Esta adopción de los nombres divinos es la que se relaciona con una dimensión terapéutica. De esta manera vemos que el significado de este nombre, “el observador” o “el controlador”, puede ser gradualmente integrado por su repetición. Desde esta perspectiva, la articulación de los sonidos propios de cada nombre en la cavidad bucal se asocia a determinados efectos espirituales. No es casual que el nombre *al-Raqib*

empiece con la letra *rā'*, es decir, el sonido “r”, pase por la *qāf* y termine por la *bā'*. La pronunciación completa del nombre lleva así la energía finalmente hacia su último sonido, la “b”, sonido bilabial que implica el cierre físico de los labios, simbolizando el silencio. Vemos aquí también expresado, en cierta manera, el principio de curar por naturalezas opuestas, pues los nombres divinos contienen en su progresión enunciativa el cambio de un estado a otro del ser. Se puede decir, por tanto, que la ‘ciencia’ del *dīkr* es también la ciencia de la vibración.

MAWLĀNĀ RŪMĪ Y EL *SAMĀ'* COMO DANZA EXTÁTICA

Aunque literalmente el término árabe *samā'* significa ‘escucha’ o ‘audición’, designa también por extensión la práctica de la danza con finalidades espirituales. Cuenta la tradición que un día alguien recitó en presencia de Muhammad un bello poema de alabanza a Dios, y que el profeta se levantó y empezó a girar. Entonces alguien le dijo: «Oh Muhammad, qué bonito es este giro», y él contestó: «Quien no hace un movimiento cuando se habla del Amado no es como nosotros». Así pues, desde los albores del sufismo, e incluso mucho antes entre los chamanes, se encuentra la práctica de la danza giratoria al son de la poesía y de la música sagrada. Ya un sufí egipcio del s. ix, *Dū l-Nūn al-Miṣrī*, fue además de místico contemplativo un asceta giróvago¹⁴⁵.

El *samā'* consiste así en una danza que imita el movimiento circular presente en toda la existencia. Esta es su simbología básica, y el místico giróvago busca participar de esta danza cósmica. Efectivamente, tanto el macrocosmos como el microcosmos muestran un diseño circular que se repite constantemente. Si empezamos por lo más pequeño podemos observar el movimiento espiralado del ADN, consecuencia del balance entre los azúcares, fosfatos y nitrógenos; o las huellas dactilares, también en espiral; la circulación circular de la sangre; los pliegues del cerebro; el agua cuando se arremolina o cuando cae; el humo cuando se eleva; o en las abejas o mariposas cuando con sus patas realizan un movimiento similar cuando quieren enviar un mensaje. Y si elevamos la mirada podemos observar el movimiento de los planetas alrededor del sol, o la misma forma espiral de las galaxias:



Abb. 48 Die beiden Gehirnhälften und die Ohrschnecke beim Menschen.



Abb. 47 Spiralen und Wirbel in Fingerabdrücken.

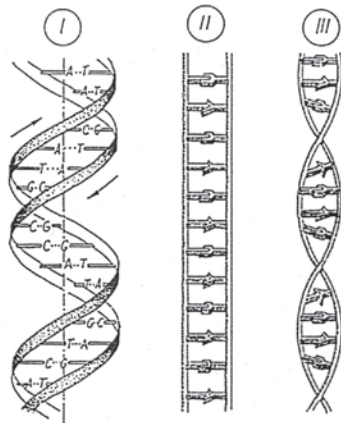
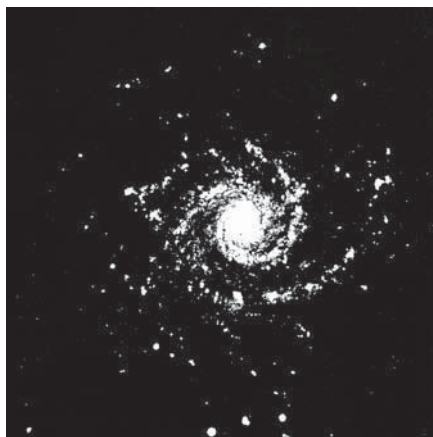


Abb. 49 DNS-Doppelhelix.



