



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Youssef Bissani Benabid

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TESIS DOCTORAL

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Youssef Bissani Benabid

Dirigida por: Dra. Virginia Trueba Mira

Programa de doctorado: Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

(RD 99/2011)

Línea de investigación: Tradición y originalidad en la literatura española e
hispanoamericana

Departamento de Filología Hispánica. Teoría de la Literatura y Comunicación

Facultad de Filología y Comunicación

Barcelona, 2022

Una firma manuscrita en tinta negra que parece decir "B. S." o similar, sobre un fondo blanco.

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi profesora, Virginia Trueba Mira, por sus consejos, orientaciones y ánimo durante todos estos años de investigación. Agradezco también a mi familia de la otra orilla y a mi familia de aquí, especialmente a mi mujer y mi hija Laila, por estar siempre a mi lado. Finalmente, dedico esta tesis a la memoria de mi padre.

Índice

Resumen	7
Abstract	9
Introducción	11
1 El sufismo en España y el Maghreb	25
2 Juan Eduardo Cirlot	47
2.1 Del surrealismo al simbolismo	47
2.2 Cirlot Bronwyn	64
2.2.1 La imagen de la luz	64
2.2.2 La extranjería	88
2.2.3 El lenguaje	107
3 José Ángel Valente	130
3.1 Palabra originaria y su desarrollo en el tiempo	130
3.2 La tradición mística y el sufismo	151
3.3 El cuerpo del espíritu	178
4 Clara Janés	210
4.1 Un pensamiento de la alquimia	210
4.2 El ejercicio de la traducción: la relación con el otro	237
4.3 La práctica poética	272
Conclusiones	297
Bibliografía	303
Fuentes primarias	303
Juan Eduardo Cirlot	303
José Ángel Valente	304
Clara Janés	304
Libros traducidos por Clara Janés	305
Fuentes secundarias	306

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Trabajos sobre Juan Eduardo Cirlot	306
Trabajos sobre José Ángel Valente	307
Trabajos sobre Clara Janés	309
Otras fuentes	309
Trabajos sobre el sufismo y tradición espirituales	309
Trabajos de teoría de la literatura	318

Lista de tablas

Tabla 1 <i>Letras y números</i>	193
---------------------------------	-----

Resumen

Esta tesis constituye un estudio pormenorizado de las huellas de la tradición sufí en una parte de la poesía española contemporánea, desde una perspectiva histórica y crítica. El objetivo ha sido analizar los modos en que la tradición espiritual del sufismo aparece en cierta poesía española contemporánea, más en concreto en la obra de Juan Eduardo Cirlot, José Ángel Valente y Clara Janés.

La voluntad que nos ha guiado es la de analizar el alcance que tiene en estos poetas dicha tradición, en comparación con el de las otras tradiciones como la cristiana y la judía, esenciales asimismo en su obra; hemos querido enmarcar esta cuestión en la historia de la presencia islámica en la península y en los diálogos cruzados de los tres monoteísmos, lo que a su vez nos ha conducido a una reflexión sobre las relaciones con la *otredad* desde una perspectiva cultural-política.

En lo concerniente a la metodología se ha procedido a una lectura atenta de los textos poéticos objeto de estudio y de su bibliografía secundaria. Igualmente, a una lectura de los textos sufíes y de su interpretación por parte de algunos especialistas (arabistas, orientalistas). Se ha tenido también presente una bibliografía específica acerca de la presencia del sufismo en el ámbito hispánico peninsular.

En lo que se refiere a la estructura de la tesis, la hemos dividido en diversos capítulos, cada uno de ellos dedicado a los poetas objeto de estudio, deteniéndonos en las singularidades de cada uno; un marco general sobre el sufismo en España y en el Magreb, sus características y sus voces (del Magreb), nos ha parecido esencial para abrir la tesis y situarla en unas determinadas coordenadas históricas.

La tesis se inscribe en un marco de trabajo de signo hermenéutico que recurre asimismo a la estética de recepción; es desde ahí que hemos considerado que puede entenderse mejor la “comprensión” de los poetas españoles de la tradición sufí.

Como resultados de nuestra investigación, se nos confirma la presencia fundamental del sufismo en Juan Eduardo Cirlot en el ciclo último de poemas recogido bajo el nombre de *Bronwyn*, tanto desde la perspectiva conceptual como simbólica e incluso visionaria.

En José Ángel Valente la presencia del sufismo es evidente en el ensayo *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro*, desde donde abre el diálogo con

los textos de Hallaj, Ibn Arabi buscando siempre los límites de la palabra, pues el tema que mueve su interés es el del lenguaje. De acuerdo a esto último, Valente hace del poema el lugar de la presentación, manifestación y realización de *lo inefable*, es decir, de una inmanencia que habla en su caso del universalismo de las distintas tradiciones espirituales, entre ellas, aunque no la de mayor presencia, la islámica-sufí.

Por último, Clara Janés actualiza la herencia sufi, adapta sus conceptos al español y revivifica las reflexiones del mundo de la mística islámica. Es esencial en este terreno el desarrollo de la idea del vuelo de los pájaros, del consumo de la palabra y el resurgimiento de la rosa del fuego en un sentido muy cercano al de la tradición de la alquimia. Fundamental es también en su caso la labor de traducción de esa tradición, que la enfrenta a las dificultades de la traslación de lenguas muy alejadas de la propia.

Para concluir, consideramos que los tres poetas estudiados se interesan en grados diversos por el sufismo, son selectos en sus lecturas y seleccionan aquellas que más afinidades presentan con sus respectivas sensibilidades.

Abstract

The objective of this thesis has been to analyze the way in which the spiritual tradition of Sufism appears in certain contemporary Spanish poetry, especially in the works of Juan Eduardo Cirlot, José Ángel Valente y Clara Janés. We have wanted to put this question in the history of the Islamic presence in the Iberian Peninsula, in the crossed dialogues of the three monotheistic religions and a reflection on the relationships with otherness.

Concerning the methodology a close reading of the poetic texts to be studied has been followed and the secondary bibliography. A reading of the Sufi texts and their interpretation has been taken out by some specialists in Spain and the Magreb.

As regards the structure of the thesis, we have divided it into several chapters, each of them dedicated to the poets under study; a general framework on Sufism in Spain and in the Maghreb.

The thesis is inscribed in the work frame of hermeneutic signs and recurs to aesthetic reception for the understanding of Spanish poets in the Sufi tradition.

As a result of our investigation, the presence of Sufism can be confirmed in the Bronwyn series by Juan Eduardo Cirlot, as much as the conceptual perspective, symbolic and even visionary perspective.

In José Ángel Valente the presence of Sufism is evident in the work "Variaciones sobre el pajarero y la red precedido de la Piedra y el Centro", which opens the dialogue of Hallaj and Ibn Arabi. In Valente the poem becomes the place of realization of the effable and the meeting of distinct spiritual traditions.

To finish off, Clara Janés brings up to date the Sufi inheritance, and brings to life the reflections of the mystic Islamic world. It is also fundamental the case of the work of translation of this tradition, as it faces the difficulties of the translation of languages which are far from one's own.

To round up, we consider that the three poets studied have different degrees of interest in Sufism, they are selected in their readings and they chose those which are closer to their own respective sensitivities.

Introducción

El objetivo de la presente tesis es estudiar la presencia del sufismo en la poesía española contemporánea, más específicamente, en Juan Eduardo Cirlot, José Ángel Valente y Clara Janés. Son diversos los trabajos que se han encargado de investigar sobre este tema en dichos poetas, aunque sin agotarlo; entre los más destacados, y en relación a Cirlot, deben mencionarse Janés (1996a), Parra (1998, 2001a, 2001b, 2001c), Corazón (2007) y Castillo (2020). En lo que concierne a Valente, hay muchos estudios sobre la relación de su obra con ciertas tradiciones espirituales, entre ellos, los de Mas (1986), Valcárcel (1989), Goytisolo (2009), Fuentes (2010), Machín (2010), no obstante, en este caso, nos interesan mayormente los trabajos más específicos sobre el sufismo en este poeta, como la tesis doctoral de Benlabbah (2008). En lo que se refiere a Janés, estamos ante una autora también muy estudiada, pero no especialmente en relación a sus vínculos con la tradición del sufismo; pese a ello, deben citarse igualmente los trabajos de Pérez (2013), Scaramuzza (2012) y Addolorato (2009).

La presente tesis doctoral aspira a cubrir los vacíos bibliográficos en relación a las diversas relaciones con la tradición sufí de estos tres poetas, aspira a analizar en profundidad el modo en que los tres dialogaron con esa tradición, de la que aprendieron tanto una sensibilidad espiritual y estética, como una escritura. Cabe advertir que la tesis no tratará el corpus completo de textos de los tres autores sino aquella parte que mayormente tenga que ver con el tema tratado.

De esta manera, las fuentes primarias en el caso de Juan Eduardo Cirlot son los libros *En la llama. Poesía (1943-1959)* (2005), *Del no-mundo. Poesía (1961-1973)* (2008), y *Bronwyn. Poesía (1966-1972)* (2001)¹. En lo que respecta a José Ángel Valente, se estudia los libros de poesía *Punto cero* (1972)², *Material memoria* (1979), los ensayos *La piedra y el centro* (1982) (2000a) y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) (2000a). Por último, de Janés, se investiga el ensayo *La palabra y el secreto* (1999a) y los libros de poesía *Arcángel de sombra* (1999b), *Los secretos del bosque* (2002), *Rosas de fuego* (1996b), *Diván del ópalo*

¹ Las obras consultadas con respecto a Juan Eduardo Cirlot son tres recopilaciones de su poesía publicadas después de su muerte.

² Recordemos que se consultan dos ediciones diferentes para la obra poética *Punto cero*. La primera compila los años (1953-1971) y la segunda amplía hasta el año 1979. Aunque esta obra no esté relacionada directamente con la poesía sufí, se consulta para conocer al poeta en otras facetas de su vida literaria.

de fuego (o la leyenda de Layla y Majnún) (2005a) y *El lenguaje de los pájaros* (Attar, 2015), junto a diversas traducciones que mencionaremos en su momento.

En realidad, no se pueden separar estos libros del resto de la producción literaria de los poetas, pero se debe delimitar la lectura a un material de trabajo preciso, aunque se sabe de antemano que los demás libros estarán presentes en toda la tesis. También es notable que los textos que denotan una mayor presencia del sufismo son casi los últimos escritos por los tres poetas: *Bronwyn* (Cirlot, 2001), *La piedra y el centro* (1983) (Valente, 2000a), *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) (Valente, 2000a), *Rosas de fuego* (Janés, 1996b), *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a) y *El lenguaje de los pájaros* (Attar, 2015) (1177). En estos libros hay una alusión directa o indirecta del sufismo, además de una apertura hacia otras tradiciones espirituales. En suma, se han elegido estos libros por la presencia destacada del tema en sus páginas.

Para poder abordar el estudio, se han leído los diferentes libros sufíes que han interesado a los poetas españoles y con los que pudieron entablar un diálogo. Se puede mencionar, pues, aparte de algunos libros de poesía sufí traducidos por Janés, *Diván* (1955) (2002a)³ de Hallaj, *Poemas de amor divino* (2004), *Al- futuhat al-makkiyya* de Ibn Arabi (1201-2) (2004), *El intérprete de los deseos* (1176) (2005a, 2002a), *Vidas de santones andaluces* (1203) (2005b), *La epístola de la santidad* (1203) (2009a) y *Los engarces de la sabiduría* (1230) (2009b). Además, se encuentran *Mahasin al-machalis* de Abulabás Ben Alarif (1933) (1987), *Poema del camino espiritual* (Ibn al-Farid, 1989), *Moradas de los corazones* (Abu-l-Hasan al-Nuri, 1999), *Una luz que cautiva* (Abu Yazid Bistam, 2005), *Manifestaciones de la belleza (Fawâtiḥ al jāmal wa Fawâ'ih al jalâl)* (Najmoddîn Kobrâ, 2004). *El jardín del misterio* (Mahmud Shabestari, 2008) y *Destellos de la divinidad* (Fakhr Al-Din Iraquí, 2008).

En todos estos libros, abundan los temas, imágenes y conceptos que se encuentran después en los poetas de estudio, entre ellos, la luz, la imaginación creadora y el *mundus*

³ Las fechas que se ponen aquí, sobre todo, en los textos árabes no corresponden necesariamente a la fecha exacta del original, porque en muchos casos entre el tiempo de escritura, el tiempo de la aparición o el descubrimiento de un manuscrito puede ser que hayan pasado muchos años o siglos. Por eso estas fechas corresponden al original, al primer manuscrito encontrado o al primer ejemplar utilizado por el traductor. En el caso en el que no se sepa una fecha original de aparición, se utiliza la fecha de la traducción de la que se dispone. Para situarse en el siglo preciso donde vivieron los poetas sufíes, se indican las fechas de su muerte: Hallaj (929), Ibn Arabi (1240), Abulabás Ben Alarif (1141), Abu-l-Hasan al-Nuri (907), Abu Yazid Bistam (874), Najmoddîn Kobrâ (1221), Mahmud Shabestari (1340), Fakhr Al-Din Iraquí (1289).

imaginalis, todo ello desplegado en un particular lenguaje (poemático) que acompaña al autor en su camino hacia lo inefable, pues de un verdadero camino de iniciación se tratará. De manera general, son libros que intentan entender la relación entre el hombre y Dios, la manifestación de lo divino en el cosmos, la unidad, la multiplicidad, la aniquilación y la perpetuación del ser humano en Dios.

Aunado a este material, se añaden relatos sufíes que tienen mucho que ver con los poetas españoles; a algunos de esos relatos, Henry Corbin los llamó en conjunto “el ciclo de los pájaros”, porque tienen los pájaros como protagonistas principales de las historias. Cabe citar, entre otros, *Relato del pájaro (Risālat al-tāir)* de Avicena, el *Discurso del pájaro (Risālat al-tāir)* de Abu Hamid Al-Ghazali, que encontramos traducidos por Corbin (Corbin, 1995a) y *El lenguaje de los pájaros* (Farid ud-Din Attar, 1177, 2002, 2007, 2015); estos se encuentran en *Avicena y el relato visionario* (Corbin, 1995a). Hemos leído la versión árabe de estas historias para poder adentrarnos más en el texto original; y, por otra parte, se han leído las traducciones del mismo Corbin, en francés, para tener una visión amplia sobre los relatos. Así, se incluyen *El arcángel teñido de púrpura*, *El exilio occidental* y *Los rumores de las alas de Gabriel*, escritos por Sohrawardī⁴ y traducidos por Henry Corbin (2002). El relato sufí permite acercarse mejor a la herencia islámica en tanto forma abierta a la imagianción, en un sentido cercano al de la propia poesía. No se detiene en un punto concreto, sino que divaga y hace que se bifurquen los caminos y se multipliquen para llevar a diferentes sitios. Los relatos que se escogen responden a una visión diferente del mundo lógico y construyen una realidad diferente. En el fondo, no es una evasión, pero es otra forma de leer, entender e interpretar la realidad. En todos los relatos el sujeto está exiliado, extranjero en su propio lugar; está perdido, por eso encuentra, en el discurso de los pájaros, su viaje hacia lugares desconocidos, una forma de encontrarse y conocerse.

Otro punto que parece interesante es la traducción y el estudio de Henry Corbin: ya se sabe que los poetas españoles han leído a este estudioso del sufismo y, como resultado, descubren a través de él la experiencia espiritual y poética del mismo. Ciertamente, se habla de un mundo iniciático, simbólico, abierto hacia diferentes lecturas de la realidad; por eso, han de estar presentes en diferentes referencias del mundo sufí y en diversas escenas de estos relatos, especialmente en Cirlot (2001).

⁴ Señalamos las fechas de la muerte de los tres escritores musulmanes para saber en qué siglo vivieron, de ahí se puede tener una idea de la fecha original de los relatos, ya que no se puede saber exactamente cuando fueron escritos: Avicena (1037), Abu Hamid Al-Ghazali (1111), Sohrawardī (1191), Farid ud-Din Attar (1221).

Efectivamente, el mundo de Cirlot no es cerrado, el tiempo y el espacio están siempre abiertos. Por lo cual, su construcción de la realidad supera los parámetros mismos del pensamiento racional: existe una vuelta hacia atrás en el tiempo y el espacio reales, un anhelo de encontrar lo perdido en un tiempo no vivido; su extranjería, su exilio existencial, lo incitan a buscar su liberación, igual que los pájaros, aunque sea a nivel poético. En Valente, la presencia de los pájaros tiene lugar en su reflexión sobre el lenguaje, el tejer de las palabras y los poemas. Asimismo, se observa que en Valente el lenguaje no está cerrado ni es conocido completamente, no se distingue el inicio o el final de las palabras. Por esta razón, en su búsqueda de los significados de las palabras, intenta entender el lenguaje de los pájaros, que lo lleva a los límites del sentido de las palabras. No obstante, con la poesía de Hallaj, que supera los umbrales de la razón, y los discursos de Ibn Arabí sobre la poesía, Valente encuentra una forma para ahondar con la palabra en los secretos más profundos.

Janés, por su parte, no deja de recordar en sus poemas su búsqueda permanente de la luz llameante, aquella que abre los ojos del poeta y le hace develar lo velado. Este amor poético hacia lo inefable, a las imágenes visuales, lo plasma en su poemario *El libro de los pájaros* (1999c), al igual que en su traducción de *Las horas del lago* (Ahmed Hasim, 1921), que titula *Los pájaros del lago* (2001). Finalmente, la autora también traduce *El lenguaje de los pájaros* (Farid ud-Din Attar, 2015) (1177) y recrea la leyenda de Layla y Majnún en su libro de poesía *Diván del ópalo de fuego* (2005a).

Junto a esta bibliografía primaria –la de los poetas españoles que ocupan a este texto y, en segundo lugar, la de los propios textos de la tradición sufí–, se ha leído una secundaria. Esta última está relacionada con el sufismo y su presencia en el ámbito hispánico. De ahí la lectura de Reynold Alleyne Nicholson (1945), Miguel Asín Palacios (1914, 1919, 1931), Louis Massignon (1922), René Guénon (1969), Henry Corbin⁵ (1971, 1972), Fritjhof Schuon (1980), Titus Burckhardt (1955), Martín Lings (1975), Annemarie Schimmel (1975, 1992), Carl Ernst (1997), William Stoddart (1985), Luce López-Baralt (1989, 1990, 1998) y Ana Crespo (2013). Estos son diferentes críticos, arabistas, orientalistas, islamólogos y conocedores de la materia que se mueven entre los mundos judío, cristiano e islámico, entre otros mundos religiosos.

⁵ Las obras originales de Henry Corbin a las que se hace referencia a lo largo de esta tesis fueron publicadas originalmente en los años 1958, 1964, 1979, 1983, 1984, 1976. Cabe aclararle al lector que estas no fueron las ediciones usadas en este texto, las cuales sí se referencian al final del trabajo.

Estos libros introducen directamente al tema del sufismo, son mayormente textos doctrinales que dibujan la vía a seguir por los sufíes hacia lo divino, como en William Stoddart (1985) y Titus Burckhardt (1955). En Fritjhof Schuon (1980), es posible acercarse a la esencia esotérica del sufismo; y este sitúa en la historia misma y su presencia en España, una presencia que lleva a algunos a buscar las raíces, las similitudes entre el cristianismo, el islam, y las comparaciones entre poetas, como en Asín Palacios. Igualmente, los libros de Louis Massignon (1922) y Henry Corbin con sus relatos sufíes traducidos son necesarios para conocer de cerca la civilización, la simbología y las culturas mazdeísta y persa, presentes en las obras de los poetas de estudio.

Por su parte, Reynold Alleyne Nicholson (1945), Annemarie Schimmel (1975, 1992), y Carl Ernst (1997) introducen a la imaginería de los poetas sufíes, es la poesía que se dirige a un amado utilizando un lenguaje diferente; tales poetas declaran el amor mediante un lenguaje metafórico y ambiguo. En este sentido, Luce López-Baralt (1989, 1990, 1998) no deja de ser una continuidad de las teorías de Asín Palacios. Estas teorías tienen mucho que ver con la presencia del sufismo en los poetas de estudio, especialmente en Valente. De la misma forma, Ana Crespo (2013) lleva al mundo del color, las imágenes que tanto anhelan los poetas, sobre todo Cirlot y Janés. En definitiva, la lectura de estos libros permite acercarse a la herencia histórica y al ambiente cultural de los sufíes: sus ideas, conceptos y visión del mundo. Por otro lado, se facilita conocer el sufismo en el Maghreb y en España; además, se pueden entender todos los puntos, con sus divergencias y sus facetas: el chií y el sunní.

En relación con la significación del sufismo, en principio, es una forma de vivir el islam como religión; sin embargo, esta experiencia de signo espiritual va acompañada muchas veces de escritura de signo poemático, derivada de la necesidad de decir esta experiencia compleja e inefable. La necesidad poética hacia lo desconocido empuja a los poetas a buscar otras formas para expresarse; es justamente lo que se debería detectar a partir de los poemas y textos, para saber hasta qué punto la experiencia espiritual, sobre todo la poética sufí, está presente en sus obras. Tal poesía va más allá de cualquier interpretación o encarcelación en un significado único y cerrado, por lo que sorprende la existencia de relatos sufíes, de poesía y reflexiones que se remontan a muchos siglos en sus obras. Tanto la poesía como el ensayo y la traducción están repletos de referencias al sufismo, y la labor del lector, por lo tanto, es buscar huellas y manifestaciones en los poetas. En suma, se buscan la resonancia y el eco del

sufismo como experiencia y escritura en las obras de Cirlot, Valente y Janés, para entender de qué manera los ha interpelado.

Por otro lado, la perspectiva temporal adoptada en esta tesis es sincrónica, en tanto que se atienden los textos concretos de estos poetas, pero no se debe olvidar situar estos textos en una línea diacrónica, de forma que se contemple también su dimensión histórica para ponerlos en relación con la recepción del sufismo en España a lo largo del tiempo. Es importante recordar que esta historicidad del sufismo lleva a un momento decisivo de la relación islam/cristianismo, Oriente/Occidente. Por consiguiente, se hace referencia a las tres culturas: el judaísmo, el cristianismo y el islam, que convivieron entre sí, pese a las tensiones, en un momento dado de la historia de España. Este es un aspecto relevante, porque se dibuja un mapa de relaciones que se caracterizan con momentos de tensión y diálogo; sin embargo, lo que importa es esta presencia innegable del sufismo en la península ibérica y la continuidad de su existencia a pesar de las dificultades, como la expulsión de los moriscos de España. En realidad, el legado sufí ya forma parte del tejido de la cultura española.

Resulta interesante saber que cada vez existe un mayor interés por parte de investigadores y escritores españoles contemporáneos hacia el sufismo; ello, en comparación con Francia, un país de nombres conocidos: Louis Massignon (1922), Henry Corbin, René Guénon (1969), Eva de Vitray-Meyerovitch (1982) y Claude Addas (1989). Así, en España también se puede hablar de escritores como José Antonio Antón (2015), José Miguel Puerta (1997), Fernando Mora (2011), Pablo Beneito (2004, 2005), Carlos Varona (2008), Ana Crespo (2013), Halil Bárcena (2015, 2010), Pilar Garrido (2006) y Juan José Sánchez (2004); ello, sin olvidar a los poetas de estudio. De igual modo, se recuerda que en España existen muchas cofradías (*tariqa*) sufíes con discípulos, lo que quiere decir que el sufismo forma parte de la realidad española, de lo cotidiano; ahora se ve como una forma espiritual más viva del islam.

Ahora bien, la perspectiva desde la cual se aborda la presencia del sufismo en los poetas mencionados se sitúa en el ámbito de la hermenéutica de un autor como H. G. Gadamer, quien proclama la necesidad de la fusión de los horizontes a la hora de acercarse a un texto del pasado. En este caso, los textos sufíes se remontan a muchos siglos atrás, presentan códigos y símbolos diferentes a los contemporáneos; por eso, con la ayuda de las teorías de Gadamer, se da paso a una hermenéutica amplia. En el fondo, se trata de una hermenéutica que abre el diálogo entre los textos, que los entiende como un círculo de

interpretaciones infinitas; aunque también se tienen presentes algunos elementos de la estética de recepción, que abre un espacio de diálogo entre los textos y el lector, en especial el pensamiento de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss.

De esta forma, hemos entendido que la introducción del sufismo en las obras poéticas actualiza la mirada hacia estos textos. De este modo, tanto la hermenéutica como la estética de recepción ayudan en la comprensión de la experiencia espiritual, tal como se presenta en la experiencia de escritura, al saber de antemano que dicha experiencia es compleja, múltiple y de difícil expresión. En definitiva, se trata de abrir los horizontes de encuentro ante el fenómeno místico como experiencia espiritual, con matices diferentes, dependiendo de la religión de la cual emana y de su dimensión histórica.

Finalmente, se desea situar el trabajo en una perspectiva ética, dado que el lector se encuentra ante miradas cruzadas que pertenecen a diferentes lugares del mundo. La intensidad y la profundidad de estas hacen que la distancia entre los pueblos crezca cada día más, por lo que la incomprensión reina, en lugar de abrir las vías de diálogo entre las personas. De hecho, se puede hablar de esta mirada hacia el otro como diferente e, incluso, peligroso para la estabilidad y la seguridad. Se hace referencia al problema creado entre Oriente y Occidente, debido a la época colonial y a la idea de dominar y civilizar los pueblos no occidentales. Un pensador como Zygmunt Bauman (2013) habla de la salvación y la ilustración del hombre blanco ante los bárbaros. Como resultado de esta forma de ver al otro, surgen voces como las de Edward Said (2004) y Juan Goytisolo, quienes reclaman la identidad y el reconocimiento de la identidad de los dominados. Por ejemplo, en Juan Goytisolo (1991, 1997a, 1997b, 1999, 2007), se invita a conocer al otro diferente, especialmente la cultura islámica. En un documental de televisión española, *Alquibla*, señaló:

Me decidí a hacer la serie un día que en un periódico vi como titular: La policía española protegerá a Chirac de ETA y los árabes. Fue entonces cuando me di cuenta del desconocimiento que se tiene del mundo islámico. (Como se citó en Nieto, 1992, párr. 4)

En relación con esta forma peculiar de concebir al otro, también se ven el rol y el papel de la cultura al ahondar en la posibilidad de encuentro entre los pueblos, incluso entre la misma comunidad. El teórico de la cultura y la literatura, Pierre Bourdieu, habló claramente de este fenómeno y demostró cómo se crean guetos; se trata de una cultura destinada a los intelectuales y otra al populacho, una cultura que marca las características de cada campo y los territorios entre los constituyentes del pueblo. En realidad, son ideas que pertenecen a una

nueva forma de vida, a una modernidad marcada por el consumo de las ideas para conservar el estatus de un país cualquiera. Los poetas de estudio hacen un salto hacia atrás; transgreden la época moderna secularizada; buscan en la experiencia espiritual algo sólido, algo que podría responder a sus preguntas infinitas. Su contacto con las diversas tradiciones místicas, entre ellas la sufí, sirve para establecer el diálogo que ahora se quiere estudiar. La tarea es, por tanto, acompañar a los poetas en el viaje hacia estas experiencias, especialmente la del sufismo, y ver sus manifestaciones poéticas en sus obras; por eso esta tesis se divide en tres apartados.

En este punto, se debe establecer una diferencia entre poesía, pensamiento, ensayo y traducción. Se está ante diferentes formas, lenguajes, de enfocar el tema, maneras de introducir el sufismo e interpretarlo según la necesidad de cada poeta; por ello, la estructura de la tesis abarca un marco general sobre el sufismo en España, el Maghreb y los diferentes puntos relacionados con el sufismo en cada poeta. Un punto crucial que se tendría que mencionar está relacionado con la traducción, se subraya entonces que los poetas estudiados leen los libros sufíes traducidos por otros traductores. Esta realidad es muy importante, porque su relación con las fuentes no es directa; por tanto, el nivel de comprensión e interpretación tendría que basarse sobre las opiniones de los mismos traductores.

Efectivamente, se da el caso de Juan Eduardo Cirlot, quien lee a Corbin; y de José Ángel Valente, quien lee a Corbin y a Asín Palacios. Este último juega un papel muy importante en la introducción del sufismo en España. El caso de Clara Janés es especial, porque intenta aprender las lenguas extranjeras y, después, traducir con la ayuda de hablantes nativos. Asimismo, existe una diferencia entre los poetas relacionada con el grado de profundización en el sufismo; es decir, se considera el hecho de que estos solo leen los libros traducidos, entran en diálogo con los conceptos y el pensamiento, y enfocan todo en la obra. Este es el caso de Cirlot y Valente. El otro caso es ir más allá de esta lectura hacia la traducción de las obras del sufismo, se trata de una necesidad de entrar en contacto con el lenguaje, los poemas, la construcción de estos últimos, la sintaxis, los ritmos, la musicalidad de las palabras y los sonidos que se reproducen, como en el caso de Janés.

De cualquier manera, ante la imposibilidad de conocer la significación exacta de los términos, se acude a los textos en árabe, en sitios escogidos de la web, sobre todo en Al-Hallaj, Ibn Arabí y Sohravardí. En lo que se refiere a Al-Hallaj, se consultan sus libros *Jardín de la sabiduría*, *Al-Hallaj*, *noticias de Al-Hallaj* y *el libro de Tawassin* (2002). Para Ibn

Arabí, *Al- Futuhat al-Makkiyya* (2004), *Los engarces de la sabiduría* (2009b) y *El intérprete de los deseos* (2005a). Otro sufí muy presente en la tesis es Farid ud-Din Attar, cuyo libro *El lenguaje de los pájaros*, también se leyó en árabe. No se puede olvidar la traducción de *El exilio occidental*, de Sohrawardî, con el título *El exilio occidental. Historia del filósofo de la luz "Suhrawardî" el mártir*, El Arfaoui (2015); la traducción de *El rumor de las alas de Gabriel*, bajo el título *Susurro de las alas de Gabriel*, Zaidan (2010); los artículos *El pájaro entre Attar, Avicena y Al-Ghazali*, Alhilali (2010) y *Relato del pájaro*, Corbin (1995), cuyo título es *El discurso cifrado que se llama el discurso del pájaro de Abī Alī Ibn Sīnā*.

En relación con los problemas de la traducción, se encuentra un obstáculo añadido ante la comprensión de cualquier texto, sobre todo en estas traducciones, donde el original se queda lejos. Por otra parte, también llama la atención que hay hallazgos de los poetas sobre ciertos términos, citas, poemas y conceptos que nunca se habrían podido saber si no se hubieran leído en sus obras. Su investigación en el tema, en ese sentido, muestra su capacidad y voluntad de superar los obstáculos ante las tradiciones e ideas en general.

En efecto, en los tres capítulos de esta tesis se ve cómo se presenta la herencia sufí, cómo forma parte de un discurso que anhela la transformación de la realidad, y cómo el lenguaje se ve obligado a adaptarse a la realidad del otro (y del Otro), lo que hace de la experiencia una forma de acercarse a lo desconocido, pero se respetan las pautas de juego de la cultura de origen y de la cultura de destino. Cabe recordar que se está ante unos poetas contemporáneos que se acercan a una experiencia espiritual muy antigua, y se debe considerar este encuentro entre arte, espiritualidad, poesía, pensamiento y religión. Es posible, pues, afirmar que la contemporaneidad y la inmersión de los poetas en su tiempo no impiden abrirse hacia otras formas de ver la realidad; como dijo Giorgio Agamben, hay algo de intempestivo en el ser contemporáneo. De sus preguntas pasadas, presentes y futuras abren un diálogo entre las diferentes formas de entender su herencia para responder a las preguntas de ahora. En suma, son poetas contemporáneos que se acercan al sufismo al preguntarse por la oscuridad de su tiempo.

En otras palabras, la contemporaneidad de estos poetas parte de la necesidad de entender o distinguir "la parte de la sombra" (Agamben, 2008, p. 4). Son cuestiones que forman parte de su tiempo, responden a la situación general que les toca vivir, por eso se llaman poetas contemporáneos:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

El contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpelarlo, algo que, más que otra luz se dirige directa y especialmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo. (Agamben, 2008, p. 4)

De ahí las preguntas acerca de este interés de unos poetas contemporáneos hacia un pensamiento espiritual, más allá de que cada uno de ellos profese o no una creencia personal en la religión o la tradición espiritual que sea: ¿qué encuentran en el sufismo?, ¿cómo lo interpelan?, ¿qué hacen con esta herencia?, ¿qué aceptan y qué rechazan sus lecturas en él? Tales preguntas son planteadas porque la forma de tratar esta herencia no es igual en todos los poetas. Su diferencia se constata también a nivel de la escritura, que difiere de un género a otro, aunque lo común entre ellos es la conciencia de la imposibilidad del lenguaje de decir todo aquello que se desearía. En este punto, el lenguaje se ve obligado a torsionarse para intentar traducir lo intraducible, lo inefable.

Los tres poetas abordan los conceptos sufíes en el género del ensayo, sobre todo Valente y Janés. Por otra parte, en la poesía se ven los rasgos y huellas sufíes a partir de un vocabulario que apunta a lo simbólico. El lenguaje simbólico está presente a través de las obras en diferentes formas: desde el inicio, con Cirlot, se ve su interés por el simbolismo, por el significado oculto de las palabras; por eso sus combinaciones de las letras, su distorsión del lenguaje y sus repeticiones continuas de ciertas palabras recuerdan los viajes místicos sufíes a través de las letras divinas. Como se observa en el ciclo de Bronwyn, Cirlot busca equivalencias, conexiones entre la realidad vivida y la que le gustaría vivir; lo que le interesa en este caso son las imágenes que se crean a través de los símbolos y no el símbolo en sí.

De otra forma, se puede decir que con Cirlot: “las imágenes simbólicas son así los objetos intermedios entre el mundo de la realidad fenomenológica y el de las verdades espirituales que significan” (2006: 600). A partir de ahí se tejen diferentes relaciones simbólicas a través del vuelo de los pájaros, las letras, la Daena, el cautiverio, la cárcel y la danza mística de los pájaros hacia su destino final. En todo el ciclo de Bronwyn, se está entre dos mundos: uno real y otro irreal, así como entre diferentes maneras de vivir la realidad. Por ello, saber descifrar los símbolos ayuda mucho para entender este mundo cambiante que se refleja en el lenguaje.

En Valente se ve también su relación con símbolos de cariz místicos; en este caso, con la voluntad de alcanzar el significado original de las palabras; al encontrar este significado

original, lo recoloca y lo actualiza según sus intereses. Está presente también el contacto con las letras, sobre todo el alfabeto hebreo. Valente busca siempre más allá de lo sabido, por eso lee de otra forma estas letras y las renueva, como hace con las letras hebreas en el libro *Tres lecciones de tinieblas*. Es verdad que no se puede comparar su interés por las letras del alfabeto hebreo con la ciencia de las letras islámicas; pero, por otra parte, son obvios la presencia y el interés por los poemas de Al-Hallaj, las reflexiones de Ibn Arabí y otros poetas. Su interpretación opta siempre por el lado esotérico, el lado oscuro y profundo de las palabras; al fin y al cabo, se está ante un poeta que ahonda en el significado de las palabras, en su vacío y su silencio. De esta forma, los conceptos tienen siempre otra interpretación, otra significación más allá del simple hecho comunicativo que podrían tener. En conclusión, conceptos como el vacío, el centro, la luz, el silencio y el límite llevan a una experiencia poética y espiritual fuera de todos los límites de la palabra.

Asimismo, en Janés, lo simbólico está presente en su obra desde el primer momento. Lo que importa es ver cómo se presentan los símbolos y conceptos sufíes en su obra y cómo los traduce. En Janés, el sufismo y sus símbolos se manifiestan en su evocación de los conceptos, las formas islámicas y sufíes, como el *dikr*, la evocación de los 99 nombres de Dios en forma de canto y el *samâ*. Todas estas formas de recuerdo son puestas en contacto con las letras mismas, en los diferentes sentidos que podría tener una letra y una palabra al combinarse con otra. Más adelante se ve cómo la autora busca, a través de los números y letras, una forma de entrar en contacto con lo esotérico, absoluto, inefable e inabarcable.

Efectivamente, cada poeta adopta una postura ante esta experiencia que da acceso a la presencia del sufismo en su obra; una búsqueda de la equivalencia de los términos en la propia cultura, una presencia indirecta a favor de otra forma de pensar. Las obras poéticas, los ensayos y la traducción hacen del sufismo una herencia dinámica; los poetas que se estudian van hacia él, y después lo llevan a sus textos para construir un discurso abierto, con muchas interpretaciones y formas de entender la realidad. En sus obras lo diacrónico, horizontal e histórico busca su manifestación en lo contemporáneo; otra forma de entender el pasado, la realidad esotérica, lo espiritual, lo religioso. Se hace de la experiencia espiritual y poética dos formas de entender lo inefable gracias a un lenguaje que va más allá de sus posibilidades, un lenguaje que busca siempre la renovación de las palabras y su función dentro de cualquier discurso.

En esta tesis hemos tenido presentes, como hemos dicho, y en la medida de lo posible, las obras de la tradición sufí que mayormente se relacionan con los poetas objeto de estudio, para ver de qué modo esas obras están presentes en ellos. Leemos algunos textos sufíes con unas preguntas precisas sobre su grado de apertura hacia las diversas interpretaciones. Esta misma lectura quiere situarse entre los espacios fronterizos de España y el Magreb, entre las tradiciones del judaísmo, el cristianismo y el islam; entre lo que se denomina Occidente y Oriente. Ensayo, poesía y traducción (de obras casi olvidadas) son géneros que se tratan en esta tesis, y desde los que se entiende que los poetas españoles intentaron establecer un diálogo fructífero con tradiciones ajenas, en las que se reconocieron. De ahí la importancia del tema porque hace recordar el pasado, revivirlo, corregirlo para vivir el presente y construir un futuro lleno de diálogo entre los diferentes componentes de las dos orillas y, por qué no, de manera universal.

Antes de acabar esta introducción, es necesario mencionar que provengo de Marruecos, un país que nunca ha dejado de ser un punto de encuentro entre diversas religiones y etnias del mediterráneo. Por lo tanto, mi relación con el sufismo se remonta a años atrás, cuando escuchaba a los cuentacuentos en el zoco tradicional, cuando asistía a fiestas folclóricas donde reinaban el baile y el canto. De manera directa o indirecta, son escenas que llevan a un mundo mágico, de la música y la imaginación de otras realidades. En el pueblo había *raudas* (cementeros o tumbas de santos) que la gente visitaba durante todo el año; en estas se leía el Corán y se ofrecían ofrendas a los santos. Existía, entonces, esta relación con el mundo metafísico, que quedaba siempre velado.

Evidentemente, el camino hacia otras realidades, pueblos y culturas me llevó a estudiar la lengua española, por eso me licencié en filología hispánica en la Facultad de Letras en Fez, y estudié un máster en inmigración y educación intercultural en la Universidad de Barcelona. Antes de acabar este último, empecé a trabajar en centros de menores con adolescentes hasta ahora. En este camino, existe siempre una búsqueda del otro, para entenderlo y dialogar con él, de modo que siempre se respeten su espacio y sus verdades. Este máster me abrió los ojos sobre temas, lecturas y conocimientos que solo conocían los expertos; dado que, en el fondo, existe la cuestión sobre el diálogo entre las religiones, el fenómeno religioso y hasta qué punto se puede establecer un espacio de encuentro entre las personas para una mejor convivencia.

Durante esta búsqueda, surgió la idea de matricularme en el máster de teoría de literatura y literatura comparada en la Universidad de Barcelona. En este, descubrí nombres como Bourdieu, Gadamer, Iser, Jauss y Heidegger; pero, al estudiar el nihilismo con la profesora Virginia Trueba, los conceptos de la vacuidad, el silencio y la no visión del absoluto tomaron relevancia. Al estudiarlos, mi memoria se conectó con los temas y preguntas no resueltos de la infancia, sobre la posibilidad de que existiera algo indeterminado en un lugar indeterminado también. A eso se debe la elección de Cirlot, Valente y Janés. Desde aquí empieza la búsqueda del sufismo y la posibilidad de encontrar un punto de encuentro entre las personas y creencias. En realidad, es una vuelta, un viaje, un vuelo de los pájaros desde Marruecos hacia España para conocer Occidente; y después, desde España hacia Oriente, para volver al punto de inicio. Pero durante este viaje se aprende mucho, se crece mucho y se ponen en cuestión la herencia, la tradición y su diálogo con lo contemporáneo.

Al seguir este hilo, no se deben olvidar las charlas con mi hermano y profesor Bissani (2009), (2010), (2022), investigador en los temas de la interculturalidad, la literatura francesa y el diálogo universal; estas charlas me han ayudado a encontrar mi camino, a interesarme por el legado y la presencia árabe y musulmana en España, al igual que por la poesía española y sus posibles encuentros con el sufismo. De ahí el encuentro con el otro empieza a llamarme como si fuera una necesidad:

La rencontre est un devoir. Un devoir vis-à-vis de l'autre, vis-à-vis de soi – même et vis-à-vis de toute l'humanité. C'est là une mission à accomplir car elle a trait au courage d'être à l'écoute de l'universel. La rencontre acquiert ici le caractère d'un besoin, d'un manque et d'un vide qui demandent à être colmaté par la seule réponse à l'invitation de l'autre. (Bissani, 2009, p.16)

De esta forma, mi hermano me inculcó el amor al sufismo, al encuentro con el otro en su diversidad. Es un amor, pues, que viene de lejos, de la casa familiar, de la tierra de Marruecos. Es una manera de realizar y dar vida a unas ideas que circulan en la memoria y esperan solo el momento para resurgir. Entre una cosa y otra se descubren también los encuentros, conferencias y charlas de los especialistas en el sufismo, como Halil Bárcena y Pablo Beneito. Finalmente, la asistencia a los encuentros sufíes durante la investigación⁶ me

⁶ A lo largo de la investigación asistimos a diferentes encuentros y jornadas relacionadas con la pluralidad religiosa en general y el sufismo en particular como: Visions de l'Islam II Festival de cinema i cultura islàmica de Barcelona del 27 al 30 de noviembre de 2014. I Simposio Internacional de MIAS-Latina en Barcelona del 17 y 18 de enero de 2015. III Quotidià i

ayudó mucho a comprender el tema de cerca; sin embargo, hay un límite, dado que no se puede entablar relaciones, asistir o participar en coloquios de manera seguida, porque entre el trabajo y la familia no queda tiempo. Aun así, esta tesis es el principio de un proyecto de vida que apenas empieza; falta mucho por hacer, investigar y aprender junto a los especialistas en el tema.

extraordinari: el menjar en les tradicions religioses: Judaisme i Islam: ecología compartida. organizada por l'Oficina d'Afers Religiosos en Barcelona el 20 de octubre 2021. Jornades "Política i pluralisme religiós dins d'un món secular" organizadas por l'Oficina d'Afers Religiosos en Barcelona el 19 y 20 de noviembre de 2021. Jornades Gatzara: Sufisme i espiritualitat compartida: taula rodona i meditació amb cant sama'a, organizadas por la Fundació Bayt Al-Thqafa en Barcelona el 22 de mayo 2022.

1 El sufismo en España y el Maghreb

En este capítulo nos acercamos al sufismo en España y en el Maghreb. Se trata de una experiencia espiritual nacida del propio Islam, pero al mismo tiempo forma parte de la identidad española igual que el cristianismo y el judaísmo. Aquí se habla de España en plural, una España que reivindica Goytisolo, una España que no olvida la presencia árabe, musulmana y judía, es un “mestizaje cultural obliterado por siglos” (López-Baralt, 1989, p. 201). En relación con esta reivindicación de Goytisolo que a su vez expone López-Baralt (1989), es de obligada mención a Américo Castro en su libro *España en su Historia* (1983). Este historiador comentó que no se puede negar el elemento islámico existente en España, pues, en cierto modo, ayuda a la construcción de la identidad española:

La historia de España es, en efecto divinal, y solo entregándonos plenamente a esa evidencia, conseguiremos entenderla. Desde el siglo IX al siglo XVII el eje de la historia hispana, en lo que tuvo de afirmativo, original y grandioso, fue una creencia ultraterrena, surgida como réplica heroica a otra creencia enemiga. (Castro, 1983, p. 103)

En este marco, tiene lugar el debate de Américo Castro con Claudio Sánchez Albornoz. El primero respaldaba la importancia del elemento árabe y musulmán en la configuración y la elaboración de la identidad española. En cambio, Albornoz consideraba que la identidad española existía antes de la llegada de los musulmanes, por lo que no tiene nada que ver con el contacto con el elemento islámico. Entre ambas posturas, hay una presencia y un pasado común que no se pueden negar. En este período, que es la Edad Media, se asiste al: “florecimiento de la medicina moderna, las matemáticas, la física y la filosofía” (Bueno, 2006, p. 42); es un momento de la historia que condena a tres religiones (el judaísmo, el cristianismo y el islam) a convivir a pesar de los diferentes momentos de crispación en el Ándalus: “la realidad fue menos bella y los períodos de paz y convivencia intercastiza alternaron con otros de conflictos y guerras” (Goytisolo, 2003, párr. 11).

Efectivamente, esta relación entre Occidente y Oriente la encontramos en el libro de Edward Said *El orientalismo* (2004). El escritor describe la mirada del hombre occidental (orientalista) al Oriente. Una mirada llena de prejuicios, de un sentimiento de superioridad, una forma de categorización que demuestra aquella visión civilizadora hacia un pueblo y unos hombres necios, incapaces de pensar. Por eso: “el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said, 2004, p. 21). Existen, entonces, dos partes diferentes:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados. Y esto normalmente significa que su territorio debe ser ocupado, que sus asuntos internos deben estar férreamente controlados y que su sangre y sus riquezas deben ponerse a disposición de un occidental. (Said, 2004, p. 63)

Esta mirada colonialista parte de la idea de superioridad, de: “la misión del hombre blanco en salvar al salvaje de su barbarie” (Bauman, 2013, pp. 15-16). Ante esta situación, cabe preguntarse acerca de la cultura y el arte, su rol, función y divisiones sociales, las cuales podrían surgir en una sociedad concreta o en el mundo en general. Es importante señalar, como dijo Bauman (2013), el rol del arte en la separación entre las clases, así como trazar las líneas de división y protegerlas para que no se mezclen las clases sociales ni las posesiones que marcan la diferencia, como lo confirmó el sociólogo francés Bourdieu: “la cultura se manifestaba ante todo como un instrumento útil concebido a conciencia para marcar diferencias de clase y salvaguardarlas” (como se citó en Bauman, 2013, p. 11). Se trata de un episodio histórico tenso en las relaciones entre el islam y el cristianismo, es un momento delicado donde la imagen del otro como enemigo se intensifica. Así, nacen y surgen los diferentes clichés sobre los musulmanes, crecen el sentimiento nacionalista y la identidad religiosa; es una forma de autodefenderse contra el otro diferente, es el *yo* contra el *no-yo*. Como señaló Goytisolo:

El islam ha representado de cara al mundo cristiano occidental un papel autoconcienciador en términos de oposición y contraste: el de la alteridad, el de ese “adversario íntimo” demasiado cercano para resultar totalmente exótico y demasiado tenaz, coherente y compacto para que pueda ser domesticado, asimilado o reducido. A consecuencia de ello existen una historia, una tradición de pensamiento, una leyenda, una retórica, una agrupación de imágenes o clichés islámicos creados por y para Occidente que imponen una distancia infranqueable entre lo “nuestro” (visto, claro está, con conciencia de superioridad y autosatisfacción) y lo “de ellos” (contemplado con hostilidad o desprecio). (Goytisolo, 2003)

Con esto, se puede afirmar que el *Ándalus* es una prolongación y una proyección del aspecto cultural y filosófico de Oriente. Esto quiere decir que España, aunque esté geográficamente lejos de Oriente, desde el punto de vista del pensamiento está muy cerca. Esta realidad se nota en el movimiento de las ideas de un lado a otro, en la facilidad de viajar para recibir enseñanza o en el hecho de la peregrinación a la Meca. No obstante, surge un pensamiento específico andalusí que responde al clima y la cultura del lugar; este no deja de ser un espejo de lo que ocurre en Oriente, un pensamiento musulmán influenciado por otras civilizaciones, como las de Grecia, Persia, Egipto e India. Aun así, el pensamiento andalusí

desarrolla sus propios mecanismos, se distancia poco a poco de cualquier dependencia, incluso política. Por otra parte, la falta de un “supuesto modelo” (Asín, 1992, p. 22) que los españoles puedan seguir facilita la entrada del pensamiento mu'tazili que va en contra del ortodoxo islámico. Al lado de este pensamiento racional, está la filosofía griega traducida por los musulmanes. De esta manera, entre filosofía y esoterismo, van apareciendo diálogos entre diversos filósofos y sufíes en Andalucía.

En realidad, se trata de un ambiente fructífero que une diálogos, refutaciones y discusiones que enriquecen la producción intelectual en los siglos VII-VIII-IX después de J.C. Es un pensamiento musulmán español que da origen a varias escuelas en los siglos siguientes. En este marco, se encuentra la escuela massarí en Córdoba, con huellas significativas en el pensamiento islámico. Es el resultado del contacto entre Oriente y el Ándalus como explicó Massignon:

Esquemáticamente el origen de la escuela se remonta a las doctrinas de Dulnún el Egipto traídas a España por Abenmasarra de Córdoba, influenciadas por Algacel el persa, renovadas por Ben Alarif de Almería y exportadas a Oriente por Abenarabí de Murcia. (Como se citó en Ben Alarif, 1987, p. 9)

Así, el sufismo en la península busca las fuentes en Oriente y las une con el pensamiento griego para dar otra lectura al mundo y al hombre. Por esta razón, se tienen las ideas de Dulnún el Egipto relacionadas con la extinción y la aniquilación del alma en el absoluto mediante el amor en los sufíes posteriores. También se ven las ideas de Empédocles: “Dios no creó el mundo a partir de algo existente fuera de él, sino a partir de la materia original, la simbólica madre del universo” (Ben Alarif, 1987, p. 11).

En efecto, se observa cómo los filósofos musulmanes en Alejandría se interesan por el pensamiento neoplatónico, por eso traducen al latín los libros del pseudo Dionisio y del griego al siriaco. Es un pensamiento que sirve tanto a la mística musulmana como a la mística cristiana, por lo que se puede decir que el neoplatonismo es conocido en Occidente, Asia Occidental y Egipto desde el 850. El ejemplo claro de esta presencia y este conocimiento, según Nicholson (1999), está en las especulaciones de Dhu'nun, que: “concuerdan con lo que se encuentra, por ejemplo, en las obras de Dionisio [...] no podemos resistir a la conclusión [...] de que el neoplatonismo vertió en el islam el intenso perfume místico con que ya había aromatizado al cristianismo” (p. 24).

De esta manera, se presentan las ideas de Plotino, Filón y Jámblico, bien recibidas por la filosofía musulmana que se ve revivificada. Al mismo tiempo, estas se abren hacia otras creencias, como el budismo, que ejerce una gran influencia en Persia oriental, puesto que está allí desde antes de la conquista musulmana. Así pues, se está ante otra posible hipótesis acerca de la formación del sufismo islámico; claro está, existen varias teorías que confirman o aprueban tal influencia, debido a las características del islam, que aparentemente no tienen nada que ver con ideas budistas o hinduistas, pero, en el fondo, hay analogías entre los sufíes y budistas durante su viaje hacia la realización espiritual. En cambio, Martín Lings (1981) habló de la imposibilidad de la reducción del sufismo y la ocultación de su fuente crucial, que es el islam; por ende, cualquier comportamiento o forma similar entre el sufismo y otra creencia no cambia nada en su origen:

Desde el momento en que el islam se estableció en el continente indio, ha habido intercambios intelectuales entre sufíes y brahmanes; y el sufismo adoptó también ciertos términos y nociones tomados del neoplatonismo. Pero los fundamentos del sufismo estaban ya establecidos y su curso ulterior irrevocablemente trazado mucho antes de que les fuera posible a las influencias místicas extranjeras y paralelas introducir en él elementos no islámicos, y, cuando tales influencias terminaron por dejarse sentir, en realidad no afectaron sino a la superficie. (Lings, 1981, p. 16)

Por el momento, se queda el ambiente andalusí del siglo IX para hablar de Ibn Masarra, considerado uno de los grandes sufíes de su época. Su pensamiento es una mezcla entre el musulmán mu'tazili, la filosofía de Empédocles y Plotino. En sus conclusiones, confirmó la existencia de una materia prima primordial, incognoscible, a partir de la cual emanan otras realidades: la inteligencia, el alma, la naturaleza y la materia segunda. Aquí cabe recordar que los filósofos musulmanes cambian esta materia prima de Empédocles con la del Uno de Plotino.

Por otra parte, Ibn Masarra habló de la vía esotérica y mística para revelar los secretos. Se trata de una intuición supramental que traspasa los niveles de conocimiento simple, llena el vacío y la oscuridad de la mente. Para lograr este objetivo, Ibn Masarra, al igual que Plotino en su exposición sobre la preexistencia, el pecado, la redención de las almas, insistió en la necesidad de purificar el alma, seguir el camino de la sinceridad y la conciencia. Estos valores son la llave para trascender, alejarse de los pecados y llegar a la morada mística requerida: "Ibn Masarra ponía especial empeño en recomendar la práctica del examen de conciencia

particular y cotidiano, como medio de elevar al alma a la morada mística de la sinceridad y pureza de intención” (como se citó en Asín, 1992, p. 107).

Consecuentemente, al final del camino místico está la morada de la purificación, que es la intención con la que se practican las virtudes y el no esperar premios. Ibn Masarra fue más allá de estas ideas para confirmar la posibilidad de la profecía de cualquier hombre que llega a la purificación total de su alma. Por esta razón, abre la puerta a diversas polémicas entre los musulmanes, gracias a la asimilación de las teorías de Empédocles y Plotino. Es un cambio vertical que se ve después, con los otros sufíes y filósofos musulmanes. En este sentido, se debe hablar de Abulabás Ben Al-Arif, el mejor receptor y conocedor de sus ideas, quien empezó donde acabó Ibn Masarra: en el amor que une a Dios con el hombre, en la purificación del alma y la necesidad de no esperar nada de las acciones. Igualmente, su repaso de la historia del sufismo lo empujó a calificar todas las moradas místicas como grados imperfectos, excepto la de la intuición o gnosis y el amor (como se citó en Ben Alarif, 1987, p. 33). Aquí empieza su análisis del camino y las moradas que deben iniciarse cuando el sufí ha logrado la gnosis espiritual; ahora todo tiene otros sentidos, tanto las moradas como los estados. Ya no importa lo que posee ni lo que pierde, porque todo es de Dios; está en una situación casi neutra, capaz de mantenerse firme en todos los estados:

La voluntad, la penitencia, el ascetismo, la confianza, la paciencia, la tristeza, el temor, la esperanza, la gratitud, el amor, el deseo y la familiaridad son grados de perfección, propios de los que todavía siguen [las normas de] la ley y que caminan en dirección de la realidad, pues cuando ya contemplan la realidad, en ella desaparecen los estados de los caminantes y llegan estos a la morada fija del anonadamiento de todo lo que no es Él. (Ben Alarif, 1987, pp. 82-83)

Por todo lo anterior, el gnóstico debería dar las gracias en todo momento; es una forma de quietismo y de dejarse llevar por Dios hacia Él mismo. El sufí debe sentirse embriagado, extinguido en Dios, de manera que su unión con él lo haga perder el miedo del futuro. Sin miedo al castigo, el beneficio, la esperanza o la añoranza de lo perdido, el sufí vive su morada de unión y amor con Dios:

Para Benalarif sean, no solo inútiles, sino perjudiciales, los actos del devoto y los estados o moradas del místico, cuando con ellos aspira a lograr la unión con Dios, que es inasequible, por su trascendencia, para todo lo creado. Además, el que ya ha llegado a Dios, no puede tener voluntad, ni esperanza, ni deseo, de conseguir lo que ya posee. (Ben Alarif, 1987, p. 34)

Al llegar a este punto, se debe hacer un salto en la historia del sufismo andalusí para hablar de otra forma de concebir la creación, la unicidad, la multiplicidad y los senderos que llevan a las moradas en compañía del amor universal: la interpretación de dicho amor universal por parte de Ibn Arabí. Este es un hilo conector entre la filosofía de la iluminación de Sohrawardî como filosofía visionaria y la teosofía de Ibn Arabí, que busca también la misma luz en todas las formas del universo. Este sufí, considerado el revivificador de la religión, el gran maestro, cambia completamente el paradigma del pensamiento islámico. Durante toda su vida, intenta encontrar respuestas al mundo inefable, al secreto de la existencia, a la significación de los nombres divinos, a la relación entre lo exotérico y lo esotérico. Sin embargo, sus análisis y visiones provocan siempre críticas por parte de los teólogos musulmanes.

Con esta constatación o crítica se puede decir que Ibn Arabí habló de un secreto divino que se manifiesta a través de la creación y las formas existentes. De otra manera, Ibn Arabí vio en Dios como Creador una esencia manifestada en sí misma, pero que, en cierto nivel, debe mostrarse a los seres humanos también; por ende, tal manifestación como esencia es inefable, incognoscible. Aun así, esta última se muestra a través de los nombres divinos, en los seres humanos que reciben dichos nombres y los hacen suyos como cualidades. Todo lo que tiene lugar en el universo es una manifestación de lo absoluto que, lejos de cualquier forma de panteísmo, se refleja en el universo como forma teofánica. Es un nivel de reconocimiento de la esencia a sí misma a través de los nombres divinos que se presentan en el universo, pero sin llegar a una identificación total con el ser relativo; por el contrario, es un intento de adoptar estos nombres divinos, de adquirir sus características y comportarse a su nivel. Como dijo Ibn Arabí:

Para que el siervo se caracterice (*tajalluq*) por estos nombres, de modo que se restauren en él las realidades (*haqa'iq*) que asume por medio de ellos y se encuentre en relación de afinidad con todos ellos, desde el primero hasta el último. (Beneito, 2009, p. 73)

De igual modo, se tendría que recordar que Ibn Arabí es un teósofo visionario y que parte de una realidad existente en un mundo de posibilidades, un mundo intermedio que se logra a través de una imaginación creadora. Es el mundo en el que se unen lo inteligible, lo sensible, lo conocido, lo desconocido, los espíritus y las formas. No es fácil, pues, imaginar este mundo intermedio, excepto a través de visiones que conectan al hombre con este mundo. Es el lugar donde todas las formas se espiritualizan y los espíritus se corporeizan. Por lo tanto,

el alma humana se encuentra en un grado superior que puede relacionar o buscar tales relaciones entre las formas y los espíritus. En este sentido, Qunawia señaló:

La imaginación o mundo imaginal, el dominio donde los seres espirituales se manifiestan, está totalmente ligado a la idea de *barzaj* [...] ya que une lo inteligible a lo sensible y lo desconocido a lo conocido. Es en el mundo imaginal donde genios y ángeles adquieren una imagen perceptible al ser humano. (Como se citó en Beneito, 2009, p. 84)

A través de la imaginación activa, el gnóstico contempla el universo y las multiplicidades, busca la esencia de las formas y la realidad de los símbolos que percibe. Ibn Arabí creyó en la luz como forma o manifestación del ser divino, en la diversidad de los seres humanos que se refieren a la misma realidad. Esta es la de los nombres divinos en su pluralidad y en su singularidad:

El mundo es pues representación pura [...] no tiene existencia substancial, ese es el sentido de la imaginación [...]. Comprende pues quién eres, comprende qué es tu ipseidad, cuál es tu relación con el ser divino, toma conciencia de por qué eres Él y por qué eres otro que Él, el mundo o la palabra que prefieras. Pues en proporción a esta conciencia se deciden los grados de preeminencia entre los sabios. (Corbin, 1993, p. 224)

En ese sentido, se puede añadir que Ibn Arabí se proyectó hacia el futuro, hacia la realización del hombre perfecto que no tiene nada que ver con Oriente u Occidente, sino con un todo, una unidad dentro de la multiplicidad: “el que permanezca aprisionado en una dimensión definida estará completamente triste cuando deje la tierra” (Ibn Arabí, 2002b, p. 18). Ibn Arabí incitó a romper todas las formas preconcebidas que limitan el pensamiento y moldean la manera de ver la existencia; después de la libertad de esta jaula, el sufí intentó conocerse a sí mismo para nombrar al otro. Este es el concepto de la dualidad o la unidad dentro de la multiplicidad: “he desechado la dualidad/ y he visto que los dos mundos son uno solo/ Uno es el que busco y Uno el que conozco/ Uno es el que veo y Uno el que llamo” (Ibn Arabí, 2002c, p. 36).

A partir del hecho de ver y sentir, empieza el camino de la búsqueda, del conocimiento, de la gnosis para desechar todo tipo de dualidad; esta experiencia lleva también a la verdad de que el hombre es una gota pequeña en el universo, pero es grande gracias a su corazón, donde cabe todo: “pensabas que eras una parte pequeña; pero, en cambio, en ti hay un universo: el más grande” (Ibn Arabí, 2002b, p. 26). Esta es la luz que Ibn Arabí (2005a) buscó a través de la experiencia espiritual: la luz que guía y orienta a los hombres en los

camino de la oscuridad hacia la luz interior, llena de amor hacia los demás. Este amor se plasma en su libro de poesía, *El intérprete de los deseos*, marcado por la utilización de metáforas, símbolos y un lenguaje difícil de descifrar. Es un libro que se dirige directamente al corazón del ser humano, lejos de todas las formas y los lugares simbólicos: sinagogas, iglesias y mezquitas. En suma, es un lenguaje de amor que busca el reencuentro de la Torá, la Biblia y el Corán, al corregir las falsedades de las lecturas de tales textos sagrados. Con esto, se concluye que el amor es la fuerza que mueve a los amantes que desean permanecer vivos junto al amado; es el amor universal que cantó Ibn Arabí, como única religión capaz de llevar a la humanidad hacia la paz interior y exterior; es el corazón dolorido que no queda atrapado al momento y que busca siempre la luz fugaz del sol permanente detrás de cada ocultación:

Mi mal (de amores) es por la de los lánguidos párpados

¡consoladme con su recuerdo! ¡Consoladme!

[...] como un sol surge ante los ojos

y al ocultarse, en el horizonte de mi corazón amanece [...] su fuego en mí se hace luz

y esta apaga mis llamas. (Ibn Arabí, 2002a, p. 149)

Antes de pasar a la otra orilla del Mediterráneo, se debe confesar una limitación, al no poder hablar de todos los sufíes andaluces. El objetivo de este texto es hablar de los más importantes sufíes del *Ándalus*, las características del sufismo en esta tierra, la forma en que se diferencian los conceptos de un sufí a otro aunque pertenezcan todos ellos al islam. A pesar de ello, es conveniente hablar de lo que caracteriza al período posterior a Ibn Arabí. Es un momento muy importante en la historia del sufismo, en la relación entre España y el Maghreb. En efecto, en esta época los sufíes se mueven de manera continua entre dos partes, en búsqueda de sabiduría o para evitar las guerras entre los cristianos y musulmanes en Andalucía. Lo importante es ver los cambios en el pensamiento sufí, cómo se mueven las ideas para fijarse después en las obras de los místicos españoles posteriores, como Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. No hay duda de que los conceptos de la escuela *sadili* están presentes en los escritos de estos místicos españoles; se hace referencia a la doctrina de la renuncia, los carismas, los favores que debilitan el alma, el temor de complacer al alma propensa que desea vivir sin pesares, la quietud en las adversidades y la renuncia a todo lo que no sea Dios:

Esta renuncia aparece ejemplificada bajo símbolos diversos, que se reflejan en un tecnicismo estrechamente emparentado con el de San Juan de la Cruz. Junto al término de la ascética

tradicional, “purgación”, Ibn Abbad emplea estos otros que son típicos de la escuela carmelitana: “vacío”, “desnudez” y “libertad”. El alma debe vaciarse, desnudarse y libertarse de todo apetito sensual, de todo egoísmo, de toda inclinación y apoyo en las criaturas, debe salir de las cosas para ir a Dios [...], para encontrar el sosiego, la quietud espiritual, la soledad con Dios, que consiste en el anonadamiento, en la negación de sí misma y en el total abandono o dejamiento. (Asín, 1992, p. 258)

Algunos conceptos similares, junto a los diferentes símbolos utilizados en esta escuela, muestran claramente las huellas del islam en el sufismo; estas, a su vez, marcan la mística española. Así Palacios se refirió a esta presencia indiscutible de Averroes en Santo Tomás de Aquino y Algazel en Pascal, como apuntó (López-Baralt, 1990, p. 339). En relación con esta influencia islámica, esta investigadora mostró también el parentesco o la influencia del sufismo entre el pájaro solitario de San Juan de la Cruz y la presencia del viaje de los pájaros en la mística sufí. Es el símbolo del “alma como pájaro universal” (López-Baralt, 1989, p. 63), sin olvidar las moradas e imágenes de los castillos de Santa Teresa:

Haced cuenta que dentro de vosotras está un palacio de grandísimo precio, todo su edificio de oro y piedras preciosas –en fin, como para tal señor–, y que sois vos el que podéis mucho en que sea tan precioso el edificio [...] y que en este palacio está este Gran Rey –que ha tenido por bien ser vuestro Padre en un trono de grandísimo precio. (Como se citó en Valente, 2001, p. 181)

Así, como se ve en el capítulo de Valente, la presencia de estas moradas y castillos es lo que llevó a Luce López-Baralt a considerar que: “la materia prima del símbolo de los siete castillos o moradas del alma es islámica” (López-Baralt, 1989, p. 85). Al hablar de estas relaciones y convergencias entre un pensamiento y otro, no se puede negar también la existencia de un cierto sufismo o una mística metafísica de carácter popular. Con esto, se hace referencia al sufismo irracional que se basa en la fe y la metafísica. Para tratar este tema, se debe relacionarlo con lo dicho antes sobre Ibn Ronda, San Juan de la Cruz y el concepto del carisma y los milagros; ello significa que estos mismos conceptos se encuentran en Marruecos en el siglo XII. Para terminar, cabe mencionar que Ibn Arabí y Abu Madyan de Sevilla, como buscadores del conocimiento, se trasladaron hacia las montañas de Marruecos para visitar la tumba de Abu Ya’zza (Sánchez, 2004, p. 16); además, el mismo Ibn Arabí evocó las enseñanzas, la compañía de las dos sufíes iletradas, Shams Umm al Fuqara y Munah Fatimah bint al-Muthanna (Ibn Arabí, 2007a, pp. 197-203).

En este contexto, se considera el papel importante del sufismo en Marruecos, sobre todo su lucha contra el colonialismo. Por este motivo, no se debe esperar un sufismo intelectual y teosófico, al contrario, surge un sufismo popular, lleno de superstición y metafísica. Por otra parte, este tipo de sufismo satisface las necesidades del pueblo, que considera la religión como salvación, sin necesidad de buscar respuestas complicadas al margen de una religión tan simple. Sánchez (2004) describió un mapa de santos en el Maghreb desde 1170 hasta 1385. A través de este panorama, se tiene una idea sobre el sufismo que existe en Marruecos en este momento, y este ambiente sirve para compararlo con el otro sufismo, la otra interpretación y la recepción que hacen de ello los escritores del Maghreb en el siglo XX.

Dentro de esta nueva interpretación del verdadero pensamiento sufí, se puede hablar de una especie de búsqueda de luz por parte de Zakia Zouanat (2007); es una manera de buscar lo esencial del sufismo a través de la experiencia del amor al prójimo, en darle disolución al *yo* individual en el *yo* del bien amado. Según esta escritora, este tipo de amor es el que constituye el mensaje verdadero del sufismo a lo largo de los siglos; por eso tanto en el sufismo ascético de los cuatro primeros siglos como en el sufismo intelectual, se repite el punto común entre las dos experiencias: el amor y la búsqueda del camino que lleva a la luz del amado: “los sufíes, a través de su experiencia, han probado la posibilidad de este amor, de este contacto privilegiado e íntimo, como resultado, han hecho del islam la religión del amor” (Zouanat, 2007, p. 47).

En efecto, se puede decir que los nuevos escritores musulmanes del siglo XX intentan adaptar el sufismo a la realidad. Para ello, se debe hablar de Abdelwahab Meddeb (2006), quien dedicó su vida a mostrar el verdadero mensaje del islam mediante el sufismo. A través de esta lectura, Meddeb (2006) quiso transmitir el mensaje que se reitera mucho en el sufismo relacionado con lo esotérico y lo exotérico; esta lectura muestra que nadie conoce la interpretación verdadera, pues es intransmisible. En sus libros, el autor habló de la religión del amor, la unidad, la multiplicidad y los lazos que unen el Maghreb con Europa; es lo que llamó la doble genealogía espiritual, oriental y occidental (Meddeb, 2006, p. 19). Por eso, Meddeb (2006) subrayó la importancia y el deber de participar en el diálogo para la construcción de buenas relaciones, y para entenderse mejor entre el aquí y el allá: “para que sea nuestra participación en el mundo más efectiva, aprovechamos la historia nosotros mujeres y hombres del Maghreb al mismo tiempo de Oriente y de Occidente, antiguos y modernos” (p. 20).

En el fondo, se trata de la búsqueda del amor del prójimo independientemente de su dirección o creencia. Este mensaje poético, espiritual y humano se encuentra en Elif Shafak (2010), quien también usó el amor como tema esencial en la experiencia de todos los sufíes. Shafak (2010) volvió a los textos sufíes para subrayar la importancia de buscar el hombre perfecto en todos los seres, a pesar de todas las contrariedades que se pueden encontrar en el camino, y recordó la inutilidad de las divisiones, las separaciones: en el camino del amor no existen Oriente ni Occidente, dado que a través de él se unen todos los caminos y las bifurcaciones:

Las divisiones llevan a más divisiones. El amor no tiene etiquetas ni definiciones. El amor es lo que es, puro y simple. El amor es el agua de la vida. Es un ser amado y un alma de fuego. El universo ya es otro cuando el fuego ama el agua. (Shafak, 2010, p. 469).

