

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 *dikr* 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 sufi egipcio del s. IX, Dū I-Nūn al-Miṣrī, fue además de místico contemplativo un asceta giróvago<sup>145</sup>.

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:

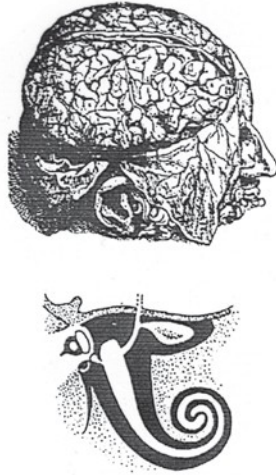


Abb. 48 Die beiden Gehirnhälften und die Ohrschnecke beim Menschen.



Abb. 47 Spiralen und Wirbel in Fingerabdrücken.

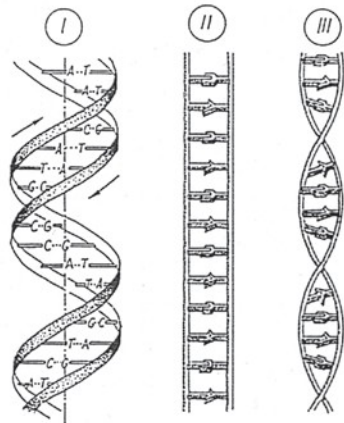
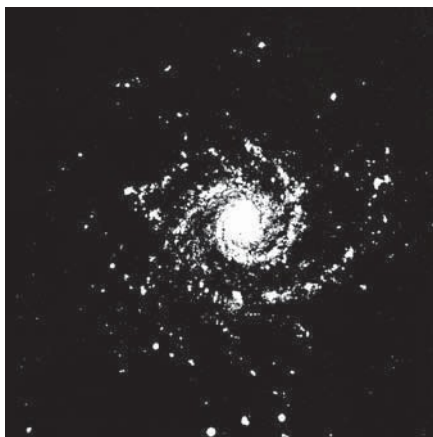


Abb. 49 DNS-Doppelhelix.



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



Esta idea de la circularidad es, por tanto, la que inspira la danza del *samā'*. 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 *samā'*, pues recuérdese que el *nafs* es el causante de la enfermedad. Durante el giro toda la acti-

vidad pensante del *nafs* 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 *samā'* 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 sufi tan citado en estas líneas y que fundó en Konya la orden o *ṭariqa* Mevlevī de los derviches giróvagos. Por ello, es necesario abordar brevemente a continuación algunos aspectos de su vida en relación a la práctica del *samā'*.

Mawlānā Ŷalāluddīn Rūmī nace el 1207 en Balkh, hoy Afganistán, pero anteriormente perteneciente a la amplia zona del Jurasán, lugar conocido por su riqueza cultural y por ser centro de confluencia de distintas tradiciones espirituales. Es de su padre, Bahā'uddīn Valād, un hombre religioso y sufi 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, Ŷalāluddīn es ya un doctor en ciencias religiosas, que enseña oficialmente conforme a la vía sufi. En su madurez se encuentra con Šams de Tabriz, un sufi 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 *samā'*<sup>146</sup>.

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 amor<sup>147</sup>. 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 innumerables milagros de los que fueron testigos las gentes de su tiempo. Aflākī recoge en su obra algunos de ellos<sup>148</sup>. 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 descanso<sup>149</sup>.

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 interrupción<sup>150</sup>. 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?"<sup>151</sup>.

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 cañaverál. 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"<sup>152</sup>. 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 griegos<sup>153</sup>.

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 mundo<sup>154</sup>. Rūmī compara asimismo la cuerda del *rebāb*, por su verticalidad ascendente, con la letra *Alif*, primera letra del alfabeto árabe

y del nombre Allāh<sup>155</sup>. 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”<sup>156</sup>. 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 rítmico<sup>157</sup>.

#### 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”<sup>158</sup>. 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”<sup>159</sup>. Ve que todo ser es el Amado, incluso él mismo: “Cuando de la cabeza a los pies tú eres Él”<sup>160</sup>. Así, expresar esta identidad es, simplemente, recordar la nostalgia del «Tesoro oculto» que aspira a ser conocido, nostalgia que es el secreto de la creación<sup>161</sup>.

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 sufí. Para dilucidar mejor este punto es necesario ir a la escena del *mi‘rāḡ* 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 leche<sup>162</sup>. 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 sufí. Rūmī hace múltiples referencias al éxtasis interior o embriaguez causada por este vino espiritual: “El hombre de Dios se embriaga sin vino”<sup>163</sup>. “Las ganancias de la religión son el amor y el éxtasis interior: ¡la capacidad de recibir la Luz de Dios, oh obstinado!”<sup>164</sup>; “Ese (vino puro) es la porción que les corresponde a los que carecen de ego”<sup>165</sup>; “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”<sup>166</sup>. 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 Daring, entre los maestros y los aspi-

rantes se encuentran aquellos que, por el *samā'*, 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 cognitivo<sup>167</sup>. Es ese uno de los motivos por los cuales se considera que, durante el *samā'*, 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 sufí 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 pasiones<sup>168</sup>. La música sufí tiene relación con las