Abb. 50 Querschnitt eines Blutzellenkerns in 90.000-facher Vergrößerung.



Esta idea de la circularidad es, por tanto, la que inspira la danza del *samāʿ*. En último término el círculo simboliza la Unicidad del Ser. Recuérdese aquí también la idea del Retorno expuesta anteriormente, pues participa de la misma concepción. Todo movimiento circular lo es en relación a un centro, y en este caso el centro es el Corazón. Una vez más vemos aquí que los elementos dispersos del alma son reunidos de nuevo y transmutados en relación a la luz del corazón. De hecho, es significativo que el vestido blanco que visten los danzantes durante las ceremonias rituales, la *tannūre*, tiene en su origen etimológico la noción de 'horno' (*tannūr*), simbolizando así la capacidad alquímica de la danza para transformar o cocer los aspectos inmaduros del alma.

Otro de los símbolos es la posición de los brazos y las manos durante la danza. La mano derecha mira hacia arriba, simbolizando que recibe el conocimiento del infinito, de Dios, y la izquierda, girada hacia abajo, simboliza que el conocimiento es transmitido a la humanidad. En efecto, la condición para poder recibir es primero vaciarse, lo que significa morir a uno mismo. Por ello el sombrero de fieltro que visten los danzantes imita las lápidas de los cementerios, queriendo así simbolizar la muerte del ego. En este vacío es donde el sufí se trasciende y encuentra su Sí mismo verdadero, donde vive de verdad. Esta muerte simbólica explica la dimensión terapéutica del *samāʿ*, pues recuérdese que el *nafs* es el causante de la enfermedad. Durante el giro toda la acti-

vidad pensante del *naḥs* puede ser observada desde la distancia meditativa, ayudando así al proceso de desidentificación, por el cual esta ‘fuga de ideas’ con todas sus proyecciones es reconducida, integrada y reducida finalmente al silencio de la contemplación. La otra parte, la simbolizada por la mano izquierda es también profundamente significativa a nivel terapéutico, pues muchas enfermedades surgen de una falta de sentido. Por ejemplo, es bien sabido que en el cáncer las células han dejado de realizar su función. Este símbolo, pues, establece una circulación constante entre el recibir y el dar. Si esta circulación se detiene empieza el bloqueo, el cual es sinónimo de enfermedad.

Aunque el *samāʿ* como danza es característico de varias órdenes sufíes, una de sus formas más desarrolladas y más conocidas en la actualidad se debe a Mawlānā Rūmī, el maestro sufí tan citado en estas líneas y que fundó en Konya la orden o *ṭarīqa* Mevlevī de los derviches giróvagos. Por ello, es necesario abordar brevemente a continuación algunos aspectos de su vida en relación a la práctica del *samāʿ*.

Mawlānā ʿĀlāuddīn Rūmī nace el 1207 en Balkh, hoy Afganistán, pero anteriormente perteneciente a la amplia zona del Jurasān, lugar conocido por su riqueza cultural y por ser centro de confluencia de distintas tradiciones espirituales. Es de su padre, Bahāʿuddīn Valād, un hombre religioso y sufí de renombre, de quien adquiere las bases de su formación espiritual e intelectual. Motivos políticos impulsan a su familia a un largo viaje de varios años de duración, cuando todavía es un niño, en el transcurso del cual contacta con célebres sufíes y que le lleva finalmente a Konya, en Asia Menor y actual Turquía, donde se instala. A la muerte de su padre, en 1231, ʿĀlāuddīn es ya un doctor en ciencias religiosas, que enseña oficialmente conforme a la vía sufí. En su madurez se encuentra con Šams de Tabriz, un sufí misterioso cuyo carisma cambia el destino de Rūmī, abrasando su espíritu con un fuego místico y liberando su genio. A partir de este momento reúne un gran número de discípulos y escribe la más grande obra de poesía mística del Islam, el *Maṭnawī*. Al mismo tiempo que la poesía, Mawlānā («nuestro maestro», como se le conoce en Oriente) se entrega con una pasión poco común al *samāʿ*¹⁴⁶.