En la misma dirección, Abdelkébir Khatibi (1983), el filósofo y escritor marroquí, reclamó el diálogo entre Oriente y Occidente. Por esta razón, utilizó el concepto de *Aimance* como forma y deseo de amar al otro de manera desbordante. Es un amor plural, como suena en su libro *Maghreb plural* (1983); un amor que no se puede controlar; un deseo que busca al otro y la pluralidad como elemento necesario en el proceso hacia el amor global. En suma, se trata del deseo de encontrar un espacio entre todos los demás, un lenguaje entre todos los lenguajes que une más de lo que separa. Este idioma poético que se escapa de los espacios y tiempos constituye el idioma del amor y el deseo de amar. Es un concepto sufí que encuentra su camino desde lo vertical hacia lo horizontal:

La palabra *Mahabba* misma se refiere al “deseo de amar” sin ocultarlo, se relaciona al mismo tiempo con la palabra amor y sus derivados como si el amor solo estuviera invitando a los amantes a recorrer una pluralidad de deseos y sentimientos afectuosos. (Khatibi, 2008, p. 131)

En efecto, este nuevo idioma libera el lenguaje de sus dogmas, donde se inventan nuevas pautas que buscan descifrar lo que queda oculto de este lenguaje; es el secreto de la palabra, de la poesía que va más allá de los sonidos y letras. Por ello mismo se debe prestar atención al idioma del corazón, a todo lo que brota por dentro y se expande hacia fuera: “sean como fueran los temas, siempre es la inteligencia sensible y sensual del cuerpo que guía el poeta hacia el pensamiento deseante y hacia la atracción y el encanto de fuera” (Khatibi, 2008, p. 133).

Al llegar a este punto del trabajo, es posible afirmar que se está ante una crisis interior en el cuerpo mismo del islam: por una parte, está el mensaje del islam que se ve alterado por

otro de odio, violencia, desamor y guerra; por otra parte, está el sufismo, que la mayoría de los occidentales consideran como otra oportunidad ante los musulmanes para corregir su mismo texto y reincorporarse a la vida moderna, como lo pintan algunos sufíes a través de sus cofradías. Como resultado de esta forma tan ambigua, entre vivir en la realidad o vivir pensando en el más allá, el sufismo pierde cada vez más credibilidad. De esta forma, se puede hablar de la época moderna, que deja atrás todo pensamiento metafísico, deja de pensar en lo sensible, lo sensual y en la intuición. Es un cambio total en la manera de ver las cosas y en la relación con la realidad:

Si avanzamos unos cien años y tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas [...]. Un mercado mundial siempre en expansión que lo abraza todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. (Berman, 2013, pp. 4-5)

Con respecto a esta pérdida de credibilidad, esta mirada folklórica, esta desconfianza en el sufismo como pensamiento y puente entre lo humano y lo divino, se debe recordar a María Zambrano en su libro *Hacia un saber sobre el alma* (1950) (2008), donde expuso su postura ante el mundo occidental en cuanto a que prefiere la razón y olvida todo lo relacionado con el alma y el corazón. Entonces, la mística en los tiempos modernos sufre el olvido y la crítica, porque su campo es esotérico, inefable; este le obliga a utilizar unos conceptos y recursos que la razón misma no puede expresar. Así, se trata de expresar una realidad desconocida que no pueden ver “los torpes ojos humanos” (Zambrano, 2008, p. 59) “en una cultura racionalista” (Zambrano, 2008, p. 60). Al fin y al cabo, el hombre moderno se ve rodeado de diferentes factores, entre ellos, la máquina que lo esclaviza, que le quita su valor como sujeto pensante.

Esta desvalorización se ve también a nivel del lenguaje, en la creación artística que se convierte en “instrumento social” (Medina, 1997). En cambio, lo que se valora ahora es la utilidad de las cosas, del lenguaje, del hombre, socialmente hablando; y, como consecuencia, lo que se consigue de esta forma es la anulación, el olvido de toda creación, la destrucción del

hombre con su realidad y su hábitat. En palabras de Raquel Medina (1997), en su tesis doctoral sobre el surrealismo en la poesía española de posguerra:

La metrópoli tecnológica traía consigo la alienación del individuo, en su paridad con la máquina, con lo que el concepto de futuro –un futuro que solo podía aumentar dicha alienación– se convertía en el proceso de la destrucción del hombre. (Medina, 1997, p. 58)

Asimismo, se tiene a Marshall Berman (2013), nacido en Estados Unidos, en plena evolución; en el cambio industrial, social y cultural. Este criticó la forma de concebir la modernidad desde dentro, en tanto que esta promete felicidad y alegría; sin embargo, destruye y amenaza continuamente con la renovación y la desintegración (2013, p. 1). Este filósofo rechazó completamente la sociedad del siglo XX, que enjaula a las personas y les quita su libertad:

La sociedad moderna no solo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal [...]. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la “jaula de hierro” adoptan la perspectiva de los guardianes de esta: puesto que los que se encuentran dentro de ella están desprovistos de libertad o dignidad interior; la jaula no es una prisión; simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan. (Berman, 2013, p. 15)

En relación con el tema, Juan Goytisolo (2007) apeló a la necesidad de dejar aparte unas formas de razonamiento que no llevan a ningún sitio y que, más bien, dificultan el entendimiento y la cercanía, sobre todo las experiencias místicas. Es una invitación al lector a entrar en contacto con los misterios del poema, su apertura hacia una infinitud de sentidos y un lenguaje libre de discursos racionales. Estaría bien abrirse hacia: “pasajes y pasajes de belleza enigmática, incoherencia reveladora de la ebriedad y consumación gozosa del alma, entronque esotérico con la Cábala y la experiencia sufí, audaz apropiación del otro en el verso amada en el amado transformada” (Goytisolo, 2007, p. 82). Al respecto, Goytisolo (2007) no se cansaba de reclamar la herencia islámica y el sufismo como forma de corregir las falsedades y visiones basadas sobre el sentimiento de superioridad, sobre la forma de ver como extraño todo lo que es diferente del ámbito o el criterio occidental. Por esta razón, siempre criticó tal forma etnocéntrica europea, que desvaloriza todo lo que viene de Oriente. Su intención era cambiar esta mirada europea hacia el islam: “plasmarla dramáticamente para denunciarla” (López-Baralt, 1989, p. 204).

De esta manera, la experiencia sufí en cuestión nace del islam y de su texto sagrado, el Corán, como la fuente de todas las teorías y el eje sobre el cual gira la civilización islámica. Esto fue lo que confirmó Halil Bárcena (2008):

El Corán constituye el eje central alrededor del cual pivota no ya el islam como religión, sino toda la civilización islámica surgida de él. Sus aleyas son utilizadas en los actos culturales tanto públicos como privados, y se recitan en festividades, reuniones familiares y toda clase de encuentros. El Corán constituye la base de las creencias religiosas del islam, del ritual islámico y también de la ley o *sharía*. (párr. 6)

Por este motivo, se debería leer el sufismo más allá de esta parte folklórica, dado que su mensaje es ético y ontológico; este no se separa del mensaje del Corán como palabra divina y representa: “la base teológica, argumental, escrituraria; fuente metafísica y estética de muchas de las elaboraciones y desarrollos prácticos y especulativos” (González, 2009, p. 41). El Corán es “un texto vivo” (González, 2009, p. 42) en todos los países musulmanes, especialmente en Andalucía, por cuanto es el medio de la transmisión de la cultura, la lengua y el conocimiento árabes. En el sufismo se encuentran estos valores éticos y ontológicos, debido a la estrechez entre todos los constituyentes del cosmos; por consiguiente, no se puede pasar de un grado a otro sin haber meditado sobre los anteriores y reflexionar de manera activa sobre todos los signos vivos en el universo:

Solo se percibe el conocimiento de los signos del Corán [referidos al cosmos y, por lo tanto, como referidos a la constitución del ser humano] por la meditación (*tadabbur*), la reflexión (*tafakkur*), rememoración (*tadakkur*), la trasposición (*i'tibar*), la expresión (*'bra*) el conocimiento expresado (*mu'abbir*) y el conocimiento de lo expresado (*mu'abbir*). (González, 2009, p. 62)

Con respecto a lo anterior, la existencia misma necesita ser meditada por parte del sufí; este reflexiona y recuerda todo lo que le define como ser en proceso de perfección, pero siempre en relación con su prójimo, que es imagen y signo del creador mismo. No se puede equivocar de rumbo, pues, al seguir este camino universal, se tiene la base fundamental, que es el amor al otro como prolongación de sí mismo y del gran Creador del universo. En este punto, se encuentra nuevamente el momento deseado por los sufíes, el de desconexión total de la materia y las formas; es el momento del silencio que permite la escritura, el canto y el sueño; este instante de la ausencia del decir deja suelta la palabra para expresar la llegada de lo esperado: “y en el azul sin fin/ asoma el águila/ y se desvanecen las redes ilusorias/ las sílabas se abstienen/ desvelando el humus del silencio/ y yo sé que el momento ha llegado”

(Janés, 2002, p. 68). Valente también habló del silencio, de este momento casi sagrado para la poesía que da acceso a la palabra:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. (Valente, 2001, p. 42)

De esa forma, y al volver a la pérdida de credibilidad, se tendrían que recordar las duras críticas hacia el sufismo por parte de los musulmanes acerca de algunas prácticas. De una parte, se tiene su refutación a la veneración o casi adoración de los discípulos a los maestros, por lo que se rechaza el concepto de la intermediación por parte del maestro entre Dios y el discípulo. Por otra, se presenta su crítica a las formas, los métodos y la superstición que no dejan de alejar a los musulmanes del verdadero mensaje del sufismo:

Muchas veces basta, además, con pronunciar la palabra sufismo para que, en los espíritus, sean o no musulmanes, se dibuje el fantasma, más ridículo que aterrador, del “culto de los santos”, además con todos sus oropeles: extraños milagros, rituales insólitos, ceremonias turbias. (Bonaud, 1994, p. 117)

Con esto se comprueba que se está ante un sufismo de dimensión popular, diferente del sufismo intelectual. En el fondo, estas formas de adoración y veneración no pertenecen al islam, al contrario, se remontan a la época preislámica; pero, debido al contacto de los musulmanes con otras creencias, pasan fácilmente a la tierra islámica. Como resultado de esta realidad, las fuerzas coloniales critican el sufismo; sin embargo, después se dan cuenta de la importancia de ganar la confianza de los maestros sufíes, puesto que tienen una gran influencia sobre los musulmanes. Por otra parte, los musulmanes modernistas: “lo consideran casi como una superstición medieval y un obstáculo a la modernidad” (Mondaroo y Zabaleta, 2005, p. 150).

Así, se puede seguir con esta domesticación del sufismo para hablar del rol tan importante que este juega en algunos países islámicos. En Marruecos, por ejemplo, el Estado intenta divulgar este tipo de sufismo en todo el país, porque sirve como barrera contra todo tipo de radicalización. Aun así, no deja de ser un sufismo popular, folklórico, que no plantea ni se preocupa de las cuestiones teosóficas que podrían cambiar el rumbo de muchos de ellos. De hecho, la existencia de estas cofradías es importante para establecer el equilibrio y conservar el islam oficial de cualquier interpretación fuera de lugar; al fin y al cabo, es una

forma de controlar y evitar otras formas de pensar. De esta forma, el Estado según el politólogo marroquí Bouaziz:

“Ejerce su control, y en particular sobre el mundo rural a través de las cofradías religiosas”, en el que estas disponen de una amplia base popular, por lo que, según él, los grupos salafistas e islamistas en general “encuentran dificultades” para penetrar en él. (Bouaziz, 2013, párr. 6)

En lo que concierne a Argelia, esta sigue la misma política de Marruecos y controla los grupos salafistas mediante la implantación del sufismo como forma de pensar de manera moderada: “el Gobierno de la nación [...] está promoviendo el sufismo, un movimiento islámico al que ve como una alternativa más moderada que el salafismo ultra conservador, propugnado por muchos de los militantes detrás de la insurgencia de Argelia” (Chikhi, 2009, párr. 2). No obstante, en Libia, los sufíes están muy controlados por parte de los grupos armados, que destruyen sus santuarios porque los consideran una verdadera amenaza al islam:

“Los sufíes están retrasados. Peregrinan a los santuarios porque creen que esos muertos les van a dar lo que piden”, explica el jeque salafista Alí Gadur, jefe del Gobierno local de Trípoli. “Ya lo dijo Mahoma: “no adoréis a las piedras, adorad a Alá. Y ahora ellos adoran tumbas. Debemos quitarles esas cosas de la cabeza, porque eso no es islam”. (Rico, 2012, párr. 8)

A partir de la situación del sufismo en estos países, se nota que se está ante una ambivalencia entre detractores y aliados en relación con el sufismo. Este hecho confirma tanto su fuerza como el peligro que provoca para algunos sectores; se ve, por ejemplo, cómo las fuerzas coloniales se dan cuenta del peligro del sufismo sobre ellas. Por otra parte, se sabe sobre el peligro y la amenaza que se ejercen sobre todos los que creen en una única verdad, los que no abren el texto coránico sobre otras posibilidades de comprensión. Se trata de la posibilidad de construir una forma de pensar lejos de los dictados de los maestros muertos, un deseo de cambiar la imagen ridícula del sufismo; es la imagen clara, noble, que busca al otro y canta la universalidad: “l’universalité est une vertu cardinale dans le soufisme. Elle se manifeste à travers la reconnaissance de l’autre. Nous en avons besoin aujourd’hui, rien que pour trouver l’antidote aux idées exclusives et identitaires qui excluent et dénigrent l’autre” (Meddeb, 2015, p. 38). Esta universalidad va más allá de todas las fronteras, para condenar cualquier acto contra la humanidad: “c’est justement l’égalité adamique qui implique que tout meurtre, quel qu’il soit, reste toujours une abomination, même s’il prétend être exécuté au non de Dieu” (Meddeb, 2015, p. 176).

En el fondo, es un llamamiento a una regeneración del sufismo en su totalidad desde las bases que rechazan la quietud ciega y apoyan el dinamismo. Se trata de una verdadera noción del amor hacia el otro, un sentimiento de absorción en la esencia universal que mueve todo. Como dijo Muhamad Iqbal:

De una forma muy creativa el pensamiento del mártir sufí Hallah en su construcción de una moderna teoría del ego dinámico, aunque rechazando lo que consideraba como los aspectos negativos del sufismo, es decir, el fatalismo, la pasividad y la falsa noción de la absorción de la humanidad en la unidad con Dios. (Como se citó en Ernst, 1999, p. 219)

En consecuencia, de una forma u otra, lo que se busca es una corrección de las nociones falsas sobre el sufismo y encontrar las respuestas para el malestar del mundo actual, lleno de guerras y conflictos. Por tanto, este marco teórico acerca al corpus del islam y al sufismo como una versión entre las muchas que intentan entender el mensaje sagrado. A razón de esto, Juan Goytisol fue considerado una de las voces que reclamaban el sufismo, que anhelaban resucitar el patrimonio literario musulmán del olvido. El autor negó simplificar o entender el islam bajo unos preceptos predeterminados, o reducirlo a una simple ideología política; ello, dado que en el islam se conjugan muchos factores y participan muchos elementos que le dan fuerza:

Reducir el islam a una ideología y arma política para movilizar a las masas lo adultera y empobrece en la medida en que se le priva de su dimensión filosófica y cultural, su rica experiencia mística, su legado artístico y literario [...]. El islam es también la arquitectura de Sinán, la palabra profética de Ibn Arabí, la poesía sufí, las creaciones literarias, del chiísmo en Irán, una admirable sutileza espiritual y el ideal impregnador de Al-Ándalus. (Goytisolo, 1997a, p. 24)

Claramente, Goytisolo deseaba abrir un diálogo que incluyera todas las diversidades y los colores hacia una perspectiva universal; así empezó el diálogo entre Occidente y Oriente que contradujo completamente las teorías del colonialismo:

El término *civilización* no debe ser usado o concebido para referirse a una potencia dominante en un momento determinado de la historia lo que implica que solo existía una sola civilización en un momento determinado [...] en el diálogo Oriente-Occidente se pretende que haya un verdadero diálogo entre civilizaciones y culturas desde las más diversas perspectivas [...] El objetivo final es lograr un entendimiento entre las diferentes civilizaciones. (Bueno, 2006, pp. 45-46)

Con esto se ve que el discurso colonialista y orientalista se convierte en uno ineficaz e innecesario; por el momento, surgen otras voces que reclaman el diálogo y la cercanía de las civilizaciones en lugar de un choque y un alejamiento de estas. En otras palabras, el discurso se cambia porque es la única alternativa, la única solución para superar esta teoría falsa de la superioridad occidental. Es el momento de cambiar la forma de ver al otro y de acercarse a las otras naciones, lejos de la utilización de las armas. Roger Garaudy criticó la nueva era de consumo y la violencia que reina en esta época; este fue defensor del diálogo entre las religiones, y afirmó: “es necesario recuperar las dimensiones emancipatorias que se han desarrollado en las culturas y civilizaciones no occidentales” (como se citó en Tamayo, 2007, p. 190).

De este modo, se habla de unas voces calladas que necesitan recuperar su libertad; para ello, se encuentran las plumas de los escritores, filósofos y poetas que llaman al diálogo para: “la transgresión de los espacios y lugares vedados” (Tamayo, 2007, p. 172), a fin de encontrarse con lo diferente. En este espacio, se está la escritura que busca la infinitud de los horizontes, el rechazo de los dogmas, la intolerancia y la pobreza espiritual, como señaló Bernoussi Saltani, poeta y escritor marroquí:

Écriture et infini [...] s’inscrivent contre et hors des limites que appauvrissent les imaginaires, relâchent les élans vers la liberté et ségrèguent les visions du monde pour les opposer et les conflictualiser, Quand l’écriture et l’infini sont entravés par des dogmes, des principes et de théories, s’ouvrent alors grandement, au détriment de l’homme, les portes devant le fanatisme, l’intolérance et le rejet de la spiritualité amoureuse voire érotisée. (Como se citó en Bissani, 2022, p. 12).

Se está en plena interculturalidad, la cual forma parte de un proceso largo de cambios y transformaciones de los sujetos; esta busca recuperar y develar de una vez las culturas y los conocimientos de los otros pueblos que: “han sido ocultados o marginados por la ‘centralidad’ de la tradición filosófica occidental, que se ha caracterizado por ser racionalista y universalista” (Tamayo, 2007, p. 172). Esta mirada inferior al otro debería ser superada, pues lo único que pretende es universalizar, absolutizar las verdades y los conceptos; así, la mejor solución es abrirse hacia el otro, mostrar todas las vías de conocimiento. De esta manera, es posible alejarse de la idea de imponer una cultura como modelo de convivencia humana (Panikkar, 2004, p. 12); ello, después de la apertura de los caminos a la hermenéutica y el diálogo, y lejos de la hermenéutica monocultural, que no tiene una visión global de las culturas y lenguas. La hermenéutica, en este caso, debe ser un medio para acercarse a otras

culturas y entender las preocupaciones y perspectivas de los otros; al final, debe ser una intermediaria (Panikkar, 2004, p. 47). Por tanto, se debe señalar que la hermenéutica es necesaria, al igual que la traducción, como confirmaron Wolfgang Iser, uno de los teóricos de la teoría de la recepción y Hans Robert Jaus:

Por lo general asociamos la traducción con la transcripción de un idioma en otro, sea distinto al propio [...]. En la actualidad no solo se traducen los idiomas. En un mundo cada vez más pequeño, muchas culturas distintas entablan un contacto estrecho entre sí y demandan un entendimiento mutuo en términos no solo de la cultura propia, sino también de aquellas con las que contactan. Cuanto más ajenas sean estas últimas, más inevitable será alguna forma de traducción, conforme la cultura específica de la cultura a la que se expone solo se comprenda cuando se proyecta en lo que se conoce. (Iser, 2005, p. 28)

En este caso, el sufismo sirve de entrada a otra cultura, a otra forma de entender la realidad con sus diferentes facetas. Una de estas formas implica entender el lenguaje simbólico, que siempre requiere otra lectura para su comprensión, y los sufíes utilizan este lenguaje simbólico para expresar lo inefable, esotérico e inabarcable. A lo largo de este trabajo, se han encontrado diferentes conceptos o símbolos que llevan directamente a esta realidad; conceptos como el vacío, el centro, la luz, el agua, la noche, el silencio, el límite, el cautiverio, la cárcel y el pájaro; que llevan a la experiencia interior, espiritual. Por su parte, los poetas se acercan a esta experiencia espiritual, a estos símbolos y conceptos diversos para traducirlos en poemas con diferentes lecturas también. Valente, al reflexionar sobre el agua y sobre Narciso, señaló:

No va a la muerte, ni odia ni teme a la muerte, porque está en ella; sus aspiraciones están en salir del mundo [...], buscar la imagen de sí es ver, es nacer, es superar la experiencia y el accidente, la materia, para poseer la realidad y la verdad, el ser; para penetrar la materia y la forma y alcanzar las orillas de lo uno. (Como se citó en Valcárcel, 1989, p. 69)

Como resultado, los planos del discurso, referencias e interlocutores se cambian en la poesía: ya no son referencias religiosas, sino formas poéticas y artísticas. Pero, al fin y al cabo, lo buscado no se distingue tanto, dado que, en las dos experiencias (espiritual y poética), lo buscado se queda fuera del alcance. En relación con el tema, se tendría que recordar también otra fase del lenguaje simbólico que se relaciona con la ciencia de las letras, lo cual fue señalado por René Guénon (1992). Es una ciencia que se encuentra, sobre todo, en la Cábala judía y el árabe:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Tal es la ciencia de los números y de las letras [...] y que solo se encuentra en forma comparable en la *qabbalah* hebraica, en razón de la estrecha afinidad de las lenguas que sirven para la expresión de estas dos tradiciones, lenguas de las que solo esta ciencia puede dar la comprensión profunda. (Guénon, 1992, p. 18)

En el fondo, todo el universo es como un libro formado por letras, pero hay que saber descifrarlas para entender qué significan; por otra parte, estas letras y palabras se manifiestan en los profetas David, Salomón y Jesús, como verbo de Dios; y en Mohamed a través del Corán, como palabra de Allah. Pero lo más importante es saber interpretar, llegar a la cara oculta de las letras, porque el sentido final es lo mismo:

En el Corán es presentado como analfabeto [...] una cualidad central para comprender la piedad islámica. Igual que en el cristianismo, en el cual es Dios mismo quien se revela en Cristo –el verbo hecho carne–, la virginidad de María es requerida para dar nacimiento a una fuente inmaculada para el verbo divino. En el islam, en el cual Dios mismo se revela en la palabra del Corán, el profeta debería ser un verbo puro por el conocimiento “intelectual” de las palabras para que sea con toda pureza su depositario y que la palabra increada a través de él se manifiesta en un libro. (Schimmel, 1996, p. 45)

De hecho, esta diferencia entre las dos religiones es muy importante, por cuanto lleva a hablar del sentido exotérico y esotérico en las dos religiones:

Mientras el islam posee un ámbito exotérico –*chari'a* o ley (exterior) – y un ámbito esotérico – *haqiqa* (esoterismo) o verdad (interior) –, en el cristianismo no existe tal división. Según cierto punto islámico, el cristianismo es una pura *haqiqa* (esoterismo) que vino al mundo sin su componente exotérico complementario. (Stoddart, 2002, p. 43)

Efectivamente, aquel lado esotérico de la religión cristiana se refleja exteriormente en el propio Jesús como palabra de Dios, mientras que todos los otros dogmas y sacramentos quedan completamente esotéricos. En lo que respecta a la *haqiqa*, lo esotérico del cristianismo, son el propio Cristo y sus parábolas la extensión del esoterismo, que necesitan, sobre todo, entendimiento interior. Igualmente, René Guénon habló del lado interior del cristianismo: “la existencia de un esoterismo cristiano en la Edad Media es algo absolutamente cierto [...] y no se trata en modo alguno de una forma especial del cristianismo, se trata del lado ‘interior de la tradición cristiana’” (como se citó en Peradejordi, 2016, párr. 39).

En el fondo, es un intento de llegar a la significación oculta de las letras, parábolas y *haqiqa* de Jesucristo mediante una interpretación y una proyección exotérica. Esta relación

entre exoterismo y esoterismo no se ve de manera clara en el cristianismo, pero en el islam está presente mediante los conceptos *shari'a* y *haqiqa*, que significa “ley exterior y su verdad interior”. Ello importa para la utilización y la interpretación de los sufíes a los dos conceptos. De otro lado, se tiene su abertura hacia las dos religiones y la mezcla que hace entre los términos más relevantes de ambos. Así es posible tomar del cristianismo aquel concepto del amor hacia toda la humanidad como sacrificio y redención por todos los pecados. Es el amor hacia el prójimo el que se mezcla con el conocimiento como gnosis y el deseo de conocerse en el otro como concepto islámico. Las dos religiones, por lo tanto, se encuentran y se hacen una, porque parten del amor y el deseo del conocimiento:

En el cristianismo se suele decir que Dios creó el mundo “por amor”. Si bien esta afirmación tampoco se consideraría falsa en el islam, hay un *hadith qudsi* que ofrece una bella e inolvidable referencia (más característica de la filosofía islámica) al misterio de la existencia: “yo era un tesoro escondido, y deseé ser conocido, por eso creé el mundo”. (Stoddart, 2002, p. 44)

Por el momento, se adelanta un poco sobre esta forma de entender la realidad mística a través de las letras. Más adelante, en los próximos capítulos, se ve cómo se presenta la ciencia de las letras en los poetas si existiera y hasta qué punto estaría presente esta ciencia islámica en sus obras. Efectivamente, Faouzi Skali (1993) buscó a través del sufismo la forma de encontrarse con el otro, independientemente de su pertenencia; se enfocó en lo que unía todas las experiencias místicas en todas las épocas de diferentes lugares, como forma de universalidad, como unido por el lenguaje del amor. Esta universalidad entre los seres como esencia del mensaje del sufismo se concreta especialmente en la relación entre las letras en su prolongación y unión. Por eso, en la primera letra A, se encuentran todas las demás con todas sus expansiones y realidades:

Más allá del Alef primordial, no hay ningún ser. Hay únicamente el punto [...] lo que constituye la escritura en realidad es una suma de líneas verticales de muchos Alef. Sin embargo, el Alef mismo presupone el punto ya que cualquier distancia incluso la más primordial de todas presupone una relación entre dos puntos. Es en este sentido que podemos decir que el punto constituye virtualmente toda la escritura, y a pesar de que no constituye esta última, se considera como el principio. (Skali, 1993, p. 18)

Este es un lenguaje que se basa sobre el conocimiento profundo de las letras, es la ciencia de las letras que enseñan los sufíes y cabalistas para llegar a su sentido. Se trata de la aventura de entrar en contacto con el universo mediante las letras que forman parte de este

ser. En consecuencia, letras y universo se conjugan entre sí, según Ibn Arabí, porque parten de lo mismo: “la existencia es una letra de la que tú eres el sentido; y no tengo en el universo más que a él” (Meftah, 2011, párr. 25). Esta búsqueda del uno al otro, se ve claramente en las letras que emanan de la misma letra. A través de sus combinaciones, sus formas de ser van buscando su fuente y su raíz:

El verbo tomó la forma de los signos del alfabeto, que emanan todos del punto supremo. La letra es el símbolo del principio y del fin; todos los escalones de la creación están sintetizados en ella. La barra superior del Alef simboliza el misterio del pensamiento superior; por encima, un trazo en diagonal simboliza el firmamento superior. (Bar Iojai, 1996, p. 48-49)

De otra parte, se debe mencionar que este ejemplo de la búsqueda continua de las letras entre sí demuestra también que existe un deseo permanente de buscar al otro para realizarse, como apuntó Bentounès (2001):

Al recostarse, Adán (*alif*) dio origen a Eva (*ba*). De este modo Adán contiene también en él la *ba* (Eva), su segunda naturaleza que es femenina [...]; es decir, que cuando Dios creó la primera letra, la *alif*, Adán contenía ya en su ser la *ba*. No se trata de un cambio radical, ya que no existen más que dos elementos. La dualidad vino más tarde. De hecho, se trata de un simple cambio de posición lo que dio origen al elemento femenino. No se puede hablar de una ruptura, sino de un elemento contenido en el otro. (p. 179)

Este es el camino de las formas hacia sus fuentes, hacia sus puntos de inicio; es la peregrinación de las almas hacia su creador, por eso el iniciado tiene que prestar atención a todo lo que ve y siente durante su viaje. De otra manera, se podría decir que en cada estado o estación domina un atributo de los nombres divinos. Por ello, el buscador se esfuerza para conocer y hacer suyos tales atributos.

Todo lo anterior es una forma de conocimiento del hombre, de sus estados, de sus moradas y de los secretos de su corazón a través de la ciencia de los nombres divinos. De igual modo, se tienen las modalidades de su manifestación y sus aplicaciones en la práctica espiritual (Beneito, 2009, p. 79). Al seguir este deseo de regeneración y dinamismo del pensamiento sufí que empieza desde las letras mismas, se ven las resonancias de este pensamiento en los poetas contemporáneos a pesar de la distancia histórica. En suma, se desea ver hasta qué punto está presente en sus obras y cómo se representa. ¿Qué es lo que les interpela en el sufismo?, ¿qué hacen con esta herencia islámica?, ¿cómo se manifiesta en sus escritos a través de los conceptos, imágenes y colores?

2 Juan Eduardo Cirlot

2.1 Del surrealismo al simbolismo

Se empieza este viaje con Juan Eduardo Cirlot (Barcelona 1916-1973) desde Zaragoza, la ciudad que marcó al poeta desde sus primeras estancias en ella. Fue en esta ciudad donde realizó el servicio militar obligatorio y conoció a diferentes intelectuales:

Se relaciona con intelectuales de la ciudad, y entra en contacto con Luis García-Abrines, Julián Gallego [...], con Alfonso, que le abre su magnífica biblioteca (suya y de su hermano Luis) en la que abundan los libros y revistas de arte de vanguardia y surrealismo. (Rivero, 2016, p. 31)⁷

En este mismo sentido, Cirlot dijo: “en realidad, mi trabajo empezó verdaderamente en Zaragoza, durante el período 1940-1943; allí traté asiduamente a Alfonso Buñuel [...]. Conocí entonces también y traté a José Camón Aznar” (como se citó en Parra, 2001b, p. 17). Aunado al interés por la poesía surrealista, el autor se acercó también a la música y al cine, sobre todo al surrealista, el cual descubrió gracias a Luis Buñuel. En lo que concierne a las influencias y lecturas de Cirlot, se puede decir que son amplias:

Mis influencias esenciales, fueron principalmente, el Alberti de *Sobre los ángeles* y el Neruda de *Residencia en la Tierra*. Luego, el simbolismo y el surrealismo francés de Mallarmé a Eluar; y, más tarde, Stefan George, Blak; y la poesía hebraico española, y la árabe, por desgracia a través de traducciones, pero gozando de las sonoridades de los originales. Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía, tanto o más que las influencias poéticas. (Como se citó en Cruset, 1967, p. 58)

⁷ Al consultar diferentes libros, como los de Medel (2016), Parra (2001a, 2001b, 2001c) y Rivero Taravillo (2016), dedicados a la obra de Cirlot, se encuentra casi la misma clasificación. En este sentido, Medel (2016) habló de una etapa de descubrimiento del surrealismo entre 1940-1943 en Zaragoza. De 1943 hasta 1954, se hallaron diferentes momentos, como en 1947, cuando se decidió dejar de manera definitiva la música y las composiciones para entrar en contacto con la crítica del arte y su incorporación en el grupo Dau al Set en 1949. Por otro lado, la fase de 1943 a 1954 terminó con las publicaciones de *Introducción al surrealismo* (1953) y *Homenaje a Bécquer* (1954); después descubrió la poesía permutatoria en 1954-1955, la cual se asoció al descubrimiento de la simbología. Por eso, entre 1954 y 1966 se publicaron diferentes libros relacionados con el arte, el surrealismo y el simbolismo; estas publicaciones fueron paralelas hasta el momento de decidir dejar el surrealismo por motivos bien concretos. Así, se pueden citar *La dama de Vallcarca* (1957) y *Diccionario de símbolos* (1958). Por último, se dio la etapa entre 1967 y 1973, y este último fue el año de su muerte. Fue un período lleno de publicaciones, incluidos *Poemas de Cartago* (1969) y *La doncella de las cicatrices* (1967); y también se tuvieron en cuenta los poemas relacionados con el ciclo Bronwyn, acompañado de una etapa de experimentación y una poesía visual, como las variaciones fonovisuales: *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Inger Stevens* (1972), *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* (1972). Para más información, se puede ver la introducción “Magia y papel” (Medel, 2016). Por su parte, Parra (2001a) también habló de una fase de Zaragoza, esta fue, el descubrimiento del surrealismo (1940-1943). El período surrealista entre los años 1943 y 1947, y después de 1947 a 1948, fue la etapa de la música. Entre 1949 y 1954 se dieron el Dau al Set y la crítica de arte, junto con las siguientes obras: *El arte de Gaudí* (1950), *La pintura abstracta* (1951) y *El estilo del siglo XX* (1952). Igualmente, entre 1955 y 1965, se mostraron la simbología y la continuación de la defensa de un arte nuevo, como el informalismo. Para los años dentro del período 1966-1972, Cirlot se encaminó hacia la angelología iraní y todo lo que representa el mundo interior místico; y este fue el descubrimiento del sufismo a través de la lectura de Asín Palacios, Louis Massignon, Denis de Rougemont, Eugenio d’Ors y Henry Corbin, como lo señaló Jaime Parra (2001a, p. 199).

En el fondo, son lecturas que responden a los deseos del poeta como persona libre, soñadora con un mundo distinto. Por eso se pregunta: “¿es posible el ángel?” (Cruset, 1967, p. 58). ¿Es posible el encuentro con otras dimensiones de la realidad que no se ajustan a las reglas del orden social? Es lo mismo que se encuentra en la forma del dualismo religioso, al parafrasear a Eugenio d’Ors (1933), en los antiguos pueblos, desde la religión de zoroastro, los persas pasando por los sumerios. Este dualismo religioso demuestra que existen el mal y el bien, un mundo de demonios y de ángeles (d’Ors, 1933, p. 3); este es paralelo a los seres humanos y es una concepción bíblica del mundo angélico que Cirlot encontraba en sus lecturas de Eugenio d’Ors (1933):

Los ángeles nominativos, que comparecen, según dijimos antes, en los libros inspirados posteriores a la cautividad de Babilonia, son tres: Gabriel, Miguel y Rafael. El libro IV de Esdras, el libro de Enoch y el Talmud indican otros nombres de ángeles. El arcángel, dentro de la concepción bíblica, parece ser una de dos cosas: o el Ángel del Señor proliferado en equiparidad y dotado de una santidad solo explicable por la abundancia y fluyente generosidad de la misma en Aquel a quien sirve; o un ángel que llamaríamos “liberto”, emancipado de la función de la custodia y representación humanas. (p. 3)

Por otra parte, se sabe que el clima de la posguerra condicionó la expresión poética, lo que obligó a algunos poetas y escritores al exilio, sin olvidar el asesinato de otros, como Federico García Lorca: “el panorama cultural que impera en los años 1939-1950 se define por el esfuerzo de la dictadura franquista para establecer una cultura oficial paralela al proyecto político que enarbola” (Medina, 1997, p. 23). Con esto se creó una cultura oficial que aisló a España y evitó su contacto con las nuevas ideas. Esta era una forma de protegerse mientras se defendía: “la ortodoxia (religiosa y política) [...] la imposición de una absoluta unidad y uniformidad ideológica, donde la libertad intelectual, gravemente disminuida, posee muy escasas posibilidades de acción” (como se citó en Medina, 1997, p. 24). Se trata de una cultura que busca reforzar su poder, su equilibrio; como dijo Pierre Bourdieu: “la cultura al servicio del *statu quo*, la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema, justo antes de la inevitable pérdida de su posición, que se aproximaba a paso redoblado” (como se citó en Bauman, 2013, p. 17).

En este punto, se tendría que subrayar que la presencia de Bourdieu, Bauman y Medina en este párrafo tiene relación con el concepto de la cultura que se cambia según el contexto y las circunstancias de su uso. Más aún, se cree que el concepto de la cultura pierde su función

principal, la de transformación y desarrollo a nivel intelectual, pues se convierte: “una suerte de giroscopio que protegía al Estado nación de los cambios” (Bauman, 2013, p. 16).

En lo que concierne a Juan Eduardo Cirlot, no dejó de preguntarse acerca de la situación que reinaba en España y su situación personal: “mi país, [sic] me oculta y me niega” (Medel, 2016, p. 33). Ante esta indiferencia, además de la ignorancia y el no reconocimiento que reconoció el poeta, este optó por una poesía que buscaba: “protegerse de los sueños impuestos [...] de establecer nuevas relaciones con las fuerzas ocultas del universo” (Aznacot, 1974, pp. 11-12). Cirlot no dejó de recordar su malestar en España, lo cual expresó en una carta a Antonio Saura, al igual que su agobio desde el período de Dau al Set, por no concederle la crítica de un diario o una revista. Además, le comentó que podía haber dejado España e instalarse en Francia, pero no quería, por no traicionar algunas cosas en las que creía (Rivero, 2016, p. 132). Aquí se podría adivinar el rechazo del poeta en cuanto a dejar su fe católica y su creencia en la magia y lo esotérico como puntos esenciales que lo alejaban del surrealismo. La verdad es que tanto la situación en general de España como la de la poesía le preocupaban:

[En el artículo] *¡Abajo la máquina de trovar! Condición actual de nuestra poesía*, recuerda al poeta en general en el caso de que el público se apartase de la poesía, el poeta debería seguir su camino: “tener un corazón de hierro, una boca de hierro, una vocación de hierro”. (Cirlot, 2005, p. 683)

Así, Cirlot sentía que formaba parte de un todo, dado que tanto el dolor como los sentimientos son universales. Por otro lado, mostró su postura con respecto al franquismo, al igual que su crítica ante cualquier atisbo de comunismo, al referirse a Antonio Machado: “la alusión a Antonio Machado es clara, arremete contra esa poesía que se siente tan ajeno, así como de las ideologías igualitarias” (Rivero, 2016, p. 98). Igualmente, declaró contra Pablo Neruda: “no el Neruda surrealista que le interesó, sino este que bendice tanto a Stalin como Stalin a él” (Rivero, 2016, p. 99). Por esta misma razón, no estaba preparado para cambiar de posición y pasar al canto general:

Con el doble respeto que me produce el muerto y el cantor de Guiomar, me llega a mí el turno de gritar ¡No! No, no hay crisis en la poesía, ni siquiera en la lírica, ni en la que procedente del simbolismo o de los ismos más recónditos [...]. ¿Para qué cantar a esa sombra colectiva, aunque sea real, lo único verdaderamente real? ¡Abajo la máquina de trovar y el comunismo del alma! Yo soy Juan Eduardo Cirlot, solo canto mis problemas particulares, mi espíritu, ilusión o no particular –mis goces particulares, mis dolores particularísimos–. Y si a nadie le

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

importan, no diré que mejor, pues ciertamente amo la música de los coros, pero que no se espere por eso que declare falsa mi posición y me pase a los del canto general, o que me calle como cuando ignoraba aún mi identidad personal e intransferible. (Rivero, 2016, p. 98-99)

Del mismo modo, en cuanto a Cirlot, Janés concretó:

En su búsqueda de “lo real absoluto”, concretada en creación poética, Cirlot hará girar su pensamiento en torno a ellos, especialmente el de lo “no que tiende a ser” lo que renace eternamente. Este empeño conseguirá que su poesía llegue a ser un auténtico “centro radiante”, oscuro y deslumbrante, transparente y cegador. (Como se citó en Addolorato, 2009, p. 48)

Con esto se muestra que el poeta quiso abrir un camino entre lo cotidiano y lo deseado; escaparse del espacio, del momento, porque los sueños están vigilados para no traspasar el umbral del presente. La apertura del poeta hacia otros universos diferentes lo llevó al estudio de la música; de esta forma, conoció a Wagner, Scriabin, Schonberg y Stravinsky, y probó el mundo de la composición entre los años 1947 y 1948. Este tipo de música tuvo repercusiones en su poesía, porque unió muchos aspectos, como la polifonía, las variaciones, las combinaciones, las permutaciones y el atonalismo libre. Realmente, era un tipo de música que respondía al deseo del poeta de no quedar encerrado en su soledad y aislamiento. Sin embargo, no tardó en caer en la decepción y decidió dejar el mundo de la composición musical ante la mala recepción del público español de la música dodecafónica.

Después de cerrar momentáneamente esta etapa, entró en otra experiencia relacionada con el surrealismo, pero esta vez marcó la distancia e impuso su personalidad, a diferencia de los primeros años de su descubrimiento. En realidad, Cirlot siempre sentía nostalgia por el surrealismo de aquellos años, cuando escribía poesía surrealista, como afirmó a Antonio Saura en una carta de 1958: “nunca olvidaré la importancia que para mí tuvo el mundo surrealista entre 1943 y 1947 especialmente y luego de nuevo, aunque de modo fugaz, en 1952-1953” (Cirlot, 1997, p. 193). El surrealismo, en ese sentido, constituyó una forma de escapar de la realidad y el peso del tiempo; y, con ello, el autor se liberó de las ataduras de las formas gracias a los sueños y la escritura automática:

En sus relaciones con los sueños, ya se muestra más dócil el material de las versiones automáticas. En la obscuridad, al prescindir del tema dado, lo interior tiende a ascender de las profundidades del mar psíquico para ofrecerse a la conciencia en formas directas o simbólicas, cuando existen represiones. De ello, resulta el crítico conglomerado de palabras sibilinas, de estridentes lógicas, de emergencias palpitantes que, con su peculiar violencia, agitan el ánimo y predisponen para la evasión total de la realidad. (Cirlot, 1946, pp. 67-68)

Efectivamente, fueron años de descubrimiento de nuevas formas de ver la realidad, años de nuevos contactos con otros poetas nacionales e internacionales. En general, esta época de 1943 hasta 1953 o 1954 se considera una etapa muy importante en su trayectoria como poeta y como crítico de arte; por tanto, no se puede saltar sin hablar del grupo Dau al Set (1949), formado por Tàpies, Cuixart, Puig, Brossa, Ponç y Tharrats. Cirlot definió al grupo así: “Dau al Set es magicismo plástico [...] somos herencia del surrealismo, pero no es el surrealismo, es otra dimensión” (Corazón, 2007, p. 285)⁸. En relación con la crítica de arte y sus aportaciones en este ámbito, cabe recordar lo que dijo sobre el arte otro en el artículo *Sistema del informalismo*:

En 1955, ha sido denominada arte otro, no solo porque su técnica conduce con frecuencia a un mundo distinto, en vigor, que el de la pintura tradicional, sino porque sus imágenes propenden a abismarse en una dirección inédita, abisal, auténticamente otra, que no debe concebirse como irreal, pero sí como mostración de aspectos de la realidad antes desentendidos o desconocidos. (Cirlot, 2017a, p. 32)

Aquí se habló del informalismo que busca otras formas de entender la realidad, al poner el enfoque sobre la materia misma para crear otras relaciones con el tiempo. En el artículo *La expresión de los viejos muros*, se habla de la nueva relación con la materia:

Aunque la pintura más reciente, orientada a la valoración de la materia y de la textura, no se proponga un “realismo de campo restringido”, es evidente que nos enseña a ver las cosas que antes menospreciábamos. Principalmente, los viejos muros corroídos, semidestruidos, desconchados, agrietados. Ya no buscamos en sus manchas y fracturaciones rostros, escenas de batallas o figuras de animales [...], sino que valoramos la materia por sí misma, por su aptitud para integrar en su aspecto los efectos de la luz, de la humedad, de la erosión del tiempo. [...] El idioma de los rastros del tiempo en la materia, para decirlo de una vez, se nos ha hecho comunicativo y perceptible. (Cirlot, 2017b, p. 36)

Por otra parte, la pertenencia del autor a dicho grupo le permitió la elaboración y la profundización de sus experimentos y teorías, e influyó en su manera de ver el arte y la poesía. Además, estableció una relación íntima con la imagen en su desarrollo, en su relación con el mundo real e imaginario. El autor veía en la imagen una forma de conexión con el mundo irreal, un acceso a diferentes formas de presentar la realidad: “la esencia de la imagen

⁸ En este período Cirlot escribió muchos artículos en diversas revistas, en el diario La Vanguardia, y publicó muchos libros: *Diccionario de los ismos* (1949); *Joan Miró* (1949); *El arte de Gaudí* (1950); *El estilo del siglo XX* (1953), dedicado a André Breton; *La pintura abstracta* (1951); *El arte otro* (1957); y *El informalismo* (1959). Paralelamente, escribió mucha poesía surrealista: *En la llama* (1945), *Árbol agónico* (1945), *Susan Lenox* (1945), *Cordero del abismo* (1946), *Canto de la vida muerta* (1946), *Sueños* (1949), *Lilith* (1949), *80 sueños* (1951), *Amor* (1951), y *El palacio de plata* (1955).

es una proyección de la vivencia de lo surreal [...], las fuerzas cósmicas que gobiernan el universo dan buena cuenta de la multiplicidad y contradicción de lo real” (Corazón, 2007, p. 120). En el fondo, esta es la esencia del surrealismo, rechazar cualquier tipo de limitación del lenguaje:

Los surrealistas [...] atacaban la instrumentalización del lenguaje como valor de uso social y rechazaban su configuración como sistema cerrado. Acusaban al lenguaje de la sociedad burguesa de bloquear la verdadera actividad creativa y preponían la abolición de todos los mecanismos que sistematizaban la palabra. De ahí su intento de retornar a la palabra primitiva, al origen, al mundo presocrático [...] en el que la palabra era libre de constricciones y convencionalismos y se entregaba a su pura función de mención, de conocimiento y no de significación concreta. Su afán por romper con la inmutabilidad de la palabra designada por los convencionalismos sociales e ideológicos, les condujo a enfatizar la sugerencia y no la referencia, la enunciación como acto de fundación y no la descripción, lo emotivo y no lo objetivo. (Medina, 1997, p. 64)⁹

Como resultado de lo anterior, el orden del universo se altera, puesto que las relaciones entre sujeto y objeto, espacio, tiempo e imagen están en un cambio permanente. Por eso Cirlot se interesó por este nuevo orden, esta nueva concepción del mundo, y cuestionó todas las formas de creación para responder a las preguntas existenciales sobre la vida misma:

La presencia de la muerte, no como un acabamiento de una vida (cuidado del existencialismo), sino como integración en lo consciente de los inevitables gérmenes de la escisión y la destrucción (cese, separación, ausencia, impotencia, discontinuidad, negación, abandono, incapacidad, lejanía). (Como se citó en Corazón, 2007, p. 121)

Entonces, se trata de la manera de ver las cosas desde el principio, desde la definición que se le da a la poesía como medio de transformación, y dicha transformación es la que el poeta desea lograr a través de su poesía. En relación con esto, Cirlot señaló:

Mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa

⁹ En este sentido, el poeta Octavio Paz dijo: “para nosotros el mundo real es un conjunto de objetos o entes. Antes de la era moderna, ese mundo estaba dotado de una cierta intencionalidad, atravesado, por decirlo así, por la voluntad de Dios. Los hombres, la naturaleza y las cosas mismas estaban impregnadas de algo que las trascendía; poseían un valor: eran buenas o malas. La idea de utilidad –que no es sino la degradación moderna de la noción del bien– impregnó después nuestra idea de las cosas útiles, inservibles o nocivas. Nada escapa de esta idea del mundo como vasto utensilio: ni la naturaleza, ni los hombres, ni la mujer misma; todo es para... todos somos instrumentos [...]. El mundo se ha convertido en una gigantesca máquina que gira en el vacío alimentándose sin cesar de su detritus. Pues bien, el surrealismo se rehúsa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como conglomerado de cosas útiles o nocivas: de ahí su anticapitalismo. Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras” (como se citó en Medina, 1997, p. 58).

sea una “polifonía de las polifonías” una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esta poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es, y no me da. (Como se citó en Cruset, 1967, p. 58)

En efecto, es una polifonía que corresponde a la diversidad de los mundos existentes en su poesía; mundos que relacionan lo privado, lo colectivo, el presente, el pasado, el futuro, lo visible, lo invisible, lo terrenal y lo metafísico. Es un deseo continuo por la búsqueda del sentido de la poesía, del lugar de esta como sustitución. Una búsqueda de otra cosa, situada en otro lugar, que responde a una forma de desesperación frente a la realidad. Por eso los surrealistas optan por construir otra realidad con diferentes dimensiones, como lo sostuvo Cirlot (2006):

El surrealismo es el resultado de una voluntad constructiva aplicada a la creación de un mundo situado más allá del que la percepción arroja, utilizando para este fin las asociaciones irracionales e instintivas de fragmentos de la realidad física o imaginaria. Este procedimiento implica la acción contra lo real, entendida sádicamente, ya que el origen de la tendencia se halla en la desesperación de la multitud de lo concreto, de la irreductibilidad de los contrarios, de la incomprendibilidad final de las causas de los fenómenos, y, sobre todo, en la insuficiente capacidad de posesión integrada por el hombre, en desequilibrio con su inmensa vocación hacia el anhelo. (p. 627)

En general, se puede decir que tanto el surrealismo francés como el surrealismo de Cirlot prestan atención a “la imagen nacida de la analogía” (Janés, 1981, p. 18), a las aliteraciones, las letanías, las enumeraciones, la utilización de los espacios y la puntuación en el poema. Sin embargo, la diferencia reside en la métrica, el ritmo del poema, el respeto de la jerarquización, la búsqueda continua de los significados ocultos de las palabras en todas sus dimensiones por parte de Cirlot. El poeta va más allá de la simple escritura, que nace de un automatismo espontáneo, porque piensa lo que escribe y por qué lo escribe. Por otra parte, muestra su interés hacia el lado sagrado y esotérico del hombre, y aumenta, por lo tanto, su distanciamiento con los surrealistas franceses de manera clara: “el surrealismo francés se basa en la esperanza y el de Cirlot en la fe” (Janés, 1981, p. 276). Por esta razón, critica el surrealismo que considera como: “un movimiento que únicamente ha tenido el error en nuestra época de pretender dissociarse de lo religioso, abandonando la cuerda de este desgarrado encendimiento a las mentalidades menos apasionadas” (Cirlot, 2011, p. 488)¹⁰.

¹⁰ En una de las visitas de Cirlot a Breton en París, se preguntó por el grado de creencia o no de los surrealistas, de la posibilidad de ser o no creyente con la misma intensidad: “le mostré las medallas que llevo sobre mi pecho (con el asombro

Por su parte, André Breton rechazó la fe y la creencia en Dios; y aceptó la existencia de la magia, pero la delimitó al ámbito artístico sin pasar el umbral de la realidad visible: “no vender nunca su alma a Dios” (Cirlot y Casanova, 1996, p. 75). En cambio, Cirlot no negaba su religión, más bien la consideraba como el mundo de lo maravilloso: “la religión representa la tumba de lo maravilloso” (como se citó en Cirlot y Casanova, 1996, p. 35). El autor también se abrió y aceptó la magia como forma de acercarse al misterio. En su novela *Nebiros*, se ve aquel lado misterioso que oculta la magia y el poder de relacionar entre los mundos:

La magia le había permitido ilusionarse con la esperanza de que era posible actuar sobre el mundo exterior [...]. Bien es verdad que, de poder utilizar el poder mágico, no hubiera sabido a qué aplicarlo. Las riquezas no le llamaban la atención, místicas intromisiones en mundos desconocidos acaso le fueran más adecuadas, pero, en el fondo, ¿qué lograría con ello? El amor posiblemente fuera el reino en el que más utilidad tuviese ese dispositivo para concitar el destino y someterlo a una voluntad. (Cirlot, 2016, pp. 29-30)

En consecuencia, el surrealismo de Cirlot deseaba rellenar los espacios en blanco en su alma, recuperar la relación existente entre el ser humano y el cosmos que le rodeaba en una especie de peregrinación (Cirlot, 1986, p. 16). Esta última se preparaba desde hacía tiempo, pero llegó el momento de salir a la realidad para marcar más distancia con los surrealistas. El poeta no podía ocultar sus intereses por la música, la tradición, el culto por lo maravilloso, el mundo de los símbolos y su fe católica; elementos que hacían la diferencia entre el poeta y los surrealistas. En realidad, lo que deseaba el poeta era reordenar su mundo interior, como señaló a Breton, y seguir su camino en la búsqueda de las nuevas formas. Cirlot buscaba otras dimensiones de la realidad, otras relaciones posibles entre el sujeto y los objetos que lo rodeaban. Así, en una carta enviada a Breton para responder el cuestionario sobre *L'art magique*, Cirlot apuntó:

El simbolismo y el surrealismo [...] son los dos únicos movimientos ideológicos que han trabajado en este sentido [el del “descubrimiento de un nuevo sentido que incluya todos los precedentes”] y, por ello les he dado mi adhesión, aunque los considere más como un punto de partida que como un horizonte. (Como se citó en Medel, 2016, p. 26)

consiguiente de los que asistían a la reunión) y le pregunté si creía posible que, a la vez y con igual intensidad, si pudiera creer y no creer” (Cirlot, 2011, p. 488). En una conversación con Cuixart, Cirlot le mostró su enfado con los surrealistas en relación con el tema religioso: “Cuixart [...], tengo un problema fundamental [...], yo no puedo renegar de mis creencias religiosas y el surrealismo es ateo. Voy a decirles a ellos que yo reniego del surrealismo porque no puedo soportar” (Corazón, 2007, p. 280).

En suma, el autor iba más allá de los planteamientos de los surrealistas, razón por la que decidió tomar otro camino relacionado con los símbolos. Un camino que lo llevara a buscar otras interpretaciones posibles del mundo a través de estos. En *El diccionario de los ismos* señaló:

El simbolismo procede del amor. Nace de la necesidad de religar los objetos físicos con los ideales, los oníricos con los sentimentales [...]; procura unir líricamente lo lejano, lo distinto, guardándose de destruir los límites de las cosas. La idea de relación presupone la del singularismo de cada fenómeno y también la de la distancia que entre sí los escinde [...], el simbolismo se conforma con “abrir ventanas” entre las realidades e, imantándolas entre sí, presentizar el gran anhelo de la unidad final de todo [...]. Viene a realizar el equilibrio entre el mundo interior (imagen) y el exterior (realidad), llenando el vacío pavoroso que media entre ambos y dando al hombre la sensación de que esa escisión tremenda no es definitiva ni invencible [...]. Las imágenes simbólicas son así los objetos intermedios entre el mundo de la realidad fenomenológica y el de las verdades espirituales que significan. (Ciriot, 2006, pp. 599-600)

Se trataba de una etapa muy importante en la vida del poeta, la cual abarcaba los años 1955-1965. Además, su gran dedicación al mundo de los símbolos lo llevaba a escribir *Diccionario de los símbolos*. En una carta enviada a Breton, lo definió así:

Al mismo tiempo, claro está, estoy preparando una suma simbólica, en la que se confrontan los conocimientos que los ocultistas, psicólogos, antropólogos, orientalistas, historiadores de las religiones y autores de tratados tienen del simbolismo. Creo que es necesario llegar al superconocimiento de una serie de cosas (cualidades de materias, paisajes, sueños, seres que nos llenan de perturbación, que nos asedian o nos maldicen) para los cuales “no existe aún ciencia alguna” y creo que únicamente el simbolismo puede proporcionar (con la ayuda del psicoanálisis o mejor de una psicología de la forma en evolución) los fundamentos de semejantes tareas. (Ciriot, 2011, pp. 487-488)

En efecto, se trataba de la búsqueda de una correspondencia entre el mundo de las realidades y el de las imágenes. Como afirmó el poeta Dámaso Alonso:

El símbolo [...] se origina por una intuición profunda, que excluye la correspondencia exacta y paralela entre un mundo de realidades o conceptos y un mundo de imágenes [...]. El símbolo así considerado es una profunda sima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrano. (Como se citó en López-Baralt, 1998, p. 151)

De esta forma, se habla del símbolo y su representación a nivel artístico. En definitiva, se trata de una hermenéutica tradicional, como la denominó Antón (2003): “Jean Hani, Titus

Burckhardt, Lovinescu, Ananda K. Coomaraswamy, etc.; entre nosotros Juan Eduardo Cirlot), corriente que denominamos tradicional y que instala a Guénon en la historia misma de la hermenéutica” (p. 183). Para concluir, es una hermenéutica que se basa en la tradición y se abre hacia el futuro, al interpretar los símbolos y su aspecto metafísico:

El símbolo como lenguaje privilegiado para la transmisión metafísica. En verdad, para Guénon las realidades metafísicas y sus experiencias se expresan de modo más fidedigno a través del lenguaje representativo de los símbolos, que se llenan así de contenido [...]. El realismo metafísico de los símbolos, pues son universales y perennes. El simbolismo refleja en toda su densidad una realidad metafísica y señala el camino para la realización efectiva de esa entidad metafísica [...]. Una hermenéutica que es, naturalmente, restauradora y apofántica, ya que trae a la presencia el significado metafísico latente en el símbolo; una hermenéutica que mantiene el valor real del contenido simbólico al mismo tiempo que exige la realización efectiva de su instancia metafísica. (Antón, 2003, p. 184)

Por consiguiente, Cirlot partió de esta profunda intuición para buscar la fuente que relacionaba todos los puntos, a fin de descifrar y encontrar el puente que lo llevaba a la otra realidad. Por eso debía conocer el mundo de los símbolos para entrar al mundo imaginal, de las correspondencias místicas que giran en torno a un centro unificador. El autor iba más allá de la simple significación del símbolo y lo difería del signo. Lo definía así:

Vivencia (un sueño, una imagen pensada o escrita, algo que se ve en la realidad pero que se “desdobla” en un significado segundo), y un método de conocimiento, es una vía de acceso a una concepción tradicional y espiritual del universo, la que dice que las cosas visibles son “máscaras” de verdades invisibles. (Cirlot, 1969, p. 13)

Adicionalmente, su interés por el simbolismo lo llevó a indagar la realidad del misterio, la cual se esconde detrás de cada símbolo para confrontarlo con la realidad, con el presente, y crear otras imágenes. Este interés lo reflejó en esta cita encontrada en *Diccionario de los símbolos*:

Nuestro interés por los símbolos tiene un múltiple origen; en primer lugar, el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad; después, nuestro contacto con el arte presente, tan fecundo creador de imágenes visuales en las que el misterio es un componente casi continuo;

por último, nuestros trabajos de historia general del arte, en particular en lo que se refiere al simbolismo románico y oriental. (Cirlot, 2011, p. 13)¹¹

Por su parte, Marius Schneider (2010), el referente de Cirlot en simbología, habló del: “símbolo como manifestación ideológica del ritmo místico de la creación” (p. 14). Este confirmó que el universo está ordenado por una serie de elementos, radiaciones y un sistema de correspondencias que relaciona todos los elementos de la naturaleza entre sí. Estas luces se consideran como radiaciones, rayos que emanan de manera espontánea en el universo y asocian a todos los seres, puesto que todo es vida. No obstante, estas luces muchas veces tienen relación con el mundo intuitivo, de los sueños; por lo tanto, la vivencia del símbolo supera la interpretación que se puede dar a cualquier forma. Henry Corbin (2000) discutió sobre unas formas que se escapan de las determinaciones racionales, porque sus códigos son la intuición y la abstracción: “la abstracción racional no dispone entre sus bazas, más que del ‘despojo mortal’ de un ángel; el mundo de las imágenes-arquetipo mundo autónomo de las figuras y las ‘formas de aparición’, está en el plano de la angelología” (p. 23).

Este es un mundo con normas diferentes y códigos que necesitan otras formas para entenderse; por eso, Cirlot buscó los medios que le permitieran adentrarse en este mundo trascendente, de forma que lo llevara a unas realidades ocultas por la razón. Estas últimas eran accesibles a través de una serie de relaciones, correspondencias y combinaciones entre muchos elementos que parecían diferentes; aun así, formaban una armonía y una cierta compenetración al interpretarlos de manera diferente. En este caso:

Lo simbólico es el mediador por excelencia, lo que religa el ámbito inteligible con el ámbito sensible [...], lo simbólico es la región del ser que sirve de mediación, de religación y de puente entre lo de arriba y lo de abajo; es lo que permite que lo inteligible acceda hasta lo material y sensible, y a la inversa, que lo material y sensible participe de lo inteligible [...]. El símbolo traduce, interpreta y representa lo espiritual en función de una conciencia; por tanto, el símbolo es un elemento funcional, en relación siempre con una persona, que es quien lo vive, experimenta e interpreta. (Antón, 2003, p. 78)

En este sentido, Cirlot iba más allá de la simple significación de los objetos, sueños y visiones para concluir que todos los elementos son símbolos:

¹¹ Cirlot escribió muchos artículos publicados en La Vanguardia que tenían como tema principal el mundo de los símbolos: *El hombre y sus símbolos* (10/04/1965), *Qué es la simbología* (23/11/1968), *Simbología tradicional y científica* (12/04/1969), *Mitos y símbolos* (17/09/1969), *Realismo y simbolismo*(25/06/1969), *Simbolismo fonético* (14/02/1970), *Actualidad de la simbología* (30/12/1970), y *Bronwyn Bronwani* (16/04/1971).

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

En la mística sufí se habla de la “tierra de las visiones”, mundo en que tienen lugar los acontecimientos espirituales reales. Lugar donde el espíritu se corporeiza. Existe así una “geografía visionaria” en la que todos los elementos son símbolos”. (Parra, 2001b, p. 164)

Esta zona oculta forma una parte silenciosa, metafísica, que solo muestra una parte de su cara, mientras que la otra cara queda tapada como un misterio del cual surgen preguntas acerca de la realidad del cosmos:

[Que] no presenta al hombre más que la cara elocuente de su físico; pero la otra cara existe, es un revés silencioso que, para el hombre físico, también es literalmente metafísico. Lo que la luz y la sombra son para la luna, lo son la palabra y el silencio para el cosmos. (Neher, 1997, p. 13)

De otra forma, se puede decir que el mundo del símbolo presta atención a todos los elementos, incluso las letras que generan un cierto trascendentalismo y misticismo. Estas crean también una visión que va más allá de la simple existencia de las cosas; es la creación del universo a partir del verbo que conlleva a la esencia del alma universal, que reina en todos los lugares y que relaciona de manera mística el universo gracias a esta música transformadora.

Tal transformación la buscó Cirlot en el sistema musical para corresponderlo con las letras y los colores y crear nuevos sentidos a través de las combinaciones: “la palabra jamás pierde la pluralidad de sus aspectos, limitándose a acentuar más o menos su relieve en uno u otro sentido” (como se citó en Corazón, 2007, p. 43). Por una parte, Cirlot utilizó este sistema musical en sus poemas para encontrar otros sentidos y dar otras interpretaciones a todas las combinaciones. Por otra parte, para hacer las correspondencias entre los colores y letras que lo llevaron a encontrar una relación directa entre los mundos visibles, soñados, posibles e imposibles. El poeta deseaba llegar a una cierta armonía que hiciera que estos mundos giraran alrededor de un centro único, unificador, místico y polifónico: “polifonía mística” (Parra, 2001b, p. 167).

En el fondo, estas correspondencias entre los elementos del universo están unidas entre sí, porque están escritas en una misma lengua, que es la de los símbolos, como dijo Cirlot; estos se unen gracias al ritmo común entre ellos que los comunica e interconecta con todo, como en la Tabula Smaragdina: “lo que está abajo es como lo que está arriba; lo que está arriba es como lo que está abajo” (Cirlot, 2011, p. 21). De esta forma, el ritmo común une los elementos del cosmos; y el símbolo, por otra parte, se convierte en el elemento de la sustitución, que hace que todo sea representado, pero de manera muy ambigua:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La oscuridad puede ser “dirigente” (inspirada) o “dirigida” (artificio) y esa es una distinción más importante para nosotros que cualquier otra. Si en el segundo caso, poesía oscura es meramente una forma de escritura y de comunicación, en el primero es la recepción de un mensaje, actúe este a través de las fuerzas verbales, de imagen o del principio mismo hermético en que el autor se sitúa al empezar a escribir, es decir, a inscribir su alma. (Como se citó en Medina, 1997, p. 32)

En efecto, esta ambigüedad es la que empuja a Cirlot a buscar la manera de relacionar y descifrar estos mundos; al partir de la idea de que todas las formas se relacionan entre sí, de que pertenecen al mundo horizontal o vertical, se ven unidas gracias a su similitud, su analogía, y al símbolo que penetra en el mundo desconocido para “la comunicación de lo incomunicable” (como se citó en Janés, 2001, p. 193). Ciertamente, en la poesía misma, se encuentra este lado oscuro que resiste mucho ante el lector, que desea descifrar los símbolos y las formas que utiliza el poeta en sus poemas:

Es indudable que la oscuridad poética, cuando surge auténticamente, es decir, como resultado, de una vocación de hermetismo [...], puede conducir a lo “incomunicable” [...]. Las calidades estrictamente poéticas (fuerzas del lenguaje, sonoridad verbal, aliteración, imagen, forma, ritmo) poseen valor simbólico, como los factores plásticos (espacio, color, forma, línea), refiriéndome ahora a estos, por su simbolismo, defendí siempre que las obras abstractas eran en cierto modo inteligibles. (Cirlot, 2008, p. 879)

Precisamente es aquí donde reside la paradoja del símbolo, como señaló Gershom Scholem (2006):

El místico descubre en la lengua una dignidad, una dimensión inmanente a ella [...]; algo en su estructura no dirigido a comunicar lo comunicable, sino más bien –y esta es la paradoja fundamental de toda la simbólica– dirigido a comunicar un no-comunicable. (p. 14)

Es un no comunicable que tiene relación con lo oculto que representa unos poderes o “fabulosos quiméricos” (Cirlot, 2011, p. 14). Su fabulosidad reside en esta alquimia que posee, según Bachelard: “un carácter psicológicamente concreto”. Es una alquimia que busca la purificación de la esencia humana y su objetivo es “animar la vida profunda de la psique” (Cirlot, 2011, p. 33), eliminar todo lo superfluo de la materia, llevar el subconsciente hacia los puntos oscuros de la materia para iluminarla y encontrar un sentido a “la noche de símbolos” (Corbin, 2000, p. 24). Es la noche del alma que desea liberarse del cautiverio del instante, entrar en contacto con su dimensión espiritual. De esta manera, el símbolo va más allá de la simple representación de una forma o de los sueños que son un “deseo reprimido”, según

Freud (como se citó en Cirlot, 2011, p. 49). Se trata de la representación y la búsqueda del elemento, que interconecta el mundo exterior con el mundo interior. Una interrepresentación que pertenece a un orden diferente, que se escapa de las interpretaciones.

Seguramente desde aquí se ve el porqué del interés de Cirlot por el mundo simbólico, dado que este responde al deseo suyo de interpretar los sueños, los objetos que forman parte de su mundo real y soñado. Este interés tiene relación con sus lecturas de escritores significativos: Schneider, Bachelard, Jung, Frobenius, René Guénon, Erich Fromm. Todos estos creían en el símbolo como medio de relacionar el mundo visible e invisible del ser humano; en la posibilidad de la interpretación del símbolo, al relacionarlo con el inconsciente que, a través del lenguaje, manifiesta lo callado. En este punto, René Guénon mostró la importancia del simbolismo al enseñar: “verdades de orden superior religiosas y metafísicas que el espíritu moderno desprecia o rechaza” (Corazón, 2007, p. 49). Dicho mundo lo rechaza porque es un viaje místico a través de unas realidades que requieren otra forma de explicación. En este sentido, López-Baralt (1998) dijo:

Amor abismal que articula el sentido trascendente del universo: el objeto último del hombre, lo único que puede satisfacer su instinto por el todo, su pasión por la verdad. La certeza de la unidad armonizante que subyace a la multiplicidad de lo creado no es, sin embargo, susceptible de verificación científica o racional. (p. 11)

En el fondo, Cirlot deseaba captar la realidad en su globalidad al: “mostrar los límites de un conocimiento que, al principio, produce el efecto de ser la clave de todos los secretos de la vida del espíritu, por no decir del espíritu” (Cirlot, 1970a, p. 11). Es un interés que se siente hacia el descubrimiento de la relación tan profunda entre las palabras, sus componentes y su sentido místico; un sentido que nace también de la relación entre las letras y el secreto que estas ocultan. Esta búsqueda continua la empezó Cirlot mediante el simbolismo fonético heredado de Schneider, el cual tuvo influencias de la Cábala, sin olvidar la música dodecafónica, pero siempre en relación con el lado místico. En suma, es un simbolismo que busca las relaciones entre las letras y los símbolos, la unión y la representación entre el “uno y el todo”, como sostuvo Mircea Eliade (como se citó en Cirlot, 2011, p. 37). Por eso a través de los símbolos se buscan las correspondencias y analogías entre los diferentes elementos que unen los seres y espacios, como lo dijo el sufí Da’ud Qaysari:

A cada uno de los seres que existen en el mundo de los sentidos le corresponde una forma imaginal cautiva, que se puede percibir a través de la imaginación en el mundo humano, tanto

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

si es un cielo, un astro o un elemento, un mineral, planta o animal. Para cada uno de ellos existe un espíritu y energías espirituales, y participan de alguna manera de ese espíritu, pues de otro modo no habría una correspondencia exacta entre los universos. (Como se citó en Corbin, 2006, p. 171)

A partir de estas correspondencias y uniones entre todos los elementos del universo, Cirlot llegó a la conclusión de que existe una:

Perfecta correspondencia de los colores (igual que Rimbaud) cálidos (rojo, anaranjado y amarillo) con los sonidos afirmativos (a, o y oe, o ae), mientras que la correspondencia de la e, como sonido intermedio entre el grupo afirmativo y el disolutivo, con el verde, transición entre colores cálidos y fríos, es indiscutible. (Parra, 2001b, pp. 165-166)

Lo mismo hizo el autor con las consonantes, al mostrar su parte trascendental mediante unas combinaciones:

B = casa o cuerpo, contra Z = rayo; D = día o detención, frente a X = cruz o inversión; F = afirmación, frente a T = sacrificio; GU = espíritu, frente a S = ascensión, H = poder oculto, frente a R = acción; J = generosidad, frente a P = acumulación; K = fuerza activa, frente a N = disolución; L = androginia, frente a M = aguas fecundantes (gran madre). Mientras que con otras letras puede realizarse unas igualaciones: W = U, Y = I, J = G, Q = K. (Parra, 2001b, p. 166)

En el fondo, se trata de otro tipo de pensamiento que cambia la manera de percibir las realidades en su conjunto y entra en dinámica con el movimiento interno del pensamiento para encontrar otra proyección de las ideas: “lo esencial no son las esferas imaginadas en los cielos astronómicos para explicar sus movimientos, sino el movimiento interno del pensamiento, anterior a la génesis de los mundos”, como dijo Corbin (como se citó en Beneito, 2005, p. 186). Por lo tanto, hay que prestar atención al pensamiento en su totalidad, en tanto que pueden existir otros mapas que no son trazados ni conocidos por la mente humana. Así, la tarea de las combinaciones y correspondencias es descubrir las partes oscuras del pensamiento y abrirse hacia posibilidades diferentes. De esta forma, se puede decir que el simbolismo agrega “un nuevo valor” (Cirlot, 2011, p. 19), ya que todo está relacionado entre sí. Es “la indisoluble unidad del universo” (Cirlot, 1970b), lo que sitúa al hombre entre el pasado y el futuro, que representa el horizonte que se vislumbra más allá. Esta es la idea del filósofo alemán Heidegger, que ve: “el ser en el horizonte del tiempo y desde la movilidad de la existencia humana, que se desarrolla hacia su futuro y proviene de su origen” (Gadamer, 1998, p. 27).

De acuerdo con esta búsqueda del secreto de las cosas, Cirlot se interesó por la Cábala hebrea. Esta es muy importante, porque hace una lectura diferente de las letras, ordena y desordena el lenguaje que constituye cada palabra, y busca su proyección en el más allá de este lenguaje sencillo. Ese fue el resultado de su descubrimiento en 1955 de la técnica cabalística Tseruf, que consiste en: “variar y extraer de la permutación de las letras el sentido de ellas” (Scholem, 2006, p. 234).

Cirlot, pues, encontró otra fuente que le abrió las puertas hacia lo místico, esotérico y sagrado. Ya se sabe que la finalidad del Tseruf es la búsqueda de Dios, la esencia de las letras que reivindican incesantemente a su creador; son diferentes combinaciones, variaciones de las letras del alfabeto hebreo con sus números correspondientes. Esta operación hace cambiar el sentido de las letras y palabras a cada momento, y el objetivo final de esta técnica es encontrar una combinación, una mezcla, una contemplación de los nombres adquiridos, que van en progreso hasta el encuentro del nombre oculto de Dios: “escribe, pronuncia y combina las letras en tu pensamiento. Así combinando en los tres planos se puede alcanzar la profecía experiencia mística. Lo importante es que se llega a ella por medio del lenguaje” (Abulafia, como se citó en Parra, 2001b, p. 104).

En este sentido, el lenguaje o la mística del lenguaje es la puerta de entrada a este misterio de los nombres que ocultan secretos muy profundos. Cirlot recordó con gran amor el período entre los años 1954 y 1955, época del descubrimiento de la técnica permutatoria que utilizó después en varios poemas, como en *Bronwyn*, que es el resultado de la “construcción por variaciones fónicas” (Parra, 2001a, p. 100). La permutación, entonces, forma parte de un ejercicio poético que cambia completamente el orden del poema, como lo confirmó Cirlot:

Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schöoberg (música dodecafónica) [...]. Primero las permutaciones afectan solo a los versos; luego a las palabras. (Como se citó en Corazón, 2007, p. 212)

Estas variaciones son una especie de juego que busca el lado del lenguaje que falta. Es lo que ocurre con la letra *h*, que oculta algo que no se puede expresar, algo relacionado con el poder, la dominación, el misterio y lo sagrado, como dijo Cirlot al referirse al nombre de Allah: “en árabe Allah-A (principio activo), L y L (androginia, atributo de la deidad), A

(reiteración) y H (poder oculto)” (como se citó en Janés, 2001, p. 198). Por tanto, se está ante el poder de la renovación del universo mediante el resurgimiento y el retorno a lo olvidado.

Con respecto a esta referencia al árabe, se nota que Cirlot mencionaba mucho la Cábala, pero en ningún momento hablaba de la ciencia de las letras que forma parte de la herencia islámica. Por ello, se deduce que existía un interés implícito por parte del poeta hacia la herencia árabe; por eso introdujo en sus poemas el *dikr* o *samâ* (sin mencionarlos) bajo la forma de repeticiones, letanías para visualizar los colores, e imágenes, a fin de construir diversas formas que vienen del mundo de las posibilidades. Sin embargo, se sabe que se está ante un poeta que tomó de la herencia poética o de cualquier pensamiento lo que le interesaba según el momento preciso de su producción. En suma, y para volver a la palabra, se puede decir que esta juega el papel revelador del nombre de Dios que está aquí, pero está olvidado. Por lo cual, el decir con la palabra, revela el secreto, nombra lo que no está nombrado:

Cirlot busca indagar en ese mundo ignoto tras lo aparente del mero existir, habitado por elementos desconocidos que escapan a toda lógica, el símbolo sería para él la herramienta adecuada para aprehender lo oscuro, lo inconsciente, lo que aún carece de nombre. (Otxoa, 2003, párr. 9)

Consecuentemente, Cirlot cambió el sistema de concebir la significación de las letras: buscó todos los medios que alteraban el orden normal del lenguaje para buscar otras significaciones, otras interpretaciones a los símbolos. En fin, deseaba develar las realidades que ocultaban las metáforas que aparecían como simples ornamentos, pero en realidad escondían un misterio trascendente. El mundo de los símbolos, entonces, es uno que se basa en la condensación de las imágenes que inundan al mundo real y al mundo metafísico. Efectivamente, se está ante la percepción de unas imágenes que conlleva a una percepción del misterio fuera de los mapas geográficos de la visión sencilla de las formas concretas:

Toda criatura, así del mundo corpóreo como del espiritual, es a la manera de un cendal que impide al alma penetrar en el secreto de las realidades divinas; el abismo metafísico que separa el Creador de la creatura, al Ser eterno y absoluto del ser temporal y relativo, se ejemplifica bajo este símbolo de los velos. (Asín, 1981, p. 217)

Por lo anterior, el descifrar de estos velos y símbolos forma parte de una búsqueda de la unicidad a partir de las multiplicidades de los objetos y manifestaciones que existen en el mundo terrenal, para relacionarlos con las realidades espirituales como una: “verdad pura de todas las cosas, pero elevada a una posición mágico-mística y angélica” (Corbin, 2006, p. 48).

Con ello, se ve por qué el autor dejó el surrealismo que iba contra sus deseos y creencias y se abrió camino hacia el mundo de los símbolos que lo llevaban directamente al encuentro con el sufismo. Cirlot (2001) recordó:

[Que] los símbolos nos aleccionan simplemente sobre unas estructuras mentales, arcaicas y de otro lado relativamente permanentes, por el movimiento de sus arquetipos, o son la revelación –o la confirmación– de una creencia [...], que el trabajo del alma en una vida no se pierde y que es posible hallar en el más allá a la celeste Sophia de Gichtel, a la Daena de los sufís, a Bronwyn. (p. 628)

De esta forma, el poeta partió de esta posibilidad de encuentro con la Daena en otro lugar, en otra tierra que no tenía ninguna relación con la realidad; por eso creía en los símbolos, los revivificaba, buscaba su parte esotérica que le anunciaba otra realidad escondida. Así se ve cómo perseguía las imágenes y luces hasta el punto de convertirlas en una idea fija, una posibilidad de realización. Se ve este cambio en la mirada, este salto que hizo el poeta desde el surrealismo al simbolismo y, finalmente, al sufismo. En este punto, se puede confirmar con Janés que el contacto de Cirlot con el mundo sufí empezó con sus primeras publicaciones en 1943; esto se remonta a los años 30, cuando se publicaron *Vedemecum de los fieles de amor* (1933) y *El susurro de las alas de Gabriel* (1935) (Janés, 1996a, p. 84)¹². Con esto, se entiende que Cirlot ya tenía una idea del sufismo, los tratados y los relatos sufíes al escribir sus poemas. Esto se refleja en su obra y sus reflexiones sobre el mundo de los símbolos, que se relaciona con el mundo de las visiones.

2.2 Cirlot Bronwyn

2.2.1 La imagen de la luz

Esta es la última etapa de Cirlot (1967-1973), que culmina con la publicación de *Bronwyn* 1967 y 1971. El ciclo Bronwyn se compone de 16 poemas o estaciones que pertenecen al imaginario poético del poeta acerca de Bronwyn, la protagonista. En cada poema el lector se sumerge en un mundo lleno de imágenes, colores y diferentes formas de concebir la realidad imaginada por parte del poeta. El ciclo de Bronwyn resiste mucho en acabar, tal como lo reconoció el poeta mismo. Su nacimiento en la imaginación del poeta se

¹² Los relatos están traducidos en francés por Henry Corbin. En español se pueden citar *El encuentro con el ángel*, que contiene los relatos *El arcángel teñido de púrpura*, *El rumor de las alas de Gabriel* y *El exilio occidental*; y su libro *Avicena y el relato visionario*.

remonta al verano de 1966, al ver a Rosemary, la actriz norteamericana, mientras salía desnuda del agua en la película *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner. En este mismo año vio *Hamlet*, de Laurence Olivier, en el Instituto Británico de Barcelona por segunda vez, puesto que la había visto antes en 1950. Se añade a esta película la adaptación rusa al cine de *Hamlet*, por Grigori Kozintsev, en 1967.

En efecto, esta imagen de Bronwyn saliendo del agua le recordó a Ofelia muerta en el agua en *Hamlet*, como si esta renaciera; y recreó en su imaginación las escenas paralelas, como lo explicó el propio Cirlot (2001) en el artículo *El retorno de Ofelia*:

Al ver a Ofelia entre dos aguas, muerta en el *film* ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de “esas mismas aguas y con las mismas flores”. Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con “él” lo que Hamlet hizo con Ofelia. (p. 591)

Es una oportunidad, entonces, para Hamlet para pedir perdón de Ofelia: “sentí que era Ofelia y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón” (Cirlot, 2001, p. 13). Esta escena que el poeta vivió en el cine lo empujó a pensar directamente en la existencia humana: le dio una connotación gnóstica a esta obra. El autor se vio entre dos mundos: uno material dentro de uno maldito a causa del demiurgo, el usurpador del poder al verdadero rey, el Padre; y otro de naturaleza arcangélica, el de Hamlet, quien rechazaba a Ofelia, que era la madre misma, la materia, como lo dijo Victoria Cirlot (como se citó en Cirlot, 2001, pp. 12-13).

En consecuencia, en todo el ciclo Bronwyn se está ante un amor imposible; por esta razón, se ve al poeta en un cambio constante a nivel de la escritura, las técnicas utilizadas y los temas que surgen. En el fondo, se trata de una búsqueda continua en y desde el lenguaje que intenta construir una forma, una estructura que refleja de verdad lo que siente el poeta. Este cambio permanente, también se observa en los títulos de los poemas, que son un reflejo claro de la situación del poeta ante el poema mismo, como única vía que lo lleva hacia la otra parte de la realidad donde se encuentra Bronwyn. Esta otra realidad escondida tiene mucho que ver con el mundo de los símbolos, por lo que se encuentra la numerología simbólica de los poemas: *Bronwyn*, *Bronwyn, II*, *Bronwyn, III*, *Bronwyn, IV*, *Bronwyn, V*, *Bronwyn, VI*, *Bronwyn, VII*, *Bronwyn, VIII*, *Bronwyn, N*, *Bronwyn, Z*, *Bronwyn, X*, *Bronwyn, Y*, *Con Bronwyn*, *Bronwyn*, *Permutaciones*, *Bronwyn, W*, y *La quête de Bronwyn*.

Con respecto a la escritura de Bronwyn y la posibilidad de acabarlo, en una de las cartas enviadas a Jean Aristeguieta, Cirlot dijo: “supongo que el Bronwyn, VII ya lo tienes.

Yo quería acabarlo ahí, pero el poema, que es quien manda, no ha querido terminar hasta el VIII, con una afirmación, no con la negación que finaliza el VII” (Cirlot, 2001, p. 275). “Para mí se me ha terminado Bronwyn” (Cirlot, 2001, p. 276), “pienso no matar el tema por ahora, es decir al menos en uno o dos años y publicar cuando menos 4 folletos más sobre el mismo mito. Luego habré de intentar apartarme de él para siempre. Es decir, no sé tampoco si para siempre. Bronwyn pasó de ser una imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad. Su hipóstasis es tan inmensa que ‘me contiene’” (Cirlot, 2001, p. 408).

Desde este primer contacto, el poeta recrea una serie de imágenes en su mundo interior para relacionar e interconectar todas las dimensiones posibles para alcanzar la luz verdadera que se esconde detrás de estas imágenes. Por consiguiente, se asiste a unas escenas que representan una frustración permanente ante la imposibilidad de lograr el encuentro con la amada. En todos los poemas del ciclo hay un sujeto y una realidad fragmentada, nunca acabada. Además, existe el deseo de reconstruir una imagen completa de lo indefinido, tener respuestas para el temor a la muerte, a la angustia ante el tiempo que amenaza al hombre en su propio sentir de la vida. Se trata de una forma diferente de ver la realidad que perturba al poeta a cada instante; eso es lo que se ve en este viaje a través de los poemas.

Cabe señalar que el ciclo Bronwyn coincide con el interés de Cirlot por el sufismo. Este interés se evidencia en la carta que envió el poeta a Félix Alonso en 1969, donde le decía que se encontraba en una crisis, que estaba leyendo a Henry Corbin y que ello le facilitaba el descubrimiento del mundo sufí: “vivo días de crisis (de más crisis). Estoy leyendo ahora la obra de Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, sobre la mística persa. Habla de arcángeles femeninos ¿los puedes imaginar?” (Parra, 2001b, p. 171). En la misma carta, el autor mencionó directamente este interés por la mística sufí, y mostró el carácter angélico de Bronwyn y su relación con ella. En esta obra, pues, se ve el mundo visionario que va más allá de la simple imagen, el simple verso para crear un universo lleno de posibilidades a nivel de la escritura.

Por eso el poeta se preguntó por la realidad oculta de la imagen y por la luz de su amada recreada en su imaginación, que se convierte en la Daena, la intermediadora entre el mundo de la oscuridad y de la luz del más allá. Es la luz de gloria que se encuentra en el mundo suprasensible detrás del puente: “el puente está esperando entre las llamas” (Cirlot, 2001, p. 274), y acude a su salvación como hacen las Fravartis con Ohrmazd en su defensa contra las materias tenebrosas (Corbin, 2006, pp. 66-79). De allí viene su dedicatoria y su

homenaje a la montaña de Ormuzd: “¡Homenaje a la montaña de Ormuzd, de donde descienden las aguas a la tierra! ¡Homenaje a mi propia alma!” (Cirlot, 2005, p. 157). Por esta razón, el poeta anhela la luz: “no dejes que/ la sombra te esconda” (Cirlot, 2001, p. 107). Se trata de una invitación a superar todo lo que obstaculiza la percepción de los colores: “nuestros cuerpos azules, se encuentran en un campo rojo, bajo un cielo amarillo, con árboles rosados de oro” (Cirlot, 2001, p. 198). La esperanza, pues, es encontrar la verdadera luz que devela la realidad de la imagen que resucita, revivifica y realiza la plenitud total:

Me arranco de lo negro hacia lo blanco

me arranco de lo blanco hacia lo rojo

de lo rojo me arranco; quiero el oro

el oro de tu ser y fenecer

cáliz azul en que la luz hallada/ sella la lucidez de lo infinito. (Cirlot, 2001, p. 489)

Esta es una luz que está presente en todos los sitios, pero tiene que seguir las huellas de sus pasos para conocer su realidad y realizar la progresión en su amor. Es una progresión que se ve desde los primeros poemas hasta la publicación de Bronwyn, los cuales tienen un eco del pensamiento sufí: *En la llama* (1945), *Canto de la vida muerta* (1946), *Lilith* (1949), *Los espejos* (1962), *Regina tenebrarum* (1966), y *Ocho sonetos por un sueño* (1971). En estos diferentes poemas se destaca la abundancia de las imágenes que se pintan delante del lector como un cuadro de arte que se dirige directamente a los ojos del corazón para gozar de su belleza. En estos cuadros existen muchos temas que remiten directamente al sufismo: el mundo angélico, el deseo de volar a través de la imaginación hacia los lugares recónditos, las llamas y la luz de la amada:

De este fuego solar, de esta furiosa

llama celeste que mi frente excita

quiero la luz ardiente que palpita

en el abismo azul como una rosa

la fuente del amor en donde habita

un ángel de cristal que no reposa. (Cirlot, 2005, p. 28)

Evidentemente, son las llamas del amor que arde en el corazón del poeta, los deseos del alma, los sueños que dibujan e intentan ver otra realidad lejos del pozo y la tumba de la oscuridad. Son sueños que incitan al poeta a buscar otras dimensiones de la realidad, fuera de todas las percepciones y visiones simples que dejan el alma atada en su sitio sin poder moverse para buscar a la amada. En este momento, se observa a esta última como algo indefinido, dibujado más allá en el horizonte, pero sin especificar de manera clara sus puntos de encanto:

O ven tú solamente doncella de mis ruinas
palacio iluminado de transparentes sienas [...] destruye mis cadenas con tus látigos finos
desciende a mis recintos de cemento rabioso
y quíebreme despacio con el puñal profundo
del dolor que te ofrezco, del ramo que desgarró
en la ventana ciega desde donde te miro. (Cirlot, 2005, pp. 132-133)

Esta escena recuerda el cautiverio de los pájaros en *Relato del pájaro* (Corbin, 1995), o el relato de *El exilio occidental* de Sohrevardî; es el deseo de salir de la oscuridad a la luz en el sentido espiritual. Estaría bien recordar que este imaginario sufí que se descubre a lo largo del presente trabajo en la obra de Cirlot, se puede hallar en otras culturas o creencias; por eso se recuerda también la importancia de la apertura del islam en general y del sufismo, especialmente hacia las diferentes aportaciones de otras culturas.

De otra forma, no se puede extrañar, según Asín Palacios, la existencia de analogías en las espiritualidades cristiana y musulmana, o la existencia de unas relaciones recíprocas y una facilidad enorme de pasar de un lado a otro sin la menor dificultad: “pero esta analogía lejos de imposibilitar la hipótesis de ulteriores influjos mutuos entre ambas espiritualidades, la facilita y la hace más verosímil: que los préstamos culturales, como los económicos, no encuentran entre parientes tantas dificultades como entre extraños” (Burckhardt, 2006, p. 12). Desde aquí, Asín abrió otras vías, otros puntos de encuentro entre las diferentes espiritualidades, lejos de cristianizar por completo el islam y la vida de Mahoma. Son vías que llevan a hablar de otros componentes asimilados también por el islam a lo largo de su historia. En el fondo, ya sea esta asimilación total o parcial, no se puede negar su existencia, porque se trata de un proceso histórico, una nación que está en pleno desarrollo y expansión. De esta

manera, se tiene todo lo que es herencia de la filosofía grecolatina, el neoplatonismo alejandrino, el cristianismo, el judaísmo, el gnosticismo, el mazdeísmo persa y el pensamiento indio; esta asimilación fue confirmada por Annemarie Schimmel, quien la situó justamente en el período de la expansión islámica con la dinastía omeya:

La expansión del imperio islámico al final de la dinastía omeya y los principios de la dinastía abbasida pone a los musulmanes en contacto con unos grupos no musulmanes que representan diferentes niveles culturales y diferentes tradiciones. Ciertamente hay que aceptar las influencias zoroastrianas desde el principio del período abassida [...]. Al este de Irán y en Transoxania, los musulmanes se encontraron con unos budistas cuyas prácticas ascéticas les gustaron [...]. La india era considerada como el país de los sabios y las prácticas mágicas [...]. El maniqueísmo extendido en Próximo y Oriente Medio que en Asia Central [...] y muchos místicos fueron acusados de prácticas maniqueístas. Los mandeos junto con los judíos eran una minoría, pero activos. (Schimmel, 1996, p. 54)

En consecuencia, se vuelve al poeta que ruega incesantemente a esta mujer; a esta imagen que, por el momento, presiente sin ver ni tocar. Le ruega que aparezca, que le salve porque ya no puede más. Su única arma por el momento es desear, soñar y esperar el encuentro de esta imagen pura que le visita en su sueño y en su vigilia. Está dispuesto a embarcar hacia cualquier rumbo que lo lleve a esta imagen virgen: “mi alma es una barca que regresa/ [...] mi alma es esta sed que me devora [...] mi alma es este oro en que florezco [...] mi alma es este pájaro que tiembla/ mi alma es un océano de sangre” (Cirlot, 2005, p. 158). Es un alma, una barca o Merkaba que sirve para: “la ascensión o viaje del místico a los siete palacios de Dios situados en el séptimo cielo” (López-Baralt, 1989, p. 89). Es una barca universal que une las experiencias místicas judía, cristiana y musulmana en una especie de viaje hacia los castillos del alma y palacios celestiales. Es la ascensión del alma como si fuera un pájaro por todas las moradas hasta la última que une al hombre con su amada.

A lo largo de la búsqueda emprendida por el poeta, existen diversas luces que aparecen, desaparecen y dificultan la visión y el camino. Pero el poeta insiste en el encuentro de las luces verdaderas, en hacer desvanecer las imágenes oscuras y percibir la luz verde esmeralda: “astros negados, verdes esmeraldas/ grandes zafiros de luces transparentes/ lentos invaden el jardín dormido” (Cirlot, 2005, p. 172). Sin embargo, no es fácil llegar a este estado de iluminación, porque se trata del primer estado de aprendizaje, el estado de iniciación que lleva a los otros estados de descubrimiento y encuentro total con la amada. Ahora el poeta está en la fase de percibir e intentar descifrar las imágenes que ve desde lejos, por lo que necesita

tiempo y paciencia para lograr lo que desea. Ya sabe de antemano que se encuentra delante de unos elementos de difícil interpretación o superación, por ello canta, llama a su reina del pozo rojo sin cesar. Al mismo tiempo, decide subir a la torre donde encuentra aquella piedra preciosa que le da vida: “los espejos, las cifras/ mercurio en una torre de ceniza” (Cirlot, 2008, p. 86).

En ese sentido, es el mercurio filosfal el que este necesita para resucitarse de nuevo y dejar de lado todo lo que le perturba. Es la fuerza del amor la que lo incita a pensar en la futilidad de todo lo que confunde la visión, lo que no lo deja descubrir las imágenes verdaderas. Es la imagen de la plata, la imagen falsa que oscurece el alma: “la oscuridad es tu dominio y por eso/ me voy oscureciendo, Regina Tenebrarum” (Cirlot, 2008, p. 103). Se trata de un efecto directo del amor sobre esta imagen sin forma indefinida, sobre esta doncella que emerge del lago inmenso, pero que carece de luz. Por tanto, el poeta se ve oscurecido también, pierde la razón de ser, de existir, en tanto que su camino está oscuro; este último es triste, lleno de arcángeles de luto que han perdido su belleza. Ahora se está en un momento de transición hacia el otro mundo, más allá de las fronteras que limitan la razón; ya se percibe la luz de la Daena, que lo espera en el puente Chinvat: “pues para mí, hasta la luz es tinieblas en tanto no sea llamado y vea que me envías tu ángel en el puente llameante, en el tercer día que suceda de mi muerte” (Cirlot, 2008, p. 109). En otro sitio habla de la Daena y el mundo iranio:

En la antigua religión irania, la Daena simbolizaba el principio femenino (ánima) del espíritu humano, que a su vez se identificaba con la suma de los actos –buenos y malos– que el hombre realiza durante su vida. Al tercer día de su muerte, el hombre justo es recibido en el puente del Chinvat por una joven de belleza esplendorosa, la Daena, que se une a aquel por toda la eternidad, reconstruyendo así al andrógino primordial. La Cábala, en una esfera superior, necesitaba otorgar realidad al principio del eterno femenino y dio el nombre de Shekina a la apariencia femenina de Dios. (Cirlot, 2011, p. 167)

Como se ve más adelante, Cirlot citó *Cuerpo espiritual y tierra celeste* de Corbin, y en este libro existen otros sufíes que tienen relación con los temas abordados por el primero. Este fue muy selectivo en sus lecturas y referencias, y prefirió mencionar lo que respondía a sus preguntas y necesidades. También se evidencia su selección y su interés por algunos temas más que otros; por ejemplo, la *walayāt* (Corbin, 1994, p. 182), la amistad divina o la devoción a los santos imanes (Corbin, 1994, p. 178) no son temas atrayentes, por lo que no fueron introducidos en su obra. Al mismo tiempo, se debe añadir lo que no mencionaron Parra y

Janés al hablar del sufismo en Cirlot: además de Ibn Arabí y Sohrawardí, existen otros poetas desconocidos en *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, quienes hablaron de los mismos temas que los poetas mencionados. Entre estos, se encuentran Da'ud Qaysari, Muhammad Karim Jan Kirmani, Abd al Karim Ýili, Muhammad Lahiji, Muhsin Fayd Kasani, Ahmad Ahsa'i, Abu-l-Qasim Jan Ibrahimi. En los escritos de estos sufíes, se observan temas que también se aprecian en la obra de Cirlot, como el *mundus imaginalis*, el Chinvat y toda la geografía iraní o el pensamiento sufí en general. Para referirse a esta tierra, Muhyi-l-Din Ibn Arabí dijo:

Sobre esta tierra existen formas y figuras de una raza maravillosa, de un carácter extraordinario [...] hablan idiomas distintos, desde luego, pero esta tierra posee como don propio el conferir a cualquiera que entre en ella la capacidad de comprender cualquier lengua. Cuando ha alcanzado su objetivo y piensa en volver a su morada, su compañera camina con él para acompañarle hasta el mismo lugar por el que había entrado. Allí se despide de él, le despoja del vestido con el que le había cubierto y se aleja de él. (Como se citó en Corbin, 2006, pp. 162-163)

De manera continua, el poeta busca la presencia de la amada en medio de la ausencia: “la amada es aquella zona de mi yo que está muerta. ¿Cuándo? ¿Desde siempre? La amada es aquella realidad cuya presencia es resplandor, negación, vacío. Despeñada, cae inmensamente dentro. Su presencia necesariamente es ausencia y su ausencia es presencia” (Cirlot, 2001, p. 175). Es una presencia que no se puede negar, porque está siempre en su pensamiento, aunque no sabe descifrar sus luces: “¿verdad que es verde el cielo que ha bajado al pozo de la piedra palpitante?” (Cirlot, 2001, p. 216), e invita al *yo* consciente a integrarse con su parte femenina (Cirlot, 2001, p. 368). Sería interesante recordar diferentes momentos de la historia; formas de acercarse a esta luz, a esta parte escondida dentro sí que requiere un trabajo y una voluntad importantes para descubrirlas. Es una luz que se descubre a través de la experiencia espiritual, pero no está limitada solo a hombres; es una devoción espiritual por parte de las mujeres que se ve ignorada, apartada, en comparación con las experiencias espirituales que conciernen al hombre, como si estas fueran diferentes. En el prólogo del libro *Mujeres de luz* (2001), Pablo Beneito señaló:

Mujeres de conocimiento, mujeres de espíritu, mujeres que han vivido y comunican la experiencia del amor, mujeres irradiadas que irradian su luz interior, mujeres que conciben el misterio y dan a luz la verdad, luminarias en la historia vertical de los acontecimientos espirituales, mujeres que saben que están hechas de luz, que su esencia es luz, mujeres

receptivas y creativas que han realizado y trascendido el género, mujeres que son humanos completos, modelos de realización. (pp. 3-4)¹³

De esta forma, se puede hablar de Juliana de Norwich, la escritora, mística, católica de Inglaterra, quien tuvo visiones espirituales relacionadas con la pasión, el sufrimiento, el dolor y el amor de Dios por la humanidad. Juliana reclamó y criticó esta forma de pensar de las experiencias de las mujeres; no obstante, tenía miedo de revelar sus secretos, porque no deseaba tener problemas. Eran visiones y una experiencia personal que no podía expresar con palabras: “debo pensar que por ser mujer no debería hablaros de la bondad de Dios, cuando se me ha revelado al mismo tiempo que era su voluntad que fuera conocida” (como se citó en Twinch, 2001, p. 158).

En la misma línea, se habla de la experiencia espiritual de la rusa, Docella de Ludomir, la primera mujer maestra en la historia del jasidismo, quien estaba obligada a sacrificar por su sexualidad el placer carnal para quebrantar el muro establecido en el judaísmo oficial y tradicional. Esta mujer se dedicaba completamente al estudio de la religión y la Torá y tenía visiones. Con ello, demostró su capacidad de llegar a los estados de los místicos hombres: “para afirmar su papel: ‘la doncella’ tiene que negar desde el principio su identidad sexual y adoptar una falsa identidad masculina” (como se citó en Fenton, 2001, p. 32).

Ahora bien, se debe volver al poeta, especialmente a su intento de descifrar las imágenes y luces que llegan desde la otra parte del puente. En realidad, este desea tener una relación directa o indirecta con este mundo, llegar al centro mismo de emanación de la luz. El poeta, en este caso, está seguro de esta presencia, de que siempre ha de verse la comunicación, a pesar de la separación y la mezcla de la luz y la tiniebla: “ya sabía que la luz y las tinieblas le poseerían siempre alternativamente, que lo peor sería cuando se entremezclasen, la mayor parte gris del tiempo, del enorme tiempo que le había sido asignado” (Cirlot, 2016, p. 156).

Esta luz que aparece de lejos es un sol que ilumina el espacio y el corazón del poeta; es una luz espiritual que le conecta con la fuerza creadora, con el centro iluminado de todos los seres. En el diccionario de símbolos, se lee que esta se ve: “identificada tradicionalmente con el espíritu [...]. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un

¹³ Este libro es una recopilación de las conferencias de los autores que participaron en el Congreso Internacional sobre Mística Femenina Mujeres de Luz, del 29 al 31 de octubre de 1999, en el Auditorio de la Junta de Castilla y León de la ciudad de Ávila.

centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual” (Cirlot, 2001, p. 293). En suma, se trata de un sol que irradia y apaga el fuego de la tristeza: “como un sol surge ante los ojos/ y al ocultarse, en el horizonte de mi corazón amanece [...] su fuego en mí se hace luz/ y esta apaga mis llamas” (Ibn Arabí, 2002c, p. 149).

Igualmente, tal experiencia mística y filosófica de la luz se encuentra en Rûzbehân Baqli Shîrâzi, aunque sea de otra forma: es la luz divina que se manifiesta en el universo a través del hombre, que se considera como espejo e imagen. Con Rûzbehân, se asiste al nacimiento de la “profetología de la belleza”, la apertura de los ejes de la relación amorosa en tres en lugar de dos. Con este cambio de ejes, se cambia también la manera de ver la unidad del absoluto y su prolongación o manifestación en el universo. Las relaciones entre amante y amado son cambiables y forman un verdadero problema en el pensamiento musulmán durante un largo tiempo. Se trata del monoteísmo visto desde otros ángulos y expuesto a una dimensión contraria al pensamiento musulmán; de ahí el temor de los teólogos musulmanes y de Ibn Dawud:

Una asimilación de Dios al hombre que comprende radicalmente la transcendencia del monoteísmo abstracto, es decir, la concepción puramente exotérica del *tawhid* [...], pero para el platónico Rûzbehân, esta piadosa transferencia es una trampa. No es posible pasar entre los dos abismos de *tasbîh* y *ta'tîl* (abstraccionismo) más que por la vía del amor humano. El amor divino no es la transferencia del amor a un objeto divino; sino la metamorfosis del sujeto del amor humano. La percepción teofánica conduce a Ruzbehan a una profetología de la belleza. (Corbin, 1994, p. 186)

En lo que concierne a la belleza y la luz, estas se enfocan en la experiencia mística y filosófica de Najmoddîn Kobrâ de Persia. Es la búsqueda de una percepción de la luz metafísica que lleva directamente a la belleza en todas sus manifestaciones. Las palabras de Kobrâ transportan a un mundo de símbolos que reflejan el interior del corazón; es un mundo iluminado de naturaleza, pero que requiere un cierto esfuerzo y una capacidad para la recepción; es una poesía que traza el camino para adentrarse, entender y saborear las manifestaciones de la belleza interior. Por otra parte, el corazón iluminado hace vibrar todo por dentro gracias a su capacidad de visualizar estas luces que se perfilan delante de él. Tal nivel de penetración en la experiencia espiritual hace que los especialistas consideren a Kobrâ:

El primero de los maestros sufíes en centrar su atención en los fenómenos visionarios del color, los fotismos coloreados que llega el místico a percibir en el curso de sus estados espirituales

[...]. Por supuesto, no se trata de percepciones físicas captadas por los sentidos externos [...], luces coloreadas como algo que se ve “cerrando los ojos”, asemejándose dichos fenómenos a la percepción de un aura. (Corbin, 1994, p. 268)

Por tanto, se puede decir que Kobrâ siguió el camino iniciado por Sohrawardî en su filosofía de la luz. Ello conllevó a una búsqueda continua de lo inteligible, lo sutil, lo suprasensible que traspasa la percepción simple de las cosas; y esta teoría hace pensar también en la luz de gloria, la luz de las luces de Sohrawardî; es la luz celestial que busca manifestarse, brotar en el corazón de los buscadores del amor. Se trata de una atracción de lo semejante por lo semejante, como dijo Najmoddîn Kobrâ: “tú no ves y no percibes una cosa, cualquiera que sea, sino por medio de lo que es semejante a ella” (Corbin, 2000, p. 86). El poeta también señaló: “y todos te miran como si fueran tus semejantes” (Cirlot, 2001, p. 135). De ahí vienen la semejanza y el encuentro entre el muerto y su ángel, como lo recordó Cirlot al hablar de su posible conversión al sufismo. Por lo cual, el reencuentro nace de una atracción, una espera y una unión con el ángel (Cirlot, 2001, p. 275). Por tanto, no es extraño anhelar encontrar la luz, salir de la oscuridad y hallar lo deseado, así que se necesita un guía que indique la ruta, un sabio invisible que aconseje y muestre el camino correcto.

En este aspecto, se puede hablar de un vínculo que une a Cirlot con el sufismo. Este vínculo, en el caso del sufí, se constata en los relatos sufíes en forma de un guía espiritual, un ángel con el pelo blanco; y tal blancura de la cabellera indica la pertenencia al mundo espiritual de donde viene el niño que nace en este mundo. Por otra parte, no resulta tan difícil ver la presencia de ciertos elementos en los relatos sufíes y su eco en los poemas de Cirlot; este es conocedor de la obra de Corbin, por lo que ciertos términos deberían recordarle mucho lo leído. En conclusión, la blancura del cabello y la luz resplandeciente de la imagen y los cabellos tienen mucho que ver con el ángel de luz:

He estado contemplando fijamente, a través del agujero del gran espejo que se levanta en la llanura lisa, un monte en el que había una imagen de plata [...], yo miraba esa imagen de plata con los cabellos resplandecientes, tan blancos como un almendro en flor. (Cirlot, 2005, p. 127)

De ese modo se ve cómo se interpelan los conceptos sufíes, cómo se introducen diferentes elementos en su poesía; y, aunque el autor no lo declaró, se sabe que se trata de unos conceptos que pertenecen a un registro diferente. Sin embargo, esta aportación muestra que la poesía es capaz de contener todas las formas de pensar, igual que el corazón del sufí,

que cree y contiene todos los colores. En la siguiente cita se ve hasta qué punto están presentes la luz y el color del cabello, lo que recuerda al guía sufí en los relatos sufíes:

Te pienso entre tu cuerpo y tu palabra
entre tu frente de oro y tus cabellos
rosa/ te pienso entre tu luz y el resplandor
que blanco/ tu espíritu visible que me mira
Bronwyn, tu desunión que me deshace
y me vierte en un lago de luz verde. (Cirlot, 2001, p. 342)

Asimismo, se tienen los siguientes versos: “si puedes, / mira como me envuelvo con los cabellos blancos de mi espíritu/ contra el yerto alfabeto que recita tu nombre/ Bronwyn” (Cirlot, 2001, p. 128). En estos se ve la gran similitud entre estos poemas y el relato sufí que lleva a otro tiempo, a otro espacio fuera de la realidad. Es el tiempo del relato que condena a entrar en contacto con una serie de elementos que hacen pensar en sí mismo, en cómo se era y cómo se podría ser en un futuro. En este momento, el tiempo está parado, el viajero está encarcelado; es un momento de pérdida de memoria, del nombre propio, por eso la presencia del guía resulta imprescindible:

Blanco lo soy en verdad; soy muy anciano, soy un sabio cuya esencia es luz. Pero aquel que te ha hecho prisionero en la red, aquel que puso trabas en torno a ti y encomendó a los carceleros tu custodia, hace mucho tiempo que me lanzó, también a mí, al pozo oscuro. Y esa es la razón del color púrpura con el que me ves. De no ser así, sería completamente blanco y numeroso. (Como se citó en Corbin, 2002, pp. 50-51)

Ante esta situación, se pierde el sentido de las palabras, se busca por todos los caminos una salida a la luz. El nombre de las cosas ya no es el mismo, la palabra verdadera se pierde entre los diferentes sentidos; no obstante, siempre queda la posibilidad de aprender, de salir del túnel gracias a los nuevos conocimientos facilitados por el guía:

Fui allí. Cerré firmemente la puerta que daba a la ciudad y, una vez cerrada, me dispuse a abrir la puerta que daba a la inmensa llanura. Abrí el cerrojo y miré atentamente. Entonces vi a diez sabios (pir), de hermosa y amable fisonomía, cuyos respectivos lugares formaban un orden jerárquico ascendente. Su aspecto, su magnificencia, su majestad, su nobleza, su esplendor, me dejaron completamente maravillado, y ante su gracia, su belleza, su nivea cabellera, su

comportamiento, se apoderó de mí tal estupor que perdí el uso de la palabra. (Corbin, 2002, p. 74)

En relación con el proceso de progresión del buscador, Najmoddîn Kobrâ, en su libro *Manifestaciones de la belleza (Fawâtih al jâmal wa fawâ'ih al jalâl)*, describió el camino, las etapas, las moradas y las percepciones que el viajero puede percibir durante su trayecto hacia la luz suprasensible. Por otro lado, el autor recordó que existe una relación íntima entre los dos mundos; el macrocosmos, el microcosmos y todo lo que ocurre fuera tiene su representación en el corazón:

Observas colores al término de lo que tu mirada alcanza a percibir, como el verde, el rojo, el amarillo y el azul, habrás de saber que si atraviesas ese espacio llegarás hasta las mismas luces. Las luces son los estados espirituales: la luz verde expresa la peregrinación del corazón. La luz serena del fuego indica la vida de percepción contemplativa [...]. El azul es el color de la vitalidad del alma. El amarillo indica debilidad. Son significados que se manifiestan mediante dos lenguajes que lo expresan con toda precisión: el gusto y la contemplación. (Kobrâ, 2004, pp. 25-26)

En realidad, esta contemplación lleva a un mayor conocimiento de la materia, que se escapa de la aniquilación ontológica para quedar en el estado puro; aun así, esta perpetuación requiere una destrucción total de la materia y el cuerpo para absorberse en la esencia de la amada:

Mediadora del cielo y de la sangre

deja que mi existencia se reduzca

al brillo a que tu fuego me conduzca

[...] pues para ser en ti no he de ser nada

voy a la destrucción como voy

ya sé en el sol del alma que no existo. (Cirlot, 2008, p. 629)

Se trata de una búsqueda continua de la luz que nace de las palabras, se proyecta en las almas y los cuerpos. El poeta también lo hizo de manera visible durante su búsqueda de Bronwyn, su lámpara y su centro; es la luz que emana de la oscuridad e ilumina las noches negras de su alma: “yo soy el candil, tú eres el sol; / tu poder triunfa de mi luz declinante/el fuego tiene envidia del resplandor de tus ojos” (Nizami, 2001, p. 80). En esta búsqueda y en las apariciones de luces de manera seguida se muestran los colores negros y verdes como

culminación o contacto con la amada: “entre lo negro, Bronwyn, soy lo negro” (Cirlot, 2001, p. 221); y, como resultado final, el amante se aniquila en la amada: “Bronwyn eres la norma de mi nada/ y la conciencia clara de mí nunca/ aparecidamente” (Cirlot, 2001, p. 349). Realmente, se trata de un proceso ascendente hacia un lugar deseado por el buscador, es el anhelo de encontrar un sentido a la vida junto a la persona que se añora. Por eso el deseo aumenta conforme el objetivo se acerca, como afirmó Qutb al-Din Sirazi:

El peregrino que se eleva de un nivel a otro superior descubre en cada nivel superior un estado más sutil, una belleza más fascinante, una espiritualidad más intensa, un deleite más desbordante. El más elevado de estos niveles limita con el de puras entidades inteligibles de luz, y se encuentra muy próximo a su ser análogo. (Como se citó en Corbin, 2006, p. 155)

Al final, se trata de una recreación de imágenes de posible o imposible captación en el momento de la escritura, puesto que unen imagen, sonido y verbo. El juego está situado, por consiguiente, entre el rechazo de esta imagen, la luz negra y el anhelo de la luz blanca: “horizontes de fuego nos circundan/ contemplo el puente blanco del encuentro/ entre praderas rosa y amarillas” (Cirlot, 2001, p. 265). Por este motivo, no se puede rechazar la imagen negra: “todo rechazo de la oscuridad es rechazo de lo humano, en tanto que tal, ve la tenebrosidad de ese ser en medio de su pura luminosidad” (Cirlot, 2001, p. 228).

No obstante, el poeta entra en combate consigo mismo para matar al yo que no le deja avanzar: “cuando maté a mi hermano junto a ti, / mi hermano era yo mismo y me maté; / junto a ti lo maté, junto al cristal” (Cirlot, 2001, p. 236). En el relato de *El exilio occidental* de Sohrevardî, se habla de esta hermana que se refiere a todo lo que es materia del cosmos: “en cuanto a mi hermana, fue envuelta, durante la noche, en el castigo divino, entonces quedó entenebrecida en una fracción de la noche; después, fiebres y pesadillas la llevaron a un estado de postración completa” (como se citó en Corbin, 2002, p. 10). Esta hermana terrestre frente a la hermana gnóstica se encuentra también en el relato de *Salāmān y Absāl* de Avicena. En suma, hay una confrontación entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad:

Absal como tipificación del intelecto contemplativo [...], cara superior del alma, “ángel terrestre” cuya vocación es unirse, con una espontaneidad creciente, al ángel espíritu santo o inteligencia agente, y que tipifica así “el grado alcanzado en la gnóstica mística” [...]. Cabe esperar, pues, que Salāmān representa aquí el segundo “ángel terrestre”, aquel que actúa y “escribe” bajo el dictado del primero. Salāmān y Absāl serán así las figuras personales de las dos caras del alma, de las dos potencias intelectivas o “ángeles terrenales”, que tipifican los dos

ángeles tutelares del alma, el que sube al cielo y el que se inclina hacia la Tierra. (Corbin, 1995a, p. 230)

Por consiguiente, se trata de unos temores interiores, una fuerte pelea entre el bien y el mal, una batalla con el enemigo interior simbolizado por el dragón presente en la obra: “como enemigo primordial, el combate con el cual constituye la prueba por excelencia” (Cirlot, 2011, p. 178). Este odio por parte de los dragones tiene relación con el inicio de la percepción del poeta de la luz de su doncella, que ilumina todos los lugares. Es casi lo mismo que se lee en el relato de *El exilio occidental*:

Vi una lámpara en la que había aceite; brotaba de ella una luz que se difundía por las diferentes partes de la casa. Allí mismo la hornacina se encendía y los habitantes se abrasaban bajo el efecto de la luz del sol que se levantaba sobre ellos. Coloqué la lámpara en la boca del dragón que habitaba en el castillo de la rueda hidráulica; por debajo se encontraba cierto Mar Rojo; por encima había astros de los que nadie conocía los lugares de irradiación fuera de su creador. (Corbin, 2002, p. 130)

En el fondo, esta pelea con su *yo* es permanente entre dos formas de ver la realidad; es un estar y no estar, un ver y no ver, una afirmación y una negación. Por eso, en este momento, el poeta se ve ante una negación total de todo: “secretamente eternos en lo no” (Cirlot, 2001, p. 241). De esta forma, es posible decir que se está ante dos posturas opuestas y complementarias del poeta; con ello, se hace referencia al nihilismo y al idealismo: “todos tenemos: a) vías principales y secundarias de pensamiento (yo esencialmente soy nihilista y secundariamente idealista” (Corazón, 2007, p. 224). En realidad, se trata de un nihilismo con diversos motivos: el miedo ante el tiempo, la muerte, y la posibilidad de aniquilarse como los imperios y las civilizaciones antiguas. Por tanto, el poeta siente que vive en un mundo ajeno, de allí vienen su malestar y angustia:

Si dices que mi ideología es nihilista acertarás. Si te dicen que tengo un credo político mentirán. Yo limito conmigo mismo y nada más. Este es el secreto de mi soledad, de mi derrota, de mis sufrimientos, pero es el secreto de mi yo. (Como se citó en Rivero, 2016, p. 173)

Por otra parte, queda la vertiente abierta hacia el idealismo, el deseo de encontrar un sentido a la vida, a la experiencia poética y al contacto con las imágenes asociadas a algo que está allí: “creo que toda mi poesía es filosófica: es un esfuerzo por hacer que algo sea” (como se citó en Corazón, 2007, p. 218). Es una poesía que forma parte de un cuestionamiento sobre la destrucción de la realidad con todos sus valores. En el fondo, es la imposibilidad de lograr

algo real, absoluto, ya que todo está condenado a la aniquilación. Ante esta frustración, nace la poesía de Cirlot como lucha entre el nihilismo y el idealismo. En ese sentido, el poeta habló de este nihilismo idealista en la poesía:

Y se puede hablar de un nihilismo idealista, que nace de una voluntad sobrehumana de abstracción, de pensar en el absoluto como esencia pura del ser (es decir, libre de todo contenido) y aproximarse experimentalmente a él con una poesía en la que el lenguaje mismo da a la nada toda la presencia que le permite la destrucción de la realidad propiamente dicha. (Como se citó en Corazón, 2007, p. 229)

A pesar de esta destrucción de la realidad, el poeta insistió en la necesidad de ver el poema como algo abierto, que no deja de mirar más allá de la realidad; el poema surge para superar el momento presente, la situación de tristeza, y gracias a ello se abren otras vías que llevan a otras representaciones de la realidad. Ante el dolor, el poeta confesó:

Mi poesía tiende a sublimar un sentimiento de negación del mundo (pese a poemas como Cristo, cristal), que se va intensificando con el paso del tiempo, y manifestar una grave frustración mística teniendo en cuenta que las “realizaciones terrenas del amor poco son aun siendo algo. De allí las dedicaciones de los poemas de Bronwyn a la Daena (arcángel femenino del Irán) y a la Shekina (aspecto femenino de Dios según la Cábala), sin que, por desgracia, ello signifique que poseo una sólida fe siquiera teosófica. (Cirlot, 2008, p. 892)

En efecto, se asiste al nacimiento de otra realidad y otro poema. Este devela otra forma de ver la vida, además de su lado nihilista, y anuncia que: “tras la fascinación y la palabra aún se ocultan suficientes enigmas y abismos del ser como para satisfacer al alma más profunda; que en toda forma fascinante hay suficiente sustancia hecha de pasión, naturaleza y experiencia trágica” (Corazón, 2007, p. 232). Como salida de esta situación, se presenta una imagen, una figura brillante que viene de otro mundo para conectar con el más allá. Es la figura de la Daena que pone en duda todo lo establecido como realidad, por cuanto desestabiliza las formas de concebirla. Se trata de una apertura hacia otro mundo que no deja de ser fascinante, nuevo y merecedor de ser vivido como experiencia, por lo menos a nivel poético; por eso, en un momento dado de su vida, el poeta se dejó llevar por esta nueva visión o experiencia:

Parece que me “he convertido” a la mística sufi, en la que el alma, en forma de mujer bellísima (Daena), se aparece al muerto y se une a él para siempre (no para nunca), formando juntos al ángel. Si no es cierto es bello y lo bello es cierto, al menos como bello. (Cirlot, 2001, p. 275)

De cierta manera, durante este encuentro, la imagen requiere una relectura para saber su significado inteligible, lo que: “nos conduce a la intuición del mundo como vasto repertorio de signos que esperan ser ‘leídos’” (Cirlot, 2011, p. 256) por el buscador de las realidades ocultas. Lo anterior, considerando que, durante el surgimiento de tal imagen, esta se convierte en una luz en un momento dado; por lo tanto, se cambian el enfoque y la mirada del amante, porque se juntan el uno/ el otro, el sujeto/ el objeto, el amante y el amado. De esta manera, se borra cualquier diferencia entre el contemplador y el contemplado; todo se une en una armonía total para convertir al mundo y al centro del cosmos en un punto único de encuentro. Es por esta razón que el poeta empieza a ver a Bronwyn como imagen, como luz en todos los lugares, ve su rostro en todas las direcciones: “Sacramentaria Bronwyn” (Cirlot, 2001, p. 249), “el universo es tú” (Cirlot, 2001, p. 265). Es la manifestación del rostro de la amada en todo el cosmos, según Muhyi-l-Din Ibn ‘Arabí:

Todo cuerpo que adopta lo espiritual, ángel o genio, toda forma o figura en la que el hombre se contempla a sí mismo en sueños, todo eso son cuerpos sutiles que pertenecen a esa otra tierra. Cada uno de estos cuerpos ocupa el lugar que le corresponde, con prolongaciones sutiles y tenues que se extienden por todo el universo. (Como se citó en Corbin, 2006, p. 165)

En el fondo, se trata del anhelo de dirigir la mirada hacia el lugar de la manifestación de la luz de la amada, el deseo de quedarse con su esencia en su corazón; es un momento de intercambio total de los sentimientos que entran en juego para manifestar su trance espiritual en este instante. Por su parte, Ibn Arabí se refirió a los ojos del amante y la amada, quienes cambian de roles: el universo se convierte en lugar de teofanía que cambia el sentido de la visión y hace que el contemplador lo mire con sus propios ojos, en vez de los suyos: “cuando aparece mi bien amado/ ¿Con qué ojos lo veo? Con sus ojos y no con los míos/ porque nadie lo ve, si no es él mismo” (como se citó en Schimmel, 1996, p. 331). Así, no se puede separar imagen de los colores percibidos, porque en ese momento forman parte de una percepción global del poeta. La imagen es el todo, pero esta viene acompañada y definida por colores que la hacen más nítida; en la percepción sufí, tanto la imagen como el color parten del corazón: “en el horizonte percibes colores, verde, rojo, amarillo, azul” (Corbin, 2000, p. 92).

Según lo anterior, es en el corazón donde se reflejan todas estas realidades ininteligibles, por lo que se tendría que recordar que el corazón es una luz que ilumina los pozos tenebrosos de las almas. Por su parte, el buscador debe llegar a la luz que emana directamente de lo divino para ser fuerte y no apagarse; en cambio, el alma debe volver al pozo de la oscuridad. En definitiva, son luces teofánicas que dibujan una imagen de diversos

colores que se escapan de cualquier representación absoluta, porque la dimensión de la luz supera cualquier intento de captar su instante presente.

En suma, cada estado o morada representa un color, una luz diferente. Todo cambia según la luz que se percibe, por lo que podría ser una luz negra como etapa muy elevada y peligrosa en la experiencia espiritual; o podría ser una luz verde como la manifestación de la última teofanía, según Corbin (Corbin, 2000, p. 113). Es lo mismo que ocurre al poeta que se encuentra ante una sucesión de imágenes y colores, es la fuerza del amor que convierte la imagen en una luz brillante en plena noche como si fuera un sol: “diurna de los días/ aparición/ irradiación cadena/ congregación intensa de los soles solos” (Ciriot, 2001, p. 382). Esta es una imagen del sol que puede aparecer por la noche como símbolo de la aparición de una luz interior:

Todo el misterio de la creación reside en la luz oscura que uno siente temblar en su interior; luz que puede ennegrecerse o blanquearse según los instantes y las contemplaciones [...], el que ama al ser humano, en tanto que tal, ve la tenebrosidad de ese ser en medio de su pura luminosidad [...]. Pero, a veces es posible ver la destrucción de toda oscuridad en la emergencia de una luz estrictamente blanca. Y esa luz puede constituir el sentido de una existencia en el mundo del destierro, por el que el “extranjero” pasea su mirada amenazada desde el primer instante. (Ciriot, 2001, p. 228)

De otra parte, el sol de medianoche se encuentra también en *El relato del exilio occidental* de Sohrawardî: “el ‘sol de medianoche’ representa la luz interior, la que es generada por la propia morada” (Corbin, 2000, p. 62). El sufí llega a una morada donde desea quedarse en el mundo oculto y oscuro, después de ser iluminado por la luz perfecta del hombre de la luz, y esta luz divina proviene del ángel. Tal morada forma parte de un proceso crucial que va cambiando de situaciones y enfoques hacia la vida misma:

Todo lo que se dirige a la belleza y la exclusiva consciencia de su separada existencia cumple una fase de su destino. Pero cuando algo se halla cerca de su perfección, empieza a iluminarse con luz negra. El sentido de la muerte lo penetra y, en la agonía de saber que debe aspirar a la común disolución y de querer, no obstante, perseverar en sí, se realiza la más penosa idea de la crucifixión existencial. (Ciriot, 2008, pp. 411-412)

Por ende, esta luz de medianoche empuja al buscador a añorar, desear la unión con la luz verdadera fuente de todas las luces: “añoro el oriente al ver por el este el rayo/ mas si por el oeste hubiese lucido, el occidente habría anhelado” (Ibn Arabí, 2002c, p. 133). El poeta tampoco puede estar tranquilo, porque la imagen se convierte en el centro de su pensamiento

y se transforma de manera progresiva en su mente. Este sentimiento se plasma en la cita del prólogo a *Bronwyn, W* (1971):

De imagen de mujer se trasformó para mí en Daena o *fravashi*, luego en la misma Shekina, y más tarde, ahora en una noción envolvente que me acoge sin que pueda en modo alguno intentar definir de qué clase de “presencia” se trata. (Cirlot, 2001, p. 435)

Por eso no cesa de recordar su belleza, su deseo de vivir cerca de sus luces que dan otro sentido a la existencia; no obstante, este sentido queda sin sentido, porque no hay ninguna huella de su existencia en la realidad, aunque el poeta cree todo lo que ve: “no sabía que este mundo/ es la concentración de lo imposible” (Cirlot, 2001, p. 453). Así, este se encuentra ante una frustración total, porque está fascinado por lo que ve, pero no llega a verlo todo. Es la imposibilidad de ver de manera real lo soñado y visualizado:

La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera –siempre y siempre– en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna. (Blanchot, 2000, p. 26)

Ante dicha imposibilidad, Bronwyn se queda como una imagen soñada, un instante de luz que espera una definición exacta; sin embargo, no pierde esperanza y sigue viviendo el sueño y el gozo de la imagen: “pensé que te alejabas para siempre/ que tu sueño era el fin de mi existencia [...] Bronwyn, pero perduras y que me existes/ y soy porque me asistes todavía” (Cirlot, 2001, p. 462). Por consiguiente, el poeta ya no puede volver atrás, porque piensa siempre en su amada, que se convierte en una luz que emana de la oscuridad e ilumina las noches negras de su alma: “vivías en la luz aunque la niebla/ envolvía tu rauda afirmación/ del no/ la luz, la luz, la luz” (Cirlot, 2008, p. 230).

Al llegar a este nivel de conocimiento, ya no se ve ninguna diferencia entre el creador y el creado, entre el amante y el amado; es una extinción total en la esencia de Dios, es la unión con la luz de las luces: “desde que me separó de lo que no era Él he visto, iluminado por Su luz, a Dios con el ojo del conocimiento. Me ha mostrado las maravillas de Su misterio [...], vi mi luz con Su luz” (Bistam, 2005, pp. 159-160). Este mismo momento constituye el encuentro con el ángel de luz, es una fusión completa entre amante y amado: “aproxima tu luz/ para que reconozca/ la forma de este mundo que me das” (Cirlot, 2005, p. 408). “Si la luz personal/ retiene trascendencia/ si es posible pasar/ ese muro de luto/ quiero encontrarte allí

[...] la muerte en tu contorno es una luz/ detenida y caliente como el cielo” (Cirlot, 2005, p. 411). Por lo tanto, nunca se puede hablar de una separación, sino de un reencuentro que se logra a través de la búsqueda continua, después de una visión y una luz deslumbrada por parte del amante.

De esta forma, entre preguntar de nuevo y recomenzar entre las palabras, el poeta contempla esta imagen que no le abandona: “y muerto te contemplo y me persuado/ de que la muerte es vida que principia/ junto a la blanca flora de los ángeles/ que bordan junto a ti mi firmamento” (Cirlot, 2001, p. 475). Por el momento, la imagen no abandona al poeta, sino al revés: su luz sigue en el centro de su alma, como esta lámpara que ilumina con su luz el universo y nunca pierde su energía: “la lámpara eres tú, llena de gracia/ Bronwyn de claridad y de silencio/ como un diamante pálido que crece/ hacia otra eternidad de otro universo” (Cirlot, 2001, p. 468). Es una luz única que se mueve de un lado hacia otro, es una luz espiritual que se encuentra en todos los lados. En el islam, esta lámpara está presente en el Corán, y Hirtenstein (2014) lo traduce así:

Dios es la luz del cielo y de la tierra. Su luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabalo encendido. El pabalo está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del oriente ni del occidente, y cuyo aceite casi alumbra aun sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre luz! (p. 64)

En efecto, tanto en Cirlot como en el islam, la lámpara se considera como una fuente de luz que no se apaga nunca; una luz eterna que ilumina el universo. En este sentido, el sufí emprende el camino para buscar esta luz y aniquilarse en ella; pero el poeta también desea alcanzar esta luz que disipa sus tinieblas: “ábreme el corazón como has abierto/ en aquellas montañas la locura/ azul de un horizonte en que la joya/ brilla como celeste” (Cirlot, 2005, p. 407). Asimismo, al volver a los relatos de Sohrawardí, estos remiten a la realidad del alma que está en viaje hacia la liberación de las tinieblas y la oscuridad de la noche interior. Una peregrinación hacia el lugar de la realización espiritual: “el lugar donde se desarrollan los relatos visionarios [...], el escenario de las teofanías, de las epifanías divinas” (Corbin, 2006, p. 108). Es una reiteración que se encuentra, por ejemplo, en *Arcángel teñido de púrpura*:

Cuando al que emprende el camino se ve a sí mismo en las Tinieblas, es que ha comprendido que estaba en la Noche, y que jamás la claridad del Día había alcanzado todavía su mirada. Ese es el primer paso de los verdaderos peregrinos. Solo a partir de ahí es posible elevarse. Si, por lo tanto, alguien llega a esta estación, a partir de ahí, sí, es posible hacer que progrese. El buscador de la Fuente de la Vida en las tinieblas pasa por toda clase de estupores y angustias

[...]; después de las Tinieblas, contemplará la luz. No debe emprender entonces la huida ante la luz, pues esa luz es un esplendor que desde lo alto del Cielo desciende sobre la Fuente de la Vida. (Corbin, 2002, p. 65)

Esta misma luz se repite en el relato de *El exilio occidental*, y es la misma necesidad que siente el alma encarcelada, lejos de su fuente de vida, por lo que tiene que escaparse y abrazar la luz que aparece una vez que el viajero haya pasado por todas las estaciones. En este instante, la vuelta y el retorno a las raíces resultan importantes sino se pierden los lazos y puentes con la primera luz: “debemos nuestra luz [...], es Luz de la luz y por encima de la luz, desde toda la eternidad y para toda la eternidad. Es aquel que se epifaniza en todas las cosas” (Corbin, 2002, p. 134). Este es el deseo del sufí: entrar en contacto con esta luz; llegar al estado de la negatividad total de sí mismo y la reabsorción en Dios; quedarse con el cuerpo de luz después de despegarse de lo material. Según Corbin: “desvestirse de la ropa material es anticipar el ‘cuerpo de luz’ o de la resurrección, pura incandescencia diáfana de las luces arcangélicas” (como se citó en Cirlot, 2001, p. 619).

Por todo lo anterior, se puede decir que el poeta está seguro de su llegada al más allá de las almas gracias al trabajo esotérico. Es un estado que lo lleva a la absorción en su amada, después de contemplarla como imagen y luz deseadas; es una forma de muerte que da nacimiento a otra vida junto a la amada: “en medio de la nada está la espiga/ como la flor en medio de la nieve/ la muerte es la mirada que, hacia dentro ve la vida” (Cirlot, 2001, p. 164). “Resucitado ya, no solo muerto/ abro las cataratas de la roca/ y desgarró los velos espaciales/ detrás del universo estamos juntos/ más allá de las llamas y los mares/ la distancia no es más que una palabra” (Cirlot, 2001, p. 166). El poeta está en el camino hacia una realización existencial, pero siempre se encuentra con un rechazo continuo, un abandono, una carencia absoluta de sus deseos; ante esto, trasciende de sus posibilidades para intentar salir de su oscuridad y confirmar las carencias del mundo y el hombre de cualquier forma:

Poetizar sería llevar la oscuridad a ser. Decir *nunca* es la paradoja del deseo, el encuentro con su límite, la conciencia de estar en la repetición, ser la manifestación del rechazo [...]. Si nunca permanece el tiempo, la nada es lo posible, lo humano es lo discontinuo entendido como algo sin unión, careciendo de una dirección en el orden, es el deseo al pretender salir uno de sí. (Corazón, 2007, p. 220)

En el fondo, se trata de un deseo persistente de salir de sí mismo; de esta forma, se puede dar sentido a la vida y a la realidad: “la vida es una ‘casi vida’, una ‘intermediariedad’, y que el esfuerzo humano no tiene otro sentido sino el de darle plena verdad y realidad”

(Cirlot, 2001, pp. 598-599). Por eso se sigue buscando hasta juntarse con la amada imaginada: “yo soy tu misma carne que conoces/ yo soy tus propios ojos que te miran/ yo soy tu misma pregunta hecha respuesta” (Cirlot, 2005, p. 84). Por su parte, el sufí, al pasar por las estaciones del temor, el amor y el conocimiento (Schuon, 2002, p. 158)¹⁴, llega a la etapa de la pobreza que corresponde al séptimo valle, lugar de la unión con Dios. Es la llegada al estado de la muerte mística: “el séptimo valle es el de la pobreza mística y el fana. Después de esto, no puedes ir más lejos [...]. El místico está totalmente reabsorbido en Dios” (Corbin, 2000, p. 130). Es la experiencia del uno hacia el otro como horizonte de encuentro:

Cirlot reitera [...] la necesidad de unidad del individuo y la innegable realidad de la carencia que le caracteriza [...]. El amor para Cirlot, por tanto, es también la búsqueda imprescindible de la totalidad [...]; la necesidad del “otro” es la necesidad de uno mismo; la otredad es la mismidad. (Medina, 1997, p. 163)

Esta es una reabsorción total en la que el sujeto y el objeto se hacen uno, donde lo múltiple se convierte en uno y el uno se convierte en una totalidad que engloba todas las partes. Ibn al-Farid dijo: “me contemplé a mí mismo, y vi que yo era Él (Dios)/ reconocí cómo Él era yo, y su luz mi propio brillo” (Ibn al-Farid, 1989, p. 128). Este momento de encuentro entre la muerte y la vida es muy importante, porque se recrea otro espacio y un horizonte para seguir adelante:

Muerte era la distancia, muerte la soledad, muerte la angustia, muerte la pérdida de algo, o de alguien, muerte era el tránsito más leve, en cuanto ese cambio alterara un proceso psíquico elementalmente necesario para el pensamiento [...], y esa muerte entraba para formar parte de la vida, no como algo externo y adversario, sino como condición fundamental, ya que sin esa muerte constantemente acaecida no podía haber vida, recepción, llegada de nuevos factores y estímulos. (Cirlot, 2016, p. 51)¹⁵

¹⁴ Los pájaros van caminando por los valles del Cuestionamiento, el Amor, el entendimiento, la Independencia, la Separación, la Unidad Pura, el Asombro, la Pobreza o la Nada, como dijo Attar (2007, p. 117). Igualmente, Hujuiri, en su tratado de sufismo, diferenció las etapas que se pueden adquirir con el esfuerzo personal del sufí y los estados que no dependen de él como gracia y recompensa de Dios: “el ‘sendero’ consta de siete ‘jornadas’, cada una de las cuales, salvo la primera, procede de la inmediatamente anterior: 1) arrepentimiento; 2) abstinencia; 3) renunciación; 4) pobreza; 5) paciencia; 6) confianza en Dios; 7) satisfacción” (como se citó en Nicholson, 1999, p. 36). En cambio, los estados son 10: “Meditación, acercamiento a Dios, amor, temor, esperanza, aspiración, intimidad, serenidad, contemplación y certidumbre” (como se citó en Nicholson, 1999, p. 36).

¹⁵ Se tendría que mencionar aquí la importancia de la poesía para Cirlot, pero no se debe olvidar su gran talento en la prosa también. Aparte de sus escritos sobre el arte y su crítica, últimamente se publicó su única novela póstuma: *Nebiros* (Cirlot, 2016). Esta critica el sistema y el régimen de su momento mediante una visión nihilista y destructiva de la realidad, transmite su inquietud hacia lo estático o inmóvil, y opta por un discurso crítico acompañado de una acción verdadera. Es verdad que es difícil encontrar una presencia sufí en todos los aspectos, pero siempre se pueden percibir las huellas del discurso sufí en algunos pasajes. *Nebiros* se presenta como una reflexión sobre la fatalidad del destino, la muerte, la vida y el deseo de superación por parte del protagonista; es una descripción de la vida llena de prejuicios, odio y temor hacia la muerte. El

De ese modo, se tiene el sentimiento del poeta sobre la vida, lo que le hace ver todo diferente; este se ve sumergido en una nada indescriptible: “la nada que me das es diferente/ a la gran nada azul del universo/ es un sol de soles tenebrosos/ anonadando en centro del sollozo/ mismo” (Cirlot, 2008, p. 282). No obstante, en otro momento, Cirlot puso en duda esta forma de manifestación, al igual que la aniquilación de sí mismo en el otro o en el universo. Esta cuestión se ve en *Nebiros* como una especie de humanismo trascendente o una reflexión sobre la posibilidad de cambiar el rumbo de los conceptos, de dejar al lado cualquier semejanza:

Siendo el ser humano la imagen por excelencia del ser universal, cuya dilatación y multiplicación en las personas y en las cosas era incesante, ¿cómo aniquilar esa semejanza original para hacer del yo estático y contrario al inmenso movimiento que lo posee todo? (Cirlot, 2016, p. 54)

Se trata de una cuestión crucial, porque discute el poder del sujeto para cambiar el rumbo de las cosas; sin embargo, desde el punto de vista sufí, todos los valores sublimes divinos se reflejan en el universo, por eso no existe una sola verdad, sino más caras ocultas de esta. Una de estas caras refleja la luz divina, pues es semejante a ella; y la otra, es la imperfecta que se encuentra en tinieblas, como mencionó Sayj Muhammad Karim Jan Kirmani (como se citó en Corbin, 2006, pp. 248-249).

En este sentido, se tendría que recordar también que estas preguntas responden al momento actual de la escritura, lo que significa que en ningún momento traspasan el umbral de la ficción que el poeta recrea en torno a la cuestión de la vida misma. Es una búsqueda del sentido real de la vida, de lo absoluto que nunca se logra; y, como forma de realizarlo, queda siempre la puerta abierta del sueño, del vértigo amoroso: “tu cuerpo entre los ojos de los cielos” (Cirlot, 2001, p. 428). Finalmente, se dibuja una imagen como cuadro final en el cielo, es un espejo que refleja la multiplicidad de rostros en el único rostro de la amada: “solo un rostro: / multiplica los espejos/ convierte al uno en muchos/ no hay nada más que muestre su rostro/ porque cada cosa que existe/ es el mismo uno/ que aparece manifestado” (Iraquí, 2008,

protagonista se encuentra en un abismo interior entre sus creencias heredadas y su cuestionamiento permanente; sin embargo, esta novela fue censurada en su momento por su crítica audaz al sistema opresivo. En estas líneas, se ve uno de los informes hechos sobre la novela: “libro fatalista, saturado de contradicciones y pesimismo, cuyo protagonista –un imaginativo sexual, tímido y sin fe–, después de un largo paseo por el barrio de los prostíbulos de su ciudad, en el que se le ocurren los más paradójicos y peregrinos comentarios, llega a la escéptica conclusión de que toda ansia de superación y mejora espiritual es inútil. El libro, además de pesado, es peligroso por los disparates que dice y la turbia sexualidad servida en descripciones pornográficas, y no está exento de cierto matiz demagógico. No debe ser autorizado” (como se citó en Cirlot, 2016, pp. 162-163).

p. 44). Esta imagen se abre más para buscar otros cielos en el horizonte y dibujar otros caminos que lleven a las luces del más allá; lo ideal de la imagen es esta apertura hacia el infinito: “lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido” (Blanchot, 2000, pp. 223-224).

Se trata, pues, de la imagen que abarca todos los cielos que quedan abiertos hacia otras percepciones posibles en la experiencia del amor; para ello, se tiene el ejemplo del poema *Visio smargdina*. Este dibuja de manera clara la progresión y la culminación del viaje místico y poético; es una progresión que desea evitar las confusiones de colores y tinieblas del alma perdida, y ascender hacia la cima de la montaña para aclarar la mirada y vislumbrar la visión esmeralda. Es la morada deseada y anhelada por cualquier buscador:

Morada ya en la muerte las guirnaldas

(azul de prisionero está en el río)

desierto en armonía en desvarío)

[...] Morada en las sombras con que saldas

las cuentas mortecinas de lo mío

oye mi desgarrado escalofrío

morada ya en las verdes esmeraldas

[...] Morada en el palacio de las llamas. (Cirlot, 2008, p. 628)

De este modo, el color verde se dibuja como espacio o morada final que anuncia la llegada a la paz interior, al encuentro con lo deseado: “el perfume es tan verde” (Cirlot, 2001, p. 112)¹⁶. Esta imagen muestra también aquel: “movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina” (Cirlot, 2001, p. 413), como lo expresó el mismo Cirlot en *Bronwyn permutaciones*, como forma de abrir el camino hacia otra etapa de la búsqueda. Dicha etapa lleva a hablar de

¹⁶ Este color verde tiene mucha importancia en el sufismo, dado que se relaciona con el profeta (Khadir). En *El arcángel teñido de púrpura*, el iniciado debe llegar a la fuente de la vida: se baña en ella y pasa sin problemas a la montaña de Qâf. En el mismo relato, el sabio que guía al iniciado le dice: “en las Tinieblas. Si quieres salir en busca de la Fuente, calza las mismas sandalias que Khezzr (Khadir) el profeta, y progresa por el camino del abandono confiado, hasta que llegues a la región de las Tinieblas” (Corbin, 2002, p. 64). En otro lugar, dice: “aquel que se baña en esa Fuente ya no se ensuciará nunca. Quien ha encontrado el sentido de la verdadera realidad ha llegado a la Fuente [...]. Si tú eres Khezzr, podrás pasar sin dificultad a través de la montaña de Qâf” (Corbin, 2002, p. 65). En una nota de pie de página, Corbin comentó: “ser Khezzr es alcanzar en sí mismo la Fuente de la Vida. En ese pasaje en primera persona (‘yo soy Khezzr’) se cumple el acontecimiento esencial del relato de iniciación [...]. El relato de iniciación culmina en ese triunfo de la *hikayat*, el recital místico donde la gesta recitada, el héroe del relato y el recitador son uno” (Corbin, 2002, pp. 65-66).

la Shekina como aspecto femenino de Dios, como forma de buscar lo olvidado para abrazarlo de nuevo.