Aflākī, uno de los más importantes biógrafos de Rūmī, dejó anotado que esta práctica constituyó al principio una innovación y que provocó cierto malestar entre los círculos ortodoxos de Konya. Sin embargo, pronto corrió la voz y se produjo un entusiasmo sin parangón. La mayoría de sus habitantes se unieron a recitar las poesías místicas y se ocuparon de la música, la danza y el amor¹⁴⁷. Rūmī dio así al *samāʿ* una importancia que no había tenido en toda la historia de la mística. Parece ser que, tal y como la instauró Rūmī, la danza del *samāʿ* no tenía entonces una forma tan altamente ritualizada como se encuentra hoy en día en las ceremonias que pueden verse en Turquía. Fue más tarde, como se aprecia en los escritos de Divāne Mehmet Chelebi (siglo xvi), cuando adquirió la forma que ha llegado hasta nuestros días.

Al ambiente que creaba Mawlānā se sumaba la leyenda que se iba forjando sobre su persona, sobre todo debido a los innumrables milagros de los que fueron testigos las gentes de su tiempo. Aflākī recoge en su obra algunos de ellos¹⁴⁸. También recoge Aflākī el testimonio según el cual Rūmī hizo *samāʿ* durante tres días y tres noches sin descanso, sin dormir, comer o beber. Dice también que Rūmī repitió varias veces esta experiencia y que amplió el número de días y noches; así, sus estados de éxtasis le llevaron a hacer *samāʿ* también durante siete, nueve, dieciséis, y cuarenta días y noches sin descanso¹⁴⁹.

Durante las largas sesiones de *samāʿ* los músicos tenían un lugar destacado, pues, después del maestro, ellos eran los personajes principales. Había al menos tres equipos de músicos, formados por cuatro o cinco intérpretes, que se relevaban para que la música y la poesía continuasen sin interrupción¹⁵⁰. Algunos de los instrumentos que utilizaban se emplean todavía en las sesiones de *samāʿ* que se realizan en la actualidad en las distintas cofradías. Por ejemplo, es bien conocido que el instrumento rey era el *ney* o flauta de caña, instrumento mencionado en los primeros versos del *Matnawī* expuestos en el primer punto del presente estudio. Rūmī atribuye así una doble función a este instrumento sagrado, pues por un lado revela al hombre el dolor de su condición o estado de separación y por otro le procura la embriaguez del éxtasis: “El junco es el compañero de todo el que se haya separado

de un amigo: sus compases desgarran nuestros velos. ¿Quién ha visto jamás un veneno y un antídoto como la caña? ¿Quién ha visto jamás un partidario y un esperanzado amante como el junco?"¹⁵¹.

El *ney* es así un instrumento altamente simbólico y tiene actualmente la misma forma que entonces, pues igual que ahora constaba de siete agujeros, sin contar los dos orificios por donde entra y sale el aire. Para Rūmī, pues, el sonido del *ney* equivale al lamento del alma por haber sido separada de su origen, de igual forma que la caña es separada del cañaveral. Sus nudos equivalen a las barreras interiores del hombre: "¿Durante cuánto tiempo estarás lleno de nudos como un junco? Mientras el junco tiene nudos, no comparte secretos, no es compañero de los labios y la voz del flautista"¹⁵². Otros símbolos señala el etnomusicólogo R. Oruç Güvenç: cuando se construye el instrumento, el proceso de limar los nudos que separan los distintos tramos de la caña simboliza el proceso espiritual por el cual el ser humano pule su interior. Los siete agujeros representan los siete orificios del rostro humano. El color amarillo representa el color que adquiere el rostro durante la *jalwa* o retiro espiritual. Y la posición en que se toca representa también un camino hacia el corazón. Aflākī explica que todos los músicos eran simpatizantes de Mawlānā, y que algunos de ellos eran sus discípulos más próximos, como por ejemplo el *neyzen* Hamza, un gran maestro en su arte al que Mawlānā reservaba grandes favores. Según el relato, a su muerte, Mawlānā Rūmī lo resucita durante tres días a fin de que pueda dar su último concierto espiritual, milagro que entraña la conversión de cien infieles griegos¹⁵³.