2.2.2 La extranjería

En este punto, se siguen los rastros de esta imagen y esta luz que aparecen continuamente; es la realidad misma de Cirlot que se ve atrapado, absorbido por Bronwyn hasta el punto de no poder dejarla como se ha dicho antes. En este instante, el poeta se encuentra en un momento de cambio radical ante su obra, un cambio que lo lleva por caminos largos hacia lugares ocultos, hacia los territorios de la introspección interior más cerca de la experiencia mística. Al estar en *Con Bronwyn*, casi al final del ciclo, Antonio Molina comentó que existe: “una evolución en el desenvolvimiento del ciclo Bronwyn, que es una visión que se transforma progresivamente en una contemplación de la belleza divina. El poeta ha llegado a los territorios de la mística” (Cirlot, 2001, p. 409). Aun así, nunca se puede confirmar la llegada final al último punto trazado; se está en el abismo profundo de la poesía y el pensamiento que buscan el sentido verdadero de la experiencia humana. Por ello, el poeta vuelve al verso, aunque sabe de antemano que no puede acabar Bronwyn ni tenerlo por un libro infinito:

¿Por qué un nuevo Bronwyn? [...] por necesidad de regresar al bosque mágico de determinadas ideas, imágenes, sentimientos y visiones, prosiguiendo así un poema supuestamente terminado [...]. Dar realidad, así, al poema infinito. Porque si este *Bronwyn, W* no tiene ya continuación, será por azares diversos (circunstancias, decisión, impulso interior); pero en absoluto porque esté “acabado” [...]. Este retroceso puede simbolizar un anhelo más amplio de retorno y comienzo. (Cirlot, 2001, p. 435)

En este momento, el poeta llama a Bronwyn, la Shekina, y le dedica el poema *Bronwyn, Y*:

La dedicatoria es lo esencial, a Bronwyn-Shekina, es decir, a Bronwyn como manifestación del aspecto de Dios [...]. Se trata ahora, en *Bronwyn, Y*, de dar plena realidad a la rectificación señalada por la dedicatoria aludida y confesarme deudor de una visión teofánica que pude tomar primero –durante tres años– como mera aparición subyugante de belleza ambigua por transhumana. (Cirlot, 2001, p. 354)

Esta dedicatoria incita al poeta a evocar de manera continua aquel momento de encuentro imaginario en ese lugar tan lejano que no puede olvidar, porque es la morada de su

amada; por eso lucha contra el olvido, contra la memoria, y pierde la orientación del camino hacia el retorno deseado. Por otra parte, es un deseo que viene de su interior:

Nunca supe quién soy,
pero voy
a ser lo que tú quieres solo siendo en el sol absoluto donde ardiendo
mueres porque eres
voy a ser la eternamente llama
de tu espiga de fuego;
mi resplandor entrego
a tu doliente niebla que me llama. (Ciriot, 2001, p. 389)

A partir de lo anterior, se puede afirmar que es una entrega total al amor, un deseo de embarcarse hacia el encuentro para desvanecer el abismo donde se encuentra. De esta forma, se inicia una conversación entre ambos, donde se entremezclan las voces del amante y la amada. Es una muestra de la entrega de los dos, la disposición del amante a destruir todas las barreras que obstaculizan el encuentro con su amada, mientras que esta le muestra su alegría y su deseo de envolverlo con su luz angélica:

Estoy en un espacio que no puedes/ abrir con los espinos de tus manos/ humanas/ temblorosas/ yo
destruiré las redes/ de todos los arcanos y las rosas/ tenebrosas/ retornaré al pantano gris/ y volverá el
instante lis/ de envolverte en mi luz. (Ciriot, 2001, p. 403)

Igualmente, se tiene lo siguiente: “me has llamado Daena, / Shekina me has llamado [...] es porque tú eres mi ángel/ que me sabes tu arcángel” (Ciriot, 2001, p. 405). Al observar bien estas dos citas, se encuentra un punto en común con el sufismo y otro que marca una diferencia. Sin embargo, su esencia forma parte de la dinámica y la relación tan estrecha que une el sufí con lo divino. La primera cita lleva directamente a *Relato del pájaro* (Corbin, 1995), donde este tiene que romper o destruir las mallas para seguir volando junto a sus compañeros en el camino de su peregrinación. Son las redes que envuelven el alma en los reinos de ultratumba o de las tinieblas del alma inferior, que no puede ascender a los reinos de la luz divina:

Un beso fulgurante quebró el asta

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

de lanza violeta, cuando el día
caía repartido en sus despojos
de cenicienta cal
un beso de cristal y de topacios
con su coro de pájaros en llamas
con sus siete cadenas
de nácar inviolable. (Cirlot, 2005, p. 391)

Esto es lo mismo que ocurre a los pájaros que quedan atrapados: “las redes que se enmarañaron en nuestras alas, las cuerdas trabaron nuestros pies. Cualquier movimiento por nuestra parte no hacía sino apretar más fuerte las ataduras y agravar nuestra situación” (Corbin, 1995a, p. 193). Sin embargo, la tristeza del alma y su desesperación tienen que ser pasajeras, porque en cualquier momento brota la esperanza de romper las cuerdas y salir a la luz del día para descubrir las profundidades del amor invisible. Por lo tanto, la salida del abismo de las redes corporales del alma inferior es una necesidad: “muchos conocen la superficie del océano/ pero nada saben de sus profundidades/ el mundo visible es el talismán que le protege/ pero este talismán de obstáculos corporales será roto al final” (Attar, 2007, p. 17).

Consecuentemente, cabe mencionar que, en cierto momento de su vida, el poeta confesó que estaba convirtiéndose a un sufí, por eso se abrió hacia otro patrimonio cultural y lo llevó a su obra. Esta apertura podría haberlo empujado a repensar el sufismo sin decirlo, dado que en sus adentros sentía que algo lo llamaba, lo interpelaba desde una tierra lejana. Pero esta vez no se trata de algo familiar, sino de algo extraño que viene de Oriente; se puede decir, entonces, que el poeta revivificó el sufismo al recrear las escenas de los relatos sufíes, que dio vida a la experiencia de los sufíes en su búsqueda de Dios, que llevó su experiencia a la poesía para buscar las palabras adecuadas para decir lo que le faltaba.

Con lo anterior, se habla de un poeta contemporáneo que se encuentra ante un mundo fragmentado, un mundo lleno de grietas que tendría que llenar; no obstante, al mismo tiempo, esta fragmentación no le impide ver el mundo en su conjunto, a pesar de los diferentes niveles de comprensión de la realidad. En este caso, él hace de la poesía una forma para acercarse a los otros conceptos que pertenecen a las otras culturas; por eso se acerca al sufismo y los

relatos sufíes, que le permiten ver la realidad de otra manera. Esta experiencia lo lleva a crear una forma de decir los nombres, entre ellos, el de Bronwyn; es una experiencia que lo guía a una *quête* de su amada y, por tanto, ve en el viaje de los pájaros un ejemplo claro del sacrificio, el desapego, el anonadamiento material y la reabsorción en el amado:

De esta atmósfera gris, desamparada
donde vuelan los pájaros perdidos
contemplo los celestes, extendidos/ encantos de la calma desolada
[...] los paisajes me miran, su callada
dulzura se deshace en desprendidos
cabellos que sollozan sin sonido
mi propia soledad enajenada. (Cirlot, 2005, p. 27)

De igual manera, Cirlot recrea el ambiente de los pájaros, los acompaña en su viaje por los valles en la búsqueda del rey. En estas citas repartidas entre las obras de Cirlot y los relatos sufíes, se puede ver cómo se recrean las imágenes y la atmósfera del viaje de los pájaros, así como su anhelo de volver a pisar la tierra olvidada, lejos del sentimiento de prisión y encarcelación en el propio lugar:

Allí ya no sé cómo escuchan los muertos, ni tan siquiera recuerdo la voz de los pájaros prisioneros. Nadie canta ni grita, apenas se comprende el significado de la palabra. El nombre, nada dice [...]. Tal vez destinados a derrotas tremendas, a bruscas aniquilaciones [...]. El cielo ha desaparecido como un túnel. La desnudez violenta del cielo ha sido destituida por otra desnudez menos amarga [...]. Junto a la mujer desnuda, la espada parece una hermana [...]. Amo la claridad pequeña de mi natal paisaje. (Cirlot, 2005, pp. 168-169)

En este viaje de vuelta al origen, nadie está a salvo de la aniquilación: muchos pájaros anhelantes de la liberación de la cárcel interior no llegan a su destino; aun así, lo que les caracteriza es su amor y su deseo de salir de su estado actual. Por eso sacrifican su vida y su ser para llegar a su destino:

Las aves infinitas del amor
están petrificadas en sus lechos
de roca cristalina y solitaria

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

son aves vivas pero muertas. Son
Sus alas ya no tiemblan ni en el cielo
se sabe que fue el vuelo de las aves
unas son transparentes con vidrios
otras son de basalto impenetrable
vivieron en los árboles y ardieron
entre los gritos ávidos del júbilo
pero todas cayeron desde lo alto
están petrificadas para siempre. (Cirlot, 2001, p. 460)

Evidentemente, se está ante una nueva recreación de los relatos sufíes en el imaginario poético del poeta, quien se ve reflejado en estos cuentos y construye un puente entre su obra y estas historias. Cada palabra, cada relato lo lleva a una vivencia a nivel poético, y esta sensación de aniquilación y perpetuación desde el punto de vista sufí se ve plasmada en las palabras del poeta. Se está ante un lenguaje sufí que tiene connotaciones y dimensiones religiosas, pero el poeta abre un diálogo con todos estos elementos y los hace pasar a su poesía. Esta es la función del arte, de la poesía que interpreta y acoge cualquier elemento para implicarlo en la obra; ella responde al llamamiento de los pájaros en su cárcel:

Nos apresuraron, nos ataron con cadenas y collares de hierro, y, una vez hecho prisioneros, nos arrojaron a un pozo de profundidad sin límite. Pero dominando el pozo desocupado que se había poblado con nuestra presencia, había un elevado castillo, fortificado con numerosas torres. (Corbin, 2002, p. 123)

Por su parte, Cirlot preguntó sobre los símbolos, el más allá y todo lo que contiene este mundo de secretos; luego, tomó de los relatos sufíes una parte esencial para desarrollar sus ideas. En suma, es la realidad del sufí la que se mueve entre lo visible y lo invisible, el cuerpo y el alma, el hombre y lo divino; pero, durante su camino y sus visiones de las luces divinas, el sufí no puso las palabras en boca de Dios como en las visiones de Ibn Arabí: “en ninguna de estas visiones de Ibn Arabí se ponen en boca de Dios las mismas palabras enigmáticas” (Asín, 1984, p. 404). Dios no habló directamente con el sufí, por eso esta excepción se debe relacionar con la noción de la imagen en la tradición islámica y la imposibilidad de imaginar un rostro tanto del profeta como de Dios. Al escuchar el llamamiento de la amada desde

“aquella región llena de llanto” (Ciriot, 2001, p. 88), el poeta decidió encontrarla; esta es la búsqueda del otro como ser crucial en la vida de uno mismo, el éxodo hacia aquel lugar de antaño para encontrar sentido a la palabra y al silencio: “el hombre nace solo; pero salir es hacer frente al otro” (Neher, 1997, p. 19).

De esta forma, se entiende la relación crucial entre el momento de la expulsión del paraíso, la extranjería, la pérdida, la errancia y el deseo de encontrarse con el otro: “pues Bronwyn es Eva rediviva. Y el fruto que ofrece no se puede rechazar porque lleva en línea recta al ocaso, a la expulsión del paraíso” (Ciriot, 2001, p. 589). Cabe recordar, en este contexto, el episodio coránico relacionado con el pacto entre Dios y Adán acerca de la unicidad y la adoración de un solo Dios: “¿acaso no soy vuestro Dios?”; así, es a partir del pecado original que empieza el sufrimiento y el deseo de volver a ver el rostro de Dios. Ibn Arabí habló de una arcilla que hace recordar a la tierra que fue creada con el resto de la arcilla de Adán; es el resto de la arcilla el equivalente al grano de sésamo con el cual se forma la hermana de Adán, la palmera o la tierra celeste. Es esta hermana invisible que está en un lugar desconocido que busca a Adán para encontrar a su hermana perdida (Corbin, 2006, p. 161). Al fin y al cabo, es la extranjería del ser humano y su errancia en el universo lo que lo hace perder la conciencia, y el mismo extranjero entra en silencio porque no puede comunicar su estado:

Y en realidad, esos pasos que se oyen, esa voz que resuena, esa actividad que se cumple, no son los de un ser terreno. Pero no hay que temer; casi nunca ese extranjero sabe lo que es. Y cuando lo sabe no tiene ningún medio a su disposición para comunicarlo verdadera y efectivamente. (Ciriot, 2001, p. 117)

Por consiguiente, y ante esta frustración, solo queda la posibilidad de recordar, como dijo Hallaj (2010): “su recuerdo es mi recuerdo y mi recuerdo es su recuerdo/ pero ¿cómo pueden existir los dos sino juntos?” (p. 185). En consecuencia, el poeta busca “de grado en grado, de escalón a escalón” (Ciriot, 2010, p. 94) aquella visión global y abierta que le hace penetrar de manera directa con su grial escondido en un lugar desconocido. En este sentido, el poeta se convierte en un caballero que reencarna a Perceval en su aventura, en su preocupación por saber unas respuestas claras sobre el grial escondido en el castillo. El caballero, en este caso, se refiere al poeta que muestra que sigue existiendo el recuerdo de aquella imagen/luz en su pensamiento. Es el recuerdo de un fuerte amor que lucha contra el olvido, el encarcelamiento, la pérdida y el destierro; por eso sigue las huellas, los rastros que encuentra en las runas y en los muros caídos, para volver al país donde crecen las lilas:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Hay un país lejano, una dulzura
un eterno retorno a lo perdido
de lo que sobrevive en el olvido
hay una soledad, un agua oscura [...] es allí donde están y permanecen
las palabras del sueño y de la rosa [...] es un lugar donde las lilas crecen
como una persistencia temblorosa
mientras lo destruido se reanuda. (Cirlot, 2005, p. 177)

A mi rumor natal y lejanísimo
llega tu imagen, casi
hundida entre esta niebla [...] allá, siempre mirando
surgiendo de lo pálido, invadido
amaneciendo en ti cuando apareces
estoy, mi corazón. Tú no lo sabes
pero vienes, a veces, a este mundo
donde un mendigo habita. (Cirlot, 2005, p. 187)

Sin embargo, para regresar, tiene que salvar su alma de su cautiverio y su oscuridad; es el momento del cuestionamiento y el deseo de saber la verdad de su amor, puesto que se ve hundido en un pantano de rosas tenebrosas como signo de decepción, descomposición, muerte y fracaso total. Es una tristeza que nace del anhelo por el lugar perdido, a su amor que no sabe dónde está. Lo que el poeta desea ahora es la desnudez total de Bronwyn de todas sus posesiones y pertenencias, porque no quiere manchar su amor con cosas superficiales y apariencias engañosas: “desnuda Bronwyn, llámame, ya voy; / caigo” (Cirlot, 2001, p. 77). Evidentemente, el poeta se está despegando de toda la materia y las pertenencias; es un error creer en todo lo que desvanece:

Si soy para no ser y tengo para no tener; si perdí y fui mutilado; si he de ser aún quemado en la hoguera del tiempo e ir abandonando todo; y si nada es mío, y creí que lo era; y aún lo creo, en falso, por error. (Cirlot, 2008, p. 116)

Este falso error nace de una certitud del poeta sobre el desvanecimiento de todo lo existente: “yo nunca tocaré lo que de pronto/ se desvanecerá/ ropaje transparente, cielo, ser: reflejo de un reflejo de aquel mundo” (Ciriot, 2008, p. 259). Se está otra vez ante una resonancia del sufismo relacionada con el deseo de la desnudez del alma que desea aferrarse a la materia; es un entrenamiento del alma en el camino de la vida hacia la ascensión espiritual, lejos de toda la materia que mancha las almas; se trata de una trilogía del alma que el sufi debe saber para llegar a la ascensión espiritual:

Tenemos primero el alma inferior, extravagante, *nafs ammara*, literalmente el alma imperativa, “la que rige” el mal, el yo inferior, pasional y sensual. Está luego el alma censora: *nafs lawwama* “la que censura” o crítica: es propiamente la conciencia, y está homologada con el intelecto (*ʿaql*) de los filósofos. Y por último el “alma pacificada” *nafs motma ʿyanna*; ésta es, en el sentido verdadero, el corazón (*qalb*). (Corbin, 2000, p. 82)

Actualmente, el alma está en un estado negro, extravagante y extranjera de sí misma; este estado crea una especie de pérdida, un laberinto que desordena la vida interior del amante: “tú/ su/ mida en la no vida/ mi/ sí/ perdida” (Ciriot, 2001, p. 100). El alma se destierra de su lugar, lo que causa la pérdida del amante en la vida; ello le obliga a luchar, componer y recomponer las voces que llegan desde lejos. Dentro de él, crece el deseo de volver, a pesar de la lejanía y el olvido: “Bronwyn, / sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones/ en lo nunca ya me has reconocido: / meta estatua de hierro arrodillado/ entre las transparentes vibraciones/ de un mar en abandono de sus aguas” (Ciriot, 2001, p. 223). Aquí se encuentra una relación o influencia del romanticismo, sobre todo de los románticos alemanes, como el poeta Holderlin: “es muy típico del romanticismo que el de evocar el horizonte feliz de la infancia tenga su derivación en el anhelo de otra tierra soñada, cuya nostalgia aquella concitó” (de Riquer y Valverde, 2014, p. 312); o el filósofo Heidegger:

El romántico alemán [...] parece desdeñar su logro literario en aras de una exaltación espiritual donde todo difuma: para él no hay producciones concretas, ni hay contradicciones ni diferencias [...]. Se mira a todos los horizontes de la historia y la geografía en busca de pasto para el entusiasmo del espíritu: la Edad Media y Grecia, el Oriente y la iglesia católica, todo sirve para alimentar la llama romántica perdiendo su fisonomía en el ardor anímico. (de Riquer y Valverde, 2014, p. 309)

Al volver al poeta, se puede decir que su realidad parece la del extranjero en su lugar, se confunde ante los múltiples mensajes y voces que recibe por todas las partes; por tanto, necesita emprender un viaje, salir de sí mismo hacia el lugar de origen. Pero no se trata solo

de un viaje en el tiempo: es un viaje que hace cambiar la manera de ver las cosas, es un encuentro con el *yo* superior, como sostuvo Corbin, según Luce López-Baralt (1998): “el yo que se encuentra allá abajo [...] es el yo superior, el yo en segunda persona” (p. 33). En otras palabras, es una salida que contiene el retorno al mismo *yo*, después de tantos cambios en la manera de ser de sí mismo. Esta extranjería recuerda a *El arcángel teñido de púrpura* en el relato de Sohrevardî, ese viajero olvida todo lo que aprende en su país lejano y llega al punto de creer que su estado actual es lo que siempre hubo (Corbin, 1971, p. 246). En realidad, su extrañeza de sí mismo ocurre porque no encuentra el nombre exacto de las cosas, hecho que lo obliga a pasar muchos años buscándolo; es un nombre perdido por el momento y su relación con este nombre es una especie de juego de presencia, ausencia, recuerdo, imágenes y formas fugaces:

Ya no recuerdo nada de tu llama
ni de la historia aquella del principio
ya casi no tu nombre ni recuerdo
ni paisaje presencia de posible
ni ser puedo acordarme de qué soy
estando en no estar donde no estás
viviente, sin embargo
como estremecimiento inmenso de los cielos. (Cirlot, 2001, p. 344)

De la misma manera, Sohrevardî señaló:

A la caída del alma en el mundo de la materia, olvido de su origen celestial, audición de la llamada que despierta el oído dormido, puesta en camino para efectuar el camino de regreso, regeneración a través de pruebas sucesivas durante el viaje y apoteosis final. (Como se citó en Corbin, 2002, p. 27)

Como consecuencia, esta alma encarcelada necesita hacer el viaje iniciático, uno que representa una búsqueda y un retorno a la luz de la gloria, la misma que forma parte del secreto que cada viajero debe develar gracias a una experiencia mística individual. Durante esta experiencia, el viaje y la huida de la propia extranjería, se espera el encuentro del ángel y otras formas de integración o reintegración de lo individual en lo colectivo. De este modo, la verticalidad que se refiere a la historia humana en su aspecto universal como génesis se

conjuga, se reintegra en la historia horizontal de cada individuo: “es lo que hace posible, a través de un ejercicio de hermenéutica permanente, una lectura vertical de la historia –de la historia de la humanidad como la historia particular de cada individuo– que abre el camino a la reintegración” (Corbin, 2002, p. 32).

Se puede decir, entonces, que Sohrevardí abrió el camino hacia una lectura universal de las tradiciones, una forma de arrancar los hechos de su contexto histórico y liberar la mente, la razón, la visión y la experiencia de las limitaciones puestas. En definitiva, es un llamamiento audaz a utilizar la imaginación activa con todo el sentido de la palabra, entrar en contacto con la experiencia visionaria reveladora de momentos que quedan marcados como experiencia real de algo vivido antes en un lugar olvidado. Este lugar no es cualquier lugar, es Nâ Kojâ-âbâd, y, como lugar intermedio, el *mundus imaginalis* (Corbin, 2006, p. 103), que se escapa de la historia física y oscila entre lo sensible y lo ininteligible. Es el instante de la iniciación:

Abre y despliega ante el gnóstico el camino que este deberá seguir, a la par que le transmite los conocimientos necesarios y la influencia espiritual que le ayudarán a recorrerlo, de modo que pueda finalmente atravesar el umbral y “volver a casa”. (Corbin, 2002, pp. 26-27)

Este es el mismo lugar del no-donde que se encuentra en los relatos de Sohrevardí, donde residen los seres inmateriales: “todos nosotros venimos de Nâ Kojâ-âbâd” (Corbin, 2002, p. 75); es el mismo de Cirlot, donde las imágenes se liberan, el lenguaje pierde todo poder sobre las palabras y solo queda una huella en el cielo como forma de algo que está allí:

Dispuesto en cierta inclinación entre el espacio y el tiempo, entre lo inmensamente grande y lo infinitamente pequeño, está lo que no acontece jamás. Ese espacio de lo antirreal existe, no obstante, y es tan evidente en la intuición de lo dado como el mismo universo demostrable por los sentidos o por lo que llamamos razón. (Cirlot, 2001, p. 145)

Ahora bien, en una verdadera reclamación de la herencia islámica, Goytisolo (1991) habló de este momento, este lugar tan especial para los musulmanes:

Cuando los espíritus vuelan al mundo medianero o *barzaj*, continúan en posesión de sus cuerpos y estos adoptan la forma sutil en la que uno se ve a sí mismo en sueño. Pues el otro universo es una morada en la que las apariencias cambian de continuo, del mismo modo que los pensamientos fugitivos en la dimensión interior de este. (p. 1)

Por consiguiente, se trata del mismo recuerdo del sufí que desea recurrir a todos los ámbitos en búsqueda de este primer lugar, es lo mismo que se hace con el *ta'wil* o la

interpretación del texto para retornar y volver al punto de origen, como comentó Corbin: “se trata con el *ta'wil* [...] de una percepción armónica: oír un mismo sonido/ [...] simultáneamente a muchas alturas” (como se citó en Janés, 1996a, p. 88). En suma, se trata de volver la mirada hacia el punto de partida para encontrarse con lo perdido. Así, el poeta recurre a los espacios para encontrar a su amada, su jardín iluminado y su palacio, igual que el sufí que busca su tesoro perdido. Según Cirlot, en su diccionario de símbolos, el palacio es: “símbolo de la consciencia frente a la selva (inconsciente) [...] En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros” (Cirlot, 2011, p. 267). Al final, el peregrino está ante la fuente de la vida que lo ayuda para descubrir lo velado:

Lo que ayuda a adquirir esta fuerza es sumergirse en la fuente de agua que corre próxima a la Fuente permanente de la Vida. Cuando el peregrino ha sido guiado por el camino que lleva a esa fuente, y se purifica en ella y bebe esa agua agradable al paladar, en sus miembros aparece una fuerza nueva que le hace capaz de atravesar inmensos desiertos. Parece que los desiertos se involucionan hacia él. No se hunde en las aguas del Océano; escala sin dificultad la montaña de Qâf y los guardas no pueden precipitarlo a los abismos del infierno. (Corbin, 1995a, p. 150)

Debido a esto, el poeta mira hacia el país lejano en búsqueda de su jardín perdido, de su grial, y se dirige a su amada: “Bronwyn, tu corazón es el grial/ piedra de lo absoluto, piedra pura” (Cirlot, 2011, p. 504); la considera como el centro que contiene la fuente que da vida y resucita las almas oscuras, por eso desea beber en su copa. Sin embargo, la pregunta queda pendiente, puesto que lo único que sabe hasta el momento es que el lugar de su amada está entre los ojos del cielo. Puede ser que esta imagen sea una epifanía que se manifiesta en todo el universo, como ocurre con Fakhroddîn ‘Erâqî, que se pregunta: “de tu amor, estoy fuera de mis sentidos. ¿Dónde estás?/ con el alma te he buscado, tú, ¡oh, mi alma! ¿Dónde estás?/ [...] estás manifestado, sin embargo, oculto de todos/ si no estás escondido, ¿dónde apareces, entonces?” (como se citó en Corbin, 1972, pp. 144-145). En efecto, la respuesta para esta pregunta que perpleja a los sufíes se observa en Al-Hallâj; este recuerda todo lo que es teofanía, o sea, ver el rostro de la divinidad en todo el universo. Se trata de una similitud y una conjugación total entre la divinidad y la humanidad; es la humanización total de lo divino en lo humano:

Alabado sea Aquel cuya humanidad manifestó
el misterio de la gloria de su divinidad fulgurante
y se mostró con evidencia a su criatura

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

bajo la imagen del que come y bebe

de modo que su criatura lo vio

un instante, como el de unir párpado con párpado. (Hallaj, 2002a, p. 137)

Esta manifestación divina en las criaturas no tiene ninguna marca ni señal que distinga a un sujeto de un objeto; es una manifestación que contiene todo y está en todas las direcciones sin distinción, como los ojos de la amada del poeta, que miran a todos los lados e iluminan a todo el mundo. Es igual al amor de Ibn Arabí que engloba a toda la humanidad:

Mi corazón adopta todas las formas: unos pastos para las gacelas y un monasterio para el monje

él es un templo para los ídolos, la Kaaba del peregrino, las tablas de la Torá y el libro del Corán

sigo solo la religión del amor, y hacia donde van sus jinetes me dirijo, pues es el amor mi sola fe y mi religión. (Ibn Arabí, 2002c, p. 125)

Este discurso de encuentro, paz y universalidad es lo que se reitera en los libros de Ibn Arabí, como afirmó Claude Addas (1996):

Este *leitmotiv* de la compasión divina que se extiende a todos los seres da a la obra del sello de la santidad muhammadí su carácter dominante: el de un mensaje universal de esperanza, un recordatorio obsesivo de que la Rahma tendrá la última palabra. Porque todos los hombres, lo sepan ellos o no, no adoran nada más que a Dios, porque es el hálito del Misericordioso el que les ha hecho venir a la existencia, porque cada uno de ellos lleva en él la huella de una de las caras infinitamente múltiples del uno. (p. 295)

Efectivamente, es el mismo mensaje que se encuentra en el poeta, quien cree en esta atmósfera universal que debe unir a todos los seres a pesar de sus diferencias: “en esta conmoción llena de espacio/ de distancias y muertes/ he de reconocirme en otros seres/ y mirar otros rostros vacilantes/ como si fuesen solo el de mi luz” (Cirilot, 2008, p. 344). Al seguir el camino de este amor, el poeta continúa su sueño imposible mediante un viaje imaginario a Brabante como lugar de encuentro; es una visión que traspasa el tiempo presente, en ciertas transformaciones que nacen en el interior de su alma. Por lo tanto, este contempla de manera detenida el rostro del cáliz de su amor con la esperanza de indicarle el lugar donde reside: “donde nada lo nunca ni/ es siempre junto a ti; no en imaginación ni en realidad: en esencia” (Cirilot, 2001, p. 321). En este caso, el sueño es un elemento que muestra el camino a seguir en pleno laberinto; es un elemento que tiene el poder de transgredir el orden de la

escritura, salir de las normas exactas y crear un espacio de posible interpretación dentro del mismo sueño. Este sueño puede ser lineal, circular, acabado o inacabado, pero lo importante es el papel que juega en la transformación amorosa.

Ciertamente, el sueño o la visión del poeta recuerdan la visión del profeta a Dios como un joven tan hermoso, al igual que su ascensión nocturna de retorno hacia el punto de inicio, el trono divino; es un viaje desde la mezquita del recinto reservado hasta la mezquita alejada. Por otro lado, no se debe olvidar la visión de Ibn Arabí de Dios y su ascensión desde su tierra natal en al-Ándalus hasta Jerusalén: “estando yo dormido, mientras orando velaba el secreto de mi ser, vino a mí el enviado del acuerdo para guiarme por el buen camino” (Beneito, 2005, pp. 187-188). Lo que interesa del sueño de Ibn Arabí y el del poeta es el viaje involuntario bajo los efectos del sueño; ellos no lo eligen, pero el estado de ebriedad los guía en su experiencia. En el fondo, se trata de una relación de dependencia entre el amante y el amado, entre el uno y el todo, entre el círculo y su centro. La contemplación y la realización del encuentro del poeta con su amada son necesarias, porque se busca recomponer los objetos y partes de sus vidas difuntas. Por eso se debe retornar de la extranjería al lugar donde reside el amor: esta relación entre el círculo y su centro, entre el lugar olvidado y el recordado, constituye la relación entre Dios y sus criaturas como dice Ibn Arabí:

Dios es el centro y las criaturas son los puntos de la periferia [...], todos necesitan del centro para existir, mientras que la existencia del centro es independiente de la circunferencia. Por eso el fin a que tienden a su ascensión mística todos los seres creados es Dios, su centro de gravedad, hacia el cual se mueven eternamente, atraídos sin cesar por el amor que en ellos enciende la infinita hermosura de su divina esencia que se les revela. (Asín, 1984, p. 404)

En ese sentido, el poeta busca el centro para encontrar el equilibrio que le falta, donde se produce el encuentro entre la imagen y su doble: “el centro es lejano, y es allí/ entre espirales grises y plateadas/ donde acaso la cruz es una cruz/ el cruce y el encuentro/ el centro es el lugar donde la imagen/ habla desde su doble transparente” (Cirlot, 2001, p. 71). Esta es una atracción que sigue el poeta al mirar hacia la montaña: “Bronwyn desconocido cisnes hablo/ armadura candente ya no lucho/ mío temblor de todo contención/ nunca donde lo nada solo ni” (Cirlot, 2008, p. 461). De otra forma, el poeta está mirando a Erân Vêj en términos de la filosofía de la antigua Persia, la tierra de las visiones, la tierra celeste; es la tierra de las luces, donde la Daena o el *yo* celeste en el puente Chinvat acompañan al alma, la llevan hasta las luces infinitas pasando por las estrellas, la luna y el sol. Es la roca montañosa de Qâf, el *mundus imaginalis*, el noveno cielo en el relato de *El lenguaje de los pájaros* de Farid ud-din

Attar, *Relato del pájaro* (Corbin, 1995). Para resumir, es: “la región a la que no limita ningún espacio exterior (Nâ Kojâ-âbad, la ciudad del no-dónde)” (Corbin, 2002, p. 197).

Con lo anterior, se puede deducir que se trata del lugar que está más allá de todas las concepciones, el espacio que lleva fuera de lo cotidiano; en este sentido, Corbin señaló: “ver las cosas en Hurkalya ya es verlas como acontecimientos del alma” (como se citó en Cirlot, 2001, p. 618). En *Simbolismo de un argumento cinematográfico*, Bronwyn, Cirlot habló del sentido espiritual de Bronwyn tal como lo explicó Corbin: “para quien los “hechos”, los fenómenos terrestres, son “algo más que fenómenos; son hierofantas mazdeanas que nos revelan quiénes son los seres y las cosas” [...] en este mundo hemos de llegar allá” (como se citó en Cirlot, 2001, pp. 615-616). En otro momento, el autor siguió hablando del sufismo para explicar otros conceptos:

Quando un ser humano ve seres de mundos superiores o ve seres de este mundo bajo la luz de lo superior, ha entrado en el *barzakh*, el intermundo, ha penetrado en el país llamado Hurkalya, o “tierra del alma” que es la visión del alma. (Como se citó en Cirlot, 2001, p. 618)

Efectivamente, aquí se ve a Cirlot más cerca del sufismo, más abierto a otra concepción de la realidad fenoménica en relación con el más allá; por esta razón, el autor manifestó: “el sufismo reconoce un reino intermedio (el llamado ‘intermundo’) sobre la realidad fenoménica y la realidad lógica o ideal. Dicho intermundo es la verdad pura de todas las cosas, pero elevada a una posición mágico-mística y angélica” (como se citó en Parra, 2001a, p. 202). A partir de aquí se puede hacer una conexión entre Cirlot y el sufismo, dado que están presentes diferentes puntos que revelan esta presencia en su obra. En este sentido, Janés (1996a) dijo:

Dada la geografía imaginal mazdeana, acaso podrían rastrearse en la poesía de Cirlot zonas equivalentes a algunos de sus puntos, los ocho climas, el monte Qâf, el pico del juicio, el puente Chinvat, la montaña cósmica Alborz, el océano cósmico, el Erân Vêj (paraíso centro o cuna) las aguas celestes de Ardvî Sûra Anâhîtâ. Sin lugar a dudas, en el ciclo de Bronwyn, llega a la tierra de Hûrqalyâ, el octavo Kehvar o clima, el mundo imaginal. (p. 88)

Al hablar de este interés por parte de Cirlot, se puede decir que en este aspecto interesa únicamente el sufismo que se relaciona con el mazdeísmo; sin embargo, no se puede imaginar un sufismo sin la presencia o la referencia al sufismo suní de Ibn Arabí, que tiene mucho que ver con el mundo intermedio. Igualmente, no se puede negar la presencia de una cita suya que se refiera al *barzaj* como punto intermedio o puente que lleve al encuentro con la Daena, la

Shekina; se tendría que recordar que se está ante dos representaciones diferentes, por lo menos desde el punto de vista de su pertenencia: la primera es del mazdeísmo y la segunda es del mundo hebreo.

Aun así, el encuentro de ambas ocurre en un lugar intermedio, en el *barzaj*; es un lugar que sirve como espacio de tránsito del muerto hacia la otra vida: “el *barzaj*, palabra que significa, como sabemos, barrera, istmo, intermundo [...] que divide dos realidades que nunca llegan a mezclarse. No obstante, tan importante como ese primer sentido es la idea de que también reúne cualidades de los dominios que separa” (Mora, 2011, p. 210). Esto también se relaciona con el más allá: “el término *barzaj* también se aplica a la existencia *post mortem* o el período de ultratumba comprendido, según la escatología islámica, entre el momento de la muerte y el día de la resurrección” (Mora, 2011, p. 211).

Por tanto, Cirlot se interesó en la imaginación, en la importancia de dibujar formas diferentes de belleza que superaran el instante y que tuvieran relación con el más allá. Se trata del mundo angélico en el que todo es posible, porque los espacios y tiempos no están limitados ni encerrados; sin embargo, parece un poco arriesgado decir que el alma en la mística sufí se transforma en una mujer bellísima y aparece frente al muerto. Así, se cree que Cirlot forzó el texto coránico al interpretar la aparición de los dos ángeles frente al muerto, con esta mujer bellísima. Y, por otra parte, parece interesante esta forma de dar otro giro a las interpretaciones existentes y salir de lo macabro, de la oscuridad de la tumba para iluminar el camino del muerto y acompañarlo con diferentes formas bellas. Para Cirlot, la mujer es vida, fuente de amor y eternidad:

La mujer de Cirlot es la única figura capaz de operar cierto cambio en la realidad. La mujer en su carácter celestial –la doncella– al igual que la naturaleza, es idealizada, es mitificada en su calidad de pureza. Así, la mujer –naturaleza– se equipara al concepto fertilidad y este, a su vez, al del eterno resurgir perseguido. (Medina, 1997, pp. 165-166)

Junto a la mujer o el amor en Cirlot, existen otros símbolos que se refieren a esta eternidad deseada por el autor, como lo observó Medina (1997); son símbolos que comparten la noción de la duración en el tiempo, la superación del dualismo que se encuentra en la poesía de Cirlot: el ser, el dejar de ser, la carencia, la amenaza de la aniquilación y la muerte. Por eso se tienen la arqueología, la naturaleza y las ruinas, que no dejan de ser una puerta abierta hacia la regeneración, el recuerdo, el resurgimiento y la persistencia frente a la desaparición:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Cirlot considera la eternidad como opuesto de la temporalidad del ser-dejando-de-ser, los elementos elegidos por el poeta para simbolizar dicha eternidad no son otros sino la naturaleza, lo arqueológico –las ruinas– y lo amoroso. [...] El amor, o, mejor dicho, la sexualidad en su relación íntima con la naturaleza, propicia la misma cualidad de regeneración, además de una fusión entre el yo y el “otro” [...] la fusión de los tres elementos [...] provoca una fuerte materialización de la figura femenina [...] una concepción espiritual y trascendente del amor. (Medina, 1997, p. 168)

Al volver a esta ciudad geográfica citada por Cirlot, se puede decir que esta representa la realidad de la patria olvidada, la ciudad del encuentro de los ángeles espirituales y del mensajero del rey. Este ángel que tipifica la inteligencia agente y que ilumina el alma del peregrino lo acompaña hacia la unión con el rey o *Sîmorgh*, símbolo de la belleza sublime. Es la tierra de peregrinación de Hayy Ibn Yaqzân, que desea alcanzar la fuente de vida, por lo que atraviesa muchos espacios y logra salir de las Tinieblas del alma y bañarse místicamente en el agua que mana de la Fuente de vida (Corbin, 1995a, p. 167). Se tendría que recordar que se está ante una geografía visionaria que no tiene nada que ver con la geografía real, en frente de un discurso espiritual que supera todos los parámetros racionales: “toda la astronomía se hace aquí una parábola que expresa su verdad mediante su transposición a los cielos espirituales de la astronomía esotérica” (Corbin, 2002, p. 57).

Sin embargo, la búsqueda y el deseo de encontrar lo soñado a veces no se cumplen; por eso, en un determinado momento, el poeta no ve nada ni a nadie más en la superficie del espejo, excepto a él mismo. Entonces, se da cuenta de la inutilidad de su búsqueda: “nunca te encontraré porque el encuentro/ habría que ser fuera y estás dentro” (Cirlot, 2001, p. 501). Es lo mismo que le pasó a Rûzbehân:

A la búsqueda del grial de Jasmihid he recorrido el mundo

No me descansaba ni un día, no dormí ni una noche

Pero cuando escuché del Maestro la descripción del grial de Jasmihid

Ese grial que muestra el universo, al final: era yo mismo. (Como se citó en Corbin, 1971, p. 167)

De esta forma, se unen el amante, el amado y amor: “mas no romper el dos/ ni caer en las cifras/ de la disolución/ ser ambos cada uno/ para siempre encontrarnos/ en el tres del amor” (Cirlot, 2005, p. 415). Con esto, se puede afirmar que no hace falta emprender un viaje por el mundo para encontrar la verdad del grial escondido; es lo mismo que les pasa a los

pájaros de Farid-udin Attar. Al final de su viaje, se encuentran con *Sîmorgh* que, al fin y al cabo, está dentro de cada uno de ellos. Finalmente, es una búsqueda continua del secreto y el sentido verdadero de la existencia; es una incitación al movimiento, al cambio de estados, a la búsqueda de otra forma de percepción de las formas:

Al final, en un estado de contemplación, se dieron cuenta de que ellos eran Simurgh y que Simurgh era las treinta aves. Cuando veían al Simurgh, se veían a sí mismos, y eran el verdadero Simurgh, que habían sido [...] se dieron cuenta que el Simurgh y ellos eran el mismo y único ser [...]. El Simurgh, sin usar el habla, les dijo: “El sol de la majestad es un espejo. El que se ve en él ve a su alma y a su cuerpo, y los ve por completo”. (Attar, 2007, pp. 152-153)¹⁷

De acuerdo con lo anterior, se ve cómo el poeta hace suyas estas reflexiones sufíes y entra con ellas en diálogo; por otra parte, los conceptos se revisten de otros colores, viajan a través del tiempo para instalarse en un contexto diferente. Pero estas son reflexiones que responden a las mismas preguntas y perspectivas de un poeta del siglo XX. A continuación, se plantean algunas citas para diferentes momentos de encuentro entre el poeta y los relatos sufíes, y se comprueba cómo se parecen estas verdades, que emanan de las alas del arcángel Gabriel, y las que el poeta desea encontrar mediante los símbolos y conceptos de la luminosidad, la oscuridad, la existencia y la aniquilación del ser humano.

En definitiva, esta idea del ser y el no ser se relaciona con la idea de la aniquilación, la perpetuación o la reabsorción del amante en el Amado, en lo Absoluto del sufismo. Por eso estas ideas de Cirlot acerca de la aniquilación, la destrucción y el nihilismo son un reflejo o una continuidad de los conceptos sufíes sobre la “nada”: es una dualidad entre el existir, el poder existir y la negación de serlo. Cirlot conocía muy bien la obra iraní y los relatos sufíes traducidos por Corbin, por tal motivo se encuentran los dos colores opuestos, al igual que los conceptos de oscuridad y luminosidad en esta referencia a las alas de Gabriel. En este aspecto, Corbin (2002) dijo:

Todo, lo que es distinto del ser necesario no es más que poder-ser, y *eo ipso* poder no ser. Pero el hecho de su existencia no deja de implicar su deber-ser, la necesidad de ser que deriva de su principio (lo que simboliza el ala derecha de Gabriel). (Corbin, 2002, p. 85)

¹⁷ “Mi Majestad, semejante al sol, es un Espejo. El que viene, se ve en el espejo: cuerpo y alma, alma y cuerpo, se ve todo entero. Puesto que habéis venido Sí-morgh (treinta pájaros), habéis parecido treinta (sí) en el espejo. Si vinieran cuarenta o cincuenta pájaros, el velo se levantaría igualmente ante ellos. Si fueseis una multitud, os habríais mirado y os habríais visto a vosotros mismos... Yo soy muy superior a Sí-morgh (treinta pájaros), pues soy la esencial y la eterna Simorgh. Abismáos pues en mí, a fin de reencontraros en mí... Y la sombra se perdió en el sol” (Corbin, 1995a, p. 205).

En otras palabras, se trata de una lucha continua entre las luces del bien y el mal, la oscuridad y la luminosidad; y esta lucha se resume en el relato sufí *El rumor de las alas de Gabriel*, dentro del cual se constata que esta percepción llama al poeta. Por tal razón, Cirlot hace esta reflexión acerca de la actuación y la actitud del hombre moderno. Esta reflexión sirve para recordar la necesidad de desenterrar el mensaje espiritual en esta época, y muestra la importancia del retorno al mensaje místico, de la gran labor que hacen los poetas contemporáneos al resucitar un mensaje universal relacionado con el amor:

Todo el misterio de la creación reside en la luz oscura que uno siente temblar en su interior; luz que puede ennegrecerse o blanquearse según los instantes y las contemplaciones. La “nada” era la oscuridad. La creación aceptó la nada, que se difundió en ella sin perder su propia actividad. Los seres humanos realizan la “luz oscura” (el mal en el bien). El que ama al ser humano, en tanto que tal, ve la tenebrosidad de ese ser en medio de su pura luminosidad [...]. A veces, es posible ver la destrucción de toda oscuridad en la emergencia de una luz estrictamente blanca. Y esa visión puede constituir el sentido de una existencia en el mundo del destierro, por el que el “extranjero” pasea su mirada amenazada desde el primer instante. (Cirlot, 2001, p. 228)

Estas citas hacen ver las alas de Gabriel entre luminosidad y oscuridad, a fin de acompañar al muerto en su viaje para descubrir los secretos de la tumba y el mundo de las visiones. Así, el ser, el no ser y el dejar de ser son uno mismo, como el tiempo y el espacio que se cambian a cada instante:

El sabio: sabe que Gabriel tiene dos alas. Está el ala derecha, que es luz pura. Esta ala es, en su totalidad, la única y pura relación del ser de Gabriel. Y está el ala izquierda, sobre la que se extiende una cierta marca tenebrosa que se asemeja al color rojizo de la luna cuando sale, o la de las patas del pato real. Esta marca tenebrosa es su poder-ser [...], que tiene un lado vuelto hacia el no-ser [...]. El mundo de la ilusión es, pues, el eco y la sombra del ala de Gabriel, quiero decir, de su ala izquierda. Igualmente emanan también de su ala derecha verdades y realidades espirituales (*haqâ'iq*) que se proyectan en las conciencias. (Corbin, 2002, pp. 84-87)

Lo cierto es que el poeta interpela y llama otra vez al sufismo, el cual responde a una necesidad frente al misterio al que lleva la civilización moderna. Con ello, el hombre se siente un extranjero en su propio lugar, desterrado de sus orígenes, por eso necesita volver a encontrar la fuente de la vida, a sí mismo. De cierta manera, en estas citas existe una especie de continuidad en los hechos: hay un círculo, un centro y diferentes puntos que van y vuelven hacia él. Si se quisiera aplicar la teoría de la hermenéutica o *ta'wil*, como se conoce en el sufismo, se vería que se parte de un punto fijo que es el cautiverio, el deseo de salir de uno

mismo hacia otro de origen. Por eso los pájaros, aunque hayan partido en la búsqueda del rey, se encuentran al final con ellos mismos.

Por este motivo, de ninguna manera se puede negar el grado de compenetración entre el poeta y el legado sufí, dado que se ve cómo se perfilan los conceptos sufíes en cada reflexión, en cada estación por la cual pasa el poeta. Al pasar por los diversos momentos de la peregrinación hacia el lado oscuro o luminoso de las cosas (según la perspectiva), también es posible ver cómo recrea el poeta estas escenas de los relatos, con lo que busca siempre el hilo que lo conduce hacia su liberación de la oscuridad. Al final, el poema se convierte en un escenario donde intervienen muchos elementos, es el centro del enfoque, la luz que reintegra todo tipo de temores y deseos. De esta forma, el poema es un conjunto de experiencias que participan en la construcción subjetiva y objetiva del poeta, un lugar de encuentro entre culturas y pensamientos que tiene el mismo objetivo: develar la verdad; esta se encuentra gracias a una lectura y a una conciencia interior del sujeto de sí mismo, por eso el poeta y el sufí se encuentran al final de la búsqueda.

Este es un encuentro donde se desvanecen todas las apariencias y distinciones entre los diversos pájaros; en ese instante, se pierde el color determinante de cada uno de ellos para convertirse en carentes de color: “cuando los treinta pájaros –cada uno de distinto color– descubren que ellos mismos son el Simurgh, se anula necesariamente el hermoso arco iris de sus diversos colores y tampoco tienen, en éxtasis transformante, ‘determinante color’” (López-Baralt, 1989, p. 69). Esta indeterminación del color remite al pájaro solitario de San Juan de la Cruz, que equivale a la mente y al alma contemplativa que atraviesa varias etapas en la búsqueda de la luz verdadera. Es un pájaro incoloro en su quinta y última etapa: “la quinta es que no es de algún determinado color; y así es el espíritu perfecto, que no solo en este exceso (no) tiene algún color de afecto sensual y amor propio, mas ni aun particular consideración en lo superior ni inferior, ni podrá decir dello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios” (López-Baralt, 1989, p. 60).

Se trata de un abismo que empuja a preguntarse sobre las realidades y sus esencias; por esa razón, Ibn Arabí (2008) dijo: “los viajes, según Dios los ha determinado, son solo de tres especies, y no de cuatro: el viaje desde Él, hacia Él, y en Él. Este último es el del extravío (*altīh*) y la perplejidad (*hayra*)” (p. 43). Es una ida y vuelta que representa el cosmos en una constante renovación, en movimiento y en medio de la búsqueda de lo escondido dentro del corazón del hombre:

Estéril pensamiento, yo no tengo
nada en mi corazón, ni lo que es mío
que solo es apariencia y desvarío
por eso voy a ti, por eso vengo [...]. Solo soy el mendigo desterrado
que solo siendo víctima merece
pasar desde la nada a la presencia. (Cirlot, 2008, p. 630)

En realidad, esta presencia tiene que pasar obligatoriamente por una destrucción total de lo efímero a partir de su viaje en lo absoluto para quedar y permanecer con la amada: “pues para ser en ti no he de ser nada/ voy a la destrucción y como voy/ ya sé en el sol del alma que no existo” (Cirlot, 2008, p. 629). Es verdad que este deseo de renovar y buscar el secreto que puede llevar al poeta al lugar inicial de su encuentro con su amada es el mismo deseo que lo empuja hacia la realización de su sueño; este es un encuentro, una unión que no alcanza. Pero, a pesar de ello, se llega a crear un espacio de imágenes que atraviesan los versos, que hacen de la poesía un lugar de renacimiento:

Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte solo es la zona oscura de la vida. En ella algo empuja hacia el resurgir. Ese algo (*anima = mater*) es como un hilo enterrado en la sombra. (Cirlot, 2008, p. 422)

De este modo, se está ante una apertura del pensamiento hacia diversas realidades y posibilidades. Al lado de esta posibilidad, se encuentra el lenguaje que penetra en el pensamiento para cambiar la forma de todo lo concebido; es un lenguaje que no puede expresar todo, pues siempre falta algo por decir. Sin embargo, se cree que, a pesar de esta impotencia, queda el poder de distorsionar las palabras, letras y fonemas. Se trata de una reconstrucción de nuevos sentidos y palabras desde un alfabeto dinámico. Así, el alfabeto juega un papel importante, dado que sirve como escenario de juego del poeta: a través de él, hace sus combinaciones, permutaciones y aliteraciones en búsqueda de la letra perdida que lo lleva a nombrar el nombre perdido. Cabe acercarse, entonces, al lenguaje en *Bronwyn*, y a las técnicas utilizadas por parte del poeta en búsqueda de lo nombrado.

2.2.3 El lenguaje

Como se mencionó en el capítulo anterior, no se puede hablar de un pensamiento o unas ideas en la obra de Cirlot sin relacionarlos con el lenguaje y su funcionamiento; por ello,

en este punto se observa cómo, a través del lenguaje, se busca otro sentido de la realidad, y cómo este se abre hacia diferentes formas de comprensión. Igualmente, se estudia la relación entre arte y experiencia mística, y para eso se habla de las variaciones fónicas de Cirlot en la búsqueda de lo indefinido y lo inefable. El lenguaje, por lo tanto, hace de la obra un verdadero viaje desde el principio hasta el final; este es un viaje que no acaba nunca, porque siempre se está ante la imposibilidad de construir un sentido único y se abre camino hacia un horizonte con diferentes lecturas. En definitiva, la creación poética o la obra literaria en sí está escrita en el presente, pero abierta hacia el futuro; y, en este sentido, André Breton confirmó que no existe una solución final para los problemas cotidianos. Al contrario, el futuro está abierto hacia distintas lecturas:

El surrealismo se negaría a sí mismo si pretendiese haber dado a cualquier problema una solución definitiva. Es por la objetivación de su propio devenir, que nosotros entendemos en cada instante, mantener y crear la confianza que se nos ha concedido. (Como se citó en Cirlot, 2006, pp. 632-633)

Por su parte, Cirlot no encerró la creación poética en el momento; al contrario, la consideró una forma de superar los instantes difíciles de frustración humana: “la creación poética ha de quedar siempre en devenir, lo que presupone idéntica consideración para el destino del hombre, esencialmente frustrado y, sin embargo, lleno de horizontes; y, finalmente, la reducción a lo simbólico” (Cirlot, 2006, pp. 629-630). En este contexto, se puede hablar de la concepción del lenguaje, que se ve cambiada precisamente con los surrealistas; así, en vez de una instrumentalización del lenguaje, se tiene una función completamente comunicativa, referencial y lógica, pues el lenguaje libera la palabra y el pensamiento, y rechaza cualquier delimitación o estructuración bajo una forma única de decir las cosas:

Este desplazamiento de la función del lenguaje representa el rechazo absolutamente de los sistemas formalizadores y unificadores basados en el pensamiento racional y la lógica. De esta manera si la sintaxis persigue la exactitud en la referencia y la eliminación de la ambigüedad, el surrealismo en ocasiones deviene en ruptura sintáctica en el nivel oracional. Si la semántica estudia el significado como sistema de oposiciones y contrastes, el surrealismo hace de la metáfora el punto sublime en el que los contrarios se resuelven [...], ya que no se trata de “referir” sino de “revelar” lo inefable, cuya aproximación solo es posible a través de la metáfora. (Medina, 1997, pp. 64-65)

Por consiguiente, se puede decir que la comprensión de los textos no está cerrada; por el contrario, existe una movilidad y una interacción con la historia, y el sujeto como intérprete se integra en ella y se compenetra en todo lo que la constituye para entenderla de otra forma, sin prejuicios. En suma, es un sujeto histórico que se hace dentro de la historia y no fuera de ella. Por lo anterior, la historia se convierte en universal, más amplia con una fusión de horizontes (Jauss, 2002, p. 17). En este marco, Hans Robert Jaus habla de la recepción de la obra literaria, del “horizonte de expectativas” (como se citó en Viñas, 2017, p. 499), que se modifica permanentemente después de cada lectura. Se está hablando del lector histórico que pertenece a su presente, pero lee y se proyecta hacia el futuro. De esta forma, no se puede hablar de un sujeto estable o de una obra encerrada; más bien, se está ante un lector dinámico, una obra abierta hacia diferentes lecturas, comprensiones e interpretaciones. La obra, entonces, se hace a través de las diferentes lecturas que se hacen de ella en distintas épocas. Por lo cual, en la recepción de la obra literaria, cualquier lector parte de una serie de prejuicios preestablecidos, una lectura ya hecha de la obra, unas preguntas y respuestas de los diferentes intérpretes anteriores. Como resultado, se habla de la “distancia estética”, según Jaus (como se citó en Viñas, 2017, p. 499). De ahí se intenta reconstruir, releer la obra según otros parámetros y enfoques distintos. En este contexto, Jaus confirmó:

Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales, claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuando al “medio y al fin” que en el curso de la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (Como se citó en Viñas, 2017, p. 499)

En efecto, todas las dimensiones, las concepciones del mundo y los parámetros para ver las cosas se cambian en relación con la hermenéutica universal; son dimensiones ontológicas que ponen ante preguntas existenciales que requieren respuestas universales también. Esta universalidad se encuentra en Gadamer (1998), quien creía en el poder del lenguaje y en su capacidad de ir más allá de las limitaciones y finitudes; esta es la hermenéutica que abre las posibilidades para entender el sentido de las palabras, pero no de una manera definitiva, porque la palabra final no existe (Gadamer, 1998, p. 61). En este sentido, Iser (2005) afirmó:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Estos modos de interpretación son respuestas a la siempre creciente abertura del mundo, que así se dirigen a lo que parece presionar en la situación del momento. Esto convierte la interpretación en un proceso de diagramación del mundo abierto, y esa diagramación depende del aquí y ahora, lo que significa que se pueden trazar nuevos mapas, o reactivar antiguos, según sea necesario. (Iser, 2005, p. 36)

En este punto, resulta importante aclarar por qué se cita aquí a Gadamer (1998) junto a los teóricos de la estética de la recepción: se cree que el movimiento se da en el mismo ámbito de la comprensión y la interpretación de los textos. De esta manera, se puede decir que ambas teorías intentan salir de la incompreensión, de la forma rígida de seguir las mismas pautas y formas de acercarse al texto. Con esto se ve que, ante un texto, entran diferentes condicionamientos: presente, pasado, historia y prejuicios; por eso el tema de trabajo, que es el sufismo, necesita otra forma de entender. Son textos que necesitan abrirse hacia otros horizontes, dejar de lado diferentes lecturas y reajustarse al momento. Por esta razón, se introduce a Gadamer junto a estos teóricos, porque se cree que la finalidad es la misma: sacar los textos de la oscuridad del momento y comprenderlos de manera más abierta.

De otra parte, se puede afirmar que el poeta no deja de pertenecer a una época con preguntas propias acerca del sentido de la vida y la muerte. En suma, se trata de buscar un sentido a todo lo que deja de ser y existir, como dijo Cirlot: “lo real es irrealidad porque es-dejando-de-ser [...] los otros mundos, de irreales, se transmutan en tan reales, si no más reales. Y las otras formas de vida, de muerte, de dolor penetran lentamente en nuestro programa” (como se citó en Corazón, 2007, p. 74). Es la impotencia la que empuja al poeta a buscar dentro del mismo lenguaje las claves para superar tal situación.

Efectivamente, desde el inicio de la reflexión sobre el pensamiento de Cirlot, se ve que este busca algo indefinido; pero, ante la negación de la realidad, abre su imaginación para relacionar el mundo visible y el mundo invisible, y viajar a través de la palabra hacia todas las posibilidades para encontrar un nuevo sentido a la escritura. Al poeta lo mueve la estabilidad del lenguaje como forma y como norma que no le deja avanzar, y este movimiento y cambio total de las formas de su lugar responde a una necesidad de salir del estancamiento del lenguaje, lo que nace del deseo de dar un dinamismo a las letras. Se habla, entonces, de una manera de vivir con las palabras, interiorizarlas y buscar su sentido escondido: “la palabra del hombre, bajo su aspecto oculto: te incita a buscar el sentido, aunque en realidad no lo veas” (Rumi, 1996a, p. 11). Entre la palabra y el símbolo, Rumi (1996) tejió sus historias de amor,

al moverse en el misterio de la lengua; este utilizó sus secretos para encontrar el sentido de las cosas:

El hombre está escondido en su lengua [...], la raíz de todas las cosas se halla en el habla y las palabras. No sabéis nada del habla y consideráis a las palabras insignificantes. Pero el habla es el fruto del árbol de la acción, pues las palabras nacen de la acción. (Como se citó en Janés, 1996a, pp. 31-32)

En efecto, el poeta parte de la necesidad de la renovación de los sentidos y la significación de las palabras a través de la renovación y el nuevo orden de todas las letras. Por lo tanto, el lenguaje forma parte de la búsqueda del poeta y entra en la aventura que lo lleva hasta sus límites. Por otro lado, en la dimensión estética sufí se halla un lenguaje y una forma que responden al laberinto ontológico del sufí, que se encuentra rodeado de diferentes ideas y preguntas que crecen en cada etapa. El lenguaje está lleno de símbolos, metáforas y alusiones que convierten al alfabeto y sus letras en imágenes que reinan en la mente del sufí y se reflejan en el espejo de la escritura; por ello, Ibn Arabí relacionó el acto de la escritura con la idea del amor y con el abrazo: “que se produce solo cuando las ideas son depositadas en letras y palabras” (Puerta, 2000, pp. 77-101). Sin embargo, el nombre de Bronwyn está siempre mutilado, desordenado, y no llega a tener una forma definitiva. Esta imposibilidad está relacionada con la escritura de Cirlot como forma de de suprimir y suprimir. Es la escritura de negación, la negación de la negación, la reiteración de lo existente y lo perdido:

La muerte es el cese. Es el no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo. Ese cese lo vivimos también, de otro modo. (Como se citó en Corazón, 2007, p. 74)

En definitiva, entre el principio y el final de esta búsqueda inacabada, el poeta se encuentra ante un abismo total en el cual todo se confunde. Ya no sabe dónde ni cuál es la verdad de las cosas. El lenguaje y la palabra se convierten en una verdadera búsqueda de la verdad, son la errancia y la perplejidad ante lo desconocido y lo oculto. Como resultado, el lenguaje se ve alterado, porque busca nuevos órdenes a su *yo* y a las formas del lenguaje mismo. Este último rompe toda conexión existente entre los elementos que constituyen el poema para crear una poética de la negación mística (Corazón, 2007, p. 222).

De esta forma, en esta muerte, el lenguaje traspasa los límites, destruye los lazos de la escritura simple, opta por una verticalidad trascendente. Al respecto, se puede decir que el

poeta busca las huellas de las letras y el secreto de las palabras, y este nuevo orden tiene relación con la búsqueda del centro mismo del poeta y del poema como lugares de cambios y transformaciones continuos. Es una metamorfosis constante tanto del yo poético como del lenguaje que expresa la esperanza, la pérdida: “persona/ coraza/ esperanza” (Ciriot, 2001, p. 9), “hierro/ destierro” (Ciriot, 2001, p. 103). Para terminar, el poeta altera todos los órdenes y cambia el sentido de las palabras mediante el juego de la aliteración y la polifonía, que abre la imaginación hacia otras dimensiones estéticas; sin embargo, estas requieren otra manera de comprender, descifrar el lenguaje y abrir un camino de comunicación entre el mundo real y el soñado. De esta forma, se trazan otros caminos y horizontes que el lenguaje crea por sí mismo para llegar a lo inefable y entrar en éxtasis de la palabra:

Para mí, es poesía profunda y verdadera la que nos devuelve a ese inexpresable silencio que precede la dicción, a la simple conexión psicológica de todo el concierto inefable de armonías lejanas, cuya disonancia excita la sensibilidad y abre las puertas del éxtasis. (Ciriot, 2005, p. 673)

El poeta busca su *yo* perdido a través del sonido de la palabra, de la letra aliterada, metamorfoseada y sacada de su orden normal. Por lo tanto, toda esta negatividad, este vacío que siente el poeta por dentro, lo empuja a crear un lenguaje capaz de responder a sus preguntas acerca de los misterios de la realidad. En este caso, el lenguaje es dinámico e ilimitado:

Según Heidegger, en el ejercicio de la palabra poética tiene lugar y se corrobora el rechazo a toda concepción del lenguaje que atribuya primacía al aserto, es decir, a esa forma de expresión dotada de un poder objetivante que permite fijar las cosas, representándolas mediante nombres [...]. El lenguaje poético, en cambio, no fija cosa alguna, sino que corresponde a la dinámica del desvelamiento con que los fenómenos nos salen al encuentro. (Como se citó en Fabris, 2001, p. 26)

Por esta razón, el poeta hace un llamamiento continuo a esta parte oscura de su alma mediante un lenguaje condensa, una métrica no rimada y sílabas posiblemente alternadas. En esta poesía se encuentran las huellas de William Blake y sus poemas que: “contraponen jardín, cementerio, cordero, tigre, rosa, gusano, tiempo, eternidad, placer, padecimiento” (Ciriot, 1996, p. 80); es una condensación que considera la forma como creadora de ideas, la cual va más allá de la apariencia de las palabras. En conclusión, esta es una manera de comunicar con lo no comunicable, con lo inefable del lenguaje. El poeta no se limita en el mundo exterior de las cosas; por el contrario, se adentra y se profundiza en el mundo de las ideas. Juega con las

palabras para mayor inmersión en el transmundo que lo lleva al mundo de la añoranza, la nostalgia y el recuerdo. Janés recordó que: “Cirlot intenta transmitir lo inefable, reconoce que la palabra, como signo, es concreta, y por ende limitada, y que solo por medio de la ambigüedad y del poder de evocación que le da el simbolismo podrá alcanzar su fin” (como se citó en Addolorato, 2009, p. 51).

De este modo, se está ante el desprendimiento del lenguaje que desea tocar lo profundo de la palabra y quiere ir más allá de sus límites para mover todos los elementos que constituyen su esencia. El poeta está frente a la palabra y la posibilidad de dar el paso hacia la realización poética; en consecuencia, la palabra se convierte en un camino hacia el cual se dirige a través de los versos que componen el devenir del poema. Igualmente, el poeta entra en contacto con la palabra y, en su devenir, las barreras de su realización se aumentan; en este sentido, el lenguaje se convierte en algo extraño, porque el propio poeta intenta encontrarlo y establecer una relación con él:

La forma que se dé a un poema debe ser originada exclusivamente por el contenido sensible de la idea poética. Este contenido es el que, puesto en movimiento, va delineando musicalmente el esquema rítmico y métrico. La única dificultad técnica de un poeta es el hallazgo de su propio lenguaje. (Cirlot, 2005, p. 672)

No obstante, realizar este salto y llegar al punto final del camino resulta difícil, puesto que se está dentro de la palabra sin saber cómo salir de ella: “estamos ante todo dentro la palabra y al lado de la palabra. Un camino hacia ella es inútil. El camino hacia la palabra es imposible si estamos ya en el sitio en el cual debería llevar” (Heidegger, 1979, p. 244). Debido a la imposibilidad de llegar a este borde que no deja avanzar, porque el silencio de la palabra invade la escena, se necesita “una enorme contención psíquica” (Cirlot, 2001, p. 200), una capacidad inmensa para entender el sentido de las palabras; pero, para entender este sentido, se necesita una: “destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra [...] la palabra poética se sustancia entre el entender y lo ininteligible, entre el decir y lo indecible, entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión” (Valente, 2001, p. 75).

En realidad, es un verdadero viaje con las palabras que rasgan las imágenes e intentan romper los velos de lo visible hacia lo invisible; se trata, al fin y al cabo, de una transformación en la manera de ver las cosas a través de su sentido esotérico. De otra forma, se puede decir que la estética de la palabra poética consiste en dar nacimiento a otros sentidos; por ello, se está de acuerdo con Adonis, quien habló de un cambio y una evolución continuos

en las palabras. En este punto, se debe recordar que la presencia del poeta Adonis en este trabajo es importante, dado que tiene mucho que ver con los sufíes. Se refiere aquí a su manera de entender el mundo, su cuestionamiento sobre la posibilidad de renovar la forma de pensar; el poeta reclama la transformación en todos los ámbitos, de hecho, el primer cambio que desea se da a nivel de la escritura, de los moldes anteriores y clásicos, sobre todo, de la poesía. Está a favor de la renovación de la poesía árabe, la manera de escribir y la forma de ver la realidad, y sus poemas incitan a pensar sobre la literatura, el arte, la religión y la cultura árabes; es una develación de los sentidos, el resurgimiento o el nacimiento de otros significados detrás de las letras, como lo señaló el poeta:

El sentido y la verdad residen detrás de la letra. La “palabra” nunca puede agotar la cosa [...] El nombre sería, pues, un velo sobre la cosa. Para conocer las cosas sería necesario verlas más allá de su nombre [...]. La letra, el nombre, lo dicho no son más que apariencias visibles. En efecto, el “velo” es precisamente lo que hace del viaje-búsqueda la primera cuestión existencial, la que hace del significado –o de lo que llamamos la “verdad”–, una luz que no cesa de brillar al final del camino: un fin que nunca puede ser alcanzado puesto que el camino no tiene fin. (Adonis, 2012, pp. 137-138)

En el fondo, es una destrucción total de todo lo que tiene forma y permite la concepción de nuevos términos relacionados con el estado del poeta. Por lo tanto, se pueden encontrar diversas formas de este nuevo orden, como el caso de las palabras entrecortadas: “cadáver da/ cada verdad/ soledad/ sol/edad” (Cirlot, 2001, p. 181), “ro/ to to/ do” (Cirlot, 2001, p. 183). Así mismo, se tienen la monorríma unida y la reiteración de la misma vocal final: “dolida/ perdida/ vivida/ herida/ amada/ atada/ arada/ alada” (Cirlot, 2001, p. 185); las rimas entrecruzadas: “ola sola/ desolada” (Cirlot, 2001, p. 98), “losa al sol/ sol la rosa, al sol sola/ losa” (Cirlot, 2001, p. 99); y la reiteración fónico-polifónica concreta: “cielo/ ciego/ cieno/ cierro” (Cirlot, 2001, p. 105). A partir de lo anterior, se declara un letrismo que se relaciona con una mística del lenguaje, una música del pensamiento creada por la combinación de las letras (Parra, 2001b, p. 118). Joan Brossa dijo:

Cirlot y yo somos diferentes [...], él hace poesía letrista y yo hago poesía visual. Y en eso no nos parecemos en nada. Las de Cirlot son letras con símbolos [...]. Mis objetos son metafóricos [...]. Hubo poetas letristas que acabaron haciendo música, como Ahmiesgrow. Y a Cirlot pasó lo contrario: empezó haciendo música y acabó haciendo letrismo. (Como se citó en Parra, 2001b, p. 25)

De esta forma, se puede decir que Cirlot busca más allá del sentido común de las palabras, se desconecta del mundo terrenal mediante un lenguaje que lleva hacia lo abstracto. Es un: “juego de sílabas [...] para producir un efecto de desintegración, desmoronamiento que reina en este apocalipsis personal” (Janés, 1996a, p. 74); una búsqueda continua a través de cada letra; la expresión de lo oculto en sus dimensiones más abstractas, porque el idioma no es suficiente para expresar lo que se desea. Esta insuficiencia e imperfección del idioma acompaña al poeta durante toda su trayectoria poética, pero se manifiesta más en el ciclo Bronwyn. Este nombre que forma un idioma a partir de sus cinco letras, en consecuencia, busca el amor más allá de la forma aparente; es un idioma que llega a la culminación de la musicalidad, además del hermetismo del lenguaje mediante la reiteración de una especie de combinación y permutación de las letras. Así lo confesó Cirlot a Jean Aristeguieta acerca de *Bronwyn, N*:

Está escrito con la mayor seriedad de este mundo (y del otro) y que no es, para nada, el producto que pudiera parecer (vanguardismo per se), antes, al contrario, el máximo delirio, y el máximo refinamiento de mi sentimentalismo, recalcitrante y cada vez grave. (Cirlot, 2001, pp. 309-310)

En el fondo, estas permutaciones son incomprensibles, porque no pertenecen al idioma de la razón ni al lenguaje ordenado y estructurado; es el lenguaje del amor que se puede relacionar con el lenguaje sufí, un lenguaje que busca la manera de acercar al nombre de Dios mediante la creación de una musicalidad y un lenguaje incomprensibles para el oído no acostumbrado: “el autor confía en que la musicalidad y el simbolismo fonético expresarán lo bastante al lector avezado a la poesía hermética [...]. Él mismo denomina su obra ‘rito verbal’, es manifestación de voluntad creadora y de ciencia poética (bellas alteraciones, ritmos; un clima se crea” (Cirlot, 2001, p. 309). Para Cirlot, este idioma y esta técnica de la permutación le abren el camino para descubrir la nueva realidad de lo oculto en el nombre de su amada; por esta razón, intenta encontrar un idioma propio para dirigirse a ella:

Pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. Pero, ¿cuál es el idioma de Bronwyn? Imaginarlo me pareció la más atrayente de las ideas: el resultado fue su construcción por “variaciones fónicas” mediante las cinco letras diferentes que integran el nombre de la doncella céltica: b, r, n, w, y. (Cirlot, 2001, p. 542)

Ciertamente, son combinaciones sucesivas entre sí que nacen del idioma del alma que se encuentra delante del misterio del nombre; es un misterio porque es un nombre oculto, desconocido por él hasta ahora; su existencia se convierte en realidad cuando le da una forma,

una voz, un sonido y una vida. Sin embargo, el poeta ahora está en un trance, se escapa de las normas y llama a su amada con todas las combinaciones y los nombres que puede crear e inventar. Tales combinaciones, a pesar de su extrañeza, quieren decir lo mismo, pero de diferentes maneras; el poeta ama este nombre dibujado en su imaginación, por eso quiere darle vida, aunque sea por un momento. Por eso parte de unas letras separadas y luego pronuncia el nombre completo al final de la serie, como muerte iniciática en el nombre sagrado: “Yrb/ row/nwb/ Rwynyr nyrwynyr/ Wyn Yrn” (Cirlot, 2001, p. 281), “Oy/ Ow/ Or/ On/ Ob/ Obrow obrow/ Ybryw Ybryw/ Nwr nun nwr/ Nuun” (Cirlot, 2001, p. 290), “NWYRNY BRONWYN” (Cirlot, 2001, p. 308), “Nor/nor Bronwyn” (Cirlot, 2001, p. 299). En esta última combinación, hay un NOR que equivale a la palabra *luz* en árabe.