Otro instrumento importante era el *Rebāb*. Se trata de un instrumento de cuerda frotada de la familia de la viola, compuesto por tres cuerdas de crin. Aflākī dejó escrito que a la muerte de Šams de Tabriz, Mawlānā, a la edad de cuarenta años, instituyó el rito del concierto espiritual o *samāʿ*, preconizando la utilización de un *rebāb* hexagonal, pues hasta entonces había sido cuadrado. Esto introducía un nuevo simbolismo, pues los seis lados del *rebāb* representaban el misterio de las seis direcciones del mundo¹⁵⁴. Rūmī compara asimismo la cuerda del *rebāb*, por su verticalidad ascendente, con la letra *Alif*, primera letra del alfabeto árabe

y del nombre Allāh¹⁵⁵. Entre sus efectos, dice Rūmī que el *Rebāb* tiene la capacidad de revelar los misterios del corazón: “Oh sonido del *Rebāb*, ¿de dónde vienes? Estás lleno de fuego, de desorden y agitación. Tú eres la esperanza del corazón y el correo del desierto del amor. Todo lo que revelas no son más que los misterios del corazón”¹⁵⁶. La importancia del *rebāb* queda patente también en el hecho de que el hijo de Rūmī, Sultán Valad, escribió un libro dedicado a este instrumento.

Rūmī utilizaba siempre instrumentos que no tuvieran connotaciones mundanas, como el *ney*, pues es un instrumento sencillo y modesto. También ha quedado registrado que se utilizaban otros instrumentos, y entre los mencionados se encuentran el *ṭanbūr*, el arpa y el *daf* o tambor rítmico¹⁵⁷.

SAMĀ' Y ÉXTASIS: EL VINO DEL AMOR

Rūmī tenía interés en destacar el carácter sagrado y no profano o mundanal del *samā'*, sin embargo, no por ello debe pensarse que las reuniones tenían un carácter formal y solemne, pues nunca debe olvidarse que el contenido esencial del *samā'* mevlevi es el éxtasis, que para Rūmī es la expresión del gozo místico, como declara él mismo: “Si nos buscas, búscanos dentro del júbilo, pues nosotros somos los habitantes del reino del júbilo”¹⁵⁸. Por tanto, la figura de Rūmī va ligada a una dimensión de alegría y de amor fruto del camino místico.

Este amor, que lo quema todo salvo al Amado, lo experimentan los místicos como éxtasis, de ahí el simbolismo de la embriaguez causada por el vino, símbolo de la gracia de Dios, que se derrama en la copa que es el corazón del hombre, y que se sirve en la taberna, símbolo de las reuniones sufíes. Estas metáforas se encuentran frecuentemente en los textos. El *Diwan* o las *Rubayat* de Rūmī, por ejemplo, giran alrededor de esta idea de la ebriedad mística, fruto de la unión, que es capaz de llevar al místico a auto trascenderse e ir más allá de la razón, llevándole a un estado de maravilla o perplejidad que ya no quiere cambiar por nada. Este estado de amor es el que permite un conocimiento directo de la Realidad, es el estado donde el místico ve que todo danza en alabanza al Creador, como dice Rūmī: “Los árboles, realizando sus juegos de danza

suplican amorosamente”¹⁵⁹. Ve que todo ser es el Amado, incluso él mismo: “Cuando de la cabeza a los pies tú eres Él”¹⁶⁰. Así, expresar esta identidad es, simplemente, recordar la nostalgia del «Tesoro oculto» que aspira a ser conocido, nostalgia que es el secreto de la creación¹⁶¹.

En relación a eso podemos entender la expresión “el vino del amor”, tan utilizada en las poemas sufíes. Y también podemos entender uno de los motivos por los cuales el uso de vino material o alcohol es ilícito (*ḥarām*) en el Islam y, por ende, en la tradición sufi. Para dilucidar mejor este punto es necesario ir a la escena del *mi‘rāj* o ascensión celestial del profeta Muhammad. Cuando éste llega a Jerusalén montado en el *Burāq*, el caballo alado que le sirve de montura, y acompañado del ángel Gabriel, antes de empezar el viaje ascensional por los sucesivos cielos se le da a escoger entre vino y leche, y el Profeta escoge la leche¹⁶². Es este un símbolo que explica dicha prescripción. Efectivamente, la leche es símbolo del conocimiento. Escoger el camino del conocimiento significa llegar a la Unión, y el fruto de ésta es el éxtasis interior o vino del amor. Este estado, por tanto, no debe ni puede ser buscado directamente, sino que es algo que se gana naturalmente como consecuencia del esfuerzo dirigido a realizar la unión.