En realidad, es el final del trayecto, el final de la aventura poética que trasciende el nombre y lo ilumina, es una muerte dentro de las palabras que forman el conjunto del nombre buscado, el nombre escrito sobre las aguas como reflejo de lo sublime que oculta: “Bronwyn,/ sé que me estás oyendo desde un ámbito/ que sesga dimensiones/ en lo nunca ya me has reconocido:/ meta estatua de hierro arrodillado/ entre las transparentes vibraciones/ de un mar en abandono de sus aguas” (Cirlot, 2001, p. 223). Se trata de una aparición que surge en los lugares y espacios de mayor importancia para la reflexión. Muhsin Fayd Kasani habló de este espacio:

Los espíritus toman cuerpo y los cuerpos se espiritualizan a través de ese mundo y en ese mundo de las formas imaginales. En ese mundo y a través de ese mundo se personalizan las maneras de ser y los comportamientos morales, se manifiestan las realidades suprasensibles mediante formas y figuras a través de las que se simbolizan. Más aún la aparición de las figuras en los espejos o en cualquier otra materia capaz de reflejar, un agua limpia, por ejemplo, se lleva a cabo asimismo en ese mundo intermedio, ya que todas las figuras que reflejan los espejos pertenecen también a ese mundo. (Como se citó en Corbin, 2006, p. 202)

En su dimensión ontológica, esta muerte abre la puerta hacia el mundo de la “nada”, buscada por los sufíes; de esa forma se ve cómo se mueve Cirlot entre la Cábala y el sufismo para encontrar otros sentidos a las palabras. Es una forma de reabsorción del hombre en Dios, el deseo de revelar lo oculto detrás de las manifestaciones de Dios en el cosmos; por eso va más allá de lo exotérico y utiliza un lenguaje metafórico para despertar y estallar el misterio oculto en las imágenes que ve en el mundo. Estas son las dos caras de la realidad que oscilan entre exotérico, esotérico, noche, día, sueño, vigilia, razón y corazón; así, el arte forma parte de un cambio muy importante en la manera de acercarse a la realidad y todo lo que la rodea:

“esta consciente desindividualización de la obra de arte, del texto y del lenguaje permite [...] una asimilación plural y grávida de sentidos a cada sujeto; es más, funda el ámbito constante de surgimiento de sentidos” (Antón, 2003, 185).

En definitiva, se está dentro de una concepción nueva de la realidad, enfocada desde el ángulo del arte, un arte del siglo XX que no deja de buscar respuestas a todo lo que perturba. Cirlot, pues, como poeta contemporáneo, encuentra en el informalismo y la abstracción, sin olvidar la poesía, unas formas para destruir y construir otro mundo nuevo: “parece proceder del otro lado del soporte, aludiendo así de nueva manera a su constante necesidad de un universo otro situado tras o junto al que nos contiene física y espiritualmente” (Corazón, 2007, p. 156). Esta es la característica fundamental de la modernidad líquida, que no deja de ser un cambio permanente, una disolución de lo establecido. Cirlot busca diversas formas, diferentes estilos para encontrar la estabilidad:

Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una “modernización” obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma [...], “la disolución de todo lo sólido” [...]. Hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser remplazadas –ni son remplazadas– por otras sólidas y “permanentes” que las anteriores, y, en consecuencia, aún más resistentes a la disolución. En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos –si es que no son más– susceptibles a la disolución y, por ende, igualmente desprovistas de permanencia. (Bauman, 2013, p. 17)

En realidad, lo que se destaca aquí es la forma de concebir tanto el arte como la espiritualidad por los poetas y artistas contemporáneos. Se trata de una inmersión en el mundo de la imagen, los colores, las figuras, las preguntas acerca de la razón, la intuición y la realidad interior y exterior; es un abanico de preguntas y concepciones que no dejan de ser comunes con el mundo místico; un mundo que se conecta con imágenes, colores e ideas que invaden su mente. Por eso el poeta entra en el mundo de la contemplación, las letanías, la transgresión de las normas del lenguaje, a fin de construir esta realidad nueva. En este aspecto, el lenguaje juega el papel de liberador de las referencias y reglas conocidas, porque el sufí está siempre en renovación de los conceptos y significaciones. El lenguaje sufí es dinámico, y por eso utiliza la metáfora, al igual que los símbolos que crean muchas preguntas y muestran una inquietud permanente. Este estado de incerteza deja al sufí ante una infinitud de interpretaciones, lo que le muestra su incapacidad y su limitación por representar la forma de Dios de manera definitiva.

Efectivamente, la intención del sufí y del poeta es dejar la palabra libre de toda categorización. Para conseguir esta libertad de las palabras, el poeta juega con las letras, crea un espacio de relaciones entre las primeras y sus significados, metamorfosea la realidad a través de las metáforas que crean nuevas imágenes y formas de concebir la realidad imaginada: “la metamorfosis como una transferencia o un viaje. La palabra viaja entre las cosas. Las cosas viajan entre las palabras. Lo visible viaja en lo no visible. Y el sentido viaja en las imágenes” (Adonis, 2012, p. 137). Por eso existe esta búsqueda continua por parte del sufí del rostro de su amada en lo manifestado, no se contenta con las primeras significaciones de las letras. Es lo mismo que hace el poeta a través de la reiteración, la combinación, las permutaciones del nombre de Bronwyn, la transgresión del lenguaje y el orden; es una manera de condensar la significación de la letra y la creación de un nuevo espacio visual; es una forma de visualizar los conceptos, como lo mencionó Ibn Arabí:

La corporización de la forma empuja al ser humano a sostener la mirada hasta aprehender todo el significado de la misma. Si el significado entra en el molde de la forma y de la figura, es deseado por los sentidos y se abre a la contemplación y al disfrute, lo que conduce a la realización de lo dispuesto por dicha figura y lo corporizado por dicha forma. (Como se citó en Adonis, 2009, pp. 188-200)

De esta forma, el lenguaje abre el camino al sufí para buscar lo semejante a su forma de ser, pero lo semejante queda siempre oculto para él, porque su dimensión es infinita. La única posibilidad que le queda es acercarse a la forma mediante su contemplación al crear un dinamismo, un movimiento del lenguaje. Por eso entra en contacto directo con los 99 nombres de Dios y sus atributos, los recita y reitera continuamente con el objetivo de encontrar el nombre secreto; de esta manera, va visualizando, viviendo esta realidad oculta y manifestada al mismo tiempo. Entre estas letanías, se encuentra la repetición de la profesión de fe: “la ilaha illa Allah”, “no hay más Dios que Dios”, o sus atributos –*al Rahim* (el misericordioso), *al Haqq* (la verdad), *al Hayy* (el viviente), *al Qader* (el todo poderoso)– como forma de buscar esta esencia perdida y unirse con ella:

Los 99 nombres divinos se comparan a los distintos grados que constituyen el ser y, a su vez, corresponden a las letras luminosas. Existe pues una correspondencia entre el orden de las letras y el orden del ser, entre el hombre de letras como microcosmos y el universo de letras como macrocosmos, estando ambas manifestaciones incluidas en el misterio de la divina Unidad. (Garrido, 2006, pp. 90-91)

En el mundo sufí esta técnica se llama *dikr*. Es una forma de relacionar la palabra y su esencia. A través de esta técnica, el sufí se abre hacia el mundo de las visualizaciones, borra la huella de la palabra en la lengua y la imagen de la forma de la palabra de su corazón, mientras que: “el sentido de la palabra permanece en su corazón unido a él y sin abandonarlo”, como dijo el Ghazali (Random, 1996, p. 171). El *dhikr*, en este aspecto, tiene como finalidad devolver las aguas a su cauce; de otra forma, se dice que el sufí vuelve a conectarse con su centro. Al final del trayecto, este último se encuentra a solas ante su sombra y las imágenes que ha creado, pero no se puede hablar de una llegada definitiva, pues la recreación de imágenes no cesa nunca: siempre se está ante nuevas imágenes, verdades y horizontes abiertos.

Por este motivo, la palabra busca su independencia a través del lenguaje poético, busca su proyección en el futuro; es una recreación permanente de espacios abiertos que reflejan la apertura de las palabras hacia otros comienzos, es la realidad de la palabra poética que busca otros puntos de inicio. Durante este proceso, se borra el tiempo, porque el poema crea siempre otros espacios:

En la ausencia de tiempo, lo nuevo no renueva nada, lo presente es inactual, lo presente no presenta nada, se representa, pertenece desde ahora en adelante y en todo tiempo al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como ya y siempre pasado, de modo que no lo conozco, pero lo reconozco, y este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer, el derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de esperar, lo que no puedo tomar sino solo retomar, y no dejar nunca. (Blanchot, 2000, p. 24)

En el fondo, es una forma de muerte ontológica del poeta en las palabras, es una muerte del tiempo presente que no le pertenece, porque lo vive de forma ausente; por eso las palabras buscan detrás de cada letra lo ausente, las huellas que se quedan detrás de las letras imposibilitadas de conseguir la forma real de las cosas. Esto lleva a hablar de los dos mitos de Cirlot:

Bronwyn sintetiza los dos mitos “centrales” del autor, el de la vida muerta (en el sentido de Séneca: lo perdido, no sido, desaparecido) y el del amor situado en ese estrato de la vida mental, en que lo irreal se torna verdadero por la vivencia. (Cirlot, 2001, p. 225)

Por consiguiente, se trata de una necesidad de recreación de los espacios limitados, de buscar otros nombres faltantes; pero el poeta se encuentra siempre ante la impotencia y la imposibilidad del lenguaje, por lo que inventa uno propio:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Todo el ciclo se sitúa en el límite del lenguaje y más allá de él, como toda obra poética referida a la pura interioridad, que siempre ha necesitado de “nuevas palabras”. Traspasar el límite del lenguaje por medio de las “torsiones” y “deformaciones sintácticas” responde aquí a la posible expresión de la “desunión”, de la “imposibilidad”, es el lenguaje de la negación. (Cirlot, 2001, p. 41)

En realidad, es una negación total de lo establecido, es una forma de abrir otros caminos desconocidos por el poeta; por eso no es de extrañar que Bronwyn sea una obra abierta hacia diversas interpretaciones, porque constituye un puente entre el pasado, el presente y el futuro. Es una voz escondida que oculta el secreto del alfabeto de las letras, las cuales quedan atrapadas dentro de un lenguaje que puede llevar el poema al lugar de la muerte y la resurrección; este es el lugar del no-lugar y de la destrucción que lleva a la experiencia de la muerte en la poesía. Más específicamente, la palabra se ve muerta al no poder pasar el umbral del presente o ascender con el lenguaje hacia sus límites; por lo tanto, su poder empieza desde el momento en el que el lenguaje entra en la embriaguez para llegar al éxtasis y al goce a nivel de la escritura. Ello lo confirmó Ibn al-Farid, actualizado por Cirlot: “no ha vivido aquí abajo el que ha vivido sin embriaguez y no tiene razón quién no ha muerto por su embriaguez” (como se citó en Rivero, 2016, p. 98). En suma, el poeta destruye, deshace y supera el lenguaje externo para reconstruir su verdad propia de los sentidos.

De esta manera, se percibe la estrecha relación entre el arte como forma de construir una realidad posible y el sufismo, que se abre hacia una experiencia, una visión del más allá que sobrepasa sus posibilidades. En ambas experiencias, tanto el poeta como el sufí desean visualizar una nueva realidad; por esta razón no se contentan con lo que ven, sino que se abren y se interrelacionan con otras formas de ver la realidad. Esta última sirve para preguntarse por la necesidad del arte en una experiencia mística como el sufismo, o por qué los poetas contemporáneos vuelven la mirada a temas relacionados con la religión y la mística. En el fondo, son poetas vanguardistas que aceptan lo nuevo, pero vuelven la mirada hacia atrás:

La tradición se convirtió en término anatemizado, repudiado y degradado por la vanguardia. La creación de un “orden nuevo” que proclamaban los diferentes “ismos” debe ser considerada como el resultado de la necesidad vanguardista por romper con el “pasadismo”. En el afán mismo de conseguir un “orden nuevo” como respuesta al “pasadismo”, la vanguardia se proyectó dentro de la modernidad. En este sentido, el único retorno hacia el pasado permisible para ciertos “ismos” –por ejemplo– el surrealismo– fue el retorno al primitivismo, a la infancia

de la humanidad en el que la inocencia es su signo y la memoria no existe. (Medina, 1997, p. 46)

Por otra parte, el sufí emprende una experiencia de embriaguez que le obliga a salir de sí mismo, con ello destruye y altera el nivel de comprensión y busca el verdadero sentido de las palabras. En esta recreación de sentidos, rompe las formas establecidas del entendimiento; tal es la esencia de la poesía, que se refleja en la palabra como centro de renacimiento: “en poesía, es el centro del lugar que, dentro la muerte se prepara para resucitar, es lo que renace eternamente” (Corazón, 2007, p. 221). Sin embargo, para ir hacia el centro, el poeta se emancipa y se libera de las ataduras del lenguaje; de otra forma, deja que la palabra se encargue de buscar su camino, como sostuvo Derrida (2012), el filósofo francés, puesto que no existe una sola verdad:

Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla hablar completamente sola, cosa que solo puede hacerse en lo escrito [...]; dejar la escritura es estar ahí solo para dejarla pasar, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. (pp. 96-97)

Efectivamente, durante su camino hacia el centro para resucitar sus palabras, se asiste el poema *La quête de Bronwyn* a un juego de combinaciones entre imagen, palabra, color y sonido. El lector necesita una preparación para seguir toda la progresión de la palabra. Se trata de un recorrido que engloba diferentes estados o sensaciones: está lo imaginado, lo escuchado y lo visto hasta plasmarlo todo en una letra, un verso y un poema. En el fondo, es una *quête*, una aventura a través del lenguaje que se percibe desde los primeros poemas de Bronwyn. Es un juego con la muerte, con el no, con el tiempo y el espacio recordados, pero que nunca han existido. El poeta hace vivir el amor imaginado mediante una serie de combinaciones, permutaciones, aliteraciones y poemas en prosa; y, en diferentes momentos, el lector se ve superado por las imágenes que manifiestan el grado de tristeza y amor que vive el poeta.

En este caso, el lenguaje hace de mediador entre el poeta y el lector, dibuja, construye, rompe la continuidad de la narración; todo esto, mediante la ruptura de las palabras y construcciones de diferentes versos que no riman siempre. Esta es una construcción de ideas que va más allá de lo vivo hacia una inmersión en el trasmundo (como se citó en Cirlot, 2001, p. 199), es una forma de reminiscencia que recuerda las experiencias anteriores y el tiempo pasado. Jean Aristeguieta dijo: “cuando el poeta escribe intensamente como lo hace Juan Eduardo Cirlot, el lenguaje se desprende de su corteza habitual para conducirnos hacia las

abstractas cavidades de la nostalgia” (Cirlot, 2001, p. 199). En este aspecto, Antonio Molina señaló:

Así, Cirlot, en el panorama actual de nuestra poesía es un poeta distinto que no se detiene en las zonas periféricas de la realidad y penetra en las profundas. Por eso su poesía parece aludir a formas o situaciones en las que la vida no existe o en las que se la evoca de manera evanescente. [...] Pero en realidad su poesía expresa lo intemporal constante, el anhelo y la certeza de una perduración. [...] En esta poesía la historia externa apenas cuenta. Y de la interna quedan los fragmentos de un monólogo, o diálogo en que ambos interlocutores se confunden. Y este carácter fragmentario le da intensidad y el interés que permanece por encima de las circunstancias. Así consigue un intenso patetismo y deja la puerta abierta a posibilidades e interrogantes consiguiendo esa atmósfera que pertenece a otra dimensión, la de lo posible soñado-vivido, como temor o como deseo, o como a la vez las dos cosas. (Como se citó en Cirlot, 2001, p. 276)

En la parte final de este poema se nota un dinamismo, un movimiento rápido de las letras acompañadas con un tono musical que se desprende de todas las palabras:

Los cisnes son las alas de las almas

las alas de las alas

las alas de las almas de las alas

los álamos del alma

las almas de los álamos

las alas de las almas de los álamos [...] las alas

las olas

las almas

olas de los alados aletazos

alas de los pedazos

alas albas. (Cirlot, 2001, pp. 520-521)

Este aspecto musical en la poesía de Cirlot se traduce al término *samâ* en la poesía sufí, cuando fluye de las palabras un canto y una belleza infinitos, lo que lleva a hablar de las variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn, las cuales son variaciones que se alejan completamente del simple letrismo, dado que lo que se busca es una realidad escondida

en los fonemas. Se trata de: “la aplicación del doble principio de ‘significación psicológica del fonema’ y de ‘autonomía de la lengua como tal’, refiriéndose aquí al letrismo o la poesía fónica entendida por Jean Cocteau” (Cirlot, 2008, p. 885).

Con respecto a este tipo de poesía relacionada con las variaciones, se debe mencionar el lado de la poesía experimental en Cirlot, que aborda variaciones que forman parte de un proceso místico a través de las letras; además, estas representan una dimensión simbólica, un vacío interior que siente el poeta al no encontrar el nombre exacto de Bronwyn: “las variaciones fonovisuales añaden al valor musical y simbólico del fonema, el simbolismo de la letra, del dibujo de la letra” (Morales, 2011).

Dichas variaciones responden a la evolución poética del poeta, que no deja de ser una búsqueda del sentido de la vida; por eso, entre vivir, olvidar y recrear lo pasado, el poeta encuentra en las permutaciones una forma de reconstruir una realidad imaginada. Él trasciende con las palabras y busca otro sentido a las letras que forman el nombre de Bronwyn; crea un ambiente irreal, imaginado, pues la realidad no responde a sus ilusiones: “el sentimiento de absoluta irrealidad cede ante un simbolismo trascendente”, como señaló Victoria Cirlot (como se citó en Cirlot, 2001, p. 40). Se trata de un simbolismo que busca otra satisfacción, aunque sea a nivel poético. En esta situación, lo que queda ante el poeta es construir un espacio, imaginar algo que responda a su inquietud frente a la finitud del tiempo y el espacio reales: “nunca seré del tiempo, aunque en el tiempo viva/ la eternidad me tiene en su poder/ somos la eternidad. Blanca viniste/ a convencerme, muerto” (Cirlot, 2001, p. 272). “Ahora sí que sé por qué te vi/ sobre las grises aguas del pantano [...] te vi para saber que soy eterno/ no importa que esté muerto junto al mar” (Cirlot, 2001, p. 273).

Efectivamente, estas modificaciones abren otras formas de entender cada combinación de letras, crean una visión diferente en el lector. Al mismo tiempo, construyen diversas posibilidades de imágenes, sonidos y visiones que surgen con cada repetición; pero se tendría que relacionar este idioma nuevo de Bronwyn con la técnica de las permutaciones: “comprendí que no solo había encontrado un medio para crear imágenes irracionales (al margen del directamente inspirado automático, practicado por mí desde 1943), sino algo que explicaba la imagen irracional como efecto de un desplazamiento, de un deslizamiento” (Cirlot, 2001, p. 429). Pues tanto en las permutaciones como en las variaciones fonovisuales, lo que importa es el ritmo interno de las letras, la creación de un mundo de imágenes que llevan a un silencio místico. Es una poesía que busca lo sagrado:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Cirlot justifica así su poesía irracionalista, su poesía experimental y su poesía generativa, en general, en tanto que búsqueda de lo sagrado. Y esa *quête*, como él la llama, tiene su base en una concepción mística de los sonidos y de las palabras que es también en su caso una “mística del lenguaje”. (Parra, 2003, p. 93)

Aquí se habla de un silencio que presencia lo ausente y relaciona lo humano con lo divino en una especie de “alfabeto religioso”, como explicó Amador Vega (Aguirre, 2012, pp. 139-152); por lo tanto, este alfabeto constituye la llave para penetrar al mundo del alma mediante *samâ* continuo del alfabeto y sus letras. Es una forma de representar y visualizar el concepto de la letra espiritualmente, se trata de un amor trascendente; es un viaje en compañía de las letras y palabras en una especie de danza y *samâ* espirituales. Aparentemente, es un ejercicio exotérico, pero en el fondo busca el lado esotérico de las letras que acompañan al ritual. Es una alquimia interior que trasciende y cambia los estados interiores del sufí; son sensaciones, visiones y luces espirituales que se vislumbran en cada etapa de su viaje. En lo que concierne el poeta, esta *quête* poética se ve plasmada en el lenguaje, los movimientos de las palabras, las letras, los cambios bruscos de los versos y rimas. Por eso considera:

[Que] la poesía es la más difícil de las artes. Cuando el músico, el pintor o el escultor actúan, ya se mueven en un elemento artístico: su materia y su procedimiento. Pero el poeta maneja una materia inartística, el lenguaje, degradado en lo cotidiano [...] para transmutar en arte aquello con lo que trabaja. (Cirlot, 2008, p. 894)

Se trata de un trance poético que se mueve, renueva y crece con cada cambio y metamorfosis a nivel de las palabras y del poema en general. El lector, al fin y al cabo, se mueve con las palabras e imágenes, con los colores y sonidos que se oyen a través de los cisnes que acompañan en este viaje: “el carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos: ‘se mueven’ intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina” (como se citó en Cirlot, 2001, p. 413).

Ahora bien, este trance y movimiento continuos se encuentran también en el mundo sufí, pero para llegar a este estado el sufí se vacía, se desprende de todos los conceptos y barreras mentales. Esta vacuidad de las ideas prepara al buscador para entrar en contacto con el ritmo del cosmos que engloba todo, a fin de emprender el viaje de regreso y su unión con el punto de inicio; al final, es un viaje *a partir y hacia* la “nada” como plenitud y reabsorción en Dios. Por otra parte, este estado de vacuidad es el que purifica el corazón y prepara al sufí para la visualización y la percepción de las luces. En el poema *Visio smargdina*, se encuentra un verdadero viaje a través de las palabras y letras que crean un movimiento, una fluctuación

entre las vocales y las consonantes; se trata de un cambio necesario que convierte a la poesía en plegaria (Parra, 2003, p. 100). Por lo tanto, el lenguaje se transforma al adentrarse en la experiencia y la búsqueda de la luz:

El lenguaje era un medio, nunca un fin: una vía para la experiencia mística. La poesía se convierte en transfiguración, en visión de luz, de oro o esmeralda, o de cristal negro, y el poeta es el ofrendante. La forma es solo un medio que genera los contenidos. (Parra, 2003, p. 104)

Al volver al poema *Visio smargdina*, Cirlot aconsejó leerlo en voz alta para escuchar el eco de las consonantes, las letras que rompen el silencio y la imaginación del lector: “maresmer/ maresmel vad/ valma resdar/ mares delmer/ deser verdal/ vernal damer/ adler es mar/ verden lervad/ maresmer ver/ desmeral dar/ dar” (como se citó en Janés, 1996a, p. 81). En verdad, estos versos llevan a una nueva forma de decir las cosas, pues el poeta cambia radicalmente la forma y el sentido de las palabras: estas ya no son simples letras que tranquilizan al lector, sino que reflejan la inquietud del poeta y sus preguntas inacabadas. Ello forma parte de la *quête* de Cirlot y su aventura con el lenguaje; es una *quête* que lo mueve entre diversas formas de decir el poema:

Mi poesía se mueve entre polaridades, a veces cayendo en ellas y a veces entreverándola: misticismo y nihilismo, tradición y vanguardia, concepción surrealista, o más bien mágica, y tendencia a lo clásico, formalismo estructuralista y contenidismo a ultranza. A veces la imagen disonante [...], la discordancia sintáctica [...], la supresión de puntuación y de mayúsculas, o bien mantengo el sistema heredado del pasado con toda integridad. (Cirlot, 2008, p. 891)

Como resultado de esta poesía, se halla una nueva gramática que opta por otra forma de sintaxis: “esta gramática en la que se inscriben de nuevo todas las dislocaciones de la sintaxis muerta, todas las agresiones del habla contra la lengua, todo poner en cuestión la letra misma” (Derrida, 2012, p. 106). En el fondo, este poema muestra primero la existencia obvia de la música en la poesía de Cirlot; en relación con esta, se tiene el ejemplo de los poemas *Con Bronwyn* y *La quête de Bronwyn*, que se componen al escuchar música (Parra, 2001b, p. 189). En segundo lugar, se observa la presencia de la técnica *samâ*, que constituye una manera de elevación mística que se consigue mediante el encuentro de los diversos colores, letras y disonancias musicales: “el estado al que hace alusión es aquel estado del extático reencontrado con el mundo suprasensible, cuando oye la voz cada vez más triste y llevado por esta audición contempla la forma manifiesta de su éxtasis” (Parra, 2001a, pp. 208-209).

En realidad, es una forma de juego con los nombres en una especie de recreación de un ambiente extático suprasensible, es la liberación del alma de su esclavitud. Como señaló Rûzbehân: “el *samâ* es la escucha del ser, es la audición por Dios y con Dios [...]. Por una sola de sus palabras el gnóstico será liberado de su esclavitud y resucitado en Dios” (Parra, 2001b, p. 208). Este estado de liberación que se logra mediante *samâ* y *dhikr* crea un estado de miedo mezclado con amor y alegría y lleva a un desvarío total; en este aspecto, Jean Aristeguita comentó:

El surrealismo característico de este poeta se funde a un sentimiento de terror ante el espejo de las tinieblas que nos rodea y que, lógicamente, nos atormenta. En esta situación el lenguaje que emplea Cirlot aparece metamorfoseado en desvarío. Pero un desvarío de abrasadora búsqueda hacia la belleza introspectiva. (Como se citó en Cirlot, 2001, pp. 276-277)

De este modo, se tiene un llamamiento continuo a lo divino y a la fuerza liberadora que une con la belleza de lo absoluto; es una búsqueda de amor interior que hace vivir las palabras de manera distinta. Así, se sueña, visualiza y construye una visión irracional con las imágenes y el lenguaje; es un “irracionalismo visionario”, una “iluminada intuición”, como decía Jean Aristeguita (como se citó en Cirlot, 2001, p. 276). De hecho, es lo mismo que le pasa al poeta que se siente solo delante del amor de Bronwyn, la desoladora, la desgarradora; es una forma de belleza divina que otorga amor y terror al mismo tiempo. En suma, el poeta se encuentra en desvarío, por eso llama a su amor como un delirio, un discurso incoherente y atonal; tal situación es normal porque se encuentra en el estado-límite. Justamente, es: “la estética del desvarío, es [...] la valoración artística de los ‘estados-límite’ en que el alma, por efecto del terror, el amor o la proximidad a la muerte, llega a manifestarse mediante un ulular disonante grávido de disoluciones” (Parra, 2001b, p. 127).

Como se ha mencionado, el poeta tiene una intuición muy fuerte que lo empuja hacia la revelación de lo oculto detrás de los símbolos y hace del lenguaje el medio para desordenar, aniquilar lo estructurado y dar una nueva estructura, un nuevo orden a nivel de la escritura. Ello prepara para emprender un viaje por los misterios de la escritura, que llega a su culminación en este último poema entregado a Leopoldo Azancot, el cual: “alcanza una gran belleza y su contenido entraña un punto de culminación en el ascenso místico” (Janés, 1996a, p. 80). Para concluir, es un ascenso hacia el lugar del no-donde que deja el nombre abierto y escondido; por eso se está ante la búsqueda de lo inexpresable y la infinitud del lenguaje, y el poema abre los horizontes de la lectura y la comprensión, porque nada está acabado:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

De pronto vi la luz y no era luz
era el sonido, Bronwyn, de tu nombre
iré en tu busca Bronwyn hasta que
el valle de las runas no se calle
anegado en la luna de aquel lago
las aguas absolutas que me anegan
me ciegan y crepitan en las ramas
[...] atado, atormentado, torturado
perdido en la presencia de lo sido
te busco entre las olas de aquel bosque
te busco entre las alas de aquel brusco
despertar de las aves en tu altar [...] en el bosque me buscan y es tu voz
en el ávido abismo de mí mismo;
[...] me buscan sin saber que soy el bosque
nunca te encontraré porque el encuentro
habría de ser fuera y estás dentro. (Cirlot, 2001, pp. 49-501)

Este es un ascenso hacia un lugar lejano en compañía de los cisnes que buscan la luz y el centro de iluminación; en este camino hacia el no-donde, dicho camino no está trazado ni conocido. La luz es cambiante y su claridad depende del estado del poeta; por eso sus mejores compañeros en este momento son el amor y la esperanza de encontrar lo que desea:

He vuelto a ser la luz donde la luz
deja de ser la luz para ser luz
en el centro del centro de los centros
en la rosa de rosa de las rosas
Cisnes enloquecidos me circundan
me inundan con sus alas

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

con sus olas

albas donde las albas lontananzas

esparcen sus aladas esperanzas [...] Son aves que me buscan en las graves

rocas negras de luz, blancas de sombra

aves que vuelan ávidas habiendo

abierto con sus almas, con sus alas

la doble claridad de las alburas

alzo mi corazón entre aletazos

entre las albas alas de la altura [...] y blandas invasiones de blancura

tan blancas son las alas de lo blanco. (Cirlot, 2001, pp. 518-519)

Por lo anterior, se puede decir que el lenguaje constituye la llave crucial para adentrarse en los secretos de las palabras, porque su estética y poética no se limitan a recordar una imagen o grabar una letra; en verdad, su rol reside en abrir las palabras y letras hacia diferentes sentidos e interpretaciones. Esta realidad la comparten el sufismo y el arte contemporáneo, pues ambos buscan lo indefinido y lo desconocido. Por su parte, Cirlot recuerda que su búsqueda va más allá de encontrar la simple imagen: “el arte a que nos referimos sigue, sin embargo, preocupado en el fondo del hallazgo de la imagen ignota que rige todas las búsquedas del arte contemporáneo” (Corazón, 2007, p. 172). En este sentido, el arte y la poesía buscan lo desconocido u olvidado en otra cultura, en este caso, el sufismo; por eso hay algunos temas relacionados con el sufismo en estos poemas de Cirlot, los cuales buscan más allá de lo sabido. Entre dichos temas está el *mundus imaginalis*, el no-mundo, el *ta'wil*, la sofiología, el *sacramentum amoris*, los fotismos de color, el *dhikr* y el concierto espiritual o *samâ* (Parra, 2001a, p. 200).

En este aspecto, se vuelve a recordar la importancia de los relatos sufíes en la obra de Cirlot, que no se quedan aislados u olvidados, sino que sirven como una fuente en su búsqueda de lo real absoluto; además, estos sirven para crear un espacio abierto hacia todas las posibilidades de la interpretación. Tales relatos siguen al poema que reúne los elementos para dibujar un cuadro lleno de colores indefinidos e ideas que sobrepasan la razón. Por lo tanto, se confirma que Cirlot encuentra en los relatos otra forma de decir las cosas y de acercarse a Oriente mediante el puente de sus historias.

Para concluir, este capítulo sobre Cirlot muestra que el sufismo está presente en sus obras de forma directa o indirecta, y se señala también la posibilidad de tender los puentes entre diversas tradiciones, al igual que la importancia de la lectura actual o contemporánea de un pensamiento que se remonta a siglos anteriores. En los próximos capítulos, se ve un acercamiento de Valente al sufismo y su interpretación de los textos sufíes; con este poeta, se entra en contacto con la palabra y el verbo que buscan algo desconocido en el fondo de la experiencia poética, lo que tiene que ver con la experiencia mística e interior que supera el lenguaje del poeta y el místico.

3 José Ángel Valente

3.1 Palabra originaria y su desarrollo en el tiempo

En este apartado dedicado a José Ángel Valente (1929-2000), se intenta hablar de diversos temas en su producción literaria: la mística en su obra, el descubrimiento del sufismo, y su concepción universalista del hecho místico, lo que lleva a hablar de otra manera de interpretar y entender lo religioso. Entonces, se debe empezar a partir de los años 50, los cuales se caracterizaron por una discusión sobre la función de la poesía y el papel del poeta en los cambios de la realidad; por tanto, se encuentra la llamada poesía social, que se considera como arma para denunciar el malestar y concienciar al pueblo. Por su parte, Vicente Alexandre resumió las características de esta poesía en estos puntos:

Toda poesía es multitudinaria en potencia o no es. La poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres. Servir: la única libertad de la poesía [...], la poesía no es cuestión de fealdad o de hermosura, sino de mudez o de comunicación. (Como se citó en Mas, 1986, p. 18)

De acuerdo con esta cita, Miguel Mas (1986) añadió otras características de la poesía social, las cuales se resumen a continuación:

La poesía debe ser ante todo realista, es decir, debe integrar temáticamente la realidad social. La poesía debe ser popular, es decir, debe ser dirigida al pueblo. La poesía se justifica como instrumento de denuncia (de la injusticia) y a favor de las clases preteridas. (p. 17)

Asimismo, Valente se presenta como un poeta que va más allá de la instrumentalización de la poesía, de informar, de describir o denunciar una realidad. Por esta razón, en una encuesta de *Ínsula* sobre la poesía, a finales de 1963, se habló de las dificultades que alejan completamente de hacer poesía:

La ciega obediencia a una lista de temas concebidos *a priori* dificulta, o mejor diríamos, imposibilita, la autenticidad tanto poética como sociopoética del canto. El poeta que diferencia estas dos voces en su obra se desprende por completo de su propia conciencia y con ello deja de hacer poesía. (Como se citó en Engelson, 1978, p. 45)

En realidad, en Valente el lenguaje forma parte de una búsqueda filosófica dentro del poema mismo:

En el caso de Valente definitivo se da, es verdad, una impregnación filosófica [...], pero proceso creador, en este poeta, comporta una interiorización profunda que determina, en la

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

germinación del lenguaje, la conversión del pensamiento filosófico en pensamiento radicalmente poético. (Gamoneda, 2007, p. 61)

En el fondo, se trata de un cuestionamiento sobre la existencia misma del poema en relación con el lenguaje como clave para adentrarse en la experiencia poética; es el sentimiento de aventura acompañado de un lenguaje que no asegura ningún triunfo sobre lo desconocido:

Para Valente decir que la poesía no es esencialmente comunicación no significa el carácter comunicativo del acto poético, sino que es situarlo como una situación determinada (pero no determinante) [...]. De ahí que la experiencia poética sea fundamentalmente un “caer en la cuenta”, una entrada en lo desconocido que solo a través del lenguaje creador puede revelarse como conocido. (Mas, 1986, p. 25)

Ahora bien, en la obra de Valente se halla una amplia producción que oscila entre poesía, narrativa, ensayo y traducción; esta se abre también hacia una experiencia poética que se conecta con lo oculto, lo trascendente: “los artículos iniciales de las palabras de la tribu (1971) –publicados originariamente a lo largo de los sesenta– dan cuenta de la disidencia de Valente respecto al realismo social y constituyen su aportación teórica al debate que lo clausura, mostrando cómo es la misma responsabilidad social la que exige a la poesía –al arte todo– la apertura a lo trascendente” (Ardanuy, 2010, p. 186). Por eso cabe preguntarse sobre este interés de Valente por lo místico en pleno siglo XX, especialmente por el sufismo. En realidad, la respuesta a esta pregunta se encuentra en lo dicho por el mismo Valente al hablar de las circunstancias que lo empujaron a editar la *Guía espiritual*: “se buscaban [...] formas de experiencia interior en otras tradiciones, [sin advertir] [...] que habían encontrado también muy alta expresión en la cultura de Occidente, aunque hubieran quedado en ésta sumergidas o marginadas” (Ardanuy, 2010, p. 194). Por su parte, Jordi Ardanuy (2010) comentó:

[Que] este es el punto de partida de una labor que lo erige como introductor en España de una línea de reflexión transcultural sobre los hechos religiosos que arranca con el siglo veinte de la mano de William James y Rudolfo Otto y que, desde un primer momento, busca una perspectiva filosófica alternativa a las filosofías de la sospecha cuajadas al hilo de los positivimos del diecinueve. (pp. 194-195)

Por ende, Valente estaba lejos del realismo social que caracteriza a los poetas y narrativos de los años 50. Esta fue generación:

[Que] junto a su concepción de representación de la realidad, se manifiesta lo que Shirley Mangini califica como la “meta de transformar la sociedad” [...]. Este término aglutina [...] a

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

poetas como Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Eugenio de Nora, José de Hierro y otros. (Como se citó en Medina, 1997, p. 30)

De igual modo, Valente buscaba más allá de las palabras, una palabra no adúltera, tal como escribió en una carta de 1955 a Caballero Bonald:

Esto, que es tu riqueza, te pone en peligro a veces. Hay poemas tuyos claros y tensos; en otros te me dejas llevar por eso que se llama “riqueza verbal” y que no es más que el crecimiento inútil de las palabras que nos llenan los bolsillos [...]. No te cases con las palabras; salen siempre adúlteras. Seamos en este sentido, solteros y honestos. (Como se citó en Engelson, 1978, pp. 27-28)

Prácticamente, se está ante un poeta que se interesa por la palabra depurada y ausente al momento de escribir, pero está siempre presente. Por lo tanto, para entender esta realidad, se requiere una interpretación, la utilización de un discurso específico que facilite acercarse a un ámbito distinto, repleto de formas poéticas y símbolos relacionados con lo divino. De cierta manera, la mística española responde a este proceso de interpretar dicha relación divina/humana, o de buscar todas las posibilidades que hacen posible tal relación. No obstante, existe una inquietud por adentrarse a otras formas de recepción de la realidad, un deseo de descifrar el texto sagrado de manera diferente, como hace la mística enfocada en otra realidad. Con ello, se ve que todas estas formas que trascienden la realidad no son bien recibidas por la filosofía, como dijo Peñalver (1997), el profesor de filosofía:

El bloque de la filosofía moderna, ya se sabe que tan monolítico como pretende la historia esencial o epocal, no deja lugar para que se aloje en él “lo” místico, a no ser parasitariamente, y como una sorda, reprimida, inquietud. La subjetividad moderna, es decir la vieja sustancia más nueva representación, no comprende, en ningún sentido, el alma mística, ya herida o en éxtasis, enferma de amor o tocada por el amor divino, que San Juan de la Cruz y Santa Teresa han colocado en el imaginario de la cultura española. (p. 11)

En este ambiente hostil, la mística española sigue buscando un lugar adecuado para seguir floreciendo, así como mecanismos para sustentar sus teorías; por eso se ha dicho que San Juan de la Cruz y Santa Teresa crearon un espacio interior de difícil acceso, un secreto clandestino inviolable (Peñalver, 1997, p. 12). Consecuentemente, se tiene a Michel Certeau, filósofo y teólogo que relacionó la mística con el pensamiento filosófico y psicológico y asoció las búsquedas de los místicos con las del psicoanálisis de algo perdido, de una herida, de una añoranza por algo: “una escritura capaz de ‘decirlo todo’ para exponer su intimidad atormentada, gozosa. Y: “en las ‘frases místicas’ de San Juan de la Cruz, el vínculo interno

del lenguaje tallado, cortado o interrumpido, y el cuerpo circuncidado” (Peñalver, 1997, p. 14).

Con lo anterior, se puede afirmar que los místicos parten de un campo diferente a la realidad vivida, y hacen del discurso divino un argumento para salir de sí mismos y responder a la llamada de algo o alguien que les interpela desde el otro lado; de hecho, es una búsqueda continua de la relación entre el mensaje divino y el ser humano, este es un momento de confusión ante todo lo que se vive. Ante la falta de respuestas y el estado de ambigüedad, tanto la filosofía como la mística intentan resolver las dudas: es verdad que la forma de entender los textos sagrados difiere de un filósofo a un místico, pero lo esencial es el intento de ambos para encontrar una respuesta a sus preguntas. Aun así, cada uno parte de un enfoque diferente, como la intuición o la razón filosófica; más adelante, se ve la conversación entre Averroes y Ibn Arabí como la presentó Valente. Esta diferencia se evidencia también en la mística judía que abre el debate entre filosofía y mística: “la diferencia fundamental en la relación con la Torá y la tradición, entre filosofía y mística está en que mientras la filosofía propone una interpretación alegórica de la Torá, la mística contiene una interpretación simbólica” (Martín, 2009, pp. 189-190).

En este punto, cabe subrayar que, cuando se habla de los místicos, se hace referencia a los de las tres religiones, sin olvidar a los de otras tradiciones espirituales. Juan Martín (2009), en su libro *El fenómeno místico*, habló de la mística en las tres religiones como fenómeno que hay que contextualizar en su marco histórico; además, se deben distinguir la mística como experiencia interior que reinterpreta los textos, la que los vive de manera diferente y la institución con sus dogmas encerrados. Esta experiencia interior existe en las tres religiones monoteístas, pero se vive de forma distinta; no obstante, lo que importa es este proceso continuo de la mística a través de las tres religiones, al igual que reconocer la apertura de estas místicas y la universalidad de la experiencia interior frente a los textos sagrados.

Consecuentemente, Scholem habló de la mística judía como vivencia y conciencia y como experiencia de las realidades divinas que tienen diferentes sentidos. En el fondo, es esta misma mística que hay que buscar, no la otra que tiene como objetivo la unión directa con Dios (Martín, 2009, p. 185). Se trata, al fin y al cabo, de la experiencia profética en forma de leyes y dogmas. Por otra parte, está la mística que busca la manifestación de Dios como esencia en la naturaleza, como afirmó Schweid: “tal experiencia se realizaría exclusivamente bajo la forma del éxtasis, que saca a la persona de la vida ordinaria, y culminaría en la identificación

del hombre con la divinidad” (como se citó en Martín, 2009, p. 208). En realidad, es una experiencia que conlleva el deseo de conocer lo oculto, lo velado y acercarse a él. Es un dejarse llevar por la intuición como señaló Atmane Bissani profesor, escritor e investigador marroquí:

Le désir de connaître, de percevoir l'occulté, le voilé, le secret que recèlent les mondes sensible et subtil est à l'origine de l'effort psycho-spirituel des mystiques qui se laissent guider par le sens que leur suggère leur intuition. Le domaine de Dieu est énigmatique, le connaître est une expérience que seuls peuvent vivre les initiés, ceux qui y croient et qui s'y mettent. (Bissani, 2022, p. 52)

En lo que concierne a la mística cristiana, se destaca la experiencia del místico con Dios y el reflejo de esta experiencia en el amor hacia el prójimo: “en la unión de semejanza [...] que se encarna en la unión de la propia voluntad con Dios y, más concretamente, en el amor al prójimo, con expresión y medio de realización del amor de Dios” (Martín, 2009, p. 233). En el mismo sentido, igual que la mística judía y cristiana, se asiste a un conflicto ante la comprensión del texto sagrado en el islam: por un lado, está la lectura literal y dogmática de los ortodoxos; por otro lado, la lectura de los sufíes, que se caracteriza por su experiencia vivida. Estas dos posturas o percepciones son opuestas en relación con la lectura del texto sagrado:

Las representaciones de Dios y las formas de entender la relación con él, propia de la religión oficial, por parte de una religiosidad personal que, gracias a su experiencia vivida, ha descubierto el sentido nuevo y más profundo de las mismas. (Martín, 2009, p. 244)

Cabe aclarar que estos temas de la mística se exponen en el capítulo de Valente y no en el de Cirlot porque el primero trataba temas místicos en su ensayo; más adelante se ve la presencia de estos temas –por ejemplo, en la posibilidad de la influencia del sufismo en la mística cristiana– y se habla de una experiencia poética y mística en ambos sujetos.

Por consiguiente, también se debe recordar que este tipo de lectura que hace la mística a los textos religiosos, no está lejos de la interpretación y la exégesis a las que se refirió Valente cuando trató de buscar la fuente y el origen de las palabras árabes. En este poeta, se puede hablar de la mística como un fenómeno y una experiencia igual que en la poesía; se trata de una vivencia única que pone al místico, al sufí y al cabalista ante los textos sagrados. Lo que les interesa aquí es la experiencia en sí de los textos, es cómo se presenta en su consciencia el fenómeno religioso.

Debido a lo señalado, las referencias relacionadas con el sufismo en Valente apuntan a sufíes libres, anhelantes de encontrar la verdad, lejos de los dictados ortodoxos; de otra forma, se puede decir que tanto en el sufismo como en el misticismo cristiano o la Cábala se asiste a una experiencia fenomenológica de los textos. En este punto, se presenta otra vez la teoría de la recepción, el círculo hermenéutico de Gadamer, los prejuicios y las interpretaciones anteriores de los textos. En este sentido, es necesario hablar sobre la importancia de distanciarse de lo que condiciona al momento de interpretar. Es un “partir de las cosas mismas”, como afirmó Husserl, desde la propia experiencia como forma de entender e interpretar los textos.

Esto mismo sugirió Heidegger al mencionar: “tomar como punto de partida en la investigación las cosas mismas que constituyen el objeto de estudio” (Viñas, 2007, p. 494). En el fondo, se trata de unas experiencias que superan la lectura superficial de los textos y que ahondan más en la comprensión a través de su vivencia personal. Así, en cierto momento, se puede hablar de una unión entre el sujeto y Dios, entre el místico y el creador, hasta llegar al punto en el que no se puede hacer la distinción entre ambos; es otra forma de vivir la experiencia mística que lleva al éxtasis, a una relación con Dios muy ambigua y confusa:

Se puede hablar de una vivencia de éxtasis y la unión expresada en términos monistas, como si al final se llegase a la conclusión de que todo es uno, de que el sujeto es el absoluto, o de que Dios es todo. (Martín, 2009, p. 248)

Por lo tanto, se ve que en todas las místicas existe una búsqueda de un camino nuevo para la comprensión de los textos; sin embargo, los místicos se encuentran con el rechazo, porque su búsqueda remueve todo lo establecido y hace ver que en los escritos se esconden otras realidades y palabras que necesitan una nueva forma de comprensión. En conclusión, siempre queda un lado oscuro que la religión y la lectura oficial no conocen; por eso los místicos entran en contacto con los textos, a fin de revivificar las palabras con sus experiencias espirituales. En palabras de Certeau, se trata de un momento de reconstrucción y desafío de la palabra; es buscar algo fuera de lo común más allá de la fábula, detrás de los gritos de los niños, mujeres e iletrados, lo que podría llevar a otras realidades. Por consiguiente, se nota que queda mucho por decir y reconquistar, porque todo se agota; mientras que la palabra está aún por descubrir: “la figura pasajera de la mística aún nos interroga sobre lo que nos queda de la palabra” (Certeau, 2006, p. 22).

Tal forma de pensar la realidad, como un velo que la separa del místico, se encuentra en Eckhart, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fray Luis de León y Miguel de Molinos. En el fondo, es un cuestionamiento del ser humano en su totalidad; una forma de ver al hombre en su dolor, alegría, éxtasis y en sus posibilidades de llegar al sentido de la vida. Por eso no se puede separar el misticismo de la filosofía: “en la estela de Unamuno, y de Bergson y de James, y ya previamente el mismo Menéndez Pelayo, muchos estudiosos, muchos lectores, han interpretado más o menos conscientemente los textos místicos como conteniendo o siendo filosofía” (Peñalver, 1997, p. 13)¹⁸.

Esta realidad se constata en Valente también, quien llevó sus preguntas filosóficas a otro ámbito diferente, relacionado con la intuición, la originalidad, la esencia de la palabra y la profundidad de la mirada; en este, lo divino se abre a la experiencia mística y hace de la palabra poética el lugar de la manifestación de los secretos. Esta apertura hace que Valente sea uno de los poetas modernos, puesto que presenta de manera obvia la mística en su obra: “de Valente depende, singularmente, la recepción última de los místicos, cuya obra, a través de sus ensayos, se configura en clave hermenéutica de la modernidad y elemento imprescindible para su genealogía” (Ardanuy, 2010, p. 184). En su obra, la palabra se abre hacia el futuro, viaja hacia los posibles lugares de encuentro con todo lo olvidado; igualmente, la palabra poética intenta descifrar todos los códigos que le llevan al lugar de reencuentro con la revelación y la manifestación de lo revelado. Lo que importa aquí es esta forma de recepción estética de los textos místicos y la manera de ver los textos sufíes por parte de un poeta moderno. Esta experiencia estética actualiza los contenidos y la experiencia misma:

Hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la construcción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles, permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido [...], la percepción estética modifica a quien percibe, aunque solo sea porque hace nuevamente eficaz la peculiaridad del contenido estético frente a una orientación rutinaria hacia los objetos. (Jauss, 2002, pp. 18-19)

¹⁸ Esta introducción al misticismo y su relación con la filosofía sirve para situar al poeta y relacionarlo con los precursores. Por otra parte, ello orienta el camino para hablar de la espiritualidad de Valente, pero siempre de acuerdo con su obra. Otro elemento importante que gustaría aclarar está relacionado con este lado espiritual, místico y filosófico; es decir, desde el principio, en la parte teórica del sufismo, se subrayó su importancia desde el punto de vista del pensamiento y el discurso filosófico, que va más allá del sufismo popular y folklórico. Por lo tanto, el hilo que relaciona la obra de Valente y el sufismo es puramente filosófico, teosófico; es un sufismo que busca en la esencia del ser humano, en Dios y en su manifestación en el universo. Esta matización es importante para delimitar el campo de investigación, puesto que se sabe de antemano que se está ante un poeta complejo que une todas las tradiciones y experiencias literarias en su escritura.

En efecto, durante su búsqueda en los 70, Valente se sumergió en el mundo de la palabra y entró en contacto con la mística de San Juan de la Cruz, con su pájaro solitario, con los viajes hacia las moradas de Santa Teresa y de las contemplaciones de Molinos, la experiencia cabalística y sufí. Su contacto con esta forma de pensar forma parte de un deseo de reconstruir la realidad presente y encontrar respuestas para las cuestiones relacionadas con las limitaciones del hombre, así como sus preocupaciones y preguntas sobre la relación de lo humano con lo divino. Valente buscó la palabra en su desnudez, e intentó descifrar nuevos sentidos del pensamiento y la reflexión de los místicos cristianos; lejos de ser un místico, se interesó por la experiencia mística, que se caracteriza por el anonadamiento, la desposesión, la aniquilación de la materia del cuerpo y una experiencia interior: “en síntesis, esta mística es la expresión de la aniquilación del ser exterior y del descondicionamiento del alma en su multiplicidad en aras de captar lo más inefable de la experiencia interior” (Machín, 2010, p. 106).

A partir de esta experiencia mística que añora la destrucción de las barreras del cuerpo para regenerar y recrear el *yo* interior, la palabra en Valente desciende hacia la palabra primera, que constituye el secreto de la creación:

Desde la destrucción de la materia, del caos, de la entropía, se regeneran los seres y la creación, en el todo. Valente lo ve “[e]xperiencia de la unidad en el origen, reabsorción de lo múltiple en lo uno, la experiencia mística incide en el movimiento reunificador del ser indiviso del origen sobre el que el eros se constituye”. (Machín, 2010, p. 113)

En definitiva, Valente problematizó la palabra: “rescatar el origen del ser desde una palabra originaria” (Machín, 2010, p. 117); esta surge de las aguas profundas tal como emerge Bronwyn en un acto de resurrección y revivificación de lo desaparecido. De una forma similar, Valente dijo: “y tu cuerpo surgía de las aguas/ lustrales, resurrecto/ como una espada inextinguible” (Valente, 2000b, p. 54).

Consecuentemente, al seguir el camino del resurgimiento de la palabra originaria, Valente se puso en contacto con las reflexiones de Miguel de Molinos, quien profundizó en la mística cristiana, la revivificó e hizo de la experiencia mística una de amor y cercanía a Dios. Molinos se sumergió en la vivencia interior a través de las meditaciones y contemplaciones, que lo llevaron a un estado de quietud total; este estado representa un espacio abierto, vacío, lugar del renacimiento de la palabra originaria y espacio de creación, de vacío cabalístico

hecho por medio de la retracción de Dios. Para ello, Valente utilizó su experiencia para encontrar esta palabra originaria:

Valente cree que para Miguel de Molinos este proceso de teosis es un abismarse en la nada a partir de la autoaniquilación del cuerpo, de los sentidos y del ser [...], la destrucción de los sentidos para alcanzar el éxtasis unitivo desde la pura contemplación. (Machín, 2010, pp. 110-111)

Al llevar esta idea a la poesía, Valente insistió sobre la importancia de desocupar el interior del poeta y dejar libre el yo poético:

El sentimentalismo distorsiona la realidad [...], los sentimientos del poeta no es lo que hace escribir la poesía. El poeta tiene que vaciarse de su yo [...], el poeta no tiene identidad, porque mientras su yo y sus supuestos sentimientos ocupen su interior, él no da paso al universo porque está ocupado [...]. Mientras el poeta no consigue ese estado de transparencia, que ha sido descrito muchas veces por grandes poetas, no se produce la gran poesía. (UNED Documentos, 2013, min. 7:22-8:25)

Efectivamente, el poeta sigue las huellas de los cabalistas en la búsqueda de la palabra para llegar al arcano:

Tal es la utopía de nuestro poeta, de Zambrano y de los cabalistas: acceder al arcano, a ese quimérico estadio preterlingüístico en que palabra y cosa, no mancilladas por la imperfección humana en la historia, se integraban en un mismo y exacto signo y definían la totalidad de la creación. (Machín, 2010, p. 77)

En otras palabras, Valente mostró su interés por la mística y los místicos judíos que: “pretenden llegar más allá de toda simplificación o alegorización terminológica con el concepto ‘nada’, el cual no es negación divina sino reconocimiento de lo inabarcable de su sentido y de su descripción” (Machín, 2010, p. 81).

Por ende, en la obra de Valente, se hallan experiencias e intertextualidad mística, las cuales buscan el centro del ser humano y su palabra. Durante su viaje por las experiencias espirituales, el autor se interesó por Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, José Lezama Lima, John Keats, John Donne, Cavafis, Benjamin Péret, Eugenio Montale y Paul Celan. En definitiva, Valente se abrió hacia diferentes tradiciones y: “realidades intelectuales implicadas en el tao, el budismo, el sufismo, en el quietismo de Miguel de Molinos o en el Zohar y en la experiencia místico-poética de San Juan de la Cruz” (Gamonedá, 2007, p. 20). En lo que concierne a su relación con el mundo islámico, no se

puede olvidar el legado andalusí en España; por eso, el acceso a este no es tan difícil. Claudio Rodríguez (2014) comentó que desde la universidad:

Valente comenzará a conocer una historia integral de España integral y no excluyente del aporte árabe y judío a través de las obras de Américo Castro, publicadas en el exilio, al tiempo que empezará a leer también a los arabistas Miguel Asín Palacios y Emilio García Gómez, quienes abrirán ante sus ojos unas perspectivas inéditas y habitualmente ignoradas o marginadas en la reduccionista y sectaria cultura de la dictadura franquista. (pp. 11-12)

De lo anterior se deduce que tales lecturas le ponen en contacto directo con el elemento islámico para descubrir la experiencia espiritual sufí: “obviamente de entre todas las tradiciones islámicas, Valente reparó de manera particular en la mística sufí, proceso al que no fue ajeno su retiro en Almería” (Rodríguez, 2014, p. 19). De otra parte, y en lo que respecta a su amor por esta ciudad y la presencia árabe en ella, el poeta sostuvo:

Es un descubrimiento para mí fundamental, para mí importante en mi vida el establecer ese nexo entre la cultura extremo oriental y la cultura árabe también. La cultura islámica porque de estas tierras salieron gentes importantísimas. Además, Almería cuando se destruye el Califato y las primeras invasiones africanas, pues es el refugio de los sufíes. Entonces, Pechina es un sitio que recoge muchos personajes importantes en el mundo espiritual del Califato de Córdoba. (Memoranda, 2015a, min. 11:56-12:50)

En la misma línea, Benlabbah (2008) comentó:

No cabe duda que la lectura de algún estudio de Asín Palacios sobre el sufismo en el *Ándalus* le sirvió a Valente de base para la confección de estas referencias. En este caso, demuestra Valente más bien su conocimiento de los estudios sobre el sufismo que el de los autores referidos. (p. 236)

Por otro lado, se observa cómo esto recuerda a los diferentes sufíes, como Ben Masarra, Ibn Hazm, Ben al-Arif y Ibn Arabí, quienes pasan por esta ciudad:

La ciudad de Almería era en aquella época –escribe Asín Palacios– el principal foco del sufismo esotérico de *Ándalus* [...]. Al comenzar el siglo VI de la hégira, en plena dominación almorávide, Almería vino a ser la metrópoli de todos los sufíes españoles. (Valente, 2000c, pp. 248-249)

Aunado a la presencia y la nostalgia de estos sufíes, llama la atención su fascinación por la luz y la teología de la luz celeste (Valente, 2000c, p. 245)¹⁹. Valente recordó esta luz en una tarde en Almería: “cuando escribo estas líneas tengo ante mí la silueta de la Alcazaba de Almería en la luz, ya un poco vencida, de la tarde” (Valente, 2000c, p. 248). Un poco más adelante dijo: “entre la alcazaba y la azotea donde escribo vuela en amplios círculos una bandada de palomas con las alas pintadas. La luz se reduce hacia el poniente” (Valente, 2000c, p. 250). Esta descripción del poeta hace pensar en el vuelo de los pájaros, en la luz celeste deseada por los sufíes; es la búsqueda del centro mediante el vuelo que deja detrás todas las ataduras del presente, es el alma que busca liberarse de sus tinieblas:

Como un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso
para beber en él
la última gota de su propia luz
el aire
hecho forma en las nubes [...] como un pájaro roto en muchas alas
que se precipitasen en la noche
ebrias silo de luz/ las nubes. (Valente, 2001, p. 30)

En el fondo, esta luz que viene de otra cultura, del Maghreb (Valente, 2000c, p. 247), invita a soñar y desear la luz oriental que libera del exilio occidental²⁰; es la luz necesaria que se mueve entre: “la luz de las estrellas hasta la secreta luz lunar que solo alumbra el místico en los estadios superiores de su experiencia” (Valente, 2000c, p. 250). Se trata de un momento de iluminación y fulgor que supera todos los lugares, y en este lugar convergen la ausencia, la presencia, la inminencia y la trascendencia en un verdadero viaje hacia la manifestación de algo, la cual ocurre en esta ciudad celeste que: “ni tiene, en rigor, lugar. Porque su lugar es el

¹⁹ Esta luz celeste hace que el alma ascienda a otros estados espirituales, es el doble celestial, la naturaleza perfecta que busca emancipar el *yo* material o el alma encarcelada. Esta naturaleza perfecta surge en momentos precisos, en lugares aptos para tal acontecimiento. Por eso esta liberación, este surgimiento místico aparece en la ciudad iluminada a través de la luna espiritual que brota en una noche celestial, con lo que se vencen las extravagancias del alma: “cuando reina el ‘día’ de Qayrawân, la zarza es Satán inspirado al alma sus extravagancias. Es por la imaginación activa, no materialmente ni por medio de los sentidos, como se puede atravesar el microcosmos” (Corbin, 2002, p. 124). En definitiva, tanto la ciudad celeste como la luz que reina en ella forman parte de esta teología, esta luz *ishrâqui* de Sohrawardî. En suma, se trata de la luz mística que lleva al *sufî* en plena noche a los mundos celestes.

²⁰ Cabe mencionar la nota de Henry Corbin al referirse a Occidente y Oriente en el relato de *El exilio occidental*: “Occidente, queda claro, no tiene aquí un sentido geográfico sino metafísico. Es el mundo de la *physis materia* [...], en cuanto a la identificación del mundo de la materia con Occidente (Maghrib), se remonta a especulaciones gnósticas”. (Corbin, 2002, p. 2002: 122).

desierto; viene del desierto” (Valente, 2000c, p. 253)²¹. Efectivamente, es el lugar o no-lugar, necesario que posibilita la transición hacia la existencia de esta llama celeste que asciende y hace crecer las potencias superiores del alma. Este lugar o no-lugar está presente en la tradición sufí con diversos nombres: la montaña de Qâf, el *mundus imaginalis*, o el lugar de la imaginación activa, como lo llamó Henry Corbin (2002):

La montaña de Qâf es la montaña cósmica; es el nivel de la interiorización [...]. No se trata aquí de geografía terrestre, sino de geografía visionaria [...], es lo esotérico de cada una de esas montañas lo que forma en cada ocasión la etapa de la ascensión mística. (p. 52)

Precisamente es en esta montaña de Qâf, en la roca de esmeralda, donde aparece la luz de las luces, el alma perfecta:

En este umbral comienza el “clima del alma”, el mundo de una “materia” sutil de luz, mediadora entre las puras luces querubínicas y el mundo de la *physis*, englobando este último tanto la materia sublunar corruptible, como la materia astral de los cielos incorruptibles. Todo este universo de la *physis* forma el Occidente cósmico; el otro universo es el Oriente, y este Oriente comienza con el clima del alma, el “octavo” clima. La tierra paradisíaca de luz, el mundo de Hurqalya, es pues un Oriente intermedio entre el “Oriente menor”, que es el alma levantándose en la cima de su deseo y su conciencia, y el “Oriente mayor” que es el extremo Oriente espiritual, el pleroma de las inteligencias puras, que se levanta en la supraconciencia del alma. (Corbin, 2000, p. 59)

En cierta forma, durante este viaje nocturno del alma, el iniciático anhela la aparición de una señal que lo guíe y le indique el final del camino; este deseo, pues, no tarda mucho en realizarse y aparece el sol de medianoche:

La salida del pozo, la ascensión que lleva a la roca de esmeralda, hacia el ángel naturaleza perfecta, comienza en las tinieblas de la noche [...] en las proximidades de la cima, resplandece con su brillo el sol de medianoche, imagen primordial de la luz interior. (Corbin, 2000, p. 60)

Esta misma luz se halla en Najmoddîn Kobrâ, en relación con el sujeto y el objeto de búsqueda: “prende, oh, amigo, que el objeto de la búsqueda (morad) es Dios, y que el sujeto que busca (el sujeto que hace el esfuerzo, morid) es una luz que viene de él (o una partícula de su luz)” (Corbin, 2000, p. 78). Dicho de otro modo, el “buscador”, el héroe de la búsqueda, no

²¹ En una nota explicativa del relato *El arcángel teñido de púrpura*, donde Henry Corbin (2002) señaló: “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 exterior [...]. En Sohrawardí debería inscribirse en un estudio de conjunto sobre el motivo del ‘desierto’ en el proceso de la vida espiritual” (p. 49).

es distinto a la propia luz cautiva (Corbin, 2000, p. 78); por ende, en Kobrâ se encuentra un deseo de liberación de las tinieblas y la vuelta al origen.

La partícula de luz que aspira a liberarse, a remontar hacia su origen [...], al encuentro de la llama que se eleva desde la tierra desciende un resplandor desde el cielo, y es en este ambiente ígneo donde Najm discierne o presiente la presencia del testigo celestial, “guía suprasensible”, que, en este paroxismo, se revela como el homólogo de la naturaleza perfecta. (Corbin, 2000, pp. 78-79)

Por su parte, Ibn Arabí llamó a este lugar o no-lugar: “el tercer reino es el intervalo por el que viajamos después de las muertes inferiores y superiores” (Ibn Arabí, 2002d, p. 27). Al buscar este reino en el Corán, se encuentra bajo el nombre de *al-barzakh*; en otros términos, es la unión de los mares, pero sin ninguna posibilidad de mezclarse: “entre ellos hay una barrera (*barzakh*) que no pueden cruzar” (Ibn Arabí, 2002d, p. 62). Este intervalo separa el mundo de la tierra y el de la resurrección; de esta forma, no se puede saber nada de lo que está pasando al otro lugar, por eso la imaginación activa juega un papel importante, al igual que la intuición del sufí para entrar a este mundo de posibilidades. Al volver a esta herencia espiritual que descubrió Valente, se recuerda la carta de María Zambrano del 9 de octubre de 1973; en esta carta, la autora le habló del arabista Louis Massignon:

Sé que [...] Massignon te abre lo que yo no puedo. Es santo él y por eso quizás no pude ir a verlo cuando ya moría. ¿Y qué iba a pedirle yo? Su bendición únicamente, ya que a los santos les gusta que les pidamos siempre. (Como se citó en Rodríguez, 2014, p. 192)

Ahora bien, en *Variaciones sobre el pájaro y la red, la piedra y el centro*, Valente señaló la importancia de Asín Palacios en la introducción de los libros de Ibn Arabí a España: “el *Fotuhât*, cuyas primicias debemos los españoles a Miguel Asín Palacios que tienen particular pertenencia en el contexto de los presentes ensayos” (Valente, 2000c, pp. 163-164). Por su parte, Fatiha Benlabbah (2008, p. 242) confirmó que Valente descubrió la palabra poética de Al-Hallâj con las traducciones de Sami Ali y Massignon. En la misma línea, Jorge Machín habló de las lecturas de Valente a Miguel Asín Palacios, Luce López-Baralt, Massignon y Henry Corbin; estos, entre los primeros especialistas en la presencia del sufismo sunní en España en la figura de Ibn Arabí. Además, Massignon y Henry Corbin se interesaron por el sufismo iranio y las escrituras de Hallaj (Machín, 2010, p. 91).

Ante esta apertura hacia el mundo islámico, parece interesante el tema surgido en su momento por parte de Asín Palacios acerca de la influencia del sufismo en la mística

cristiana. El autor se refirió a una influencia por ambos lados: primero habló de una influencia de la mística cristiana sobre el islam, cosa que se halla también en la figura de Jesucristo en el Corán; esta presencia mística de Jesús, de sus formas de vivir la experiencia religiosa, es asimilada por los sufíes. Por otra parte, se tiene la influencia representada por los sufíes hacia los místicos cristianos San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Dante (Antón, 2015, pp. 113-114)²². Esta cita es importante para preguntarse sobre los intereses y la selección del poeta; de otra forma, se sabe que estas fuentes de Valente no son referencias de primer grado, sino libros traducidos, por lo que sus tesis se han de basar en lo que recibe. En este contexto, Valente no cesó de recordar la importancia de los estudios de Asín Palacios:

Fue el maestro Asín Palacios el primero que desplegó un amplio abanico de correspondencias entre la mística sufí, y en particular ciertos sufíes hispanoislámicos como Ibn Arabí de Murcia e Ibn Abbad de Ronda y la mística española, sobre todo en sus dos cimas mayores, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz. (Valente, 2000c, p. 174)

En otro momento, Asín se refirió a Louis Massignon, quien confirmaba la existencia de una espiritualidad islámica nacida del propio Corán y meditada profundamente por los sufíes. Lo que sucede es que, durante esta meditación, los sufíes construyen y desarrollan ciertos métodos similares a los de la mística cristiana; como señaló Massignon, se trata de una:

Evolución autóctona de ciertos gérmenes ascéticos y místicos del Alcorán: los sufíes, meditando el Alcorán, los desarrollaron y vivieron, construyendo así poco a poco una doctrina y un método de vida que ofrecen grandes analogías con las respectivas doctrina y vida del ascetismo y mística cristianos. (Como se citó en Asín, 1981, p. 7)

Con respecto al tema de la influencia islámica sobre la experiencia mística cristiana, el poeta rechazó la mayoría de las confirmaciones del maestro y su discípula, y prefirió hablar de una convergencia en vez de transmisión: “quizá de cuanto antecede se desprenda hasta qué punto la fijación de fenómenos de convergencia y de fenómenos de transmisión presenta características particularmente delicadas por cuanto se refiere al islam y a la mística española

²² Por otra parte, “Asín propone presencias y huellas musulmanas en personas tan sobresalientes en el cristianismo como St. Tomás de Aquino, Dante, San Juan de la Cruz o Pascal. A esto añadamos el criterio de Asín por el que consideraba mística verdadera (es decir, sobrenatural) las experiencias sufíes para poder calibrar con justicia su aportación a una justa comprensión del islam y de lo oriental: de esta forma se abren caminos hacia el comparatismo y el universalismo. Louis Massignon y Henry Corbin, a pesar de reconocer el magisterio del español, no compartían la idea de la influencia de la espiritualidad cristiana como explicación del surgimiento del pensamiento místico sufí. Fieles ambos a la primacía concedida a la iniciativa individual y personal, creían que la asunción existencial del contenido del Corán, su interiorización y actualización en el presente, bastaban para entender la aparición de vividuras, reflexiones y especulaciones sufíes, sin tener que recurrir al dato externo que, tampoco negarse” (Antón, 2015, p. 114).

del siglo XVI” (Valente, 2000c, p. 174). Durante su exposición, Valente intentó mostrar que todos los componentes del neoplatonismo que el sufismo incorpora están presentes antes en la mística cristiana, que transmite al sufismo a través del primer monacato cristiano. Valente insistió en la convergencia de raíz más que de una influencia, y por eso se tiene el caso de los carismas tanto en la mística cristiana como en el sufismo; así, el poeta atribuyó esta presencia a una traslación de la práctica cristiano-siriaca de la *sitūtā* (Valente, 2000c, p. 175).

En lo que concierne al símil de las moradas, las mansiones, Valente volvió a mostrar la gran convergencia entre San Juan de la Cruz al hablar de las mansiones y de Santa Teresa de Jesús en sus moradas; estas últimas se hallan también en Maqamat al-Nuri, en la tradición judía en la mística de la Merkaba o de la visión del trono. De esta forma, se refuta la tesis de Luce López-Baralt, porque, según el poeta, se busca:

Una arriesgada simplificación el cuasi otorgamiento de propiedad sobre “la materia prima” de un símbolo. Además, no estamos realmente ante un símbolo de “materia prima islámica”. Cabría decir, en cambio, por cuanto la tradición que nos ocupa, que el símbolo de los castillos, moradas o palacios se estructura y desarrolla a partir de fuentes esencialmente judías. (Valente, 2000c, p. 179)

Por su parte, Rudolf Otto también buscó esta homogeneidad entre las experiencias místicas, a pesar de las diferencias entre ellas:

El fascinante trabajo de Otto, demuestra por sí solo la existencia de estructuras homogéneas en el fenómeno místico, cualesquiera que sean su latitud y tiempo. Ciertas experiencias extremas tienden a formas análogas de lenguaje (o de suspensión de lenguaje) y a formas análogas de simbolización. Esta homogeneidad no excluye la diferenciación. Al contrario, “la esencia de la mística”, escribe Otto, solo se obtiene de la totalidad de sus diferenciaciones posibles. (Como se citó en Goytisoló, 2009, p. 59)

Al mismo tiempo, el propio Valente se vio influido por esta tradición de los castillos y moradas; tal influencia se ve en su relato *El señor de castillo*, el cual lleva al mundo de las tinieblas y luces, al deseo de conocer o descifrar la relación exotérica y esotérica de los símbolos. Así, en esta aventura de llegar al secreto del Castillo, al lenguaje indecible que puede ayudar a descifrar las letras, todo queda por decir y descubrir, porque los que llegan al castillo no vuelven, se absorben en él y forman parte de su esencia. Es una forma de perpetuación, una reabsorción sufi: “quedó el castillo arriba, en medio de los bosques del dilatado reino, como luz o señal de lo menos visible, y cuantos hombres hasta él llegaban se

hacían transparentes y morían” (Valente, 1995, p. 106). En la mística judía, se encuentra todo lo que tiene relación con la Merkaba, especialmente:

En los “libros de los Hekhalot”, tratados que describen los lugares, moradas o palacios celestes que recorre el visionario. [...] En todo caso, el período de formación de esta corriente mística se sitúa en el siglo I antes de J.C. (Valente, 2000c, p. 180)

Por consiguiente, el poeta subraya lo común de estas experiencias místicas, en vez de hablar de influencias:

El vaciado de la interioridad o del yo, que hace posible su ocupación total por lo divino, tiene en místicas tipológicamente tan diferenciadas como las de Eckhart y Hallaj (siglos IX-X), mecanismos y formas de expresión muy próximas. En definitiva, el salirse el alma y el salirse Dios de sí para identificarse ambos en lo que Eckhart llama la unidad simple es el mismo proceso espiritual en que se funda la famosa proposición identificativa Ana'l-Haqq (yo es Dios o la verdad) que iba a llevar al místico musulmán al martirio. (Valente, 2000c, p. 168)

Efectivamente, Valente recogió estas tradiciones y construyó un discurso, un lenguaje que responde a su experiencia poética. De esta forma:

Construyó así su propia escala de valores y se forjó un lenguaje a la vez nítido y polisémico próximo al de los místicos. La lectura de la tradición esotérica hebrea y la aproximación del sufismo fecundaron su análisis de San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos. (Goytisolo, 2009, p. 70)

Las anteriores son experiencias que parten de la misma realidad, trazan el mismo camino y responden al pensamiento del poeta, pero su acercamiento y análisis del misticismo cristiano, la Cábala hebraica, no es igual con el sufismo:

Valente no realiza, como sucede en el caso de la Cábala, indagaciones ni análisis profundos en sus obras, sino que más bien recoge ideas de estos autores, en su mayoría filtradas por estos críticos. Su propósito es apoyar sus especulaciones acerca del deseo de ascender del ser humano, de su búsqueda de una irreductible libertad del pensamiento, de la praxis en la vivencia íntima a través de lo sensorial y de una palabra originaria que defina una realidad más allá de la sensación y de lo que el lenguaje común tiene a su alcance. Por estas razones tienen tanto valor las extrañas líricas e imagerías de los sufís para este proyecto de auto referencialidad literaria en el que se va a embarcar nuestro poeta y crítico. Todo ello a pesar de la escasez de profundidad en cuanto al análisis de los místicos, ya que no entra apenas en sus obras sino más bien en sus motivos más comunes y estereotipados para defender sus tesis. (Machín, 2010, pp. 91-92)

No obstante, los sufíes están presentes en su obra porque comparten algo en común con él:

Desfilarán por las páginas de sus ensayos como emblemas ilustradores de las constantes polares de este movimiento místico. Como la mayoría de los místicos, Valente se interesa por su capacidad de expresar lo inefable en acendrados versos pasionales, además de por su carácter heterodoxo. (Machín, 2010, p. 92)

En ese sentido, el poeta se interesa por este pensamiento que va más allá de la ortodoxia y sus normas; le atrae esta experiencia del amor que comparten las tres tradiciones y que se plasman a través de las experiencias de los místicos: “judeo-cristiana en sus fuentes, la poética de madurez de Valente, se arrima, de modo consciente o no, a la vivencia amorosa islámica” (Goytisolo, 2009, p. 39). Obviamente, este interés de Valente hacia lo islámico se refleja en su ensayo *Variaciones sobre el pájaro y la red, la piedra y el centro*. Es verdad que algunas veces se inclina hacia el elemento judío, pero no deja de ser un elemento necesario entre las tradiciones hebrea y cristiana; además, su presencia en sus ensayos responde a una necesidad de construir un discurso místico que trasciende las palabras y normas establecidas. Esta es la función del poeta contemporáneo que se mueve entre un pasado y un presente que se renueva continuamente; de esta manera, Valente es un poeta que da voz al pasado, que se acerca al origen y lo actualiza en el presente:

La contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico [...]. Arcaico significa: próximo al *arké*, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él. (Agamben, 2008, p. 6)

Por lo tanto, el elemento islámico es un elemento que no se puede evitar, porque complementa todas las experiencias, y da continuación y renovación a las historias de amor de los místicos cristianos y judíos. Este tipo de lectura se ve en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, por eso se construye un puente entre las diferentes voces y experiencias en su poesía: “escritura, podríamos decir también, ‘infinita’. El flujo de la Cábala y otras interpretaciones, hebreas o arábicas, de los textos sagrados incrementan la diseminación de la escritura en cuanto reverberación óptica de *pneuma* y *fonos*” (Domínguez, 2002, p. 51). De esta manera, Valente hace el encuentro entre San Juan de la Cruz, Hallaj, Ibn Arabí y Attar gracias a la experiencia trascendental que comparten; lo místico, pues, está presente en la obra de Valente a través de la aceptación de un discurso que cree en la multiplicidad de los lenguajes. Este

autor opta por la liberación del pensamiento y la experiencia espiritual, lejos de cualquier dogma; y cree en lo siguiente:

La universalidad del hecho religioso, independientemente del corpus doctrinal al que se adscribe, es captada intuitivamente por los místicos, cuyo lenguaje –aun con sus matices y variantes– halla en el ámbito de la experiencia extrema la esencia de todos los lenguajes y la multiplicidad de sus manifestaciones. Si en el orbe occidental cristiano esta unidad en la multiplicidad es un descubrimiento reciente, los místicos del islam lo habían reivindicado de forma explícita desde la obra de Ibn Arabí. Sus célebres versos [...] banalizan el territorio de lo que José Ángel Valente llamará “sustancialidad de la palabra”. (Goytisolo, 2009, pp. 59-60)²³

En efecto, esta sustancialidad de la palabra es la misma que los místicos buscan a través de sus experiencias interiores. Esta universalidad del hecho religioso aleja de las lecturas encerradas en sí mismas, del fundamentalismo que crece en estos últimos años; por ello, Valente abrió una puerta para deshacer los nudos y trabas puestos por unas lecturas ciegas a los textos sagrados. Desgraciadamente, estos textos son interpretados de manera muy equivocada; esta es la razón por la que algunos creen que son los mejores, los elegidos, los queridos por Dios; y otros creen que tienen el deber y la obligación de salvar a la humanidad. Entre unos y otros, están quienes creen que deben defender su religión mientras matan a los que no piensan como ellos en nombre de Dios. En consecuencia, se cometen masacres e injusticias y se pierde la verdad, porque las puertas del diálogo y la buena interpretación están cerradas:

Su negativa a recurrir a la mediación hermenéutica en la lectura de los textos fundamentales de las religiones. Se cree que estos han sido revelados directamente –o mejor, dictados– por Dios y tienen un solo sentido, el literal y una única interpretación, la que emana de su lectura directa. (Tamayo, 2006, p. 158)

Por el contrario, con Valente se abren los textos y vías de comprensión que parten de la apertura de los textos hacia nuevos horizontes. Así, el poeta es consciente de la importancia de abrir el diálogo hacia una nueva lectura: “una apertura hacia la plenitud o infinitud de

²³ El mismo Goytisolo (2009) se refirió a esta universalidad, pero esta vez a nivel poético. Lo hizo al citar a Dzevad Karahasan: “la poesía [...] es un producto del hombre integral y se dirige al universo integral: es fruto del hombre material y espiritual, sutil y craso, compuesto de razón y de instinto; obra del hombre en quien anidan los sueños y el afán inconfesado o confeso de trascendencia y cuyo agnosticismo racional se complementa con la inteligencia intuitiva del corazón” (p. 63). María Zambrano habló del hijo del universo, que junto a otros hijos del universo se unen y ven cómo nace el Dios entre ellos: “la meditación del poeta esencial [...] no reclama para sí ninguna “eminencia”, sino que desde su abandono a ser criatura, hijo, se ve como hijo del universo, en su continuado esfuerzo trágico-místico y ético de servir y colaborar con el pueblo en que Dios vaya naciendo entre todos [...]. El poeta no tiene ninguna “eminencia sino la responsabilidad de ser el mediador entre el poetizar y el pensar, entre el cerco de la historia y la libertad para todos los hombres y lo que ellos llevan en sí de más divino, que también lo más paciente y doloroso, trágico” (como se citó en Moreno, 2008, p. 229).

sentido del texto [...], una ilimitada interiorización del dogma” (Ardanuy, 2010, p. 200). Se está ante una experiencia que busca al otro y lo reconoce:

La experiencia religiosa auténtica, profunda, radical está tan alejada del fundamentalismo [...]; la experiencia religiosa se caracteriza por la profundidad, por la relación gratuita con lo divino, por la experiencia del encuentro con la trascendencia en la historia, por el respeto al otro, a la otra y por el reconocimiento de su dignidad. (Tamayo, 2006, p. 156)

Esta es una recreación de lo establecido, en tanto que se trata de una lectura, una interpretación nueva, lejos del fundamentalismo que cree en su única verdad: “quien lee o interpreta un texto lo está recreando y reescribiendo” (Tamayo, 2006, p. 159). En este ámbito, a través de la experiencia mística presente en la obra de Valente, se observa que el poeta sale de la norma, huye de la superficialidad de las palabras, busca en los límites de la experiencia poética sustancial, y reescribe esta última a través de la palabra. Su rol, entonces, es fundamental porque parte de un tiempo que no es suyo, lo actualiza, lo cita y lo diluye en el presente. Por eso es un poeta contemporáneo:

[Que] dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos, de leer de forma inédita la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio, sino de una exigencia a [la] cual [él] no puede responder. (Agamben, 2008, p. 7)

Más aún, en la obra de Valente se conjugan todas las voces, las cuales convergen en un momento de la historia:

Tales referencias indican el alto grado de intertextualidad y de convergencia en esta poesía. Hay en ella un diálogo “exotópico” de culturas [...], una polifonía de voces resonantes. Remite a Occidente y Oriente, a la historia y a la vida actual. (Domínguez, 2002, p. 55)

En este diálogo entablado entre las diferentes experiencias y formas del decir, se borran las fronteras creadas entre las experiencias místicas; es aquí donde se ve la importancia del diálogo hermenéutico:

¿Qué otra cosa es la hermenéutica sino el diálogo del lector con dichos textos y acontecimientos en busca de significado, de sentido? Gracias a él podemos superar la distancia, a veces abismal, de todo tipo: cronológica, cultural, antropológica, entre los autores y protagonistas de ayer y los lectores de hoy. (Tamayo, 2007, p. 168)

Lo anterior implica borrar o corregir los errores de la intolerancia religiosa, volver a las tradiciones religiosas y místicas y verlas desde un ángulo más abierto hacia lo poético,

hacia el amor al otro. Esta es una manera de buscar una fusión profunda entre todos los contenidos de las diversas experiencias ante la lectura convencional: “el diálogo interreligioso [...] constituye un imperativo ético para la supervivencia de la humanidad, la paz en el mundo” (Tamayo, 2007, p. 205). En este punto, cabe recordar a William Stoddart (2002) para hablar de su acercamiento a la experiencia del sufismo, al igual que de su investigación acerca de las posibilidades de las relaciones recíprocas entre las religiones y creencias. Este autor se interesó por la experiencia espiritual desde un enfoque universal, y puso énfasis en los puntos que unen, lejos de las limitaciones geográficas y espaciales de cada experiencia. Stoddart (2002) sabía que cada vivencia tiene unas particularidades específicas que pueden aislar las de los demás:

El budismo, el cristianismo y el islam son religiones “universales”, que buscan la adhesión de los pueblos de todo el mundo, mientras que el hinduismo y el judaísmo son religiones de un solo pueblo (o grupo de pueblos). Por otra parte, el hinduismo y el cristianismo tienen en común el hecho de ser “encarnacionistas”, y modifican a este respecto, el monoteísmo “estricto” del judaísmo y el islam. El budismo, por su parte, tiene la particularidad de ser la única religión “no teísta” –no atea, por supuesto, ya que, como las demás religiones, se basa en la idea de un absoluto trascendente (llamado, en el budismo, Nirvana o Budeidad). (p. 20)

Como resultado, si se anclan las características de cada creencia, la mirada se ve limitada y no se alcanzan la conjugación y la profusión de tales experiencias. En realidad, estas parten de algo formal: esto podría ser esencial, pero, en el fondo, su centro no deja de ser un lugar de encuentro con otros pensamientos. Así, se tiene una experiencia como la del cristianismo, en la cual el universo está creado a imagen de Dios; y la del hinduismo, que busca a través del Nirvana la absorción del ser en el universo. Por otra parte, tanto el judaísmo como el islam se fijan en el exilio del alma humana, en su deseo de retornar al origen perdido; por consiguiente, lo humano late detrás de cada experiencia, independientemente de su índole.

No obstante, la realidad humana muestra que es el ser humano quien moldea cada situación según sus perspectivas; por eso, Stoddart (2002) buscó el lado más universal de las experiencias, sobre todo del sufismo. Con esto, se tendría que establecer el enfoque sobre esta idea principal que intenta alejar al sufismo de sus raíces y relacionarlo con los diversos préstamos injertados en su cuerpo. Este es el enfoque universalista que se distingue de las investigaciones hechas por unos orientalistas, que olvidan por completo las características de cada experiencia; y, al mismo tiempo, no deja de resaltar el carácter común, humano y universal del islam y el sufismo al lado de las demás experiencias:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

El enfoque universalista, que considera el islam y el sufismo como una manifestación particular de las aspiraciones humanas universales hacia lo sobrenatural y lo espiritual. Este enfoque puede ser extremadamente útil y esclarecedor, especialmente en estos tiempos, en los cuales una exposición de los principios y símbolos fundamentales puede guiar al buscador a través de la profusión de las religiones y cultos que hoy se le ofrecen. [...] Al tiempo que perciben los elementos espirituales comunes a todas las grandes religiones, no cometen el error, tan frecuente hoy en día, de minimizar la significación y la importancia del compromiso claro e inequívoco con una tradición particular, ni olvidan la verdad de que es el individuo el que es moldeado por la tradición religiosa y no a la inversa. (Stoddart, 2002, pp. 12-13)

Lo cierto es que esta apertura de Valente, al igual que su lectura de los textos sufíes y su visión global y universal –que nace de una necesidad de encuentro, en vez de una separación–, hace pensar en la importancia de esta forma de lectura, sobre todo en el momento presente. Por ello, es necesario acercar las miradas, pensar los textos místicos de todas las tradiciones, buscar los puntos en común entre ellas para curar las heridas de un pasado sangriento y volver a la forma sencilla de entender el texto lejos de cualquier fanatismo. Se requiere otra forma de ver la luz, en tanto que los ojos solo ven lo terrible; por ese motivo, Valente ayudó a releer los textos sagrados y vivirlos en armonía con las necesidades. Igualmente, se encaminó hacia esta forma de consideración de las tres religiones monoteístas, la cual implica maneras de ver y buscar las raíces del conflicto para superarlo y los puntos de diferencia para llevarlos hacia un lugar de encuentro.

En ese orden de ideas, se debe hacer una lectura abierta de los textos hacia la experiencia fundamental, de forma que ello conlleve al crecimiento y el entendimiento. Esta es una invitación a una nueva lectura, capaz de superar las visiones fragmentadas y oscuras de una época que llevó al mundo al fracaso:

De allí, su interés por la difícil supervivencia de la conciencia individual frente a la temible síntesis del poder político y de la ortodoxia religiosa con la que contundieron Fray Luis de León y Juan de Ávila, Juan de la Cruz y Miguel de Molinos, así por la diáspora provocada por la guerra civil [...]. Valente busca los orígenes de la intolerancia común a la mayoría de creencias religiosas –y muy particularmente a las tres religiones monoteístas– y la encuentra en la fusión del contenido de la creencia con los mecanismos de defensa teológico jurídicos, es decir, en la integración del rigor de la fe con los rigores del derecho. (Goytisolo, 2009, pp. 82-83)

3.2 La tradición mística y el sufismo

En este apartado se analizará cómo en José Angel Valente, el verbo trasciende hacia una determinada espiritualidad en obras como *Punto cero*, *Material memoria* y *Variaciones sobre la red, la piedra y el centro*. Para eso, se estudian la resonancia de los símbolos islámicos y su interpretación y hasta qué punto la imaginación activa podría facilitar el acceso a lo inefable.

Desde el primer momento, debe tenerse presente que Valente no buscó a Dios como los sufíes, pues su meta era diferente²⁴. En relación con el sufismo, en el ensayo *Variaciones sobre la red, la piedra y el centro* se hallan diversos conceptos relacionados con el sufismo. Primero, el poeta habla de Xemaá el Fna en Marruecos; a través de esta plaza, transmite los conceptos del vacío, la “nada”, la extinción de los seres como seres cambiables, y los viajeros hacia otros lugares y destinos. Por eso en esta plaza:

El sol de la tarde en su descenso va deshaciendo las figuras y las borra. Luego, borra sus sombras. Fna-el fna: primero, la desaparición o la extinción de la extinción. Con toda la multitud dentro, no visible, quedan solo la plaza y su vacío. (Valente, 2000c, pp. 32-33)

Así es como el poeta reconstruye su memoria para olvidarla, para quedarse solo con este centro vacío y rellenarlo otra vez con las palabras que nacen en el alba:

Soledad

no de ti. Sed, pero no de agua

el centro está en lo gris

y en la inmovilidad, no a la acción

el centro es el vacío [...] en el umbral del año

en la explosión del límite

el alba es un comienzo

nunca un adiós. (Valente, 1972, p. 152)

²⁴ Estaría bien recordar lo que se ha dicho en el primer capítulo, al momento de diferenciar el poeta, el escritor de su experiencia que podría ser mística, sufí, religiosa o no, y sus textos propiamente dichos. Esta distinción ayuda a separar la vivencia personal del poeta/escritor y su obra. Esta podría coincidir con la experiencia personal, pero a veces ambas son distintas.

De acuerdo con este centro indefinido, para Valente existe un espacio vacío indeterminado que oscila entre el ver y el no ver: “no quedará ciudad que nosotros [Allah] no destruyamos antes del día de la resurrección” (Valente, 2000c, p. 33), y está la posibilidad de la destrucción y la desaparición en cualquier momento. Por otra parte, se tiene: “la instantánea visión del vacío cesa y, con ella, la suspensión del ver”; y a este nivel se suspende la posibilidad de ver y entender, porque se trata de otro idioma y otro interlocutor. La visión y el entendimiento completos requieren una extinción total entre la carne y el verbo, entre la palabra y su espacio vacío, lo que posibilita su aparición: “signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío”. En este momento:

Quando ya la voz –a punto de extinguirse– y la plaza y la página en blanco son una sola y misma cosa. Filtrada luz oscura, unificado pájaro del aire, plaza: plaza de los extintos y los muertos, plaza de los vivientes, diario simulacro, ensayo, víspera, antepuerta, lugar de una absoluta convocación. (Valente, 2000c, p. 33)

A partir de esta cita relacionada con la destrucción y la aniquilación, se ve cómo Valente utilizó el Corán como legado islámico que los sufíes emplean en sus interpretaciones místicas; en este punto, la destrucción se considera un elemento importante para llegar a este vacío requerido por el poeta, al punto en el que no queda nada excepto una convocación de la palabra que llega desde una puerta invisible. Esto quiere decir que Dios para el poeta está en la extinción de todos los espacios, en la invisibilidad de los lugares que esperan ser dichos y descubiertos por la voz poética. Este *dios* del poeta se escribe en minúscula, puesto que necesita diferentes formas y lugares para manifestarse; por eso el autor habló de las moradas y los castillos que podrían contenerlo, y asoció conceptos como la visión, el corazón, la unión, el lugar o el no-lugar de la presentación de lo visto, los cuales tienen mucho en común entre Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz y Abu-l-Hasan al-Nuri, especialmente en *Moradas de los corazones* (al-Nuri, 1999).

Con respecto a este libro traducido por López-Baralt, cabe recordar que Valente no lo mencionó en su ensayo, pero se sobreentiende que sabe que existe, dado que tiene mucho que ver con los poemas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Puesto que se ha hablado de este tema en el punto anterior, se añade únicamente lo que dijo López-Baralt en las *Moradas de los corazones. Maqāmāt al-qulūb*:

Pero el interés de *Moradas de la Maqāmāt al-qulūb* de Nuri de Bagdad no se limita a la de construir un simple precedente islámico de Santa Teresa de Jesús y de buena parte de la

simbología mística de la espiritualidad española del siglo XVI: el tratado contemplativo de Nuri, de una notable delicadeza, tiene [...] un interés especial para la historia de las ideas de la espiritualidad suff. (al-Nuri, 1999, pp. 17-18)

En otro contexto, y en relación con las moradas y los castillos, se encuentran los nueve palacios que los cabalistas designan como estaciones; se trata de la voluntad humana que desea adherirse a la divina, el anhelo de volver a ascender a la fuente oculta, a la luz suprema desde donde se producen las emanaciones divinas, se trata de la manifestación de Dios a través de las *sefirot*: “*keter* (corona), *hokmah* (sabiduría), *binah* (inteligencia), *gedulah* (clemencia), *gevurah* (rigor), *tiferet* (belleza), *nezah* (triumfo), *hod* (gloria), *yesud* (fundamento), *mal kut* (reino)” (Bar Iojai, 1996, p. 43). Por otra parte, el hombre debería emprender la aventura para llegar al Supremo inalcanzable, al pasar por estos nueve palacios:

La luz suprema se confunde con las luces de las fracciones, formándose así los nueve palacios, que son los nueve escalones entre la buena voluntad ascendente de la Tierra hacia la cabeza o, en otras palabras, las *sefirot* inferiores a la corona (*keter*). Estos palacios no son ni luces, ni espíritus, ni alma; son solo accesibles a la voluntad, puesto que las luces que propagan no son más que las luces del pensamiento. (Bar Iojai, 1996, p. 44)

Por consiguiente, estos conceptos tienen que ver con el Dios buscado en todas las tradiciones espirituales. Al respecto, Valente descartó cualquier tipo de visión concreta de Dios; por el contrario, habló de la invisibilidad y la dificultad de ver tal como en la experiencia de San Juan de la Cruz y Santa Teresa: por un lado, se tiene el corazón como lugar de revelación y recepción de lo divino; por otro, este mismo corazón está perplejo, porque está habitado por un secreto que no sabe descifrar ni ver: “Juan de la Cruz había postulado la cesación del ver, de la extinción de los visibles, el no ver como sola vía del ser visto por los secretos ‘ojos deseados’” (Valente, 2000c, p. 56). En conclusión, la visión es difícil, al estar en “el lugar de la no representación” (Valente, 2000c, p. 59).

Normalmente, este lugar o no-lugar es buscado por todos los sufíes, por eso no se puede determinar su lugar exacto. Es lejano y cercano a la vez, igual que el corazón: “en mi corazón es el corazón todo tu lugar/ que en tu lugar no hay lugar para una criatura” (Hallaj, 2002a, p. 107). “Tu esencia fuera de mí, ¿dónde está, que yo la vea?/ pues se ha mostrado mi esencia donde no hay lugar” (Hallaj, 2002a, p. 109). De esa forma, el sentido queda sin sentido; y el lugar queda atrapado en una especie de indeterminación geográfica que aumenta la perplejidad. Cabe preguntarse, entonces, dónde habita Dios y qué logran ver los ojos de San Juan de la Cruz:

¿Y qué será aquello que allí le dio? Ni ojo lo vio, ni oído lo oyó, ni en corazón de hombre cayó [...]. Ojo no vio, señor fuera de ti, lo que aparejaste [...] que por no tener ello nombre, lo dice el alma aquí aquello. Ello, en fin, es ver a Dios; pero qué le sea al alma ver a Dios, no tiene más nombre que aquello. (Como se citó en Valente, 2000c, p. 72)

En realidad, lo que buscaba Valente era el lugar de este Dios que se escapa de la nominación y la determinación, por eso siguió sus huellas a través de los poemas de los místicos; es un Dios sin forma, razón por la cual no sabía qué ni cómo decirlo. Dicha forma se ve detrás del velo que oculta el secreto de la creación; Dios está allí, pero está vedado: “detrás del velo estaba el rostro/ ya usado del Dios” (Valente, 1972, p. 368). Se puede decir, entonces, que este Dios que Valente buscaba, se relaciona con el Dios de los sufíes y con su visión global de la espiritualidad.

Ahora bien, se está ante otra forma de ver, se trata de una unión entre los amantes, una transformación a través de este matrimonio espiritual entre los dos enamorados, como cantó San Juan de la Cruz: “pues por estar transformada en Dios, pasa por ella algo de ellos, no quiere dejar de decir algo de aquello, cuyas prendas y rastro siente ya en sí” (como se citó en Valente, 2000c, p. 73). Valente penetró en el discurso místico sufí para llegar a la conclusión de que se presenciaban una inmersión y un descenso al fondo de la relación entre amado y amante: “territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada” (Valente, 2000b, p. 21).

Sin embargo, antes de llegar a esta morada, se asiste a una perplejidad, una visión borrosa a causa de la mezcla de los sujetos; ello se vio con Rumi: “transforma tu cuerpo entero en visión; hazte mirada” (Valente, 2000c, p. 82). Hallaj, por su parte, dijo: “el ojo con el que tú me ves es el ojo con el que yo te veo”; y Mahmud Shabestari también escribió: “el hombre/ es como el ojo reflejado de la persona invisible/ tú eres ese ojo reflejado, y él la luz del ojo/ en ese ojo, es su propio ojo lo que su ojo ve” (como se citó en Valente, 2000c, pp. 82-83). En la misma línea, Eckhart señaló: “el ojo con el que veo a Dios es el mismo ojo con el que Dios me ve” (Valente, 2000c, p. 82). Por lo tanto, la respuesta a esta confusión podría venir de otro *yo* que entra en contacto con el del poeta: “¿dónde estás tú?, pregunto, y, solo/ ese yo que soy tú podría responderme” (Valente, 2000b, p. 85). Con esto, el poeta recrea una relación entre el *yo* y la imagen imaginada; y, al final, convierte esta misma relación en su límite, en su otro *yo* que se desvanece en él:

Una sola palabra tuya quiebra
la ciega soledad en mil pedazos
si tú acercas tu boca inagotable
hasta la mía bebo
sin cesar la raíz de mi propia existencia
[...] retenme
sé tú mi límite
y yo la imagen
de mí, feliz, que tú me has dado. (Valente, 1972, p. 179)

Por eso el poeta se pregunta por los límites entre el uno y el otro, de las fronteras que se ven borradas entre ambos alientos: “quien eres tú, quién soy/ dónde terminan, dime, las fronteras/ y en qué extremo/ de tu respiración o tu materia/ no me respiro dentro de tu aliento” (Valente, 2001, p. 84). En el fondo, en las citas de todos estos místicos, existe una búsqueda, un anhelo, una confirmación de la unión entre el hombre y Dios; a través de esta mirada y de la visión penetrante en el corazón del otro, se ven los ojos dibujados en el interior del alma de cada uno de ellos. Es lo que se ve en el verso de San Juan de la Cruz: “¡oh, cristalina fuente/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados!” (Valente, 2000c, p. 80). De esta manera, ya no se puede hablar de una separación; en cambio, hay una presencia mediante la imagen y los ojos anhelantes, dibujados en el corazón, pero en este punto las miradas se confunden y no se sabe quién mira a quién ni quién lleva al otro en su corazón.

De otra parte, esta confusión la construyó también Valente (2000c) a través de la fuente. Se trata de un símbolo, un concepto que tiene mucho que ver con el sufismo. Por una parte, busca de forma hermenéutica el origen de la palabra fuente. Esta interpretación lleva al poeta a “la noción *ta'wil* (o hermenéutica espiritual) profesada en el sufismo” (p. 217). Según Henry Corbin:

El *ta'wil* es esencialmente [...] comprensión simbólica, transmutación de todo lo posible en símbolos [...]. Es [el símbolo] la cifra de un misterio, el único medio de decir lo que no puede ser de otro modo aprehendido; nunca queda definitivamente “explicado”, sino que exige siempre ser descifrado de nuevo. (Valente, 2000c, p. 217)

Tal realidad lleva a considerar la interpretación y el *ta'wil* como formas de buscar más allá de las letras que esconden otra realidad. Aun así, esta última representa una conciencia fenomenológica en los ojos del intérprete. En efecto, se trata de una actualización de las historias y narraciones religiosas en un presente que no tiene nada que ver con el tiempo donde estas transcurren, sino que se dan en un momento diferente, porque tienen relación con el alma. Pero lo esencial es que este tiempo no está limitado o encerrado; por el contrario, es un tiempo abierto; de aquí se ve la importancia de la hermenéutica, que: “equivale a la fenomenología de la conciencia” (Antón, 2015, p. 62). Esta interpretación es una forma de resaltar una conciencia implícita en el intérprete, un camino para buscar más allá de los límites y fronteras trazados por la razón humana; de esta manera, se intenta buscar un punto de encuentro entre los diversos relatos e interpretarlos según el momento histórico presente o vivido. Lo anterior es lo que se entiende por hermenéutica espiritual en Corbin:

La *hikâyat* representa el relato que debe convertirse en acontecimiento del alma, es decir, el sentido que puede ser modulado por cada conciencia que instaura ese mismo sentido a través de la interpretación [...]. Todo proceso místico y filosófico, todo desvelamiento de lo sagrado, toda verdadera interpretación, radica en el descubrimiento del *bâtin*, en traer a la presencia, en hacer que aparezca el fenómeno oculto. (Antón, 2015, p. 65)

De manera semejante, el poeta hace de la interpretación una forma eficaz para descifrar los textos de nuevo y buscar otra comprensión para la religión en vez de dejarla estancada en su historia pasada; ello es lo que se observa en el texto *El templo* en referencia a la espiritualidad o lugar de creencia:

La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos, sino porque los textos fueron corrompidos. Los extrapoladores entraron a hurtadillas por debajo del velo. La letra estaba muerta [...], los textos fueron corrompidos y a favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas tardías. (Valente, 1972, p. 428)

Entonces, estaría bien salir de esta muerte de la letra y abrirse hacia otras formas de entender las realidades explícitas o implícitas en los textos; así se renueva el presente de manera continua:

Se trata de un presente continuamente renovado. Lo continuamente recomenzado y renovado [...]. Todos podemos ser testigos de primera mano en la medida en que repitamos en nosotros mismos el acontecimiento original en el presente; es decir, en la medida en que advenga de nuevo la presencia [...], la vivencia misma de los textos sufíes o chíes: no como vestigios de

un pasado muerto, sino como realidades vivas que son restauradas por la conciencia que las hace presente en el movimiento espiritual de la interpretación. (Antón, 2015, p. 57)

Por lo tanto, esta forma de interpretación revivifica la letra, devuelve el sentido a las palabras corrompidas por el silencio de los intérpretes. El intérprete, en este caso, pone en prueba sus pensamientos, que se ven desbordados por todo lo que vive; por eso acude al lenguaje, al idioma que crea la tensión entre lo que se expresa y lo que se calla, entre lo que se ve y lo que está oculto: “el pensamiento es como un espíritu, como un alma, cuyo cuerpo es la lengua [...]. Creo que los conceptos viven en cuerpos lingüísticos, y por ello un acto de pensamiento ha de ser idiomático” (Derrida, como se citó en Janés, 2014, p. 4). Efectivamente, sin alejarse de este contacto con el idioma para interpretar la realidad a través del lenguaje, se encuentra el contacto mismo entre las lenguas, la cual es una forma de ir hacia el otro para ponerse en contacto con su cultura y su lengua. Este hecho es muy importante, porque se enriquecen entre sí las significaciones, que no paran de moverse entre las diferentes épocas.

En ese sentido, Heidegger habló de la necesidad de contacto entre las lenguas, porque no deja de ser una manera de iluminación y fecundación de una lengua en otra: “con la traducción el pensamiento se ve transpuesto en el espíritu de otra lengua, como consecuencia se transforma inevitablemente. Pero esta transformación podría ser fértil porque la pregunta aparece en otra forma en una luz nueva” (como se citó en Benabdelali, 2014, p. 216). Así, se muestra la apertura hacia otras maneras de pensar:

La hermenéutica en su forma mayor, la única que merece el título de arte, debe interpretar la totalidad, sin dar por sentado que haya nada claro, lo cual es una tarea infinita. Baste pensar que sería preciso explicar el sentido y valor no solo del conjunto sino de cada palabra, porque está allí, seguir luego por toda la obra del autor. (Romo, 2010, p. 52)

De esta forma, el poeta moderno proyecta una luz nueva sobre lo que se ha escrito en otra época, que no le pertenece para entenderlo a su manera. Por otro lado, en relación con la hermenéutica, se habla del círculo hermenéutico, del hecho de buscar los diferentes puntos de encuentro que facilitan el diálogo con el texto. Consecuentemente, se deben encontrar todas las relaciones posibles entre el pasado, el presente, lo oculto y lo revelado; en suma, se deben buscar otras relaciones que no se vean en el momento de la escritura. Esta es otra lectura, otra observación a: “lo que yace más allá del material histórico que se va a observar en el presente, o lo que salió mal para el sujeto humano en su tránsito hacia sí mismo” (Iser, 2005, p. 34).

En definitiva, lo anterior implica seguir rasgando el velo de las letras para buscar el origen de todas las palabras; por ello, el poeta continúa descifrando y dando nuevos sentidos a los términos, con lo que se busca tal origen: “solo el ojo del agua, según la doctrina sufí puede ver el agua” (Valente, 2000c, p. 82). De ahí busca el origen del agua: “la palabra árabe *‘ayn* quiere decir a un tiempo manantial y ojo” (Valente, 2000c, p. 82); este es el lugar de la transparencia, la unidad o el espacio de tránsito, es la mediación que lleva a la otra orilla en la cual se consume todo: “la fuente es el momento de la transparencia absoluta. Hay en este momento una teoría de espejos que se desvanecen, pues –desnudos de imágenes– son solo el reflejo de un mirar en el que la unión se consume” (Valente, 2000c, p. 82). En este aspecto, Helmut Hatzfeld (1976) explicó:

El símbolo de la fuente indicando la presencia de Dios en el alma y su unión con ella se desarrolla en dos direcciones: una en que la fuente, si no es transparente, significa la fe, si diáfana, representa a Dios, y en esta concepción la fuente oficia de espejo y los ojos del amante hallan al amado en la fuente; la otra concepción es la del pozo que mana silencioso y cuyas aguas penetran en el alma y la inundan con la sustancia misma de su fuente. Los elementos de la fuente-espejo, típicamente oriental hasta en los detalles lingüísticos (árabe *a’yn* él mâ= fuente; literalmente, “ojo del agua”), se hallan en Raimundo Lulio. (pp. 118-119)

Sin embargo, después de esta consumación, desnudez y despojamiento de todos los atributos, ¿se puede ver algo?, ¿qué es lo que se pretende ver? Si se sigue con la lectura de Valente, no se ha de ver nada; por otro lado, se debe llegar al punto cero u oscuro que necesita ser iluminado por la ceguera (Valente, 2000c, p. 81). Por eso durante el vuelo del pájaro, se perciben diferentes colores y diversas luces que se cambian constantemente hasta que encuentren su verdadero lugar:

El azul palidece hacia lo blanco
el rojo halla en lo negro
su redoblada ausencia
el amarillo
desciende todas las escalas
hasta entrar en lo gris
pájaro largo del otoño acuérdate de mí
y de este canto

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

cuando estés en tu reino. (Valente, 2001, p. 142)

Dicho reino encuentra su lugar en la palabra única y en el color blanco, los cuales dibujan un espacio vacío para el resurgimiento:

Cómo no hallar

alrededor de la figura sola

lo blanco

[...] del murciélago al pez o a la rama o al hombre

el vacío, lo blanco

cómo no hallar

alrededor de la palabra única

lo blanco

fénix, rama, raíz, dragón, figura

el fondo es blanco. (Valente, 1998, pp. 408-409)

En este punto, se habla de la posibilidad del encuentro, de ver más allá de la visión misma; al fin y al cabo, no se trata de ver, sino de hallar algo con sentido, el ver y el no ver: “la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas [...]; ver a Dios es, finalmente, no ver nada, no percibir ninguna cosa particular” (Valente, 2000c, p. 81). Con respecto a lo anterior, se puede decir que todo se desvanece en el vacío, en el vuelo que busca un centro lejos de todas las miradas e imágenes: “palabra/ hecha de nada/ rama/ en el aire vacío/ ala/ sin pájaro/ vuelo/ sin ala/ órbita/ de qué centro desnudo/ de toda imagen/ luz/ donde aún no forma/ su innumerable rostro lo visible” (Valente, 2001, p. 21). El problema, entonces, sigue existiendo, dado que no se percibe ninguna forma, luz o color diferente:

Veo, veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia. (Valente, 2001, p. 252)

Por esta razón, no se sabe en qué espacio se está, pues los colores dibujan grandes escalas en la búsqueda de la luz que se pierde en las cosas: “el amarillo, el verde, el encendido/ rojo solo para morir/ bajo el tendido velo de otoño/ la luz no está en la luz, está en las cosas/ que arden de luz tenaz bajo la lluvia” (Valente, 2000b, p. 71). Así, el poeta busca

una forma capaz de mostrar el camino para seguir hacia el “territorio de la luz” (Valente, 1998, p. 403); una luz profunda, lenta, pero que sea como un espejo donde se reflejan las imágenes puras de las palabras. Esto nace del deseo de formar parte de este cuerpo que va hacia su punto cero: “¿qué sabían los ojos y las manos/ qué sabía la piel, qué retenía un cuerpo/ de la respiración del otro, quién hacía nacer/ aquella lenta luz inmóvil/ como única forma del deseo?” (Valente, 1998, p. 430). Y, de acuerdo con lo anterior, también se tiene dicha luz como única forma: “de la obstinada posibilidad de la luz” (Valente, 1998, p. 440) que guía al poeta a descifrar lo indescifrable y decir lo indecible:

Para que el hilo tenue tan infinitamente se
prolongue
para que solo quede por decir
la total extensión de lo indecible
[...] y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo. (Valente, 1998, p. 446)

En este intento de adentrarse al centro de la palabra, el poeta crea una tensión con esta, con el lenguaje, con el significado que nace y renace de este estado de embriaguez y trance poético:

El propio significado es indecible, puesto que carece de durabilidad y está en perpetua dinámica de nacimiento y renovación [...]. La poesía o el arte no pueden ser imitación en la experiencia sufí, puesto que la imitación de un modelo conocido previamente se contradice con la embriaguez. El arte en general es, exactamente, expresión, no de las cosas, sino de la embriaguez del cuerpo, de la vida al fundirse ambos con el significado del mundo y sus misterios a través de las cosas. El arte es como la vida: nacimiento y muerte en esa embriaguez, más aún, digamos que la misma muerte es, en esa embriaguez, vida. (Adonis, 2008, p. 261)

Igualmente, en diversos momentos, este centro que representa el lugar de la manifestación de la palabra secreta constituye un punto de tránsito, un umbral, un límite

(Valente, 1998, p. 453) entre la aparición y la desaparición de la luz que relaciona el aquí con lo celeste. En este tránsito, el poeta dibuja una imagen de la profunda oscuridad en la que yace una luz también profunda, pero sutil. Esta imagen relaciona los dos mundos, el material y el espiritual, lo exotérico y lo esotérico; y hace pensar en la gran similitud del árbol con el orante musulmán en su postura durante la oración. Aquí, las dos imágenes o posturas comparten el hecho de sustentarse sobre una base en el suelo y mirar hacia el cielo con los brazos abiertos: se trata de un ascenso hacia lo celeste, lo espiritual, y un descenso hacia la matriz, al centro de los centros como forma de retorno al origen:

Quien visite el lugar acaso sepa que aquel árbol no podía morir, que en el lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que, desde lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables. (Valente, 1998, p. 437)

Tal forma de adentrarse en el fondo del alma para buscar el centro recuerda otra imagen presentada por Valente relacionada con el sufismo: esta asocia la poesía o la búsqueda de la palabra oculta en el centro materno, fuera de todas las miradas exteriores para: “encontrar un vacío secreto [...] para estarse allí en el claustro materno, seguros y escondidos sin que nadie aparezca, sin que nadie nos saque a la luz pública” (Valente, 2001, p. 11). Es el lugar de la mediación que no cesa de transmitir ecos de la parte iluminada y oscura a la vez para el buscador de la verdad; por eso, “el centro de la meditación es una sílaba” (Valente, 1998, p. 450) que se abre hacia todas las posibilidades para crear el nombre o el fragmento que carece de ello (Valente, 1998, p. 453). De esa manera, lo esencial para el poeta es seguir buscando la palabra exacta, aunque sea en el mismo sueño; por eso es normal que su canto empiece en la noche al esperar que aparezca la palabra como luz, como sol radiante en plena noche: “no detenerse/ y cuando ya parezca/ que has naufragado para siempre en los ciegos/ meandros/ de la luz, beber aún en la desposesión oscura/ en donde solo nace el sol radiante de la noche” (Valente, 1998, p. 455).

Sin duda, se ve cómo se constituye la espiritualidad de Valente a través de estas interpretaciones de los textos místicos sufíes, una espiritualidad que responde al deseo de llegar al espacio vacío, al Dios universal manifestado, pero que necesita otras formas para verse. Así, por medio de los conceptos de despojamiento, unión y matrimonio espiritual, se presiente al dios de Valente, que no se puede dibujar o percibir en una forma concreta. Esta indeterminación lleva a otra resonancia entre el poeta y el sufismo; en efecto, este dios

buscado por el poeta no responde al molde marcado por todos, en cambio, es uno vaciado de todas las formas que indican su imagen real. Es lo mismo que hace el alma:

[Que] va reduciéndose a su centro, que ha de vaciarse de toda forma o imagen creada para que, en el alma, ya de sí salida, se llene este centro vacío con la plenitud con lo que no tiene forma ni imagen y encierra a la vez la potencialidad infinita de todas formas de la creación. (Valente, 2000c, p. 91)

Concretamente, este vacío o silencio de Dios se ve también en el poema *Sacrificio*; sin embargo, esta interpretación reflejada en el poema lleva a otro terreno de comparación o presencia de la misma historia en la tradición islámica: el poeta, como la mayoría de las veces, no menciona la relación entre el islam y el cristianismo o el judaísmo:

Después de engañada la mujer
y oído el Dios
y abandonado el lecho al alba
partió furtivo el viejo
y caminó tres días con el hijo inocente [...] la fuerza entera de la vida
paró el golpe senil
irguióse Isaac terrible
humillóse el anciano
mordió el polvo
suplicó y maldijo
para sumirse al cabo en la tristeza
la mirada del joven consultó el horizonte
pero en vano
un sol plomizo no velaba ahora
el vacío silencio de los dioses. (Valente, 1972, pp. 213-214)

No obstante, lo que importa aquí es la presencia del dios en Valente como forma vacía sin lugar o presencia en el horizonte; pero, por otra parte, en relación con la historia, se debería mencionar que, en la tradición islámica, el hecho del sacrificio es una visión de

Abraham, donde se le ordena sacrificar a su hijo Ismail. De aquí surge la fiesta del cordero como conmemoración, como señal de la banalidad y la futilidad de la vida material; este hecho histórico lleva al momento del pecado de Caín:

Abel fue pastor de ovejas, y Caín fue labrador. Pasado algún tiempo Caín hizo a Yahvé una oblación de los frutos del suelo. También Abel hizo una oblación de los primogénitos de su rebaño y de la grasa de los mismos. Yahvé miró con propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación, por lo cual se irritó Caín en gran manera y se abatíó su rostro. Yahvé dijo a Caín: “¿Por qué andas irritado y por qué se ha abatido tu rostro? ¿No es cierto que si obras bien podrás alzarlo? Mas, si no obras bien, a la puerta está el pecado acechando como fiera que te codicia, y a quien tienes que dominar [...] y cuando estaban en el campo, se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató. (*Biblia de Jerusalén*, 2009, Génesis 4:1-10)

Por todo lo anterior, se ve que el Dios no está callado ni velado; en cambio, está completamente presente. Volviendo al tema del sacrificio, este se halla en el poema *El laberinto*:

Desde el fondo del laberinto los dioses nos miraban tristes. Abrimos la puerta a la gran manada y corrieron los dioses con un tibio bramido por los campos. Así escogimos al mejor, al mismo robusto, al más bello entre todos, y lo sacrificamos en holocausto [...] desde el fondo los dioses nos miran sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el próximo. (Valente, 1972, p. 391)

De este modo, el poeta pone a los dioses en crisis, porque se ven sacrificados unos detrás de otros; es una crisis que pone en juego todas las matanzas y guerras que se han cometido en nombre de los dioses en diferentes momentos de la historia. El poeta desea corregir el hilo de esta historia para crear otro espacio de comprensión: primero entre los dioses mismos; después, entre los hombres, a fin de vivir en paz. Es otra forma de ver la espiritualidad, otro momento de crear espacios de entendimiento humano. En el fondo, son las mismas ideas que defendió Ibn Arabí en la mayoría de sus libros. Es el deseo de considerar a Dios sin forma definida, pero de manera que lo abarque todo sin distinción:

Yo creo todo lo que el judío y el cristiano creen, y todo lo que de verdad hay en sus religiones respectivas y en sus libros revelados, en cuanto que creo en mi libro revelado [...]. Y a la verdad, mi libro contiene su libro y mi religión su religión. Por lo tanto, su religión y su libro están implícitos en mi libro y en mi religión. (Como se citó en Valente, 2000c, pp. 170-171)

Por su parte, Rumi dijo: “no soy cristiano, ni judío, ni *gabr*, ni soy del Este ni del Oeste, ni de la tierra, ni del mar [...]. Mi religión es sin lugar, mi huella sin huella” (como se

citó en Janés, 1996a, p. 30). Esta forma de ver a Dios manifestado en todos los sitios, bajo todas las formas, es un concepto que abordan los sufíes; es el resultado de su amor que parte de un amor hacia el mismo Dios y que abarca a toda la humanidad. Ellos parten de los nombres y atributos de Dios que contienen todos los conceptos de amor, misericordia, belleza y justicia; son atributos que deben estar presentes en todos los seres. Tal manera de panteísmo, tan criticado por la ortodoxia islámica, se encuentra en la poesía de Hallaj (2004):

Si miro hacia el Este, Tú estás en Oriente

si miro hacia el Oeste, Tú estás delante de mí

si miro hacia arriba, Tú estás sobre mí

si miro hacia abajo, Tú estás por todas partes

Eres Tú quien da a todo su lugar

sin localizarte en ninguno de ellos

Tú estás en el todo, pero no eres perecedero. (p. 75)

Como consecuencia de este amor, se da la unión total entre el amante y el amado hasta el punto de no poder distinguir entre ambos:

Yo soy Tú sin duda

pues tu Señor es mi Señor

Tu unicidad es mi unicidad

y Tu rebeldía, mi rebeldía

y Tu cólera, mi cólera

y Tu perdón, mi perdón

¿por qué fui azotado, pues, oh, Dios,

cuando se dijo: es un adúltero? (Hallaj, 2002a, p. 75)

Yo soy quien ama y el amado también soy yo;

somos dos almas que un solo cuerpo ocupan

desde que empezó la era del amor

fuimos ejemplo para la gente

cuando me veías, lo veías

y cuando lo veías, nos veías

su espíritu es mi espíritu y mi espíritu es el suyo

¿quién ha visto a dos almas ocupar un solo cuerpo? (Hallaj, 2002a, p. 111)

En ese sentido, Hallaj partió de premisas islámicas y coránicas para llegar a estos conceptos de *hulul*; pero, según los ortodoxos, esta forma de acercarse a Dios significa una encarnación. No obstante, Hallaj no admitió que existieran dos realidades o mundos, el del hombre y el de Dios: según él, no existe más divinidad que la Divinidad, no existe más Dios que el Dios único, por eso veía a Dios en todos los sitios y en sí mismo. Por lo tanto, pudo decir: “yo soy la verdad”, porque excluyó su existencia individual y aceptó, al mismo tiempo, una única existencia; ello, después de aniquilar la suya y perpetuarse en la existencia de Dios (Hallaj, 2010).

Al seguir el mismo razonamiento, Goytisolo (2009) habló de la disolución del dogma y de la no pertenencia a ninguna religión, la cual abre el camino a un nuevo pensamiento, a una ética que no se sujeta a ningún credo. A Goytisolo (2009) le interesaba borrar las fronteras en Valente entre la poesía, la metafísica y la apertura hacia la incertidumbre; y por esta misma preguntaba por todo, pues no se contentaba con las respuestas de las religiones históricas (Goytisolo, 2009, p. 87). Goytisolo (2009) insistió en el interés de Valente por la mística marginada, la de San Juan de la Cruz, la de Santa Teresa de Jesús, la de Miguel de Molinos y los sufíes. Es la mística de los perseguidos y condenados a muerte.

De igual manera, Valente (2000c) hizo del vuelo de los pájaros una forma de concebir otras realidades; en este círculo formado por dichos animales que buscan la libertad, se encuentra otra resonancia que une al poeta con los sufíes y la tradición islámica. Lo que interesa aquí, antes de hablar de esta experiencia, es la presencia de una tradición poética que une a Oriente y a Occidente; por tanto, se trata de un punto de encuentro entre ambos (Valente, 2000c, p. 162). Asimismo, se puede decir que lo que une estas tradiciones es el vuelo de los pájaros, la búsqueda del lugar más alto en el cielo, con el objetivo de saber un secreto; además, está el deseo de los humanos de conocer la lengua de los pájaros como espiritual y trascendente, la cual podría llevarlos al mundo del más allá:

“¡Oh, corazón”, dije. “¡Bendito seas por haber entrado el círculo de los amantes, por mirar más allá del campo del ojo, por penetrar las sinuosidades del pecho!

¿Cómo es que esta respiración llegó hasta ti, oh, alma mía, cómo esta palpitación, oh, corazón mío?

Oh, pájaro, habla el lenguaje de los pájaros; yo puedo entender tu oculto significado”. (Rumi, 2014, p. 105)

Cuando se siguen estas reflexiones de Valente, se observa que insiste en distintos lugares sobre la importancia de la palabra primaria; es la lengua de encuentro en el paraíso entre Dios, Adán y los animales, por eso habla del jardín como lugar de soledad, pero también como lugar de habla. En el principio era la palabra (Valente, 2008, p. 514); así, con esta tradición bíblica, Valente lleva a la tradición islámica:

Hemos dado una ciencia a David y a Salomón. [...] Salomón fue el heredero de David y dijo: ¡Oh, hombres! Se nos ha enseñado la lengua de los pájaros. Todos los bienes se han derramado sobre nosotros: he ahí, ciertamente, una gracia manifiesta. (Como se citó en Valente, 2008, p. 514)

Con lo anterior, se ve la importancia del conocimiento de este lenguaje. Mircea Eliade lo consideró una forma de profetizar: “en todo el mundo [...] aprender el lenguaje de los animales, especialmente el de los pájaros, supone conocer los secretos de la naturaleza y, por consiguiente, ser capaz de profetizar” (Valente, 2000c, p. 160).

Ahora bien, Valente parte de este lugar ameno, que es el jardín, como un ámbito de soledad, pero al mismo tiempo como un sitio para abrirse y dialogar con los demás con el objetivo de entenderse, por eso se pregunta desde el principio por la naturaleza de este lenguaje *loghah sûryâniyah* (Valente, 2008, p. 515) del paraíso que une. Sin embargo, este ambiente no dura mucho, debido a la caída, la expulsión del paraíso; desde ahí, el hombre pierde el horizonte, vive en oscuridad porque ya no tiene la lengua de la iluminación, y empieza la aventura de la búsqueda de este paraíso perdido, esta luz oriental que lo saca de las tinieblas.

No obstante, antes de hablar de esta luz que viene de Oriente, es importante hablar de la relación que establece Valente entre los componentes: el sueño, el vuelo, el pájaro y la red. Hay una fuerte asociación entre los místicos y el vuelo de los pájaros (López-Baralt, 1989, p. 59), que se escapan de las redes de los cazadores; son pájaros que vuelan, optan por la errancia en los espacios desconocidos en la búsqueda del centro anhelado. Vuelan solos, convencidos de llegar a su objetivo: “cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad” (Valente, 2001, p. 277); pero siempre queda algo

por descubrir, por lo tanto, nunca se puede hablar de la morada deseada: “jamás el ave que nunca en ti encontró reposo ni morada” (Valente, 2001, p. 297).

En este punto, se puede afirmar que Valente leyó a Corbin y que sabía muy bien sobre los relatos místicos traducidos por este, por eso se hace referencia al ciclo de los pájaros, como también fue mencionado en Cirlot. Entre todos estos relatos, existe un punto común que se asocia al cautiverio y la prisión, y está también el exilio que Valente recuerda muy bien; de hecho, en otro momento, el poeta habla del exilio de los judíos de España. Elisa Martín (2013), especialista en la Cábala y la poesía contemporánea, recuerda la reflexión de Valente sobre este exilio: “el exilio del treinta y nueve nos hizo reflexionar sobre el exilio mismo como forma de la historia y de la creación, lo que nos remitió necesariamente al primer gran exilio peninsular, el exilio o amputación judeo-española de 1492” (p. 150).

Al lado de este exilio, se halla el deseo de emprender el viaje iniciático para liberarse de las ataduras y redes de los cazadores; también, se desea encontrar al amado, al rey que vive en un lugar inalcanzable. Por eso el poeta incita al pájaro loco a volar lejos de su lugar para descubrir otros espacios y formas de decir las cosas: “pájaro loco, escándalo. Picoteaste granos en mi palma. Te abrí mi puerta. Vuela ahora [...] despierta al sordo. Y vuela. Vuela y vuelve. Vuelve, pájaro loco, a posarte en mi mano” (Valente, 2001, p. 88).

El vuelo de los pájaros lunares

despierta poco a poco el sumergido corazón de la noche [...] el pezón es el centro

de la nocturnidad

y el vuelo busca el centro [...] bajo las aguas ciegas

como latido o germen

el vuelo inmemorial

de pájaros solares. (Valente, 2001, p. 90)

A partir del vuelo de los pájaros y la búsqueda de esta lengua hablada, olvidada por la humanidad, Valente hace un giro hacia Ibn Arabí, hacia el arte de componer los poemas y anudar las redes; es una interpretación que nace del deseo de vincular la lengua del paraíso como lengua ritmada con la poesía misma:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

En el paraíso Adán, según una tradición islámica –no ajena a la citada sura coránica–, hablara en verso, es decir, en la lengua siríaca (*loghah suryaniyah*). Y de ahí también que la poesía, el lenguaje ritmado, sea el propio de los libros sagrados. (Valente, 2008, p. 515)

Por consiguiente, Valente lleva al sueño de Ibn Arabí, a su capacidad de tejer y anudar una red en sueños; esta es la tercera vez que Valente presenta a Ibn Arabí después de la escena que simboliza la virtud y la humildad. Finalmente, se tienen el encuentro con Averroes y las posibles vías del conocer. Este sueño presentado por Ibn Arabí, donde Valente encuentra una respuesta o afinidad, se relaciona con la creación poética: “recliné mi cabeza sobre mi almohada y me puse a componer mentalmente unos versos” (Valente, 2000c, p. 165). Tal escena se repite en *La experiencia abisal*, en *La narración como supervivencia*. En este texto, el ensayista equipara el hecho de componer un poema con el hecho de tejer una red. Además de esta relación, busca el origen de la palabra *tejer*, que lleva a la palabra *Ghazala*, *ghazl*, traducida como “hilar, hilanza”, relacionada con la poesía erótica árabe (Valente, 2008, p. 737). En cierta manera, mediante el hecho de tejer las palabras, se inicia una nueva forma de concebir la relación entre estas; es una forma de nombramiento de las cosas y el poder del lenguaje de llevar el sentido a otros territorios enigmáticos.

De otra parte, se podría decir que esta es una forma de entrar al mundo espiritual que no tiene fronteras, es lo mismo que pasa en la creación poética: es un momento de acceso a otros territorios de la creación a través del tejido de las palabras entre sí para buscar lo sustancial, por eso esto se adquiere mediante la participación de la imaginación. Además de entrar al mundo visionario, que acompaña las palabras en su viaje hacia los mundos de los sentimientos profundos del ser humano, Ibn Arabí (200a), al componer sus poemas, sobre todo *El intérprete de los deseos*, acudió a la poesía por su capacidad de presentar sus visiones, sus sueños que pertenecen al mundo de las posibilidades. Sin embargo, este tipo de poesía requiere otra forma de entender, otros sentidos que no tienen nada que ver con la lógica y la razón. Por eso explica sus incursiones poéticas mediante formas entendibles:

Era perfectamente consciente de que una verdadera comprensión de la imaginación requiere una visión viva, y que esta es tan difícil de adquirir como una percepción racional correcta [...]; así pues, no resulta sorprendente que en ocasiones el *šayy* considerara de utilidad proveer su poesía de explicaciones racionales, más allá de cualquier razón externa que le haya podido motivar. (Chittick, 2003, p. 148)

En relación con Ibn Arabí, Valente lo intertextualizó en un contexto complejo entre los dos mundos, lo que significa que Ibn Arabí abrió el camino a Valente para adentrarse al

mundo onírico. Aquí se habla de otras vías de conocimiento que franquean el umbral que separa lo físico, lo metafísico, la inspiración, la intuición y el razonamiento; en este caso, este último cede la palabra al corazón, la contemplación, la meditación y las vías que relacionan el ser humano con su parte intuitiva. Es la lección que se obtiene de la escena que ocurre entre Ibn Arabí y Averroes:

¿Cómo, pues, encontráis vosotros resuelto el problema mediante la iluminación y la inspiración divina? ¿Es acaso lo mismo que a nosotros nos enseña el razonamiento?”. Yo le respondí: “Sí y no. Entre el sí y el no salen volando de sus materias los espíritus y de su cuerpo las cervices”. (Como se citó en Valente, 2000c, p. 165)

A través de esta historia, Ibn Arabí llevó al mundo de las alusiones y visiones como formas de interpretación de la realidad, dado que la razón por sí es incapaz de interpretar lo que ve: “la recurrencia a la narratividad del relato visionario como forma de interpretación ha de entenderse como la recurrencia al mito para explicar aquello a donde no accede el logos” (Antón, 2003, p. 180).

Por esta razón, el autor insistió sobre el sueño y el anudar las redes como forma de conocimiento; Dios está allí, pero necesita otros códigos, requiere humildad para entrar en contacto con él, igual que la humildad de Moisés, como dijo Ibn Arabí (como se citó en Valente, 2000c, p. 164). Se trata aquí de un tema interesante en el sufismo, relacionado con la manifestación de Dios en todo lo creado: es la búsqueda del punto en el que lo divino y lo humano se interrelacionan sin mezclarse, se unen hasta el punto de no separarse, como mencionó Valente. Se refiere aquí al *monismo*, que busca puntos de reflejo entre unidad y multiplicidad, donde el amor y el conocimiento se conjugan y parten del mismo origen para reinar en el universo, de manera que lo absoluto se ve reflejado en lo efímero que es el hombre; y aquí se encuentra otra característica del sufismo, que va más allá de la confesión islámica: “No hay Divinidad más que la Divinidad”.

De esta manera, se abre más el abanico de la extensión de la manifestación de Dios: por una parte, se confirma la no existencia de nadie más ni menos ni antes ni después, en el sentido de la divinidad y la realidad de Dios; por otra parte, se ve a Dios manifestado en el universo, como señal de la mezcla de lo absoluto y lo relativo. En realidad, no se trata de una mezcla, sino de una necesidad de conocimiento de lo divino en lo humano; estas ideas tienen relación directa con el concepto de la unicidad del ser, que se halla también en otras creencias. Así, en relación con la fórmula “No hay más Dios que Dios”, Bonaud (1994) dijo:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

El universo entero, todo lo que es distinto de Dios, está vacío de toda realidad si se le considera en sí mismo, pero está lleno de ella, por el contrario, apenas se le mira, como debe serlo (*mazhar al-tagalliyat*). La multiplicidad de los seres no altera en nada la unidad trascendente del ser: son las formas en que se revela lo divino. (pp. 32-33)

Por lo tanto, Dios es el infinito que engloba el finito; de otra forma, se puede decir que Dios tiene su esencia y el mundo tiene la suya, pero en ningún momento pueden ser iguales, porque lo finito, lo relativo, lo que carece de perfección no es nada sin la existencia y el sumergir en lo absoluto. Así se ve la idea del *advaita vedántico* y su concepto de “no-dualidad”, de la existencia de una identidad única entre el sujeto y el objeto; es la no-dualidad que no acepta separación. Por otra parte, se insiste en la necesidad de cambiar el punto de mirada del sujeto a los objetos para no caer en el sufrimiento del ego: “los fundadores de todas las grandes religiones han sido sabios. La no-dualidad es el núcleo del hinduismo, sufismo, budismo zen, shivaismo de cachemira y las enseñanzas de Cristo” (Lucille, como se citó en No-Dualidad, 2016, párr. 5).

De acuerdo con la idea de la unicidad del ser como manifestación de Dios en el universo, los sufíes contradicen completamente las ideas panteístas e hinduistas que confirman que Dios es la suma total de las cosas. En este punto, los sufíes insisten sobre la existencia de un principio, una manifestación de una realidad absoluta. Al otro lado, existe un mundo, unos seres efímeros que nacen del Único, pero nunca pueden ser lo mismo: entre los dos mundos existe una separación total y absoluta; sin embargo, existe siempre la posibilidad de que el hombre se acerque a Dios gracias a la experiencia espiritual, Él es el centro y sus varios puntos están en permanente movimiento con el fin de unírsele. En este sentido, Toshihiko confirmó:

[Que] la unidad de la existencia no es monista ni dualista, sino que, como visión metafísica de la realidad que consiste en ver la unidad en la multiplicidad y la multiplicidad en la unidad, es algo mucho más sutil y dinámico que el monismo y el dualismo filosóficos. (Como se citó en Mora, 2011, p. 145)

En este momento de manifestación, se requiere un tiempo entre el aparecer en el mundo invisible y el resurgimiento en el mundo real de las cosas. Por eso la manifestación o emanación del absoluto, de la unidad a la unicidad, pasa primero a manifestarse a sí misma, y después en forma fenoménica en realidades diversas. La emanación significa entonces: “que el absoluto aparece en formas diferentes y más o menos concretas, con una autodeterminación distinta en cada caso. Significa que cada realidad se articula diversamente, determinándose y

apareciendo de modo inmediato en las formas de diferentes cosas” (Izutsu, 1997, p. 177). Este aspecto lo vio Valente en la palabra, en su poder de convocar, llamar, entrar en el fondo de sí misma: “la palabra sería el recipiente y lo que contiene, la forma y el contenido. Una palabra desvinculada de toda instrumentalidad, que no conlleva ninguna información como dice Amalia Iglesias en el prólogo a *Palabra y materia*, sino que: “convoca o llama hacia el interior de sí misma. (Como se citó en Valente, 2008, p. 514)

Por lo tanto, la forma y el contenido son diferentes y múltiples con indeterminados significados. Efectivamente, la realidad suprema como tesoro escondido se manifiesta primero a sí misma; y, después de esta manifestación invisible, se aparece sensorialmente en el universo de formas diversas. En este momento crucial, el sufí se ve vislumbrado, gnósticamente hablando. Ahora se abre ante él una visión global del mundo de las posibilidades y se siente más cerca a esta realidad divina. Se está ante la máxima convergencia que une las místicas espirituales y que ayuda a seguir el hilo espiritual del poeta. Esta espiritualidad que nace para quedarse busca a través de todos los términos y gritos, este es el caso del “grito apocalíptico” de Hallâj, como señaló Massignon (como se citó en Valente, 2000c, p. 168). Se trata de un momento donde surge una experiencia de la certidumbre *'ayn al-yaqîn* (Valente, 2000c, p. 169). Esta verdad espiritual identifica los sujetos y une las partes con su centro: “cuando aparece mi amado, ¿con qué ojo he de mirarle? Con el suyo, no con el mío, porque nadie le ve sino Él mismo” (Ibn Arabí, 2002c, p. 18).

Por esta razón, se cree que la espiritualidad en Valente se debe buscar en los versos místicos de Hallâj; es una espiritualidad que responde a las mismas preguntas que planteó el poeta, y ambos buscan el lugar de la divinidad en un espacio intermedio, un lugar sin límites. Valente se abrió hacia todas las posibilidades de la imaginación para llegar al fondo de la palabra que supera todos los límites. Hallaj vació las palabras de su contenido, y Valente fue más allá de este contenido para darle otro giro, lo interpretó, lo hizo visible ante el ojo que no ve nada, porque era algo que lo superaba. Por eso queda siempre este lugar vaciado de todas las interpretaciones y significaciones; no es extraño, dado que se está en los límites de las palabras. Así, la búsqueda debe estar en este lugar indeterminado que sitúa fuera de los espacios y tiempos; es el lugar o el Dios que contiene todo, que supera todas las imágenes de las imaginaciones posibles e imposibles:

Con el ojo del corazón vi a mi Señor

y le dije: “¿Quién eres Tú? Y Él me respondió:

¡Tú!

pues para ti “dónde” no es un lugar

y allí donde Tú estás no hay “dónde”

de ti no tiene la imaginación imagen

para poder saber dónde Tú estás

Tú que contienes todo “dónde”

a modo de “no-dónde” ¿dónde estás Tú? (Valente, 2000c, p. 241)

Sin duda, Valente se interesó por la profundidad de la mirada, por lo interior; por eso situó el poema de Hallâj como paratexto en *La lengua de los pájaros*. Es como si fuera una guía para prepararse para sentir y ver con los sentidos internos²⁵, lo que no se puede captar con los sentidos externos: “con el ojo de la razón contempla lo que describo pues tiene la razón más de un oído consciente de una mirada” (Valente, 2000c, p. 239). Esta cita sitúa en otro nivel de percepción, lleva al lado esotérico de los sentidos, realidades y formas que se perciben en un grado superior:

La “vista del corazón” (*ru'yat al-qalb*) se define como: “la contemplación de lo que permanece oculto en el mundo invisible”, esto es la contemplación de la luz. La facultad del corazón para ver la luz es la intuición [...] la luz de la certidumbre. (Ibn Arabí, 2002c, p. 68)

En este juego de palabras se posiciona ante el pensamiento *suffi*, que crea una distancia entre las diversas formas de conocimiento y contemplación de la realidad divina; el poeta subraya la necesidad de contemplar con el ojo del corazón y el conocimiento para ver lo que no se puede imaginar: “la realidad divina esencial (*al-haqqat al-ilâhiyya*) es algo demasiado elevado como para ser contemplado por el ‘ojo’, mientras subsista el más mínimo rastro de la

²⁵ En *El arcángel teñido de púrpura*, el pájaro exiliado está vigilado por diez carceleros: “desde aquel país que había sido mi nido, me llevaron a una comarca lejana. Me cosieron los párpados; me pusieron cuatro clases de trabas; y por último se colocó a diez carceleros para que me custodiaran: cinco de ellos estaban vueltos hacia mí y de espaldas hacia el exterior, los otros cinco estaban de espaldas a mí y con el rostro hacia el exterior. Los cinco que tenían el rostro vuelto hacia mí y la espalda hacia el exterior, me mantuvieron tan firmemente en el mundo del adormecimiento, que mi propio nido, el país lejano, todo lo que había conocido allí, todo lo olvidé. Imaginaba que siempre había estado como me encontraba en ese momento” (Corbin, 2002, p. 48). En estas líneas se ve el estado de adormecimiento, desconocimiento o ignorancia del pájaro; todos los sentidos externos e internos están fuera de su funcionamiento normal, incluso la imaginación es pasiva, pues no recuerda nada de su vida anterior. Corbin hizo referencia a las potencias superiores espirituales, a los sentidos internos que hacen superar las trabas y ataduras del alma. Según Corbin (2002), siempre se trata de la psicología visionaria, que se encuentra en varios textos recogidos en *El arcángel teñido de púrpura* de Sohravardî. Por eso insistió en este momento donde el místico necesita volver a su estado anterior. Esta vuelta se hace mediante la utilización de los sentidos internos, sobre todo de la imaginación representativa y activa: “diez carceleros que son los cinco sentidos externos y los cinco sentidos internos. Los sentidos externos son los cinco sentidos convencionales; los sentidos internos son: el *sensorium*, la imaginación representativa, la imaginación activa y la memoria” (Corbin, 2002, p. 48).

condición criatural en el ‘ojo’ del que contempla” (Ibn Arabí, 2007b, p. 31). Se trata del ojo interior que devela la realidad oculta a través de la poesía que utiliza otros recursos, otro lenguaje basado en metáforas y símbolos para entrar en el mundo del corazón:

En el mundo visible existen lugares de visión que remiten a la mirada interior, donde lo invisible se hace visible [...] Esta visión, según Ibn Arabi, convierte el mundo de la teofanía, en revelación de esencias y, por ello, la misión de la poesía es “mostrar”, no “demostrar”. De allí la importancia de la poesía en la mística. (Rumi, 1996b, p. 29)

En efecto, Valente llevó a una verdad sufí que busca este otro yo, este centro o punto que engloba todo. Es el deseo de perpetuar después de aniquilarse y reabsorberse por la luz divina:

Ese proceso, en la visión sufí del mundo, y más pertinentemente en la cosmovisión mística de Ibn Arabī, se sitúa entre las nociones de *fanā* (aniquilación) y *baqā* (perpetuación): “la desaparición de una forma en su fanā se produce en el instante de la manifestación de Dios en otra forma”. (Valente, 2000c, p. 239)

Normalmente, en la experiencia sufí se encuentran unos conceptos que se relacionan directa o indirectamente con la poesía; son dos experiencias que parten de una realidad no definida hacia un saber saboreando. Esta realidad se basa en el deseo del conocimiento del más allá de la realidad, tanto en la poesía como en el sufismo; de esta forma, tanto lo exotérico como lo esotérico constituyen realidades para conquistar mediante los sentidos o la imaginación trascendente. En este sentido, Ivette Fuentes acercó a estos momentos puntuales, donde el poeta busca las formas, la luz y el instante que queda después de la extinción de las primeras. Claro está, tanto el poeta como el sufí buscan este momento para crear con su imaginación un espacio, un tiempo poético para recomponer las imágenes que la habitan; en suma, es una recreación a través del mundo imaginal de este saber del alma que atraviesa los sentidos, un intento de dar forma a lo desconocido que queda siempre lejos de la percepción. Este es el momento de las formas inteligibles, donde: “se desvanecen las formas y en el que se unen y se confunden las ciencias” (Fuentes, 2010, p. 57).