La embriaguez auténtica es pues fruto del conocimiento místico, que se otorga como gracia divina a quienes avanzan en el camino, en este caso, del método sufi. Rūmī hace múltiples referencias al éxtasis interior o embriaguez causada por este vino espiritual: “El hombre de Dios se embriaga sin vino”¹⁶³. “Las ganancias de la religión son el amor y el éxtasis interior: ¡la capacidad de recibir la Luz de Dios, oh obstinado!”¹⁶⁴; “Ese (vino puro) es la porción que les corresponde a los que carecen de ego”¹⁶⁵; “Que muestres fortaleza en mortificar y afligir al yo, que veas de continuo la vida perpetua en el morir al yo. Tu carácter de piedra disminuirá a cada momento, la naturaleza de rubí será fortalecida en ti. Las cualidades de la existencia se irán de tu cuerpo, las cualidades de la embriaguez aumentarán en tu cabeza”¹⁶⁶. Por otra parte, si bien este estado es fruto de un proceso, también es cierto que el éxtasis, según los sufíes, es en sí mismo una puerta hacia el conocimiento místico. Según Düring, entre los maestros y los aspi-

rantes se encuentran aquellos que, por el *samāʿ*, atraviesan la puerta del mundo de los misterios, pero no tienen la fuerza de ir más adelante. Son sobrepasados por la experiencia de una manera tal que no conservan el discernimiento que da al éxtasis su contenido cognitivo¹⁶⁷. Es ese uno de los motivos por los cuales se considera que, durante el *samāʿ*, no es aconsejable dar rienda a las expresiones del éxtasis. Así, es necesario un control de las propias reacciones y, en todo caso, si se dan expresiones como gritos o llantos, tienen que darse cuando el participante se ve absolutamente obligado a manifestarlas, pues en caso contrario se considera un signo de debilidad o de hipocresía.

Volviendo al tema del amor, vemos que es uno de los puntos más importantes en la obra de sufíes como Rūmī o Ibn ʿArabī. Es fácil deducir que fue esta calidad del amor que envolvía la figura de Rūmī la que extendió su fama por todo el orbe musulmán de su época, y que también ha llegado hasta nuestros días, pues actualmente la obra de Rūmī es leída y estudiada en el mundo entero. Su filosofía de amor y tolerancia, como también lo es la de Ibn ʿArabī, permite acercar y hacer comprensible el mensaje sufi a occidente. Es por eso por lo que en los círculos sufíes occidentales se acepta que los futuros discípulos entren por la puerta de la belleza, el amor y la esperanza en lugar de por la puerta de la majestad, la ascesis y el temor. Luego, una vez degustado el amor y la belleza, el discípulo mismo va entendiendo la necesidad de la ascesis y de las prácticas rituales, pues serán el camino para llegar a hacer permanente ese amor fugaz que experimentó.

ESPECIFICIDAD DE LA MÚSICA SUFÍ

Según los sufíes sólo determinado tipo de música es apta para convertirse en soporte o vehículo para la meditación. De acuerdo a la clasificación aportada por Al-Fārābī comentada antes, la música puede clasificarse en tres categorías según su impacto en el espíritu: La primera evoca en nosotros una agradable y deliciosa sensación de paz. La segunda tiene el poder de remover la imaginación, dando nacimiento a imágenes en el alma, sugiriendo ideas, expresándolas. La tercera clase es inspirada por nuestras pasiones¹⁶⁸. La música sufi tiene relación con las

dos primeras modalidades, pero nunca con un tipo de música basada exclusivamente en la tercera categoría. Así, todas las tradiciones proféticas que sancionan el uso de la música se refieren siempre al uso centrado sólo en el tercer tipo, el cual corresponde al aspecto no evolucionado del *nafs*, cuyo núcleo son las pasiones humanas dominantes que no han sido puestas bajo control. Por ello, esta música, al tener su origen en las pasiones, estimula la aparición de éstas en el oyente, por lo que no es apta para el trabajo espiritual, ya que éste consiste precisamente en librarse de las ataduras del ego y trascender lo meramente individual.