Sin embargo, estas formas que desaparecen, estos cuerpos que se espiritualizan, necesitan una forma para percibirlos, por eso el sufí utiliza el ojo del corazón y la contemplación para unirse con Dios. Por su parte, Valente intentó llegar a los espacios intermedios, a la mediación como lugar del resurgimiento de la palabra sustancial. De forma similar, Ivette Fuentes (2010), en *Primera luz*, habló de este estado de apertura, manifestación

y deseo de hacerse en el tiempo y el espacio. En este estado, el poema se escapa o crea su momento entre la conciencia y la imaginación:

De igual modo los “espacios intermedios” (*alam al mizal*) de la creación poética se hacen, como el hombre, entreabiertos para entrar y salir de las definiciones cerradas de los ámbitos –fantásticos y maravillosos o reales– y escapar así al tiempo real de la conciencia. (Fuentes, 2010, p. 89)

Consecuentemente, esta forma se ve superada ante la representación. Los sentidos mismos se ven imposibilitados, puesto que se trata de unas imágenes que pertenecen a otra forma de representación. De forma global, estos conceptos del vacío y la no-representación están relacionados con la idea de la extinción (*fana'*) y el Nirvana; ello, porque el sufismo, el budismo y el taoísmo requieren de una serie de conductas y cualidades. Por lo tanto, el viajero está obligado a seguir una serie de pautas que le permiten lograr el despegue total de la materia, la meditación y el ascetismo. Así, se tendría que hablar también de la absorción y el desvanecimiento total del *yo* individual en el ser universal. Esta idea panteísta tiene otro sentido en los sufíes, en tanto que parte de una referencia islámica:

El Nirvana es la extinción de aquella naturaleza pecadora y comprensiva del pensamiento y del corazón que, de persistir sería causa de la renovación de la existencia individual, conforme al profundo misterio del karma. Se llega a esa extinción a medida que se desarrolla la naturaleza opuesta del pensamiento y el corazón, llegando a ser definitiva y completa cuando se ha llegado a la naturaleza contraria. (Nicholson, 1999, p. 18)

Este panteísmo o *fana'* (extinción) aniquila el *yo* individual del sufí y lo sumerge en la esencia de Dios. De esta forma, los rasgos de ambos se unen y el universo se convierte en un espejo en el cual es posible verse a sí mismo. Aquí se tiene el ejemplo de Bayazid de Bistam, quien recibió de su maestro Abu 'Ali de Sind muchas enseñanzas:

Durante treinta años me miré en el alto Dios, pero ahora soy mi propio espejo [...], ya no soy lo que era, porque los conceptos de *yo* y Dios son una negación de la unidad divina. Pues que *yo* ya no soy, el alto Dios es su propio espejo en mí. (Como se citó en Nicholson, 1999, p. 27)

Sin embargo, para transitar en este lugar de encuentro, se necesita una imaginación creadora que destruye primero el lenguaje y después las formas de percepción de las realidades; con esto, Rumi afirmó que: “el mundo de la imaginación es más vasto que el mundo de las formas y los objetos sensibles, porque todas las formas proceden de la imaginación” (como se citó en Mesa, 2014, p. 136). Esta imaginación creadora citada por

Henry Corbin al referirse a Ibn Arabí es la misma que Valente utilizó en su ensayo *Las palabras de la tribu* para llegar a otras formas más profundas:

Frente a la tendencia a la cristalización ideológica que la constitución de una ortodoxia o de una estructura eclesial conlleva, el ejercicio preambular de la conciencia o de la imaginación creadora es un ejercicio de destrucción [...]. Ese ejercicio preambular se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinvención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de esa. (Como se citó en Benlabbah, 2008, p. 413)

Por su parte, Goytisolo (2009) se refirió a esta capacidad de los sufíes para entrar en contacto con la materia inmaterial del pensamiento a través de la imaginación; así, se está ante el poder de la luz transformadora que une los territorios opuestos, entre el día y la noche. Esta es la característica de la mística o la teología de Irán, según Henry Corbin:

La luz que se vierte sobre la altiplanicie, luz solar de los días y estelar de las noches, es una materia en su estado más sutil, perfectamente sublimado: la materia inmaterial de los místicos, en la que la imaginación metafísica puede modelar sus sueños. (Como se citó en Goytisolo, 2009, p. 33)

De acuerdo con lo planteado, la imaginación creadora del místico rompe la realidad espiritual concebida; en lo que concierne al poeta, crea otros mecanismos y formas basados en su imaginación creadora para componer los poemas. Igualmente, Valente lleva a la experiencia espiritual que se encuentra en el sufismo y en la Torá para hablar de estos momentos que llevan al místico a otras realidades trascendentales de la manifestación del Dios:

La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración, según una imagen frecuente en la tradición de los Hassidim. Y por supuesto la Torah celeste está escrita en letras de fuego. (Valente, 2000c, p. 256)

Esta forma de ser y de realización se halló también en Zambrano; en esta concepción, el hombre perfecto se ve realizado en el mundo, en Dios de manera eterna. Jesús Moreno (2008), conocedor de la obra de María Zambrano, habló de esta filósofa y de su hombre perfecto que se encuentra en un eterno ahora:

De la muerte del *yo* temporal surge el compañero celeste que encuentra otra vida en la unificación con la realidad divina. Esa “superconsciencia” condescendiendo en su núcleo –en términos de Zambrano– o eje invulnerable hace que lo divino mismo adquiera en ella “presencia y figura”. Ahí es la fusión compadeciente de hombre y Dios. Fase más allá de la

autoaniquilación que denomina Ibn Arabī *baqā*, “autosubsistencia”. En ella el hombre perfecto ve ya, ahora, en un fluente eterno ahora, todas las cosas fenoménicas mezclándose unas con otras y fundiéndose en el infinito océano de la vida. (p. 292)

Para concluir, se trata del estado de culminación del conocimiento, de la extinción de la forma del sí mismo en *Él* como forma que engloba todo:

El estado de unidad representa la culminación del proceso espiritual del *suffi*. Tal culminación alcanza por la extinción de la idea del sí mismo, es decir, cuando se ha llegado al conocimiento, o gnosis, de que el sí mismo es *Él*, lo que equivale a “morar” en Dios (*baq*). (Ibn Arabí, 2002c, p. 18)

Ahora bien, en este punto todos los caminos se borran, desaparecen todos los signos de pertenencia para dejar paso al estar del dios en la palabra misma fuera de cualquier signo: “borrarse/ solo en la ausencia de todo signo/ se posa el dios” (Valente, 2001, p. 192). Precisamente queda la alusión porque el poeta borra todas las huellas de las palabras, imágenes y formas que se refieren a algo definido: “el mundo es, artísticamente, alusión (*ixara*). Por tanto, el mundo no está, artísticamente, en el mundo, sino más allá de él [...], el arte remitirá siempre a la infinitud de significado y el significante” (Adonis, 2008, p. 239).

Con lo anterior, queda claro que esta ausencia/presencia se manifiesta en el vacío; en este punto en el cual se disuelve todo, solo se queda la memoria para recordar algo que estaba allí: “tú ya no eres ni si quiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme” (Valente, 2000b, p. 22). Es una presencia fuera del tiempo real, por eso ya no se percibe nadie en este lugar: “nadie. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca” (Valente, 2000b, p. 24). Sin embargo, la aniquilación queda abierta hacia lo posible, por eso el poeta penetra al lugar del resurgimiento del ser humano; así, este lugar es la nada, es lo que queda después de ser ardido por el amor del Dios: “arde lo que ha ardido/ porque nadar aún sabe el agua fría/ palpita el cielo/ y lentamente/ entro en el seno inmenso/ de ti, la nada/ cuerpo solo/ solar” (Valente, 2000b, p. 92). Como resultado de esta unión, renace el amor, se crea otro camino para llegar a la morada del encuentro con el amado; en fin, es el encuentro con la palabra verdadera como: “cima del canto/ el ruiseñor y tú/ ya sois lo mismo” (Valente, 2000b, p. 102). Por su parte, Jami (1993) expresó este momento como el instante en el que se desvanece el *yo* del místico en la contemplación de Dios como absoluto:

Si amas la rosa o el ruiseñor

Tú eres la rosa o el ruiseñor

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Eres parte: la “verdad” y cesa de ser parte
de la unión de mi alma con esta carnal figura
de la vida y la muerte eres Tú la mesa y el fin
yo perezco; solo Tú perduras
Cuando digo “yo”, es “Tú” lo que quiero decir. (p. 12)

En este estado, el poeta hizo de la palabra la única forma de penetración, aniquilación y perpetuación en el fondo de lo indefinido. Esta no se extingue nunca, a pesar de la sed que podría sufrir el amante, puesto que está en contacto directo con la fuente del amor:

Déjame ahora
que, igual que tú con la palabra tú
que así prolongas
para que sea el nombre que has querido darme
acaricie tu largo cuerpo duro
[...] y déjame aún beber
la sed inagotable de la noche
cuánta sed engendramos
para que nunca nadie de aquella sed dijera:
fue extinguida
y ahora te digo déjame aún beber
en la manida misma de tu sed
tu sed. (Valente, 1998, p. 427)

Con esto se ve cómo penetra el poeta en la tradición islámica, en sus conceptos, en el mundo de la contemplación de la divinidad; tal contemplación lleva al amante a ver al amado como su forma de ser, un espejo en el cual se refleja su estado. En este sentido, el: “*tawhid* esotérico y *tawhid* de amor son la unidad del contemplador y el contemplado, del amante y del amado” (Corbin, 1972, p. 137). Esta tradición responde al tipo de espiritualidad del poeta porque va más allá de las palabras: “la esencia de *at-tawhid* [contemplación de la divina

unidad] está –escribe Titus Burkhardt– más allá de las palabras: se revela en el Corán por súbitos y discontinuos destellos” (como se citó en Valente, 2000c, p. 242). En otro lugar, Titus Burkhardt dijo: “una súbita cesación del tiempo, una inmovilización de todo movimiento en el relampagueante destello del puro presente” (como se citó en Valente, 2000c, p. 243).

En otras palabras, se puede decir que se está ante otra forma de renacer en el presente; se dibuja una relación estrecha entre el arder y el nacer de nuevo, tal como se percibe en la obra de Valente. De esta forma, la espiritualidad no queda anclada en unas formas preconcebidas, es una espiritualidad que nace y renace constantemente a partir de las cenizas del libro quemado. Este libro se destruye a sí mismo e interroga la memoria de sus residuos, que aún guardan el fuego renaciente en cada momento: “palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesantemente memoria, residuo o resto cantable [...]. Pues, en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar solo un residuo de fuego” (Valente, 2000c, p. 257).

En efecto, cualquier renacimiento debe pasar por este momento de fuego, por una muerte mística que aniquila toda materialidad del pensamiento; mediante esto, las cenizas renacen, la memoria vuelve a preguntar el por qué: “matadme, pues, quemadme/ con mis percederos huesos/ cuando paséis junto a mis despojos/ entre tumbas abandonadas/ haréis el secreto de mi amado/ en los pliegues de las almas que persisten” (Hallaj, 2002a, p. 65). Por ello, estas formas, conceptos y presente cambian constantemente; y se tiene la posibilidad de destruir todos los sentidos que pertenecen a un imaginario colectivo. La construcción de cualquier espiritualidad empieza por la destrucción urgente de cualquier forma o sentido que no deje avanzar en el presente, y esta operación abre el camino hacia una nueva hermenéutica o exégesis que responde a la situación actual, lejos de las interpretaciones cerradas.

3.3 El cuerpo del espíritu

A partir de lo que se ha dicho en el punto anterior acerca de la espiritualidad en Valente, que busca la complicidad entre lo divino y lo humano, cabe preguntarse por su proyección en el cuerpo como espacio y lugar de esta manifestación divina; de otra forma, es posible preguntar hasta qué punto existe una relación entre la experiencia religiosa y la poética. De entrada, se puede decir que no se puede imaginar una experiencia mística sin la experiencia del cuerpo, este es un puente necesario, un proceso que condiciona la llegada al

objetivo final del sufí. Esta experiencia corpórea tiene su tradición en la mística cristiana a través de la encarnación; de esta forma, se entabla una relación directa entre lo divino y lo humano. En conclusión, este modo de desacralización rompe la barrera entre el mundo material y espiritual.

En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia. El que estaba cabe o cerca del Dios y era Dios entra en la materia, hace de la materia una teofanía y del Dios una hilefanía. Dios corpóreo. Negación de lo escindido, la encarnación redime al Dios de su corporalidad no realizada y al cuerpo de los límites de su pura corporalidad, pues lo hace cuerpo resurrecto. (Valente, 2000c, p. 27)

Esta relación entre lo humano y lo divino lleva a hablar de la relación entre el sujeto y el cuerpo suyo o de otro; es una relación necesaria que depende de muchos factores y que crea tensión entre ambos, se trata de relaciones de poder y sumisión hasta el punto de la destrucción total del cuerpo, al llevarlo al límite para gozar o sufrir (Oshima, 2001). En este sentido, Michel Foucault habló de varios tipos de cuerpos que hacen repensar o destruir la noción recibida; e, igualmente, al llevar dicha destrucción del cuerpo al ámbito de la vida sexual, se ve que incluso los sentimientos y placeres pueden ser extraídos o añadidos al mismo cuerpo:

El sexo no es una sustancia, pero con eso no quiere decir que el poder inventa el sexo desde la nada. Los comportamientos fueron realmente extraídos del cuerpo de los hombres y de sus placeres. Pero también fueron solidificados en ellos, mediante múltiples dispositivos, fueron sacados a la luz, aislados, intensificados, incorporados. (Como se citó en Chairó, 2014, párr. 13)

Al estar asociado a esta destrucción del cuerpo, Valente habló de la destrucción del yo poético para abrirse hacia la recepción de la palabra, vaciarse de cualquier forma de pensar lo que viene y dejar todo en manos de la palabra, que sabe ahondarse en los laberintos de lo oculto; por eso el autor se interesó por la mística y comparó el poeta con el místico que se vacía por dentro para entender y recibir la palabra de Dios. Se trata de un momento de destrucción del yo, un vaciarse de los sentimientos, un estado de transparencia donde no existe nada que interfiera entre el poeta y lo que recibe:

Me he interesado mucho por los místicos, porque creo que la experiencia del poeta es muy paralela a la del místico. Pero no creo que el poeta sea un místico. [...], el poeta no tiene yo, no tiene identidad y que no puede tenerla [...] y tiene que vaciarse del yo, porque, sino el yo se

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

interfiere entre la receptividad necesaria para que la palabra poética llegue a ti y para que te llegue el universo, y se interfiere el *yo* y la paraliza. Y el místico tiene que vaciarse del *yo*, para que lo que el místico entiende lo que es Dios entre en él, o sea, hay un proceso de destrucción del *yo*. (Memoranda, 2015b, min. 1:47-3:00)

En el fondo, esta experiencia de la resurrección junto a la encarnación hace de la mística cristiana una experiencia del cuerpo también. El hecho de eliminar la distancia entre el cuerpo y el espíritu deja de lado toda noción de dualidad. Esta abolición se realiza cuando la palabra se hace carne y la carne recibe la palabra (Valente, 2000c, p. 28), esta unidad simple es la misma que buscó Ibn Arabí en su camino hacia el éxtasis espiritual, pasando por la experiencia del cuerpo: “en el yoga tántrico el acoplamiento es el sustentáculo del éxtasis. La vía sufi, aun en experiencias tan extremas como la de Ibn’ Arabi, puede pasar por el estado conyugal humano” (Valente, 2000c, p. 51)²⁶. En otro sentido, el cuerpo de la mujer constituye el lugar de encuentro entre lo divino y lo humano:

C’est-à- dire manifestation de Dieu sous la forme humaine céleste [...] il s’ensuit que dès la prééternité de la Création, il y a unio mystica entre la divinité et la forme humaine. C’est ce même rapport théophanique, fondement spéculatif (speculum, miroir) de l’identité entre amour, amant et aimé, qui fonde la révélation de l’amour divin dans l’amour humain, parce que l’amour humain, à la limite de son expérience mystique, est précisément cette forme de l’amour divin. (Corbin, 1972, pp. 80-81)

Claramente, se trata de un lugar idóneo para volver al origen olvidado, a la fuente que recrea otros espacios y relaciones. Ibn Arabí recordó la importancia de lo femenino en toda la creación; según él, el hombre mismo se encuentra ante dos esencias femeninas, la ontológica y la física:

El hombre se halla situado entre dos esencias [la esencia divina], que es su origen [ontológico] y una mujer [su propia madre], que es su origen [físico]. Se halla, pues, entre dos nombres femeninos, es decir entre la femineidad de la esencia y la femineidad real [o sea física]. (Como se citó en Izutsu, 1997, p. 230)

²⁶ En relación con el amor o la relación carnal entre el hombre y la mujer en la poesía islámica y árabe, cabe recordar la existencia de una poesía preislámica en los siglos V y VI. En esta poesía, el poeta canta, recuerda y añora a su querida en plena ruina de las murallas. A partir de este amor casto, nace lo que se llama *Al-ghazal*. En el fondo, es una poesía amorosa que canta la belleza de la mujer de forma abierta y clara; y, al lado de este amor, nace otro amor *udri* que canta la belleza, el amor de la mujer, pero sin llegar a consumarlo. Es este amor el que cantaron Hallaj, Ibn Arabí, Rûzbehân Bakli e Ibn al-Farid, pero con grandes connotaciones y cambios. Estos últimos poetas partieron de la realidad como espejo de lo divino, por lo que plantearon otros temas relacionados con la encarnación, la disociación y el panteísmo; es decir, los atributos de Dios reflejados en la mujer. Por eso todo lo que cantaron y dijeron lo hicieron de forma metafórica a través de símbolos corporales, para buscar el equilibrio entre lo divino y lo humano. Así, se tiene que, a través del cuerpo, la belleza y la luz que trasciende, el poeta penetra los secretos divinos, los cuales quedan abiertos hacia otras interpretaciones y necesitan una hermenéutica espiritual (como se citó en Ibn al-Farid, 1989).

De igual forma, en este amor, en la unión entre el hombre y la mujer, Ibn Arabí insistió en el acto sexual, en el momento de éxtasis y en la finalidad de esta unión; pero, para no confundir lo terrenal con lo espiritual, para no aniquilarse en lo efímero, Dios ordena la purificación para volver a la fuente original:

Dios es celoso de su servidor cuando este experimenta tal placer con otro ser que no es Él. Por eso lo purifica mediante la gran purificación, de modo que vuelva su rostro de nuevo hacia Él en el ser que se ha extinguido. (Ibn Arabí, 2009b, pp. 268-269)

La percepción de Ibn Arabí responde a una visión global del sufismo en relación con la mujer. En la contemplación de esta, el sufí ve el rostro de Dios que nunca podría alcanzar, por eso el poeta insistió en la necesidad de amar a las mujeres desde el aspecto existencial:

El profeta amó a las mujeres en razón del rango existencial de ellas, que expresa la pasividad. Ellas para él lo que la naturaleza primordial es para Dios, que ha hecho eclosionar en ella las formas del mundo gracias a la orientación de Su voluntad y a la orden divina, que es el “acto sexual” en el mundo de las formas individuales, energía espiritual en el de los espíritus y planificación de premisas en el mundo de las ideas, con la intención de alcanzar la conclusión. (Ibn Arabí, 2009b, p. 270)

Esta añoranza del todo a la parte hace que el amor sea intenso, es un momento de unión total de los dos amantes que tiene como objetivo develar el secreto de lo escondido, esta experiencia mística se convierte en erótica, donde se consume el placer sexual. Por consiguiente, se está ante la búsqueda continua de algo perdido, la nostalgia por la tierra natal (Certeau, 2006, p. 12) que une a los amantes. Certeau (2006) mencionó este momento de separación entre Dios y el hombre, entre la pérdida de contacto y su sustitución por la búsqueda del otro, la mujer como cuerpo adorado:

A la palabra divina (que también tenía valor y naturaleza físicos) la sustituye el cuerpo amado (que en la práctica erótica no es menos espiritual y simbólico). Pero el cuerpo adorado, como el Dios que desaparece, también escapa. Precisamente, por ello, es erótica. (Certeau, 2006, pp. 13-14)

Como resultado de esta desaparición continua de lo adorado, la búsqueda se convierte en algo permanente, el secreto siempre queda allí acompañado de la perplejidad del amante. Es lo que se ve en la Cábala, especialmente en la Shekina, la potencia femenina de Dios (Valente, 2000c, p. 51). Se trata de la memoria ausente/presente de la parte femenina de Dios, figura mediadora entre los judíos y Él. Valente insistió en esta figura para mostrar la gran convergencia entre la Cábala y el sufismo; se habla de la perplejidad, el viaje por los espacios

y lugares como posibles momentos de encuentro con esta. Efectivamente, después de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, la unidad entre Dios y el hombre se quiebra; de ahí empieza el sufrimiento, el castigo, el destierro y el alejamiento de la fuente, por eso se recrea un espacio de espera y añoranza que canta el amor hacia la Shekina, según Charles Mopsik, el estudioso francés de la Cábala judía:

¿No te acuerdas de los días de nuestros amores, cuando me tumbaba sobre tu pecho y me amoldaba a tus formas y tú a las mías, como el sello que deja su huella estampada sobre un contrato de matrimonio? De igual modo dejaba yo mi forma en ti para que te deleitaras con ella mientras estaba entre mis ángeles. (Como se citó en Martín, 2013, p. 147)

La Shekina es la que facilita el camino hacia Dios, como dijo Bensión, el rabino judío: “sabed que el camino que conduce al árbol de la vida es la Matrona [*shejina*] [...]. Ella es el mediador perfecto entre el cielo y la tierra” (Como se citó en Martín, 2013, p. 140). Así, esta idea de satisfacción y éxtasis espiritual convierte el deseo sexual en otra forma de vivir la espiritualidad y un camino para llegar a Dios. Valente (2000c) recordó, entonces, el rol del cuerpo en este momento de éxtasis como puente que relaciona con la divinidad: “podría hacer del cuerpo un órgano de éxtasis para la unión eterna con el misterio divino” (p. 52). En este caso, es a través de la mujer, de la matrona, de la Shekina, como se puede llegar a esta morada; en ese sentido, la relación carnal entre la mujer y el hombre va más allá de cualquier consumación puntual. Por el contrario, esta constituye un momento crucial en la creación de la palabra:

Tener una relación carnal con las palabras. Eso en una visión normal que tiene la gente de la mística, sería un escándalo, una relación carnal, una relación carnal. [...] Pero creo que, en efecto, el místico parece al poeta también en eso. En la mística hay un Eros, funciona un Eros y está funcionando con un vigor extraordinario en Teresa de Ávila, en San Juan de la Cruz. El cántico espiritual es un gran poema de amor, es un poema que en su momento no se publicó en España. (Memoranda, 2015b, min. 3:29-4:12)

En efecto, esta palabra se crea a partir de un contacto entre diversas fuerzas que requieren una verdadera penetración en la materia, la cual lleva al centro de la creación. Este es el espacio deseado para la creación poética:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es crear un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa

creada es el vacío, un espacio vacío [...], la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación. (Valente, 2001, p. 41)

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿hasta qué punto se pueden relacionar el deseo y el amor con la experiencia mística? En este contexto, Valente hizo saber diferentes experiencias a lo largo de la historia que tratan de manera diferente la experiencia amorosa, es una perspectiva crucial que ayuda a situar el sufismo en su contexto histórico, sus características y lo que le une con las otras vivencias. El autor resaltó la exclusión de la sensualidad y la sexualidad en las tradiciones de Occidente; de esta forma, el cuerpo de la mujer se reduce a un simple medio de procreación y no a un lugar de experimentación de lo divino. En la tradición cristiana, se encuentran dos posturas diferentes: por una parte, la que anula cualquier deseo corporal; por otra parte, están los ascetas que desvalorizan el cuerpo: “mientras el Evangelio y Pablo proponían a los cristianos una nueva comprensión de su cuerpo, una nueva posibilidad de vivirlo, el mismo ascetismo cristiano tendió a desvalorizar, con todo el pensamiento antiguo, lo corporal oponiéndolo a lo espiritual” (Valente, 2000c, p. 198).

Con respecto a este tema, Charles Mopsik comentó que el Talmud y el Midrash ven en la relación matrimonial y en la sexual una forma de acercarse y conocer a Dios (Valente, 2000c, p. 192); es la búsqueda continua del deseo que no acaba con la procreación, sino en la manifestación de lo divino y el descubrimiento del secreto; es lo que se ve en la Cábala: “la unión sexual entre un hombre y una mujer abriga un secreto que la vincula al medio divino y le da un alcance teofánico considerable” (Valente, 2000c, p. 192). Este secreto lleva al místico o, en este caso, al cabalista a buscar el lado divino en el hombre y la eliminación de cualquier animalidad que lo degrade: “el acoplamiento sexual responde en la Cábala a la semejanza genesíaca del hombre entero con Dios” (Valente, 2000c, p. 193).

Más aún, la relación carnal y erótica abre otros caminos hacia el conocimiento a través del lenguaje del cuerpo, es un lenguaje que entra en armonía con los mundos superiores y esotéricos. De esta forma, el acoplamiento se convierte en un acto sagrado hasta convertir el amor en una religión: “el intercambio entre las esferas del sexo y de la religión reconoce que el sexo es una religión y la religión un amor” (Valente, 2000c, p. 197). En realidad, lo que se busca es este deseo que une a los amantes de manera perpetua y enciende los cuerpos con el fuego del amor que no acaba nunca: “Bebí de ti, bebí, te succioné/ animal sumergido entre los pliegues/ de tu anegada claridad/ [...] de ti bebí/ hasta nacer el día de mi boca/ como ventosa oscura en la frontera/ donde gorgojea el despertar” (Valente, 2001, p. 211).

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

No obstante, este deseo es un misterio, porque nunca encuentra la respuesta a un amor tan ardiente; su verdadero sustento lo encuentra en la sed que se siente siempre hacia el secreto, hacia lo inefable: “tal es la perspectiva del místico: la demanda insatisfecha del deseo que nos hace salir [éxtasis] del presente y nos proyecta hacia un futuro sin término” (Valente, 2000c, p. 201). En conclusión, se puede afirmar que es este sentido de la perpetuación del deseo el que engendra la experiencia erótica del sufismo; se trata de entrar en contacto profundo con el cuerpo para beber de sus secretos:

Busco ahora despacio con mi lengua
la demorada huella de tu lengua
hundida en mis salivas
bebo, te bebo
en las mansiones líquidas del paladar
[...] la raíz de temblor llena tu boca
tiembla,
se vierte en ti
y canta germinal en tu garganta. (Valente, 2001, p. 94)

En este sentido, el poeta es sujeto de conocimiento divino a través de la mujer, por eso busca a través de esta relación carnal una simbiosis, una transformación radical hasta el punto de unión total:

Respiración oscura de la vulva
en su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti
me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en ti latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro. (Valente, 2001, p. 97)

Como resultado directo de esta relación, se da la creación de un espacio que lleva al: “centro del laberinto, un secreto, un tesoro escondido” (Valente, 2000b, p. 31), pero no se sabe cuál es el verbo o la palabra que se hace verdad en este mismo centro; es la luz, la palabra interior y secreta, la fuente de la creación. Como señaló Hallaj:

Para las llamas de la luz religiosa, hay, en la creación, hogares. Ya para la conciencia, se guardan, en lo íntimo de los corazones discretos, los secretos. Y para el ser, en el fondo de los seres, reside una existencia creadora que preserva mi corazón, que lo mira, ¡y que lo elige!
(Como se citó en Massignon, 2000, p. 230)

Más específicamente, es un esplendor, una luz brillante que se vislumbra al alcanzar este espacio vacío, tal como suena la palabra *Zohar*:

La palabra esplendor (*zohar*) designa el punto brillante que el Misterioso hizo brotar al alcanzar el vacío y que es el origen del universo, palacio construido para su gloria. Este brillo es, en cierto modo, la semilla sagrada del mundo. (Bar Iojai, 1996, p. 48)

De acuerdo con esto, la experiencia mística y poética van juntas, ambas experiencias se alejan de la instrumentalización de las palabras que degradan la experiencia en sí, por eso se buscan las palabras exactas para expresar diversos conceptos y momentos de éxtasis, pero los poetas muchas veces se ven frustrados porque se encuentran ante una experiencia inefable. Valente habló de las experiencias de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, y recordó sus momentos de éxtasis, sus visiones y su experiencia hacia el amado. En el fondo, estos místicos desean salir de la oscuridad del alma, buscan la iluminación interior y el lugar de las primeras palabras; es el resurgimiento de la palabra en forma de un antedecir, una antepalabra:

Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación [...]. Lo que aún no ha llegado a ser se manifiesta en la obra de arte como algo que se busca a sí mismo, que aparece o se aparece antes que su significación. (Valente, 2000c, p. 63)

De todos modos, esta experiencia poética lleva a la de los místicos, cabalistas y sufíes; se trata de una aventura individual, una inmersión en la memoria de las palabras, como dijo Valente. En este caso: “el poeta lo que tiene que hacer es dejar que el lenguaje hable en él, dejar en su interior lugar para la manifestación de la palabra. Es la palabra la que se manifiesta, el verbo, el verbo se hizo carne” (UNED Documentos, 2013, min. 9:15-9:32). Es

la manifestación de la luz en el alba, una antepalabra recién pronunciada misteriosamente; las imágenes son formas que invitan a descubrir lo velado, lo oculto, y forman parte de un universo descifrado, por eso requieren otra lectura para entenderlas:

La importancia de la imagen no se encuentra en su superficie visible, sino en ser antesala de un significado [...] la importancia de la forma no está en sí misma, ni en lo que ella configura ante la mirada, sino en aquello a lo que alude o simboliza. (Adonis, 2008, p. 241)

En este sentido, se puede hablar de un despertar del alma que asciende hacia su origen. Es un éxtasis que se vive momento por momento a través de las palabras que se encuentran solas, sin haberlas buscado. La experiencia mística se recrea a través de este espacio nocturno, guiado por los ojos del amado, que lleva al amante por dentro, como cantó San Juan de la Cruz: “¡Oh, noche que guiaste!/ ¡Oh, noche amable más que la alborada!/ ¡Oh, noche que juntaste/ amado con amada/ amada en el amado transformada!” (Valente, 2000c, p. 64). Esta experiencia mística va hacia los límites del ser humano y exige una forma de comprensión elevada, se trata de una transformación interior que busca aquellas palabras sustanciales que expresan lo esencial:

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal –fragmento– de estados privilegiados de la conciencia, en lo que esta accede a una lucidez sobrenatural. (Valente, 2000c, p. 69)

Por lo tanto, no se puede acceder a este espacio de una manera fácil: el poeta y el místico necesitan un lenguaje adecuado para entrar en contacto con esta luz sobrenatural. En este lugar se abren otros territorios con diversas posibilidades de comprensión: “dilatación, pues, apertura de un nuevo territorio, tanto en la experiencia religiosa como en la poética: territorio de la palabra, de la latitud del Verbo, lugar de alianza y de la reconciliación” (Valente, 2000c, p. 70). Así, el poeta hace descender en el fondo de las palabras para encontrar la esencia de la experiencia mística; en esta, la palabra opta por el silencio, a la espera del resurgimiento de la palabra creadora, es un decir callado, nacido de las imágenes y palabras olvidadas:

La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aun enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es “música callada”, “soledad sonora”, bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás. Porque solamente

siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora. (Zambrano, 2008, p. 49)

En este momento de penetración de la palabra en la memoria y los lugares imposibilitados por el lenguaje, el poeta cae en el silencio que le imposibilita la palabra; esta ya no se reconoce a ella misma, por eso se queda el sentido pendiente a la espera de un despertar. Consecuentemente, en: “lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen” (Valente, 2001, p. 118).

De esta forma, se está en la experiencia de la imposibilidad del decir, frente a conceptos espirituales que delimitan el lenguaje y su poder. El místico y el poeta se encuentran sumergidos en una experiencia de amor, deseo y lucidez frente a una cortedad del decir (Valente, 2000c, p. 72) que lleva a un silencio total, y este último surge en el momento de la unión con el amado, después de una ausencia, una búsqueda y una errancia por los caminos que llevan a él. Tal silencio podría ser un lugar de iluminación (Valente, 2001, p. 42), un espacio de encuentro entre la luz y la noche, que dan nacimiento a la palabra aún no pronunciada. Todo queda como fragmento, con la posibilidad de ser pronunciado en un futuro posible: “la piedra ha parido la noche/ ha dado a luz la noche/ luz-noche, acógenos en ti/ en tu secreto seno/ acaso somos/ el no posible anuncio del día venidero” (Valente, 2000b, p. 76). Por lo tanto, se debe mostrar que hay un indecible existente, función de la palabra que pone tensión máxima al lenguaje entre el decir y el callar:

La palabra poética solo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que ella se disuelve. No tiene esa palabra más territorio propio que el descrito en esta bellísima expresión de Hallâj ‘los desiertos de la proximidad’. Palabra, pues, del límite, del borde o de la inminencia, la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir* sino de un *aparecer*. (Ferrari, 2015, párr. 8)

Según Valente: “la palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla. Callar solamente puede entenderse en función de la palabra” (Valente, 2000c, pp. 73-74). Adonis lo señaló de la siguiente forma:

La verdad no está en lo que se dice o en lo que es posible decir, está siempre en lo que no se dice y en lo que es imposible decir. Siempre se encuentra en lo enigmático, en lo oculto, en lo infinito. (Adonis, 2008, p. 223)

Por este motivo, y ante la impotencia y la incapacidad de encontrar respuestas de manera razonable a las cuestiones existenciales, Valente lleva al mundo onírico de Ibn Arabí, el cual facilita entrar en contacto con la palabra, que lleva al poeta a diferentes estados de percepción de la realidad; es la palabra poética la que franquea el umbral entre la razón y la intuición y guía al poeta por el desierto de la proximidad, en la búsqueda de su nombre olvidado. Este acude a Al-Hallaj y a su ojo de la razón, con lo que se refiere a los sentidos interiores y la experiencia del místico, la que sitúa al poeta y al místico ante lo enigmático, lo infinito, lo absoluto y el secreto; por ello, se abre hacia otras maneras de entender la ebriedad y el éxtasis, las cuales llevan al silencio y al encuentro con el límite de la visión, donde no se ve nada.

De esta forma, el lenguaje se considera un arma del místico para entrar en el mundo de la visión y dejar de lado el material. Mediante la visión, se aclaran las ambigüedades y se vuelve a una visión que aniquila a todo vidente (Valente, 2000c, p. 242). En este estado, tanto el poeta como el místico se liberan de su propio conocimiento para unirse a la “ciencia universal de Dios”, como lo dijo Lāhiyi (como se citó en Shabestari, 2008, p. 244). Por otra parte, el poeta busca los caminos y vías que lo llevan al conocimiento de la palabra, a conceptos como los de visión, iluminación, desconocido, misterio, oculto, impensable, reprimido o marginado (Adonis, 2008, p. 225). En esta aventura hacia el mundo de las visiones, el lenguaje entra en juego a partir del tejer de las palabras y el diálogo que estas mantienen entre sí para descubrir el lado oculto de las realidades:

[Como si] las palabras dialogasen consigo mismas al dialogar con el mundo. Da la impresión de que al-Niffari cose las palabras y luego las descose hilo a hilo, para volver a tejerlas después como si jugara consigo mismo, con el lenguaje y la existencia. (Adonis, 2008, p. 226-227)

Al mismo tiempo, la presencia se convierte en ausencia, y no queda nada trazado porque el sujeto está en el desierto de las proximidades. Valente (2000c) consideró la visión como: “errante en los desiertos de la proximidad [...] y en la proximidad, la visión de mí se ausentó de mí/ tanto que olvidé mi nombre” (p. 242), como fue cantado por Hallaj. Es necesario recordar que este poema se llama *Vuelo espiritual* (Hallaj, 2002b, p. 62); en este, se ve al sufí Al-Hallaj en un vuelo místico en el que busca a Dios en todas las partes, hasta llegar a los límites de la proximidad. Esto es importante porque muestra que el propio Al-Hallaj entra en juego con el lenguaje para buscar el nombre que siempre falta; y, en esta experiencia, el lenguaje se ve incapaz de dar respuesta al místico, dado que no puede recordar el propio,

debido a su errancia espiritual. Esta forma de verse proyectado en los límites y el desierto de las palabras, de apelar lo ausente en el sufismo, transgrede los tiempos, abre las palabras hacia lo desconocido y hace desaparecer al buscador:

La escritura (habla Foucault/Blanchot) se experimenta del lado de sus límites, está constantemente en proceso de transgresión e inversión. El juego que despliega va siempre más allá de sus reglas, y de este modo se sitúa en un afuera. De manera que ella no es la sujeción de un sujeto a un lenguaje, sino la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer. (Arnau, 2008, p. 133)

De hecho, el lenguaje humano se bloquea y se ve incapaz de transmitir la experiencia interior; ante ese callar de la palabra y la destrucción del sentido, el sufí no puede descifrar la visión que inunda su corazón. Es un momento de lucidez total que necesita los sentidos interiores, y el corazón queda ciego a pesar de la luz que lo alumbraba, como mencionó Rumi: “cuando tu ojo se ha hecho ojo para mi corazón, mi corazón ciego se ha anegado en la visión” (Valente, 2000c, p. 81). Este es el límite de la visión donde no se ve nada: “qué oscuro el borde de la luz/ donde ya nada/ reaparece” (Valente, 1972, p. 393). Se trata de una lucha entre la noche y la luz que quiere iluminar el fondo del alma y develar los secretos invisibles para el poeta: “el puñal implacable en la noche resiste/ la veleidad del llanto con su sola luz” (Valente, 1972, p. 399). “El paisaje retiene/ alrededor del pez inmóvil/ toda la luz del fondo no visible” (Valente, 1972, p. 412). En definitiva, es una visión confusa que no acaba de aclararse a pesar de la luz existente en el corazón.

Por todo lo anterior, se afirma que es la experiencia mística la que está siempre en un continuo intento de entender las manifestaciones del absoluto, de descifrar lo que se ve de manera confusa, puesto que se trata de algo que supera el poder de las palabras: “es una ciencia que no cabe en palabras” (Rumi, 1996b, p. 69). Es un “*intelligere incomprehensibiliter*”, señaló Nicolás de Cusa, el teólogo y filósofo alemán (como se citó en Valente, 2000c, p. 66). Esta experiencia que exige una penetración total del místico en sí mismo para entender lo que ocurre adentro, hace pensar en la experiencia de Miguel de Molinos, en su quietismo frente a todos los advenimientos:

Es la progresión del espíritu que se interna en el primer modo del recogimiento interior o contemplación adquirida y en la oración “oscura, seca desolada, tentada y tenebrosa” para llegar a la latitud del silencio y de la soledad, a los efectos de la contemplación infusa o pasiva, a la “verdadera y perfecta aniquilación”, a la nada, en suma, que es el espacio infinitamente abierto de la deificación. (Valente, 2000c, p. 131)

En el fondo, es una salida de sí, como sostuvo el maestro Eckhart, para encontrarse con Dios (Valente, 2000c, p. 90); es una salida que cruza los umbrales y supera los límites de la experiencia espiritual. A través de esta, el místico va hacia el punto cero, hacia el vacío donde suprime todas las imágenes de un Dios indefinido. Es una absorción en la nada del sujeto que: “se abisma en el fondo insondable para unirse, anonadado ya, con la nada de Dios. Se trata de un proceso de aniquilación, o de anonadamiento, de dos abismos” (como se citó en Vega, 2004, p. 258). Igualmente, se puede definir como un momento de interiorización o intuición de un conocimiento obtenido a través del poder de apertura, hacia el lado esotérico de las palabras; es un dejar irse, un abandonarse, una “armonía serena de abandonarse a la intuición e inspiración del momento, estado de ‘alta contemplación’ mística y así de aprehensión de un ‘instante poético’” (Fuentes, 2010, pp. 7-8).

En consecuencia, esta intuición lleva a hablar de la razón poética de María Zambrano, que constituye un puente entre la razón y la poesía. En esta razón poética el pensamiento va más allá de los códigos establecidos de comprensión y abre el camino hacia otra forma de percibir la realidad, por lo que se libera a la poesía y al lenguaje de las ataduras de la razón. En este sentido, tanto el sufismo como la poesía se relacionan en la forma del conocimiento que sobrepasa los límites de la razón; estos se abren hacia la gnosis tanto espiritual como poética, que se basa propiamente en la intuición y lo que dicta el corazón:

En la “razón poética” como método, apreciamos un mismo substrato sensorial para la aprehensión de las “realidades profundas” como “nombrar las cosas” que no es más que una versión de la *ma`rifah* sufí como conocimiento de la realidad esencial a partir de cada epifenómeno del mundo [...], es un “discurrir imaginando” a partir de formas y figuras que están prontas a desvanecerse y que la poesía capta por medio de su intuición. (Fuentes, 2010, p. 89)

Por lo tanto, se habla de la parte esotérica del pensamiento, del lado profundo de las cosas; es esotérico porque el verbo en sí, como palabra manifestada, es un pensamiento inmaterial que desea emanciparse de las ataduras de su ocultamiento: “El verbo, manifestado en tiempos de la creación de la materia, existía bajo la forma de Pensamiento, ya que si la palabra es capaz de expresar todo lo material, le es del todo imposible expresar lo inmaterial” (Bar Iojai, 1996, p.). En este momento el místico busca su origen, su lugar de luz, su corazón, su centro donde habita lo espiritual; es un camino para recorrer, un mundo para descubrir: “el vacío está relacionado justamente con las peculiaridades del sitio y por eso no es una carencia sino una creación” (como se citó en Vega, 2004, p. 262). A través de la contemplación del

mundo interior y exterior, se despoja de todo lo que es materia, crea el vacío a la espera de escuchar y recibir otras luces.

En estos límites de la experiencia, el poeta y el místico buscan las palabras no dichas todavía: “con las manos se forman las palabras/ con las manos y en su concavidad/ se forman corporales las palabras/ que no podíamos decir” (Valente, 2001, p. 174). A partir de esto, y como resultado de esta tensión entre experiencia poética y experiencia religiosa, se crea: “un vacío que es incallable e indecible” (Valente, 2000c, p. 86), el cual es otro idioma creado por los místicos (como se citó en Valente, 2000c, p. 86) que parte de la oscuridad de la experiencia para iluminar y entrar al interior de sus almas. El objetivo de esta experiencia es crear un nuevo instante de fulgor y luz a través del nuevo idioma. De esta forma, el lenguaje se convierte en productor de nuevos focos de luz que develan la oscuridad, como afirmó el filósofo y crítico de arte Max Loreau:

Por esencia, ella [la poesía] trabaja, en efecto, en la conversión incesante de un lenguaje sometido a la vista en un lenguaje productor de visión. Como tal, ¿qué hace la poesía más que emplear todas sus fuerzas en revertir la relación primordial entre el lenguaje y la vista hasta hacer que el lenguaje sea el mismo el origen, el destello, el resplandor del origen? (Como se citó en Valente, 2000c, p. 83)

En este instante de unión con el misterio, el místico se siente absorbido por la luz y necesita volver a su reino; sin embargo, este retorno en sí no es una desconexión total de Dios; por el contrario, es una continuación de presencia divina y una unidad permanente, como dijo Eckhart: “porque el hombre debe contemplar a Dios y volver” (Valente, 2000c, p. 98). En este contexto, el místico Ruysbroek señaló: “eternamente permanecemos en Dios, desbordando siempre hacia fuera y volviendo sin cesar hacia adentro. Solo así poseeremos verdaderamente la vida interior en toda su perfección” (Valente, 2000c, p. 99). Este ejercicio de retorno forma parte de un viaje a través de las letras que constituyen el alfabeto; un viaje a través de la palabra como infinitud, que está siempre en proceso de creación: “la palabra es femenina, está preñada de las energías del inicio-creación [...] anterior a la realidad; es oculta, hermética o metafísica en relación con la apariencia real” (Adonis, 2008, p. 240).

Por su parte, Valente, en el poema *Tres lecciones de tinieblas*, buscó todas las relaciones posibles e imposibles entre las letras del alfabeto hebreo; fue un intento de volver al origen de las palabras, un descenso en el tiempo y en el espacio hacia el fondo de la creación. Fue a través de esta compenetración con las letras como nació el cuerpo del poema,

se develó el secreto del nombre oculto; es este “eje de las letras”, como sostuvo Valente (2001), “el que hace oír el movimiento primario, el movimiento que no cesa de comenzar. Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad” (p. 74). La verdad es que estos textos basados en el alfabeto hebreo se relacionan directamente con la ciencia de las letras, presente también en la tradición islámica, sobre todo en el sufismo. No es posible imaginar hasta qué punto existe una relación similar entre el alfabeto hebreo presentado por Valente y los sentidos que atribuyó Ibn Arabí a las letras del alfabeto árabe. Detrás de cada una de las letras, se esconde una historia con formas, sonidos, valores y sentidos ocultos; son imágenes que ocultan diferentes momentos de la vida humana. Según Marc-Alain Ouaknin, el filósofo y rabino francés:

Estas imágenes narran la vida, la casa, el viaje, la sexualidad, el conflicto, el cuerpo, la mano y el don, la boca y la palabra, el ojo y la mirada, el agua y la vida inconsciente, la caza y el alimento, el soplo y la oración. (Como se citó en Martín, 2013, p. 233)

En estos ejemplos del poema *Tres lecciones de tinieblas*, se puede ver la clara compenetración entre los universos diferentes del poeta y el místico a través de las letras:

Alef: “en el punto donde comienza la respiración, donde el Alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre” [...]. Bet: “casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia cuerpo” [...]. Guimel: “el movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud”. (Valente, 2001, pp. 53-55).

Como se aclaró con lo anterior, Valente acudió al alfabeto hebreo para buscar lo inefable y el secreto de las palabras; en su conjunto, estas letras llevan a un terreno incomprensible, porque tratan de acercar al iniciador al misterio de la divinidad y la creación. Es lo mismo que pasa en la poesía: esta parte de una combinación de letras e imágenes para crear un sentido. En el Zohar, en la tradición cabalística, se asiste a la forma de la creación, el diálogo mantenido entre el santo, bendito sea, y las letras; es un momento de conexión entre el verbo y su realización en el universo. En realidad, todo esto nace de la identidad de Dios, por eso se hace referencia a sus atributos, como ocurre en el sufismo; así, la tarea es entrar en contacto con las letras, buscar su secreto y encontrar su manifestación del nombre sagrado. No obstante, este nombre es inefable y resulta difícil develar sus misterios:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Las veintidós letras de las Sagradas Escrituras están comprendidas en las diez *sefirot*; asimismo, las diez *sefirot* están comprendidas en las letras [...]. ¡Bienaventurados los justos de este mundo y en el mundo por venir, a quien Dios revela los misterios supremos del Nombre Sagrado, que ni si quiera ha revelado a los ángeles superiores ni a los justos! (Bar Iojai, 1996, p. 55)

En el sufismo sucede lo mismo, en el sentido de que las letras constituyen un secreto por sí mismas; por lo tanto, se necesita una preparación profunda para llegar a los aspectos que esconden:

En las palabras de iniciación, el *abjad* proporciona significados aún más profundos, bien conocidos por todos los sufis practicantes. Ninguna persona puede ser maestro sin haber pasado personalmente por la sucesión de experiencias que son esenciales. Cuando lo ha hecho, está cambiado, de modo que solo es un ser humano corriente en el sentido obvio [...], ahora es un pastor [...], “hombre culminado” o “completo”. (Shah, 1994, pp. 235-236)

Ciertamente, los sufíes se mueven entre los diferentes nombres y números y hacen sus combinaciones para llegar al secreto del nombre:

Según los sufíes, existen noventa y nueve nombres o atributos divinos. El desarrollo del efecto de todos estos nombres forma al individuo completo. El centésimo nombre es un secreto, y el aspirante no lo conocerá hasta que esté imbuido del espíritu de los demás. (Shah, 1994, p. 244)

En la Tabla 1 se observa un ejemplo que muestra lo común entre el hebreo y el árabe, en lo que concierne a la ciencia de las letras (Shah, 1994, p. 232):

Tabla 1

Letras y números

Letra	Número	Letra	Número	Letra	Número
ALIF	1	YA	10	QAF	100
BA	2	KAF	20	R	200
JIM	3	LAM	30	SH	300
DAL	4	MIM	40	T	400
HA	5	NUN	50	TH	500
WAW	6	SIN	60	KH	600
Z	7	AYN	70	DZ	700
HH	8	FA	80	DH	800
TT	9	SD	90	TZ	900
				GH	1000

Evidentemente, el poeta se mueve entre las letras y se adentra en ellas hacia el umbral de los nombres, que lo llevan hacia lo desconocido para interrogarlo. Tal interrogación se abre hacia lo posible en la letra *zayin*:

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar [...]. Señor de nada, ni el Dios ni tú: tu propia creación es tu propia palabra: la que aún no dijiste, la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte. (Valente, 2001, p. 62)

Por lo tanto, el poeta debe decir lo no dicho a través de un lenguaje que necesita ser descifrado, el cual ha de llevar al fondo de la palabra, al desierto inmenso, con el fin de develar lo oculto:

Escribo sobre el tiempo presente
con lenguaje secreto escribo
pues quién podría darnos la clave
de cuanto hemos de decir
escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado
forma
[...] escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos
con palabras secretas [...] desde el desierto
pues de allí ha de nacer un clamor nuevo. (Valente, 1972, pp. 365-367)

En relación con esta búsqueda de los secretos de las letras, en Ibn Arabí se halla un verdadero viaje en compañía de ellas; se trata de la búsqueda de estos movimientos internos que conectan al sufí con Dios. La comprensión de las relaciones y el funcionamiento de estas letras facilitan la entrada al universo místico y espiritual del sufí, por eso Ibn Arabí empezó por el Alef como una letra que contiene todos los nombres de Dios, sus atributos y sus acciones. La letra H, como letra de la ipseidad de Dios manifestada, pero velada a la vez. Es el secreto de Dios lejano y cercano a la vez. A partir de esta letra, el iniciado empieza el camino hacia Él (Ibn Arabí, 2004, p. 74).

Por todo esto, se destaca también la importancia de la teoría de Ibn Arabí sobre las letras y vocales –que, en el árabe, con los puntos encima o debajo de ellas, facilitan la lectura

y la distinción de los sentidos—; según esta teoría, las vocales crean las palabras al igual que se crean los seres. Después de las letras, surgen otras palabras; por ello, las primeras son importantes para las segundas, dado que no se puede prescindir de ellas: su relevancia es igual a la del agua, la tierra, el fuego y el aire para la creación de los cuerpos, los cuales reciben el aliento de Dios para ser. Queda por decir que todas estas letras y palabras se complementan entre ellas, pues su finalidad es descubrir el secreto de Dios, debido a su imposibilidad y a su pobreza ante el poder de Él.

Efectivamente, esta ciencia de las letras es vital en la tradición islámica, sobre todo en el sufismo, por cuanto esta abre los caminos hacia las revelaciones esotéricas. Además, la combinación de las letras y los números busca otra comprensión de la realidad, con lo que se libera a la razón de las ataduras. Finalmente, esta ciencia se relaciona en su esencia con la revelación que recibió Adán de parte de Dios en cuanto el nombre de todas las cosas:

Adam conoce el nombre de las cosas, puede invocar (re-crear) su realidad a partir de las letras y de los números. Este lenguaje adámico, conocido como *surianiyya*, se convierte en instrumento de acceso a la esencia de toda la creación. (Dalmases, 2011, párr. 9)

De esta forma, empieza el camino que se debe recorrer mediante las letras, pero que al mismo tiempo lleva a un umbral infranqueable, por eso se necesita otra fuerza, otra forma de entender. Por ejemplo, en cuanto a *yod*, “la mano: en alianza la mano y la palabra: de Alef a *tav* se extiende *yod*, el tiempo no partido, la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral” (Valente, 2001, p. 67). Por su parte, Al-Hallaj, en un poema interesante, expresó esta relación entre él y Dios desde las letras del alfabeto árabe:

Hay cuatro letras por las que enloquece mi corazón
y en ellas se desvanecen mi pensamiento y mi desasosiego
un *alif* que concilia a las criaturas con el acto creador
y después una *lam* que se ocupa del reproche
luego otra *lam* que dobla ese significado
y tras él una *ha* que me extasía, ¿lo comprendes acaso? (Hallaj, 2002a, p. 45)

Por consiguiente, el conocimiento y la comprensión del significado de las letras facilitan el acceso a lo inefable; este conocimiento se consigue a través de la fusión de las

mismas letras, la cual no deja de ser una imagen clara de la primera, *alif*, que parte de un punto inicial y después toma diferentes formas para dibujar las demás. Al final, todas estas letras salen y vuelven al punto inicial, en una especie de ida y vuelta al origen:

La fusión de la *alif* con la *ba* es la fuerza creadora del alumbramiento de la humanidad. El elemento masculino y el femenino representan la apariencia exterior que posee cada individuo. Tanto la *alif* como la *ba* son letras autónomas, cada una posee su propia función característica. Las dos llevan un punto: la *alif* en sí misma y la *ba* debajo de ella. La verdad habla a la esencia, y la esencia no es otra cosa que el punto que se encuentra en nosotros, de tal modo que todas las cosas están contenidas en el punto: el universo, la derecha, el círculo. Es el origen de la manifestación creadora del absoluto. (Bentounès, 2001, pp. 180-181)

No obstante, se tendría que subrayar que el lenguaje y las letras se dirigen directamente a la intuición y la imaginación creadora del sufí, más que a su razonamiento. En este sentido, Ibn Arabí dijo:

Toda ciencia que se puede entender gracias a la expresión literal es una ciencia de la razón teórica. Sin embargo, si pertenece a la ciencia de los secretos, no se logra entenderla por parte de la gente con razonamiento débil y fanático [...], por eso para tal comprensión se utilizan los ejemplos y los discursos poéticos. (Como se citó en Masrouhin, 2015, pp. 147-148)

Con respecto a la interpretación de las letras, Yafar Sadiq habló del Corán y de su lenguaje polivalente:

El libro de Dios contiene cuatro cosas: la expresión literal (*'ibāra*), la alusión simbólica (*išāra*), los toques de gracia o sutilezas (*latā'if*) y las realidades (*haqā'iq*). La expresión es para la gente común, la alusión para los que se distinguen, los toques de gracia para los amigos allegados (*awliyā'*) y las realidades para los profetas. (Como se citó en Beneito, 2005, pp. 31-32)

Por consiguiente, se crea una perplejidad a partir del contacto directo con las letras y el deseo de encontrar un sentido a lo indescifrable; de esta manera, surge un estado teopático (Valente, 2000c, p. 99) en forma de: “una llama que se enciende a partir de una presencia contemplativa accidental y turbadora” (como se citó en Adonis, 2008, p. 142). Como resultado, se abre el camino al movimiento, a la palabra que supera la razón:

Al-xath en la lengua de los árabes es el movimiento (*haraka*), y se dice *xataha* y *axtahu* si algo se mueve [...]. Por tanto, *xath* es una voz tomada del movimiento, es decir, del movimiento de los misterios de quienes entran en éxtasis (*al wāchidin*), cuando su éxtasis es muy intenso, y lo

explican con una expresión verbal que resulta extraña a quien la escucha. (Adonis, 2008, p. 140)

En el fondo, la experiencia poética acompaña la experiencia mística en el éxtasis total, por eso el lenguaje está presente en todo momento como medio para expresar lo que se vive. Así, se distorsionan las palabras y el léxico y se lleva al pensamiento a sus límites:

Es como si el propio lenguaje fuese el movimiento del ser humano, un movimiento fundido en sonido, o en sonoridades y silencios, o como si estuviese disuelto en el movimiento de la experiencia. El pensamiento es aquí pura poesía, puro pensamiento. (Adonis, 2008, pp. 226-227)

En esta experiencia de los límites, Valente subrayó otra vez la convergencia entre el poeta y el místico, e hizo referencia a la experiencia de Hallâj, que va más allá de todas las palabras, al límite de todo lo que se puede decir: “la poesía es, en Hallâj, la forma suprema que, provisionalmente, justo antes del silencio último, toma el pensamiento cuando ha de sobrepasarse en lo insobrepasable” (Valente, 2000c, p. 240). Aquí se está ante la experiencia del lenguaje junto a la mística, donde el poeta y el místico se unen para expresar su vivencia interior; tal experiencia constituye una paradoja en sí misma (Valente, 2000c, p. 85), un desafío ante las dos anteriores, es un reto que hace de la palabra poética una verdadera aliada para franquear el espacio de la nada y aniquilar cualquier forma predeterminada del lenguaje. Este último está lleno de alusiones y referencias a algo indeterminado y oculto: “el auténtico contenido del discurso místico solo lo capta quien está a su vez asentado en el mundo de lo alusivo: el ‘conocedor’ el místico” (Gramlich, 2004, p. 9). Por esta razón, Hallaj (2004) buscó este lenguaje que podría expresar su experiencia, puesto que deseaba apropiarse de él como forma de unirse con Dios mismo:

El discurso que muestra lo que es Dios

en eso es en lo que debes convertirte

y entonces serás el lenguaje

que expresa todos los discursos

[...] si muestras a Dios en su realidad

Dios se expresará a través de ti

y tú poseerás su lenguaje y su aspecto

Si la característica de Dios es explícita para Dios

¿por qué le estaría oculto el lugar

en el que se manifiesta entre los hombres? (es decir, tú mismo). (p. 74)

De acuerdo con esto, el lector se encuentra nuevamente ante el deseo del místico, que anhela llegar a los umbrales de Dios; y, al lado de este deseo legítimo, muchas veces frustrado, está el deseo imposible de expresar todo lo necesario:

Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero también decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo inefable, que lleva la palabra a su tensión máxima [...], al forzarla a decir en su misma precariedad, y solo en ella, la imposibilidad del decir. (Valente, 2000c, p. 203)

Esta situación crea un espacio de exilio en las dos experiencias: la palabra poética, mística, se exilia de su lugar, dado que no tiene las palabras justas para expresar su estado; y, asimismo, se convierte en clandestina (Valente, 2000c, p. 251), errante, abierta hacia todas las posibilidades:

El poema es el exilio [...], este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado [...], el artista no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero [...], donde lo que recomienza, aún no ha comenzado nunca, lugar de la indecisión más peligrosa. (Blanchot, 2000, p. 226)

Por ende, se está ante un eterno empezar de la verdad nunca lograda: “en este sentido, es siempre original y en todo momento comienzo; así, parece lo que es siempre nuevo, el espejismo de la verdad inaccesible del futuro” (Blanchot, 2000, p. 216). En este momento reinan la confusión y el abismo, es el punto límite que separa lo humano de lo divino, como afirmó Georges Bataille: “estar ante lo imposible [...] es, para mí, tener experiencia de lo divino” (como se citó en Valente, 2000c, p. 252). Así, se puede ver esta relación estrecha que se establece entre la mística, la religión y el arte. Adonis, en su libro *Sufismo y surrealismo* (2008), habló del “sufismo del arte” como forma de creación y descubrimiento esotérico que se relaciona con el arte mismo para develar lo oculto. Además, este mueve las formas estáticas y se abre a posibilidades infinitas de imaginación; por tanto, se tiene una nueva manera de ver la religión y los conceptos religiosos. Este sufismo del arte responde a esta descripción de Adonis (2008):

La visión de las cosas no es un asunto fácil como puede suponerse, ya que se encuentra saturada de lecturas o “imágenes” anteriores e intervenidas por lo previo, lo preelaborado y los

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

sucesivos usos acumulados. Se necesita un gran esfuerzo para liberarse de todo lo previo para lograr ver algo como si se viera por primera vez. Debemos leer (ver) las cosas como si todavía fuésemos niños, sin restos del pasado ni antecedentes, y así llegar a escribirlas o representarlas formalmente en su estado puro y primigenio. (p. 242)²⁷

Por otro lado, Adonis habló de un estado de embriaguez que provoca una pérdida de la conciencia del cuerpo (Adonis, 2008, p. 146); según el autor, lo interesante es esta pérdida provocada no por la ausencia del cuerpo, sino por la experiencia espiritual que el cuerpo oculta. En otras palabras, el cuerpo vive una experiencia espiritual enorme y está en su punto iluminado. Por lo tanto, similar experiencia y estado, provocan un éxtasis que se refleja tanto en el estado del sufí como en sus palabras:

Con esta escritura, el sufí se dirige hacia lo trascendente y dialoga con él, pero lo hace a través de la experiencia. Ya no habla con lo trascendente a través del cuerpo. Es un coloquio entre el *yo* y el *tú*, entre el ser humano y Dios, en el que el *yo* escucha al *tú* en un diálogo particular con él, viéndolo y contemplándolo directamente y no por medio del aprendizaje o la tradición [...]. Es un conocimiento que rechaza lo preestablecido, lo prefabricado, lo cerrado. Un conocimiento que, conforme más amplio es, más percibimos su estrechez y que conforme más creemos acercarnos con él a la tranquilidad, más aumenta nuestra perplejidad. (Adonis, 2008, p. 138)

En esta experiencia de tranquilidad y perplejidad se pierde la noción del tiempo y el espacio, se dictan las palabras ambiguas y confusas por parte del sufí; esto es lo que se llama locución teopática o *xath* en árabe. Miguel Puerta explicó la significación de este término:

[Como] concepto relacionado con el éxtasis y el trance místico difícil de explicar (y, por tanto, de traducir) dentro de la propia tradición árabe. Aunque el autor mencionará aquí otros de sus posibles sentidos, Adonis se atiene a la interpretación dada por Louis Massignon del *xath* como “locución teopática”, en alusión a las palabras que profiere el sujeto poseído por la divinidad y que parecen vagas, erráticas, incomprensibles, paradójicas, y, a veces, casi blasfemas. (Adonis, 2008, p. 137)

²⁷ De manera sintética, se puede decir que el sufismo del arte para Adonis (2008) busca siempre lo interno, lo profundo y todo lo que es ausente; es un sufismo que cree en la experiencia viva y se deja llevar por la intuición para mover la realidad y las formas. Este se caracteriza por el movimiento infinito hacia las verdades inacabadas, hacia el sueño de otros lugares, e intenta descubrir otras palabras y visiones relacionadas con lo desconocido. En definitiva, es una visión artística del mundo externo e interno del ser humano, una visión que anhela cambiar la forma de ver las imágenes grabadas y estancadas en la memoria, por eso esta debe ser liberada de todo lo anclado mediante el escarbar en la memoria misma. En suma, su lado artístico obliga al autor a abrirse hacia nuevas experiencias y a no encerrarse en ningún sistema ni creencia, en tanto que es libre, pues, como el arte, este es transformador de las realidades y formas. Este es espontáneo, lejano de las ataduras de la razón, por eso tiene sus momentos de arrebatos y éxtasis.

De esta manera, Adonis fue más allá de estas significaciones y relacionó este tipo de escritura con la automática surrealista que: “igual que la locución teopática (*xath*), es contraria a la escritura clásica y tradicional [...]. No sacude únicamente las mentes literarias, sino también las normales, o aquellas de las que se dice habitualmente que tienen un sentido sano” (Adonis, 2008, p. 163). Esta es una escritura que deja espacio libre al inconsciente, a la parte más oculta del cerebro para que salga a la luz; al dejar el lenguaje libre, se puede crear otra forma de decir las cosas, nombrar de distintas maneras todos los conceptos.

Así es la poesía sufí y surrealista, una poesía incoherente, fragmentada, pero muy profunda; por eso es obvio que esta y todas las obras de arte actuales tienen una percepción diferente de la realidad. Estas obras parten de otra mirada y de una visión del mundo especial, por cuanto su enfoque siempre es diferente; crean un espacio que conecta el mundo exterior con el interior, el exotérico y el esotérico; son poetas contemporáneos que se trasladan a otros tiempos, los dialogan y los interpelan, y quieren transformar su tiempo presente y entender el pasado que forma parte de su presente: “el anacronismo que nos permite comprender nuestro tiempo [en] la forma de un ‘demasiado pronto’, que es también un ‘demasiado tarde’, de un ‘ya’ que es, [incluso], un ‘no aún’” (Agamben, 2008, pp. 4-5).

En ese sentido, el arte se encarga de llevar la batalla hacia su ámbito y se compromete con buscar encuentros más allá de los conflictos, como la Primera y la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española; y busca al hombre en su universalidad, en su trascendencia hacia una espiritualidad, capaz de ver el lado poético en la palabra y en el universo: “el ser humano debe ser capaz de encontrar lo espiritual del universo, de unir su espíritu particular con el espíritu del universo” (Cirlot, 2014, p. 23). El arte, en definitiva, intenta responder a las preguntas que quedan fuera del alcance de la percepción del hombre. En este sentido, Rufino Mesa (2014) señaló:

En algunas obras del arte actual encuentro un discurso misterioso, con éxito, un pensamiento que nos lleva a los territorios inexplorados de la mente, a los espacios silenciosos, a los laberintos míticos donde se esconde la condición humana. A la escultura de Richard Serra, d'E. Chillida o Ulrich Ruckriem, el espacio es significativo de manera especial y la materia se expresa como una presencia sensible. Ella es la que nos interpela, como si fueran testimonios directos de las cosas que están fuera de la percepción humana. La escultura, como el arte en general, tiene que tener algo desconocido, tiene que ser un vehículo para recordarnos y conectarnos con la vibración silenciosa de la eternidad, es decir, con lo absoluto que nos

relaciona con el resto de las cosas. Es por eso las palabras nunca pueden evidenciar aquello que representan. (p. 144)

Sin embargo, no se puede saber el cuándo o el cómo de esta manifestación, en caso de que suceda; el camino que los artistas del siglo XX emprenden es largo, y su objetivo en esta aventura es adentrarse en el abismo de la religión y la santidad, en su relación con el absoluto y el infinito²⁸. Es curioso saber que: “han sido los artistas quienes a lo largo de todo el siglo XX han ofrecido el material más contundente para la obtención de una concepción de la religiosidad y la espiritualidad humanas” (Vega, 2006, p. 264). En este sentido:

El arte de las primeras vanguardias asumió la naturaleza predicativa de los símbolos sagrados. Paradójicamente ha sido el lenguaje nihilista de la destrucción y la negatividad el único capaz de preservar, en el interior de sus formas profanas, el elemento religioso de la conciencia humana [...]. La religión no puede entenderse sino como un espacio necesario de separación de la divinidad, un camino que conduce al abismo de la nada, al silencio y a la noche, como imágenes potentes de aquel vacío y aquella desnudez que convierten al hombre en un creador. (Vega, 2006, 265)

En lo que concierne a la creación y la destrucción del objeto deseado, María Zambrano (1998) discutió la experiencia mística de San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos. Según la filósofa, ambos místicos partían del amor que los incitaba a desear la unión con el amante. Por una parte, San Juan de la Cruz se vaciaba por dentro, se destruía a sí mismo, se emancipaba de cualquier deseo que lo alejaba de Dios, pero siempre con el objetivo de transformarse de nuevo y de que Dios habitara ese espacio vacío, por el místico; por tanto, no se puede hablar de una destrucción total. En cambio, Molinos se destruía totalmente, no esperaba nada. Esta es una aniquilación que lleva a una quietud total (Zambrano, 1998). Así, el deseo final del místico, el artista y el poeta es guardar esta imagen creada por ellos mismos dentro de sí; de allí se empiezan a crear los espacios e imágenes de este silencio callado. Se está, al fin y al cabo, ante el misterio y ante las preguntas que no se saben responder:

No existe ningún tema humano cuyo conocimiento pueda ser agotado. La religión, decreta, por el dogma de la revelación, en el que creemos los católicos y, en general, los cristianos, todo un

²⁸ Adentrarse en ese abismo, intentar entender el más allá, empuja a los artistas a interesarse por la espiritualidad, el espiritismo y todo lo que les facilita aproximarse a lo oculto: “desde el siglo XIX, y sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, se había extendido la práctica del espiritismo en toda Europa, lo que significó el interés por el ocultismo y la práctica de sesiones mediúnicas [...]. El espiritismo vivió un extraordinario auge hasta el 1939. Paralelamente, el movimiento teosófico moderno estuvo encabezado por Helena Blavatsky y buscaba el desarrollo espiritual a través de la filosofía y la ciencia. Estas indagaciones tuvieron eco en artistas y escritores a través de nuevos lenguajes en la pintura, el dibujo o el texto, mediante asociaciones libres, el automatismo o la búsqueda de una nueva forma para expresar otras realidades no materiales” (Bonet, 2014, pp. 85-86).