Cabe recordar aquí los estudios de Emoto con los cristales de agua, pues el científico japonés descubrió que la música clásica occidental, así como músicas espirituales de sanación, producían bellos cristales en el agua, mientras que músicas de estilos como el rock o el heavy no producían cristales, sino estructuras caóticas y amorfas¹⁶⁹. Otro conocido experimento fue el llevado a cabo por Dorothy Retallack, quien sometió las plantas a distintos tipos de música, analizando sus respuestas no sólo a partir de su salud en general, sino también tomando en consideración el grado en que se inclinaban o se apartaban del altavoz que emitía la música. Así, descubrió por ejemplo que músicas como la hindú de sitar o la música clásica occidental de los siglos XVIII y XIX, entre otras, actuaban favorablemente sobre las plantas, pues hacían que estas se inclinaran hacia la fuente del sonido. En cambio, la música pop de percusión o el 'hard rock', entre otras, provocaban que las plantas se inclinaran en dirección contraria a la fuente del sonido¹⁷⁰.

En relación a esto, Lings señala que es necesario distinguir entre un ritmo 'blanco' y un ritmo 'negro': "El ritmo, como otras fuerzas cósmicas y potencialmente sagradas, como las utilizadas en la magia por ejemplo, es susceptible de perversión. Por lo tanto, es de vital importancia distinguir entre el 'ritmo blanco' y el 'ritmo negro', y no cabe duda de cuál de ellos le es más familiar al mundo occidental moderno. No hace falta decir que las palabras 'blanco' y 'negro' se usan aquí sin ningún significado etnológico. A juzgar por lo poco que se tiene la oportunidad de oír, el ritmo de la mayoría de africanos en su estado nativo es eminentemente 'blanco'¹⁷¹.

Pero en su aspecto sublimado, la música deviene una de las fundamentales metáforas místicas, es decir, en lugar de ser un medio para expresar las bajas pasiones se convierte en un poderoso medio para la meditación y la transformación interior¹⁷². La especificidad de la música sufi radica, pues, en que tanto compositores como intérpretes acostumbran a ser ellos mismos practicantes del método sufi, por lo que la música que componen o que interpretan es fruto del desarrollo espiritual, y de ahí el poder de la que está imbuida. Esto explica por qué la mayoría de composiciones sufíes (*ilābis*), aunque tienen formas musicales relativamente simples, provocan un impacto en el oyente. Si el músico está animado por una fuerte espiritualidad puede producir efectos increíbles aún ejecutando motivos muy simples.

Pero aparte del poder espiritual del ejecutante, existe otra razón que explica el poder específico de la música sufi, y es la forma de la música misma. En efecto, la música sufi está compuesta de acuerdo al sistema de tonalidades (*makam*) basadas en micro-tonos en lugar de las escalas en semi-tonos de la música occidental. Este sistema amplía la gama de sonidos, posibilitando así una mayor sutilidad en sus efectos. En el punto siguiente se desarrollará esta ciencia del *makam*, la cual es común tanto al tratamiento médico-terapéutico como al uso espiritual.

La ciencia del makam

EL MAKAM DE LA MÚSICA TURCA

El concepto de micro-tono o Koma:

Tanto la música que se utilizó en su vertiente terapéutica en los hospitales islámicos (*Bimāristān*) como la utilizada con fines espirituales por los sufíes, se basa en escalas musicales que reciben el nombre de *Makam*. Estas escalas se diferencian de las utilizadas en la música occidental en que amplían la gama de sonidos. Así, mientras el sistema occidental subdivide cada tono en dos posibles semitonos, el sistema musical árabe lo amplía hasta cuatro, y el turco permite subdividir cada tono hasta en nueve micro-tonos (*komas*) posibles. El medio tono utilizado en la escala temperada equivale por tanto a 4'5 *komas* en el sistema turco.