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

sentido concreto y total de la existencia, pero filosóficamente, racionalmente, el hombre no sabe nada, absolutamente nada sobre la entidad, sobre la cifra cósmica que él representa. (Cirlot, 1946, p. 67)

Por esta razón, el arte busca otras vías para acercarse al misterio, representar y expresar lo no inexpresable. A través del lenguaje ilimitado, se buscan otras formas de decir las verdades que superan, se intenta crear otros espacios reservados, normalmente al lenguaje religioso:

En su capacidad de comprensión del misterio que ha de ser revelado en el tiempo y la historia, los lenguajes plásticos, en su rito de construcción y destrucción de mundos, se arriesgan a descender al fondo sin fondo para dar nacimiento a la forma sin forma. (Vega, 2004, pp. 263-264)

Todo lo descrito tiene como eje a un hombre creador que entra en un abismo total y busca el encuentro con el misterio; el camino que lo lleva al lugar de la manifestación de los secretos, que no dejan de ser revelaciones descifradas. Por eso las voces se mezclan y no se sabe quién llama a quién, porque “el abismo llama al abismo” (Vega, 2006, p. 266). En definitiva, existe un perderse en el abismo, un perderse en uno mismo, un anhelo de conocerse y encontrarse frente a la luz que viene de dentro, como lo sostuvo María Zambrano:

Hay un perderse que es abismarse, en un abismo único en que se funden –el corazón unifica siempre– el abismo que, en él, dentro de la casa que él es, se abre, y el abismo en que se abre como en el centro del universo donde se anonada. Y entonces ha de vérselas por de pronto a solas, o sintiéndose estarlo a lo menos, en el fondo de esta nada. Y la nada no es así la simple nada, sino un abismarse en ella, un anonadarse [...], y no podrá este corazón ascender a la superficie de esta agua que parece no tenerla, si no se ha encendido en él, por él dentro y fuera de él a un mismo tiempo, una centella única, la que pretende la luz indivisible que se hace en la oscuridad, haciendo de este corazón algo así como su lámpara. (Como se citó en Garí, 2006, p. 174)

Con esto, se está ante la insuficiencia y la ausencia del hombre y el poeta mismo, quien se siente impotente ante el lenguaje y la palabra:

El lenguaje del hombre se vuelve insuficiente, y la tentativa de dejar sobre el papel alguna huella de su presencia, una quimera. *Fragments de un libro futuro* es, en este sentido, la constatación de la progresiva ausencia del hombre, de su truncada naturaleza. Y así, como la debilidad del hombre es también la delgadez de su palabra”. (Hernández, 2010, p. 327).

Dicha palabra nunca cesa de buscar esta luz, que podría venir del lugar más recóndito del alma; esta es la palabra que se abre camino hacia la luz que reside en la oscuridad: “entrar ahora en el poniente/ ser absorbido en la luz con vocación de sombra” (Valente, 2000b, p. 27). Consecuentemente, Blanchot (2005) recordó:

Antes de haber comenzado ya se vuelve a empezar; antes de haber cumplido estamos repitiendo, y esta especie de absurdo que consiste en volver sin haber partido nunca [...] es el secreto de la “mala” eternidad, correspondiente a la “mala” infinitud, una y otra, encierran quizá el sentido del devenir. (p. 123)

Por su parte, Gadamer insistió en la importancia de la pregunta y la respuesta: ambas engendran un diálogo y facilitan la comprensión, la traducción y la interpretación al final. El autor se refirió a los obstáculos del diálogo, como la frustración y la finitud del lenguaje, que nunca alcanzan a expresar todo, pues: “las palabras que estamos usando en un momento dado porque se nos ocurren, no pueden agotar lo que tenemos en mente, es decir el diálogo que somos” (Grondin, 2003, p. 173). De otra forma, con Derrida, más allá de todas las limitaciones, la palabra poética busca a través del lenguaje “una posibilidad de lo imposible” (como se citó en Domínguez, 2002, p. 225). Esta posibilidad se sitúa en la frontera misma del límite de la experiencia mística y poética²⁹; y, de una forma u otra, la poesía busca la manera de devolver a las palabras su carácter sagrado, de resucitarlas de nuevo. Este es: “el momento para lanzar la sustancia de lo inexistente y que la sentencia poética fuese la encargada de apoderarse de la nueva sustancia”, en palabras de Lezama Lima (como se citó en Fuentes, 2010, p. 163). Para concluir, se está ante una unión entre la palabra, el verbo y la creación poética:

Para el místico [...] la realidad es un desgajamiento y manifestación de Dios, y su vida es alcanzarle, comunión que para la poesía mística es el “matrimonio espiritual” como signo de expresión. La poesía busca también la fuente original para volver a nombrar el mundo de acuerdo con esa condición demiúrgica del poeta [...], ese momento en que la poesía tiene toda

²⁹ Se debe subrayar la importancia de la intertextualidad en la obra de Valente como forma de buscar siempre la unidad o el Edén perdidos, como dijo Rey Domínguez (2002): estos elementos perdidos, estas experiencias anteriores, los lleva siempre a su centro y de allí los proyecta hacia el futuro, siempre abierto a la recepción de aquel desconocido que siempre podría llegar, en palabras de Blanchot (como se citó en Domínguez, 2002, p. 224). Lo que importa aquí es esta intertextualidad que se ha visto a lo largo de los trabajos; una intertextualidad que hace de la experiencia mística, poética y filosófica una experiencia universal, donde estas convergen en un punto central y se unen en la infinitud y la imposibilidad de llegar al punto final de las interpretaciones posibles de cualquier discurso. Con Valente, se va hacia un territorio infinito: “y ese territorio es la apertura y cierre procesivo de la palabra poética [...], límite posible, pues, de la palabra poética en los umbrales de la negación y de aquella nada preuterina y hasta deificante que nos crea abismándonos. Ascética del poema en los umbrales de una anunciación posible” (Domínguez, 2002, p. 226).

la posibilidad de nacimiento, para nacer como un nuevo mito o cosmogonía en que el hombre-hacedor transmuta su palabra en creación. (Fuentes, 2010, p. 163)

En realidad, lo que se busca a través de estas experiencias es el lugar del nombre faltante, el cual podría estar en el límite, en el sutil espacio de la mediación (Valente, 2000c, p. 71), por eso se interpela nuevamente al concepto de *barzaj* como lugar de mediación, el lugar o no-lugar de las posibles realidades; ante esto, Valente consideraba el espacio un punto de encuentro de la palabra poética, inefable, nunca dicha. De igual modo, Martín (2013) dijo:

¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho? [...]. La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica. La hermenéutica se instala [...] en tradiciones donde el lenguaje es depositario de contenidos ocultos que solo en el lenguaje mismo se manifiestan. (pp. 192-193)

En el fondo, este espacio forma un puente entre el decir y el callar, entre el silencio y la palabra:

La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero a la vez pertenece de algún modo al mundo de la mediación. Entre el silencio y la palabra, ese vacío intersticial [...] no puede ser reducido ni a silencio ni a la palabra y es reclamado por ambos. (Benlabbah, 2008, pp. 414-415)

En relación con el concepto de la mediación, la investigadora Fatiha Benlabbah (2008), en su tesis doctoral, lo consideró un lugar que une lo visible, lo invisible, lo oculto y lo aparente. Se trata de un espacio que parte de la concepción de al-Barzaj, tal como se entiende en la tradición islámica, especialmente en el sufismo con Ibn Arabí y explicado por Henry Corbin.

Finalmente, la investigadora llevó este concepto a la creación poética para hablar de la creación imaginadora como forma de acceder a las realidades invisibles; es en este lugar donde se encuentra la palabra callada, que se percibe en el umbral, en el límite de la creación poética. Según la investigadora, el espacio de mediación siempre se define en esta luz que se engendra a partir del binomio luz-oscuridad; y también se ve en el amanecer, como metáfora de la germinación de la palabra poética nueva o esperada. En cambio, en este trabajo se ha hablado de la filosofía de la luz sohravardiana, que surge del Oriente como lugar de manifestación de la sabiduría y salvación del exilio occidental; y esta misma luz lleva al

místico a diferentes estados de meditación e iluminación. Para eso, se ha hablado de Shihâb ad-Dîn as-Suhrawardî:

[Que] había desarrollado en obras árabes y persas una teosofía de la iluminación, en la cual se apoya en tradiciones egipcias antiguas, herméticas, griegas e iraníes antiguas, creando un sistema fascinante que no desmiente su parentesco con corrientes helénicas y gnósticas [...] para Suhrawardî: “existencia es igual a luz” [...], la tarea del ser humano consiste en reconocer la luz existencial y acercarse a ella. Cuanto, traspasado por la luz, más intensamente logra desprenderse de las oscuridades del propio yo, tanto más se acerca a lo divino. El alma [...] se encuentra en un pozo oscuro en Occidente y ha olvidado su origen lumínico; si vuelve a tomar conocimiento del mismo, se pondrá camino a casa, llegando finalmente a Yemen, el país de la “sabiduría yemenita”, donde se localizan los arcángeles. (Schimmel, 2007, pp. 43-44)

Por su parte, el poeta espera esta luz regeneradora, naciente en el alba a partir de la noche, para dar nacimiento a la palabra y al canto. Igualmente, Goytisoló (2009) habló del *barzaj* en la poesía de Valente:

La poética de José Ángel Valente “segregará”, por decirlo así, orgánicamente a lo largo de la siguiente década –de *Tres lecciones de tinieblas* (1980) a *Al dios del lugar* (1989)–: traza un puente o istmo aéreo y sutil como el *barzaj* entre el poema multiplicador de los sentidos, concebido como “la fulgurante aparición de la palabra” y ese *mundo imaginalis (alam mitaali)* intermediario al universo material y al inteligible puro, fruto de la imaginación activa, de la imaginación vera, órgano de conocimiento contiguo al del intelecto y los sentidos. (p. 35)

En este marco, cabe recordar a Ivette Fuentes (2010) en *La calidad tranquila de la luz. Primera luz* (p. 163), donde hizo un recorrido de este término como concepto místico; esto se encuentra en diversos poetas, filósofos y místicos, como Platón, Plotino, San Agustín y San Buenaventura, hasta llegar a María Zambrano y Lezama Lima. Es un concepto que se considera desde el principio como emanación directa de la divinidad, e introduce al hombre en un mundo interior y espiritual a través de unas pautas lumínicas consecutivas en el tiempo. De esta forma, el hombre entra en contacto con esta luz, e interpreta de manera intuitiva y cognitiva todo lo que ve y siente. Siempre queda, por consiguiente, la posibilidad de captar y recibir el mensaje para llegar al conocimiento que se basa en la razón y la intuición. Son fragmentos, instantes de luz que iluminan el espacio, por eso la poesía recoge estos fragmentos para reconstruir y develar el secreto a través de sus metáforas y representaciones, que responden a un conocimiento invisible.

Ahora bien, de vuelta a Valente y su relación con el sufismo, se puede decir que este autor se interesó por el aspecto poético en el Corán, por la continuidad y la discontinuidad de su discurso. Acudió al término *barzaj* como espacio de mediación, como lugar de posibilidades; este es el vacío que necesita el poeta para crear y dar voz a sus palabras, que se ven condenadas al silencio. Sin embargo, no se sabe por qué no hizo reflexiones sobre dicho término, sino que lo cambió por el espacio de la mediación como lugar entre dos estados. En este caso, el poeta prestó el término *barzaj* para describir su estado en un momento de transición y perplejidad ante las palabras. Se trata del lugar de encuentro entre lo visible y lo invisible, lo exotérico y lo esotérico; es el espacio de la disolución, donde culmina el proceso de la iniciación, que pasa por la vía purgativa, iluminativa e unitiva. Aquí se une todo: el uno busca ser múltiple y el múltiple desea estar unido con su punto de origen. La palabra, en este sentido, es como la mandorla:

Es la almendra mística [...], la mandorla simboliza la intersección de los mundos visible e invisible, el espacio donde lo uno y lo múltiple inciden, donde la separación de la materia y el espíritu no existe o ha dejado de existir. La palabra y el cuerpo, el cuerpo del amor, son a su vez una sola materia. (Valente, 2006, p. 33)

En efecto, es en este espacio sutil y abierto a diferentes sentidos donde se debe buscar la letra ausente, pues tal búsqueda se basa en *ta'wil*, como se ha mencionado, para evitar las interpretaciones equivocadas. A partir, entonces, de esta lectura abierta por parte del lector, se ejerce la interpretación y la comunicación de diferentes sentidos de los textos, como dijo Wolfgang Iser: “la structure du texte [...] et celle de l’acte de lecture sont donc complémentaires pour donner lieu à la communication. Celle-ci se produit lorsque le texte devient le corrélat de la conscience du lecteur” (como se citó en Bissani, 2010, pp. 74-75). El lector en este caso se convierte en protagonista, en cómplice con el escritor a través de su lectura. Se trata de una lectura que va adquiriendo sentidos diferentes, visiones e ideas que corroboran o enfatizan lo sabido. De esta forma, el texto adquiere un sentido y deja aún efecto en el lector, como confirmó otra vez Iser: “modèle transcendantal qui permet d’expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens” (como se citó en Bissani, 2010, p.76).

En este marco, se habla del lector implícito, presente desde el momento de la escritura de la obra y el lector real que actualiza y reescribe la obra. La presencia de ambos lectores es crucial en el acto de escribir y en la recepción del texto. Se trata, entonces, de una interacción entre el escritor y el lector a través de la lectura. Existe, pues, un afán por parte del lector de

rellenar los silencios del texto, entender sus insinuaciones e interpretarlo en su conjunto. Pero esta tarea no es fácil, porque necesita moverse, desplazarse en el texto, borrar, construir y reconstruir sus expectativas. En este punto, Wolfgang Iser confirmó:

En el texto, cada correlato de la frase, gracias a sus representaciones de vacío, contiene una mirada anticipada sobre el siguiente, y configura el horizonte de la frase precedente por medio de su visión saturada. De ello se deduce: cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí. (Como se citó Viñas, 2017, p. 505)

Esta interpretación o estética de la interpretación relaciona los espacios entre sí y fusiona los horizontes de la recepción (Haas, 2009, p. 69); en ella, los textos se abrazan, al igual que las religiones, y los lenguajes renacen y construyen un puente para trascender la palabra y el lenguaje. Estaría bien subrayar la importancia de esta fusión de los horizontes, ya que el intérprete va reajustando sus expectativas, sus ideas y sus prejuicios sobre el tema que está interpretando como dijo Gadamer: “la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros adecuados” (como se citó en Viñas, 2017, p. 496). De esta forma, los horizontes se multiplican, el ángulo de la mirada se amplía. Por lo tanto, se puede hablar de un único “gran horizonte”, como confirmó Gadamer (como se citó en Viñas, 2017, p. 497). Es un puente que une tanto el horizonte histórico del intérprete como el horizonte histórico hacia donde se desplaza y se mueve este mismo intérprete. Ante este tipo de obras literarias o poesía, queda la puerta abierta ante el lector, quien tiene que hacer sus interpretaciones y entrar en juego con las palabras:

Es el lector con su participación, en medio de tal aparente indefinición, a quien le toca vislumbrar, y entrar o no en el “juego” que se le propone a través de la poesía mística. Solo a él le corresponde elaborar su propia exégesis (*tafsir*) calibrar el grado de cada metáfora, sus influencias y sus posibles asociaciones, todo ello con la certeza de que una única y correcta interpretación de ese paso por el “credo del amor” ni siquiera el poeta la poseyó. (Ibn al-Farid, 1989, p. 32)

El resultado de este ejercicio es una hermenéutica capaz de contextualizar los textos de Valente y situarlos en su momento histórico, pero hay que abrirlos hacia el futuro y no encerrarlos en ninguna lectura única. La apertura del pensamiento de Valente lleva al Zohar y a la Cábala a través de la experiencia de las letras: “Veintidós letras son invisibles y veintidós

visibles. Una *yod* está escondida; una *yod* manifiesta. Lo visible y lo invisible se equilibran en la balanza” (Valente, 2000c, p. 71). Con esto, se está ante la posibilidad de la interpretación esotérica de las letras, la búsqueda de un espacio de encuentro que juega el papel de unión entre las diversas formas que pertenecen a distintos espacios incluso al estar unidas: “dos espacios extremos de la construcción y, sin embargo, dos espacios tan íntimamente unidos” (Valente, 2000c, p. 245). En este espacio de encuentro, el lenguaje acompaña al poeta y al místico en la búsqueda de otro lenguaje capaz de develar lo desconocido.

En efecto, estos sentidos quedan fuera de la visibilidad directa y se relacionan con las diferentes asociaciones que el poeta o intérprete hace del lenguaje. Es en esta suspensión radical del lenguaje donde se ve su misterio, que busca lo esencial y la discontinuación del discurso y el tiempo (Valente, 2000c, p. 242). El poeta lleva a la tradición islámica para mostrar la relación directa entre lo místico y lo poético en el Corán: “el ritmo natural o último de lo poético sería en el caso del Corán el subyacente en la discontinua estructura, en la abrupta composición, en las consonancias y disonancias del texto sagrado”. Aquí, cabe preguntarse: ¿cómo conoció Valente estas características del Corán al saber de antemano que en la traducción del libro a otra lengua no se percibe su lado poético, sino que se pierde? No se nota esta estética, esta belleza del texto original que dan las repeticiones de las palabras, las rimas, la asonancia, la disonancia, la sonoridad de las letras; estas crean una tensión y tranquilidad. Queda, pues, la posibilidad de escucharlo en árabe, donde se nota la percepción y el gusto del poeta, que sabe escuchar y detenerse en los puntos más clave, además de gozar de la conformidad que crean las letras en diferentes espacios y momentos.

Frente a esta experiencia en lo sagrado, lo poético busca la manera de afrontar la discontinuación de los sentidos; no obstante, se encuentra una insatisfacción que surge de la imposibilidad de reducir la experiencia en letras contadas. En este momento, tal vivencia es ancha, mientras que la letra queda reducida. No es posible imaginar la dificultad de acercarse a este espacio, puesto que pertenece a una experiencia única, inalcanzable: “el espíritu que está allí encerrado, el cual es dificultoso de entender, y este es muy y más abundante que la letra y muy extraordinario y fuera de los límites de ella”, como lo dijo San Juan de la Cruz (como se citó en Valente, 2000c, p. 98). Por eso cualquier reducción y las abreviaciones en la experiencia resultan en vano, cosa que une más las dos experiencias: “esa imposibilidad de abreviación a un sentido es uno de los puntos principales de convergencia del lenguaje del poeta y del lenguaje del místico” (Valente, 2000c, p. 203).

Por ende, se puede confirmar que el lenguaje poético y místico destruye los moldes y que la experiencia del poeta es igual a la del místico que va hacia los límites. Además de transgredir las formas a través de las palabras, que buscan lo indeterminado y lo indefinido: “la singularidad de lo poético [...] se adquiere en un proceso de dar forma, porque la poesía es experiencia radical del lenguaje [...], la poesía [...] es testimonio simbólico de una infinitud espiritual” (Ardanuy, 2010, p. 201). Este concepto de la infinitud espiritual se tradujo en Valente en la infinitud de la palabra poética, en su perpetuo devenir: “la infinitud del sentido que se aloja en la palabra. La certidumbre de que es interminable y de que nos deja siempre ante un perpetuo comienzo, nos conduce a una posición de nacimiento” (Valente, 2006, p. 16). De otra forma, se tiene que: “toda palabra poética es siempre una nostalgia del primer acto creador y toda escritura poética asiste al nacimiento de las letras, y todo libro y cada poema nos deja siempre ante el poema por venir” (Valente, 2006, p. 17). Por eso se encuentra un horizonte abierto, facilitado por la apertura de la palabra hacia otras formas de entender el mundo:

No hay una primera palabra [...]. En la base de sentido de cada palabra hay siempre un sistema de palabras [...]. Lo que constituye el lenguaje es únicamente el hecho de que una palabra proporcione la otra, de que cada palabra sea llamada, por así decirlo, por la otra y ella misma, a su vez siga manteniendo abierto el progreso del habla. (Gadamer, 1998, p. 75)

En definitiva, se da un verdadero nacimiento de la escritura y la palabra, que surgen después de cada pronunciación. Con este renacimiento continuo, el lector de Valente no da nunca por acabado el significado de las palabras; además, con Valente, el poema siempre oculta el secreto y no manifiesta todo: “multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habrá de retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma”, como señaló el mismo autor (como se citó en Martín, 2013, p. 196). Por otra parte, el poeta da lugar a un componente importante relacionado con las tradiciones místicas: su visión universalista sobre las tradiciones muestra hasta qué punto estas pueden entenderse y dialogar. Por esa razón se busca la herencia islámica, especialmente el sufismo, como experiencia espiritual y poética, por cuanto este implica diferentes conceptos: la experiencia de la luz, el vuelo de los pájaros, la ebriedad, el éxtasis, *ta'wil*, el espacio de mediación, la imaginación creadora, la visión, entre otros. A través de estos conceptos, el sufismo entra en dinámica con las otras experiencias y enriquece la obra de Valente al mismo tiempo.

4 Clara Janés

4.1 Un pensamiento de la alquimia

Clara Janés ocupa un lugar destacado en la literatura española del siglo XX. Según Annelisa Addolorato (2009, p. 36), en *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, esta aparece con poetas que engloban en sus obras una estética de tipo místico y de procedencia simbolista o purista-vanguardista. Por su parte, Martha Canfield, poeta y escritora uruguaya, ve que Janés: “experimenta con la poesía visual, otra variante de las neovanguardias, sin duda, afín al purismo” (como se citó en Addolorato, 2009, p. 37). Igualmente, Mariarosa Scaramuzza la describió como una visionaria nocturna, como una intensa poeta del amor, cuyo sentimiento se desborda en la búsqueda de una comunión casi mística con el cosmos. De la misma manera, Luce López-Baralt la incluyó con los poetas nacidos entre 1939 y 1953 que se caracterizaron por su rasgo culturalista (como se citó en Addolorato, 2009, p. 38), y se encargó de traducir diferentes textos que pertenecían a otras culturas. En este punto, se añade también lo que dijo Scaramuzza (2012) en este aspecto:

Janés se reconoce en aquella generación de poetas, nacidos entre 1939 y 1953, que Carlos Bousoño definió como “marginada” y a la cual ella se siente vinculada en ciertos aspectos, sobre todo en la actitud derivada de la “crisis de la razón racionalista”. En el primer período de su quehacer artístico rechaza el “esteticismo” y el “culturalismo”, hallándose más próxima a temas existenciales. A finales de los setenta sus poemas empiezan a cargarse de alusiones culturalistas. Pero, si es imposible encasillarla en un cauce concreto de la poesía contemporánea, en ella se pueden encontrar conexiones con temas y autores fundamentales de la cultura poética española mundial. (p. 26)

Por otra parte, su nacimiento en los años 40 del siglo pasado, en plena época franquista, donde había poca libertad de expresión, no le impidió buscar a través de las palabras otra forma de vivir; así, al lado de las ideas existencialistas sobre el sentido de la vida, se abrió hacia el amor y sus diferentes facetas, que la llevaron a una poesía incluso erótica. John Wilcox comentó que Janés:

Encuentra la originalidad de su visión en que ella sigue la lucha de la mujer con la alienación hasta el fin, hasta el enfrentamiento con sus raíces ginocéntricas, incluso hasta el descubrimiento de su herencia mítica y matriarcal y, por encima de ello, hasta la comprensión plena del deseo. (Como se citó en Panchovska, 2002, p. 2)

En relación con este deseo, Janés apuntó:

Cierto que el existencialismo estaba en el aire en el momento en que entré en la universidad – precisamente el año en que se otorgaba el premio Nobel a Albert Camus–, pero no se limitaba a los libros. Yo era terreno abonado para que esas ideas arraigaran, pero siempre hubo en mí un punto de disconformidad con ellas, una fuerte tendencia al equilibrio como meta, y una conciencia de que hay un punto inalcanzable a la razón. (Como se citó en Panchovska, 2002, p. 2)

Con respecto a la obra de Janés, el proceso creativo creció con cada libro que escribió. Desde *Las estrellas vencidas* (1964) y *Límite humano* (1973), se observan temas como la fugacidad del tiempo, la frustración y la búsqueda del sentido de la vida. Por otra parte, Janés cambió este tono de frustración y tristeza por el deseo de disfrutar; así, cantó al amor y la belleza manifestados en el universo en sus poemas. De la igual forma, la autora buscó más allá de lo aparente y se interesó por la verdadera esencia del ser humano; en este aspecto, se tienen los poemas *Rosas de fuego* (1996b), *Arcángel de sombra* (1999b), *Los secretos del bosque* (2002) y *Diván del ópalo de fuego* (2005a) como respuesta a un viaje a través de la palabra, hacia una realización poética. Aunado a lo anterior, cabe anotar que el verdadero protagonista es una voz poética que busca respuestas para las preguntas relacionadas con la vida, la existencia y la muerte.

En relación con los libros que se han utilizado como corpus de esta tesis, estos están relacionados con el sufismo. En *Rosas de fuego* (Janés, 1996b) se ven los conceptos sufíes: la luz, la noche, el silencio y la búsqueda del secreto esotérico de las cosas. Además, existe una búsqueda continua por diversos caminos de la realidad de las imágenes, que se dibujan ante el yo poético. Con *Los secretos del bosque* (Janés, 2002), es posible adentrarse al mundo de los colores, porque la palabra busca e intenta responder a las preguntas planteadas por la razón; sin embargo, todo se destruye: las imágenes y palabras tienen otra forma de entender, es en el silencio, en la no-determinación. Por eso la voz poética no sabe interpretar todo lo que le sucede, dado que todo se cambia, se transmuta, pasa de ser un arcángel de voz, sombra y silencio. Por último, se debe añadir que la voz se ve transitada, disuelta en palabras que solo tienen sentido en su callar, en la pregunta sobre el secreto del bosque.

De cierta manera, esta búsqueda continua del secreto de la palabra lleva al mundo de las visiones, a *La palabra y el secreto* (1999), al mundo de la imaginación creadora y a los colores desplegados en la poesía sufí; debido a esto, se viaja con las palabras a través de las montañas interiores del sufismo. Es un viaje con los pájaros en su libro *El libro de los pájaros* (1999c), una ascensión vertical, espiritual, poética y amorosa a través de las palabras de los

amantes de *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), quienes abren una puerta hacia el verdadero amor; y de *Lenguaje de los pájaros* (2015), que habita los corazones. En este lenguaje, la palabra entra en contacto con el cuerpo y se adentra a lugares escondidos del cuerpo para perderse. La palabra, como la rosa, nace para dar, querer y ser querida; y esta es la razón por la que se pierde y se aniquila a través de la experiencia amorosa de *Poesía erótica y amorosa* (2010).

Por otra parte, se debe señalar que la poeta no cesa de reclamar una poesía que nace del corazón y se dirige al corazón; ella sabe que todo se cambia, que todo se transforma de un día a otro. Precisamente, esta forma de entender la realidad fue detectada en sus libros *La indetenible quietud* (2008), *Variables ocultas* (2010) y *Los números oscuros* (2006). Por tanto, el verbo y la palabra se mueven constantemente, se metamorfosean como en *Las estructuras disipativas* (2017), y se abren hacia el mundo de los sueños, la infinitud y lo inefable, como ocurre en *Orbes del sueño* (2013).

En este marco, es correcto afirmar que Janés es una novelista, poeta, ensayista y traductora con mucha producción en todos los ámbitos. Su obra es un encuentro de diversas experiencias y una invitación al diálogo entre las diferentes tradiciones y culturas. La autora es una conocedora del mundo imaginario iranio explicado por Corbin: “he incorporado nuevos conocimientos, pues he estudiado ya la obra de Cirlot y el surrealismo –haciendo incluso un intento de caligrama– y entrado en el mundo simbólico iranio y de Ibn Arabí a través de Henry Corbin” (Janés, 2015, p. 352). Por consiguiente, sigue los caminos de Cirlot en la búsqueda del misterio y la magia de la palabra, lejos de los límites de la realidad cotidiana. En este aspecto, se puede detectar la relación estrecha entre los dos poetas en diferentes aspectos, sobre todo la influencia de Cirlot en Janés:

Los puntos de encuentro entre la poética de Janés y la de Cirlot son varios, y muchos de ellos tienen raíces comunes que les atan parcialmente, o por lo menos conceptualmente, a las vanguardias nacionales e internacionales, tanto al surrealismo francés, como al postismo español, y a un esoterismo, procedente del misticismo occidental y sobre todo oriental: concretamente con la Cábala de Abulafia y con la filosofía de Suhrawardî. (Addolorato, 2009, pp. 47-48)

Más aún, como forma de acercar y entender este misterio, ambos poetas se interesan por el surrealismo a nivel de creación de imágenes poéticas, y tales imágenes logran superar los límites del espacio y tiempo, se adentran en el momento presente, pero con connotaciones

a un presente abierto, lleno de elementos que llevan hacia un mundo misterioso. Por ello se mantiene la poesía que cree en la magia, la metáfora, la analogía y demás correspondencias entre los mundos. De esa forma, Janés se abre hacia el mundo de la ciencia y la física, con el deseo de encontrar unas respuestas a sus preguntas:

Una analogía, casi diría una equivalencia, se fue formando en mi mente entre lo que investiga la física y las cuestiones de la mística, por lo menos en tres puntos: un plano fuera del tiempo, la unicidad y el saber del “no saber”. El primero estaría representado por la teoría de la relatividad, el segundo por la función de la onda y el tercero por el principio de incertidumbre. (Janés, 2015, p. 356)³⁰

Como resultado, el lector se puede abrir hacia un saber infinito e indeterminado, pero en el fondo forma parte de un secreto que espera ser develado:

Lo secreto no aparece o no aparece exclusivamente como dimensión negativa, como lo que falta, falla, como lo invisible, indecible, lo encubierto, lo escondido. Es al contrario una dimensión positiva, es otra forma de presencia portadora de un suplemento de saber. (Mékouar, 2014, p. 111)

Para Janés, el universo entero necesita una explicación, por eso el hombre está obligado a abrirse hacia todas las posibilidades del saber y escuchar las voces de su *yo* interior. En la obra de la autora existe siempre una búsqueda continua de algo desconocido, es la palabra poética como forma de búsqueda, como alquimia que hace desaparecer y repensar todo lo establecido. Es una manera de buscar lo esencial de las palabras, pulir el corazón de sus dudas y prepararlo para guardar el secreto del amor. Sin embargo, para llegar a este estado de pureza, la poeta pasa por diferentes momentos, estados y cambios; ello lleva a hablar de la alquimia como forma de alcanzar una plenitud espiritual y dejar de lado las ideas que perturban y obstaculizan el camino hacia la perfección. En su libro *Una estrella de puntas infinitas: en torno a Salomón y el Cantar de los cantares*³¹, Janés (2017a) dijo:

Este proceso se desarrollaba en varias etapas, apuntaladas en cuatro grados de colores simbólicos, pues la aurora –el momento revelador– brilla entre el rojo y el oro (rubedo y citrinitas), entre la noche y el día (nigredo y albedo). En el transcurso de las distintas etapas

³⁰ Janés se refirió a la teoría de la relatividad de Einstein, la velocidad de los objetos que influye en la distancia (espacio) y el tiempo recorrido; por otra parte, está la ecuación de ondas desarrollada por Erwin Schrödinger, la cual abarca la probabilidad de la existencia del electrón en cualquier punto del universo. Todo está unido, dado que cualquier perturbación o cambio en la cuántica podría afectar diferentes partes del universo, según Einstein. En relación con esta teoría, también existe la incertidumbre sobre el ser humano relacionado con la incerteza por el universo, el no saber dónde se encuentran las partículas (Heisenberg) y cómo se mueve todo. Esto se asocia a la física y la mística, según Janés, puesto que está en juego el saber y el no saber del místico de su universo interior (Janés, 2015, p. 356).

³¹ Es el discurso de su ingreso a la Real Academia Española en 2015.

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

aparecían además otros colores, como el verde y el gris, y también la cola del pavón [...], el metal impuro debía ser previamente disuelto, lo que comportaba una lucha entre materias de distinta naturaleza y, al final, los contrarios quedaban entrelazados. (Janés, 2017a, p. 32)

A partir de esta cita, se evidencia la relación estrecha entre las etapas; de esta forma, no se puede pasar de una a otra sin haberse purificado de la anterior. Por otra parte, las transformaciones alquímicas sobre las materias se reflejan también en las luces percibidas y reflejadas en el alma, por ello es imprescindible pasar por el nigredo como fase principal, antes de la transmutación a la segunda fase, donde se está en el albedo que lleva al rubedo y, finalmente, al oro. En este punto, la poeta invita a errarse en el bosque como una forma de búsqueda de la transformación hacia otro estado de percepción: “es una invitación a penetrar en territorios misteriosos, a buscar aquella oscuridad que es un don, preludio al viaje nocturno atemporal” (Scaramuzza, 2012, p. 102).

Efectivamente, la poeta parte de esta necesidad de buscar el punto invisible, ausente, pero presente en la materia, en el universo, en uno mismo; por este motivo, se encuentra en el bosque desde el principio: “como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de este y símbolo de la tierra” (Cirlot, 2011, p. 112). En este se vaga, con el corazón dormido, mientras se siguen los diferentes colores del camino:

Cayó una estrella verde ante mis ojos

y sus chispas naranjas

señalaron el camino

los abedules se apartaron

en mi vagar solitario por los bosques

acogí la señal

[...] mi corazón, durante años dormido

despertó

sentía una llamada

sentía el fuego más allá de la zarza. (Janés, 2002, p. 7)

En este aspecto, la poeta recuerda lo que dijo Rumi: “ha llegado la hora que dedicarte debemos/ y con tu alma, casa de fuego levantaremos/ Tú, oh, mina de oro, oculto estás en la tierra/ cuando puro amanezcas, te echaremos en el fuego” (Rumi, 1996b, p. 39). Este transcurso de la materia y del ser humano de un estado a otro forma parte del estado del alma, es un momento de oscuridad que se transforma con el tiempo y alcanza la transformación deseada: “sustancialmente, era un proceso simbólico, en el que se buscaba la producción de oro, como símbolo de la iluminación y de la salvación” (Ciriot, 2011, p. 78). Dicho proceso de la materia está presente de forma clara en su poemario *Los secretos del bosque* (Janés, 2002), pues es el lado esotérico y espiritual el que necesita un cambio radical en el alma, en el corazón, para vislumbrar su luz y volver al estado divino:

La alquimia era una filosofía y un arte secreto. Se trataba de alcanzar la clave del universo en su mismo núcleo. Pues su objetivo era restaurar el estado divino primordial –un estado de unidad y a la vez de génesis– lo que comportaba la redención de todos los seres [...]. Como consecuencia, su acción era doble, siendo el proceso material altamente simbólico del espíritu. (Janés, 2017a, p. 31)

De este modo, a través de las palabras de Janés, es posible conectarse con el pensamiento zoroastriano que los iraníes o sufíes heredan. Janés (2017a) recordó en “fuego, tierra y fuerzas secretas” (p. 29) sobre la importancia del fuego y la luz, los cuales son elementos transformadores de las energías y de la tierra en tierra celeste. Es en esta tierra celeste, en la montaña de las auroras llameantes, donde transcurren las mutaciones alquímicas tanto de los metales como de las almas:

Este misterio sofíánico comporta una geografía visionaria, y en su centro se encuentra el Erân-Vêj, y en él la montaña de las auroras llameantes, que es la que otorga la inteligencia de los seres humanos. También en el Erân-Vêj es criado el hombre primordial Gayomart, de “metal puro”, y cuando Ahriman –contrapotencia de negación– lo hace morir, los siete metales salen de su cuerpo y se esparcen por la tierra, siendo oro símbolo del alma. (Janés, 2017a, pp. 29-30)

Como resultado de esta transfiguración, el *yo* está en anhelo continuo de entrar en contacto con su *yo* celeste, con la tierra prometida que le otorga luz y un despertar espiritual. Por eso los sufíes siempre esperan el momento del alba para quitar el velo al secreto, que no les deja ver el rostro querido; es una desaparición y un desvanecimiento en el amado, como la mariposa que se inmola en la llama de la vela. Este acto amoroso nace de un deseo de estar con el amado, por lo que se anulan el tiempo y el espacio y solo se queda el instante como momento indeterminado y abierto hacia lo infinito: “no descubro la ecuación/ que invierta/ la

desencadenada tormenta/ que causó el aleteo de la mariposa/ el algoritmo deseado/ se esconde entre las nubes/ y el rayo sonda/ [...] se pierde en el infinito/ de los puntos sucesivos” (Janés, 1999c, p. 57). Ante el abismo de las palabras para pronunciar lo inaccesible, existe siempre la posibilidad de pronunciar otras palabras cristalinas y sagradas al mismo tiempo:

La noche arrastra
por las escaleras
la virginidad inaccesible
a las palabras
y las palabras rondan
con sus máscaras
esa forma, presa en la blancura
del mutismo
que se desliza en el agua
todos los aspectos fueron deformados
por lo impronunciable [...] y el amanecer del sol
que desnuda de sentido
el deseo
al mezclarse llameante
con la ablución matutina. (Janés, 2010a, pp. 55-56)

Con esto, se ve cómo la poeta introduce el rito islámico en su poesía, se trata de un umbral a un mundo espiritual que empieza desde el alba, y se observa cómo se relacionan la luz y la alquimia en esta escritura, a través de un cromatismo que se desprende en su obra y que hace pensar en esta llama, en el fuego escondido debajo de la tierra, que en cualquier momento emerge:

Bajo la arena, las estrellas negras siembran la luz del negro y sus rayos son filos que llegan al centro de la tierra. El día duerme en el alba, tan distante, y los extremos del despertar parten en fuga y son absorbidos por la rotación del sol. La luz cubre las horas. Se pierden las monedas del amor. (Janés, 2010b, p. 17)

Aquí el alba es el punto de inicio de la disipación de las preguntas, pero, por otra parte, abre el camino a la unión con la verdad:

Para el místico árabe, pues, la aurora desvanece ese velo, sombra o noche, en vistas a un conocimiento de lo insondable, como para el místico Fontiveros. Es la *cognitio matutina*. Sí, de este modo alcanza el hombre su *yo celeste*, y enuncia el concepto “yo soy tú”, que se repite en Hal-lach, Attar, Ibn Arabi, Rumi o San Juan de la Cruz. Se trata de la revelación esencial del propio interior, y acontece cuando todo vuelve a empezar. (Janés, 2017a, p. 30)

Sin embargo, antes de llegar a ese momento de plenitud y lleno de luces, es necesario pasar por unas etapas que abren el camino hacia la transformación; así, tanto en los *Secretos del bosque* (Janés, 2002) como en otros poemarios, se perciben los cambios y el deseo de llegar a este momento de gloria espiritual. En estos, el tiempo y el espacio se anulan, los colores se mezclan y las materias se van puliendo hasta el final de la mutación:

¡Oh, aquella zarza del espino blanco
que un día
se entregó a la primavera
y puso en mis manos su fruto inicial! [...] y ella huyó del espacio y del tiempo
con todas sus raíces en el aire
y me dejó en el conocimiento del rojo
y avivó el oro escondido
en mi corazón. (Janés, 2002, p. 18)

Por lo tanto, la finalidad de la búsqueda es llegar al conocimiento de lo que se esconde en el corazón, pasar de lo oscuro al blanco, al rubedo, al oro, y salir de la confusión:

La inmediatez de la tierra es, pues, también aquí asiento de la omnipresencia del ausente, lunar o nacarada, iridiscente, reverberante aparición de la posibilidad de lo posible, a través de la cual se abre una rendija hacia el amor, en ese ir y venir del estiércol a la flor y su perfume, de la negrura al oro, el tesoro oculto, que no niega el inmarcesible conocimiento de lo que fue. (Janés, 1999a, p. 31)

En este momento, la voz poética sigue entusiasmada por lo que ve ante sus ojos, estas formas de ser de los colores que se dibujan en el espacio. Es una clara invitación a soñar, a pensar, a intuir todo lo que significa cada momento y cada color. Se trata de la vida misma,

que nace otra vez gracias al agua. En este instante, el cuerpo deja de ser cuerpo, se desapega de lo material y busca la luz naciente, una luz que hace ver al otro desconocido a través de sus rayos que reinan el espacio:

En el bosque el yo poético se acerca a la “oscuridad”, a la “nigredo” preludio de la transformación que se desarrolla al aparecer la luz matutina. Este es el momento culminante de la experiencia mística y poética. Janés lo representa retomando simbologías que aparecían ya en los antiquísimos cantos védicos, en Sohrawardî (responsable de una síntesis entre la doctrina platónica y el zoroastrismo) y en los grandes místicos medievales del islam, como Mansur Hal-lach, Ibn Arabí y también Attar y Yalal ud-Din Rumi, que cantan el desplegarse de la imaginación creadora con la aparición de la luz, al develarse del otro. (Scaramuzza, 2012, p. 103)

En realidad, el silencio que parece silencio y quietud es momentáneo, es una invitación a la pregunta incesante; se trata de una ceniza que no se apaga nunca. Por eso en las palabras mismas existe un anhelo alquímico de buscar esta materia pura que nace de la pregunta, una materia oscura, pero iluminada gracias a la luz, que hace descubrir los lados oscuros y escondidos del alma: “corre la luz/ y por ello fugaces son/ la imagen y el momento/ y hasta el árbol/ que su destello bebe/ se entrega a la danza/ entre el ser y el no ser” (Janés, 2014a, p. 327). En esta transformación continua se cree que todo está quieto, pero en realidad todo se mueve:

Heme aquí

en la inmovilidad aparente

creciendo con el silencio vegetal

con la piedra desgastada

[...] en el centro recóndito

configura la llama

el corazón del vuelo

que abre mi boca

y así la luz enuncia:

no hay reposo ni siquiera en la muerte. (Janés, 2008a, p. 64)

Esta inquietud continua constituye una forma de búsqueda de la gran obra y sus secretos; en este sentido, la poeta hace una relación directa entre los reyes del *Cantar de los cantares*, el lenguaje de los pájaros en relación con la alquimia:

Para los apasionados de la búsqueda alquímica, lo visible remitía siempre a algo invisible cuyo alcance era uno de los propósitos [...], que rey y reina alquímicos se identifican en ocasiones con Salomón y la reina de Saba nos acerca a un curioso hecho: el nombre que se daba al modo expresivo- y secreto empleado para formular lo que se llamaba la gran obra [...], esa lengua secreta de la que se servían los alquimistas estaba basada en la Cábala fonética, llamada, nada menos, que “lenguaje de los pájaros” [...], no por otro motivo una de las obras sufíes más importantes (escrita por Farid ud-Din Attar) se titula *El lenguaje de los pájaros*. (Janés, 2017a, pp. 33-34)³²

En efecto, el hombre busca su verdad y se encuentra ante el universo, el microcosmos y el macrocosmos en diálogo permanente para la búsqueda de la piedra filosofal; se desea una transmutación y una transformación interior de los órganos en unos órganos de luz, como dijo Crespo (2013, p. 259). Por su parte, Najmoddîn Kobrâ señaló: “nuestra vía es la vía de la alquimia, que necesita extraer el órgano de luz de entre estas montañas en que yace prisionero” (como se citó en Crespo, 2013, p. 257). Esta es la experimentación de sí mismo a través de los cambios y mutaciones de su mundo interior:

¿Qué hay acerca de la piedra filosofal, la fabricación del oro? Estas son solo aplicaciones, casos particulares. El asunto esencial no es la transmutación de los metales, sino la del experimentador mismo. Es un antiguo secreto que algunos hombres redescubren en cada época. (Crespo, 2013, p. 259)

Realmente, el hombre sigue también el proceso alquímico igual que la materia, pero este presta atención a los cambios de la luz que devela los misterios; por ello, se puede decir que la alquimia parte del deseo del hombre de lograr el sentido de la vida, es una búsqueda permanente del hombre pequeño como microcosmos al gran hombre en el macrocosmos a través de la alquimia, como sostuvo Ŷābir. De esta forma, el hombre busca el corazón y la

³² Siguiendo la tradición del ciclo de los pájaros, la poeta escribió *El libro de los pájaros* (Janés, 1999c); este es un poemario que lleva al mundo de los pájaros y que busca, a partir de diferentes rumbos, el camino hacia la luz y la visión esmeralda. En estos poemas se perciben las variantes de la luz, los colores y la relación estrecha entre la luz y la búsqueda espiritual de los místicos y sufíes. Como entrada a este mundo de los pájaros y la luz, hay una imagen que incita a pensar en este viaje y en cómo podría acabar: “detrás de la ventana, la noche, intensamente negra, parece el clamor de la posibilidad. Es un espacio que late y se define por algunos puntos de luz, los astros que forman las constelaciones: Orión, Casiopea, las pléyades, el cisne [...]. Y, de pronto, una bandada de pájaros de blancas alas sutiles lo cruza haciendo dibujos, trazando signos, hasta desvanecerse. Luego llega el momento del alba y previamente la voz de aquellos que la convocan cuando aún es oscuro. Nace la luz y va llenando de luz esa inmensa pizarra que es el cielo, pronto, de nuevo, llena de señales, de incógnitas que en sí mismas hallarán solución y desarrollo” (Janés, 1999c, pp. 9-10).

esencia del mundo: “la piedra filosofal desempeña, analógica y realmente, el papel del compuesto humano. Ella también es, en este sentido, el ‘corazón del mundo’” (Lory, 2005, p. 27).

Como resultado, la búsqueda de esta gran obra supone la aparición de luces que trazan otros caminos desconocidos, develan realidades y posibilidades del conocimiento, se trata de una transformación y un cambio de la percepción de todo, es una vacuidad continua de los conceptos, de las formas concebidas hasta el momento. Esta es movimiento, fluctuación y vibración que busca los límites del tiempo y el espacio, por eso en todos los silencios y vacíos en blanco creados en la mente y la materia se revelan más secretos indefinidos: “el vacío está lleno de vibraciones, reales o virtuales, es un vacío informacional”, dijo Basarab Nicolescu (como se citó en Janés, 2008a, p. 22). Tal vacío genera preguntas, se sitúa entre la vida y la muerte, traspasa los límites del conocimiento y se pone en contacto directo con el hombre. La creación, entonces, es un acto de vaciarse de todos los conceptos y formas percibidos. En este sentido, Eduardo Chillida afirmó: “vaciar para que la materia del universo entre en ti” (como se citó en Janés, 2008a, p. 112). En este sentido, se halla el arte que se preocupa de responder las preguntas relacionadas con la mística y que busca más allá de las formas:

Nadie ha visto ese fluctuar del vacío, ese paso previo al ámbito y la materia, pero el arte lo capta y se convierte en plomada invisible que señala lo circunda, lo que está “alrededor del vacío” y define el lugar exacto de esos movimientos, esas vibraciones, que son verdadero “rumor de límites” y que en cuanto se materializan significan espacio, “espacio sonoro”. (Janés, 2008a, p. 22)

Este es un arte que busca el enigma y los secretos del misterio a través de la materia, es igual que el místico que busca lo inefable a través de la intuición y los sentidos internos, es exactamente lo que deseaba descubrir Eduardo Chillida: “algo tan misterioso que no ocupa lugar, que es como un punto que se moviera, un punto sin dimensión, que sería el presente que se moviera, sin crear ninguna cosa a la que podamos tener acceso” (Janés, 2008a, p. 111). En este espacio se abren caminos hacia otros centros de encuentro, se trata del horizonte inmenso abierto hacia lo infinito y lo absoluto, donde el artista y el sufí convierten los centros en un único centro donde se encuentran todas las formas y sus posibles realizaciones: “tú, el que miras, eres el centro y todos esos centros se juntan y se cortan unos a otros” y “el horizonte se convierte en el mundo para los hombres” (Janés, 2008a, p. 112).

Por todo lo anterior, el enfoque de todas estas búsquedas son el ser humano y su relación con el universo. A partir del primero, las dimensiones de tiempo, espacio y las formas de la materia son cambiables, la voz poética busca la forma de encontrar el secreto que engloba todo, saber y ver lo inalcanzable. Por eso espera la aurora que desvanece los secretos, como dijo Hal-lach: “un secreto se te ha mostrado, que durante mucho tiempo/ estuvo oculto a ti, una aurora se eleva” (como se citó en Janés, 2017a, pp. 29-30). Aquí se ve cómo interpela Janés a Hallaj y lo introduce en su discurso; en este caso, Hallaj responde a la necesidad de encontrar un secreto esotérico en las palabras mismas. El poeta místico forma parte de un hallazgo y una herencia que debería sacar del olvido, el secreto enterrado en la oscuridad de la noche alcanza la luz gracias a una destrucción total de todo el entorno. De otra manera, se puede decir que la esencia del universo está allí, pero necesita un proceso alquímico para que se manifieste lo oculto en el hombre y el universo:

El lugar por excelencia de esta síntesis y tránsito entre estos dos mundos indispensables para la expansión de la vida, es el ser humano, que reúne en sí todos los niveles de la existencia, desde los más densos a los más espirituales, desempeñando así, el papel de “transformador” [...] de lugar de intercambio entre energías celestes y terrestres. (Lory, 2005, pp. 26-27)

Consecuentemente, se encuentra un dilema que hace difícil la tarea de buscar el secreto del cambio. La dificultad reside en la invisibilidad del camino y el camino en sí, y ante esta confusión, el mejor deseo del buscador en estos momentos es escuchar la voz de su amado. Es el momento de la unión total entre el uno y el otro: “no soy tú –dice– al que aspira oír: tú soy yo” (Janés, 2010b, p. 31). En esta etapa es muy difícil decir que se trata de una transformación completa. El metal mercurio lo confirma y el estado de la poeta que se encuentra entre vigilia y sueño lo dice también. En este punto, se alude a la tradición islámica, especialmente el sufismo, que reitera la dimensión exotérica y esotérica de las cosas; es lo mismo que pasa con la alquimia como proceso dinámico, un movimiento permanente, una búsqueda de los cuerpos y estados en plena evolución.

La bipolaridad clásica del pensamiento esotérico islámico entre *zāhir* (lo aparente, lo sensible) y *bātin* (lo oculto, lo implícito): lo *zāhir* manifiesta lo que está actualizado, sin embargo, la alquimia es una ciencia de lo *bātin*, destinada al descubrimiento de las dimensiones presentes en potencia. (Lory, 2005, p. 31)

No obstante, en este estado no se puede preferir un metal que otro, porque todos son imprescindibles para la transformación hacia otros estados. En principio, se observa incertidumbre, inseguridad hacia el lado invisible de las cosas, pero se trata de un proceso

importante en la evolución del amor que nace de la nada, que lleva los corazones a la unión. Esta búsqueda, pues, tiene una meta a pesar de que los caminos y huellas estén borrados, es el camino hacia la nada, la unión y la aniquilación en el amado. Es un ciclo de vida que forma parte de un camino hacia la muerte, un renacimiento de las cenizas transformadas en tierra en un acto de amor que tiene como testigo el fuego:

El fuego es, con todo, una esencia inextricable [...] de su materia no hay conocimiento directo sino la extinción. No hay renacer de las cenizas, a no ser que las cenizas se unan a la tierra y le cedan su beneficio. Por ello, seguir el fuego es entrar en vértigo, el vértigo del cambio, de la precipitación en el tiempo, del fin de la vida, del más allá. (Janés, 1999a, p. 40)

De esta forma, todos los elementos se contagian entre sí, se buscan y van hacia la construcción de un solo cuerpo. Es la llamada del pavo real que une en su cola todos los colores, símbolo de la unidad en la multiplicidad: “el cielo es como un pavo real con las alas/ desplegadas/ en cuyas plumas (Él) ha colocado todo un mundo de criaturas” (Janés, 1999a, p. 51). Aquí se observa cómo la poeta utiliza el símbolo del pavo real y cómo entra en diálogo con el pensamiento con Attar; en el fondo, lo revivifica y le da una proyección en su escritura. De esta forma, se puede decir que el sufismo está presente aquí al servicio de una idea fija, que se traduce en la búsqueda de los puntos trascendentes.

Efectivamente, la voz poética se identifica aquí con el pavo real en los colores, es el momento de éxtasis en el que se ve proyectada en los demás; este momento sufí, espiritual, convierte a la poeta en una buscadora de la verdad. En realidad, la poeta también es una alquimista, una buscadora de los colores y luces que nacen del fondo de su alma:

[...] Y del mismo modo que en la nigredo, en aquella muerte inicial, ve el alquimista desplegarse la cola del pavón en cuyos ojos lee incluso el cielo estrellado, ve el poeta, en el momento mágico, todos los colores, reconoce su importancia y los exige a quien puede otorgarlos. (Janés, 1999a, p. 52)

Por otro lado, se pierde la noción de los límites entre el *yo* y el absoluto. Los alientos se unen y se mezclan para pronunciar la palabra de la verdad, así lo pronunció Hal-lach en su momento, cuando vio con los ojos de la Verdad la Verdad. En ese sentido, la poeta reconstruye esta realidad de otra forma, y su objetivo es mostrar la proyección del *yo* en el amado y la luz que se desprende de esta realidad y este instante sagrado:

Pierdo la noción del límite, soy el

alcance de su voz. Sus ondas son mi aliento. La cúpula de mi boca

amante con la geometría celeste de

su canto alcanza el arco sin fin de

la vastedad

Dije: el azul que ha insuflado

en mi boca decía las palabras En'l Haaq. (Janés, 1999b, p. 15)

En el fondo, la experiencia espiritual de Hallaj expresada a través de al-Haaq, equivale a la experiencia poética en relación con las palabras; estas parten de un conocimiento espiritual que acerca al iniciado hacia el amado, se trata de un aliento que va desde el amado hacia el buscador. Por eso la alquimia en su esencia busca la comunión entre el cuerpo, el espíritu y la proyección del uno en lo múltiple: “la comunión del cuerpo y del espíritu en una única piedra, perfectamente homogénea y coherente [...] de un ser divino en cierto modo, en el que lo múltiple se vuelve uno” (Lory, 2005, p. 28).

En cierta manera, la poeta anhela encontrarse con su ángel, su “alter ego divino”, como señaló Corbin (como se citó en Janés, 1999a, p. 129). En otras palabras, este alter ego es la luz de gloria que se encuentra en la filosofía mazdeísta, presente también en Sohrevardí; esta invade la tierra y la transfigura, y su objetivo es llegar al alma y fundir cada ser con su ángel mediante la luz transformadora. Se está, por tanto, en un ejercicio hermenéutico que lleva al intérprete a develar los niveles de comprensión a través de los colores.

Por lo anterior, Crespo (2013) hizo una analogía entre el artista, el artesano y el sufí, que se encuentra en un estado de interpretación de los diferentes colores que recibe; y tanto el artesano como el sufí van hacia el centro para ejercer el arte de la interpretación, viven de manera única la experiencia de la recepción de los colores. Al mismo tiempo, estos se dirigen hacia el tesoro que es la obra, hacia el centro, pero sin saber nunca expresar cómo se llega a ella: “realizar el *ta'wil* de una forma significa caminar por los niveles de profundización o interiorización progresiva” (Crespo, 2013, pp. 244-246). De esta forma, según Crespo (2013), “la función del artista es crear cada vez bellezas más absolutas y estas formas bellas en sí mismas, son un desvelamiento, una presentación simbólica del ‘tesoro de cada color’” (p. 246).

De acuerdo con esto, cada *yo* terrestre, cada alma encuentra su luz y su *yo* celeste; claro está, este encuentro transcurre en un lugar preciso. Se está hablando de Hurqalía, el

octavo clima, el *Eran Vej*, al cual se puede llegar gracias a la imaginación creadora; para ello, el alma recibe la luz de la aurora, la luz de gloria en su tercer día de muerte, a fin de afrontar las tinieblas. Esta percepción es diferente, porque el *yo* terrestre, el alma tenebrosa, se encuentra frente a frente con su *yo* celeste, que la tranquiliza y le abre el camino para seguir adelante hacia el puente Chinvat como lugar de encuentro. Janés hizo esta descripción del ascenso hacia los lugares espirituales, el encuentro del *yo* y su ego divino, y siguió su planteamiento esencial, que es el encuentro con la luz matutina.

En esta experiencia de la luz ascendente, en este camino hacia lo desconocido, hacia lo inefable, surge el otro, emerge lo divino; aquí, desconocimiento, vacío, morada, silencio y muerte continúan como los protagonistas de la búsqueda. Por esta razón, se presenta el color rojo como el que lleva a la sublimación, a la morada de encuentro; en la “visión del rojo” se percibe este viaje espiritual que muestra que se está ante una verdad fragmentada, un fuerte cambio que brota de la materia y un camino que lleva el amante al encuentro de las luces de la verdad.

En el fondo, se trata de una búsqueda de esta morada iluminada y destellada que da nacimiento a un ser nuevo. Por lo tanto, cualquier transformación empieza desde la percepción de estos cambios, causados por los seísmos interiores, como dijo la poeta, que llevan justo al camino de la sublimación: “mente fragmentada, desperdigada en la materia terrosa. Los seísmos interiores causaron cambios de estado, desniveles invencibles” (Janés, 2010b, p. 103). En este estado, se está en plena alquimia, en una metamorfosis de colores, luces, espacios y tiempos: “la pluma se alzó en vuelo, mudó la línea del horizonte. Tras la última metamorfosis se dibujó en los labios el esbozo del júbilo, el germen de los colores. Era aquella rosa roja que al caer iniciaba la danza” (Janés, 2010b, p. 129). Es una danza que remite al viaje de los pájaros:

Cruzó la quinta puerta y supo que no era necesario el amor. El aire se llenó de paisaje. El agua dibujaba curvas como lazos lanzados al sol que lo engarzaban a ellas y destellaban al primer vuelo de un pájaro. (Janés, 2010b, p. 114)

Pero este viaje no se detiene aquí, porque faltan más puertas hasta la última morada:

Las notas por el otro pentagrama y el otro tiempo resuenan en forma de luz, que pide distinto espacio y se entrega a distinta gravedad y, en su interior, descansa en el cero. Las siete puertas quedan atrás. Llega entonces la salida del vacío, libertad sin soporte; claro no ser o, sin ser, ser. Y salta la alegría terrible. (Janés, 2010b, p. 131)

De cierta manera, igual que el viaje de los pájaros, en la escritura también se pasa por diferentes momentos de dolor y alegría, se siente el abandono de las palabras, la falta de un espacio para expresar el vacío interior y la necesidad de rellenarlo. Esta sensación de deseo de viaje a través del tiempo se ve en la interpelación de las siete puertas, los siete valles por los que pasan los pájaros en el *Lenguaje de los pájaros* de Attar. Aquí, estas siete puertas forman una proyección hacia el futuro, una apertura hacia lo desconocido, una esperanza después de cada frustración de la escritura; este es el deseo del sufí de superar la séptima puerta, de encontrarse con su amado. El mismo anhelo lo llevó Janés al poema para no encerrarse en el momento, para no desesperarse ante la imposibilidad de ver la luz deseada y por la impotencia de no poder decir las cosas con su nombre.

Como resultado, en su escritura siempre existe otra posibilidad de vida, pues la autora nunca le cierra la puerta al renacer; en sus poemas se encuentra un movimiento continuo, un proceso de inestabilidad que comparte con la alquimia. Este se percibe en las piedras que no dejan de cambiar de forma, en los árboles que cambian de ramas y colores, en el cielo que se llena de tonos cada día: “un fulgor se derrama radial/ palma de luz/ como esa solo nube/ que abraza a Venus y la mece/ y destaca en su blancura / sueño vidente y cegado/ perpetuo camino de partida” (Janés, 2015, p. 103). Realmente, la luz brota y nace en los momentos oscuros, es una luz que acompaña al iniciado en su búsqueda de elevación y transformación, igual que las piedras en su proceso químico:

Hurta al rojo su ardiente noble vena
y al azul la devota condición
y con ambos ornatos constituye
el destello violeta
opuesta a la ebriedad es su hermosura
que a los lirios efímeros ofende
perfecto poliedro que al juicio
el equilibrio puesta. (Janés, 2015, p. 111)

En esta etapa, la muerte es un inicio y una invitación a otra vida llena de amor, es el momento de la unión y el encuentro con lo deseado, es la luz llameante que se percibe de lejos

para anunciar el surgimiento del oro, es el momento de transformación total de los cuerpos, la aparición de lo oculto dentro de cada materia y cada luz:

El que este oro se haya transformado ahora en elixir es el símbolo y la prueba de que estaba oculto en el fondo esencial del estaño, porque su composición es el resultado de los dos principios bien conocidos. Entonces, este elixir separado del oro, este oro separado de la plata, esta plata separada del estaño, es el homólogo del cuerpo de resurrección en el aion futuro. (Corbin, 2006, p. 224)

Con el descubrimiento del oro, empieza una nueva vida, un desapego total de todo lo que relaciona a la poeta con las formas y los nombres de las cosas; es una apertura hacia un horizonte en el cual se desvanece todo:

Campos bajo el rocío
y el árbol
en su danza
Transformante/ [...] ascendemos
a la desaparición/ en el abandono del peso
[...] ese despojamiento:
se esboza un hueco
y el que acude
penetra como un pájaro
en la prístina acogida
mientras cruzan
los espejos interiores
los rostros todos del amor
y la delgada línea del horizonte
dice: no hay forma
en el más allá
ni fuga

no hay sombra

ni luz

ni concreción. (Janés, 2002, p. 75)

En realidad, esta manera de concebir las formas más allá de su estado normal y ver el renacimiento de otras luces capaces de transformar la concepción de la realidad responde al objetivo final de la alquimia, que tiene mucho que ver con las palabras de la poeta. Es una especie de renacimiento de las palabras: “realizar esta transición es realizar a la vez una transposición (una ‘anáfora’) y una transmutación que anulen las objeciones racionalistas de la filosofía contra la resurrección” (Corbin, 2006, p. 224). Esta resurrección responde a una especie de transformación y creación artística de la palabra, pues la poeta cruza los desiertos, las noches, y hace de la palabra su arma para rebasar el sentido e iniciar un camino de conocimiento que la lleva hacia la luz del alba. De esta manera, se parece mucho al alquímico que trabaja con la materia: ambos van más allá de las sensaciones directas y simples que transmiten los metales y palabras; por el contrario, prestan atención a las sensaciones que perciben. Así, el objetivo del alquimista y del poeta es lograr lo eterno, lo bello, y superar la noción de tiempo y espacio mediante una transformación real. La alquimia, entonces, es:

Una visión del mundo y una filosofía de la vida que, a través de la analogía con la transformación de la materia que se refina hasta convertirse en oro, propone la transformación de la vida del sujeto, una especie de camino moral de ascensión, purificación y redención. (Scaramuzza, 2012, p. 100)

Teniendo en cuenta lo anterior, no se puede separar el proceso alquímico de la materia de la creación poética; esto, por cuanto la poeta purifica la palabra, entra con ella en laberintos conocidos y desconocidos para nacer de nuevo. Esta es la experiencia del yo poético que entra en contacto con los seres vivos, la naturaleza y lo que está más allá de lo cotidiano; por tanto, es el momento del surgimiento del poema como un alba radiante que cruza la oscuridad de la comprensión y las tinieblas de la noche. En este sentido, Janés dijo:

Tras el cataclismo inicial, la noche se hace reveladora, sagrada: las imágenes se aquietan, se abren las tinieblas ofreciendo la posibilidad de la visión, de interiorización. Y la energía genésica del negro, del sol *niger* o “primera materia”, surge en el poema, en voz que es transparencia de ese saber secreto al que el poeta se entrega. (Como se citó en Scaramuzza, 2012, p. 105)

Como se mencionó, es posible encontrarse con los componentes de la materia en pleno cambio, igual que la palabra que busca lo esencial de la experiencia. A través de esta, la poeta anhela descifrar los misterios de la noche oscura, la sublimación del ser humano que se disuelve en lo absoluto. Se está ante un viaje iniciático en la búsqueda de la realización espiritual y la aparición del alba con su luz transformadora:

El rito alquímico de la transformación de los metales en oro se vuelve así metáfora del rito iniciático que acompaña a la creación artística. Es un proceso que se origina partiendo de la nigredo (noche, oscuridad) y que halla su momento más alto en la albedo, en la blancura del alba. (Scaramuzza, 2012, p. 100)

En el fondo, lo que se busca es una ascensión espiritual, una entrega total y una pérdida en las luces que nacen en plena oscuridad. Por eso en *Rosas de fuego* (Janés, 1996b), se ve la importancia de la luz al develar las formas escondidas: “quiero arrastrar el claro de la luna/ sobre las aguas de la noche/ ser en ellas remo de plata y surcarlas/ y confundirme luego con la estrella/ que despierta el dormido camino de la luz” (Janés, 2015, p. 135). Así, esta luz abre los espacios y el alma hacia los horizontes, sigue el tiempo fugaz entre el aparecer y el desaparecer del crepúsculo, y abre el camino hacia la meditación del tiempo venidero. Este es un instante de cambio, por lo que la voz de la escritura debe seguir las fluctuaciones del universo:

Núbil el alba gris
mientras su perfil negro
se desliza
entre las madre selvas
Alimento es mi anhelo
para su libre errar
como flor en el agua
se despliega en mí el ser
por la frescura de su voz
que abre estelas sin fin
en el crepúsculo. (Janés, 2015, p. 136)

El fuego aquí es divino, espiritual, nacido de un amor puro; el corazón está ardiendo de fuego, está en éxtasis porque está unido a su centro. Este fuego es de resurgimiento y las rosas que contiene saben su camino hacia la sublimación. Igualmente, la luz da forma a unas nuevas que sumergen en lo inagotable:

El sol ha borrado sus indicios/ en blanco firmamento/ entre rosáceas nubes/ la luna blanca asciende/ [...] en el vacío de la luz/ túnica que desnuda/ de lastre los sentidos/ el alma que la acoge/ se eleva en su envoltura/ a la espera de las rosas de fuego/ que arranca el alba/ al corazón del astro/ para en ellas arder sin consumirse. (Janés, 1996b, p. 51)

Por otra parte, en *Rosas de fuego*, Janés (1996b) contextualizó la historia de Abraham y el hecho de arrojarlo en el fuego, según el Corán en la tradición islámica. La contextualizó más allá de la historia para dar otra lectura al texto coránico y mostrar la relación entre el poeta y la palabra, que entran en contacto hasta el punto de formar un solo cuerpo. Es una manera de consumirse en la palabra y no detenerse en su exterior; es borrar todo rastro de conocimiento previo de los caminos de esta; es un consumir sin ser consumido, un arrojamiento en el fuego de la palabra, un esperar, un ir sin brújulas por la noche del olvido hasta el renacimiento de la palabra, de la rosa en medio del fuego; es el fuego de la ebriedad y el amor que da lugar a la palabra inexacta. En este proceso alquímico, el fuego juega un papel importante, pues hace brotar y nacer otros elementos que no se ven antes; se está ante los conceptos interior y exterior de las cosas, por eso este trasciende lo aparente de la piedra, a fin de sacar de ella su luz brillante. El fuego también participa en el movimiento y la ascensión hacia lo sagrado, al crear las luces de victoria:

El fuego es un poder oculto, se esconde no solo en el interior de la piedra, sino en la tierra, en la corteza del árbol [...], en el corazón del pájaro, pero cuando asoma atrapa los ojos en la oscuridad, llena la mirada y penetra en la mente apartando todo pensamiento, abriendo cauce para la visión interior, mientras en lo exterior se expande [...], no enceguece como el sol, no paraliza, sino que incita a movimiento. Para los mazdeístas, este elemento participa de aquella luz de gloria que lleva cosas y seres a la incandescencia del fuego victorial, envuelve la creación y se percibe ante todo en las auroras llameantes que participan en la transformación de la tierra. (Janés, 1999a, pp. 38-39)

Así, se trata de unas variables cambiables y ocultas; unos conceptos y sentidos que se alteran con cada movimiento de la materia y la luz. Por eso el exterior y el interior están relacionados y difícilmente se pueden separar. En ese sentido, queda la posibilidad de seguir el movimiento, la transformación de la luz y la materia para acercarse al sentido inaccesible:

“y la raíz prosigue fielmente el aprendizaje de las variables ocultas, acoge lo profundo que no puede pronunciar, pero transforma en movimiento. Y el sol va a esconder su sombra. Las medidas enmudecen” (Janés, 2010b, p. 90). Entonces, es posible decir que la alquimia y los procesos de construcción y reconstrucción de la verdad presentan una dificultad para la confirmación del develamiento del secreto: “levanta el vuelo el secreto/ y picotea el sol/ un rocío de fuego/ se precipita/ sobre la memoria” (Janés, 1999c, p. 69). En el fondo, este preciso momento de simbiosis entre los diferentes colores es un momento trascendental que relaciona lo material y lo espiritual; se trata de un viaje hacia los lugares de encuentro entre lo profano y lo divino. Por eso no deja de ser un momento de disolución de la materialidad, como dijo Scaramuzza (2012). Parece interesante recordar este poema lleno de luces y colores:

Dijiste renacer y amar
dijiste deseo
y las palabras fueron en busca
de su sentido
y tuve el arco iris
en la palma de la mano
y la música
el naranja era la sombra del oro y el tono de sol
el violeta la sombra del azul
y la voz de la noche
el verde en descenso afianzaba el vuelo
y en ascenso soñaba con la tormenta
el añil era el murmullo de la inquietud
y el rojo se escondía temeroso
porque era la experiencia cruenta
y sabía de este juego
y sabía que el negro era la sílaba h m
y el blanco era la sílaba om...

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

entonces recordé: los colores
están solo en la luz
y son inasibles
hay que permanecer
en la quietud absoluta
sin acercarse siquiera al azafrán
que indica piedad
pues la piedad es transparencia
pero también es desaparición. (Scaramuzza, 2012, 103)

Con lo anterior, se sabe que se está ante el color azul que el yo poético relaciona con la montaña de Qâf: “ese monte es la novena esfera desde una de cuyas cimas se tiende el puente Chinvat entre el mundo visible y el invisible. Y es necesario convertirse en *khezr* para alcanzar la visión teofánica, la visión smaragdina” (Janés, 1999a, p. 129). Janés insistió en el color verde relacionado con el *khezr*, “el que reverdece”. Por consiguiente, este color sirve para entrar a este mundo visionario y anticipa el color esmeralda, esta misma roca es la esmeralda que se encuentra en el sufismo: “desplegó una sábana azul/ que abarca los ocho cielos/ salpicados del oro de los astros/ y me envolvió, y así mismo, en ella” (Scaramuzza, 2012, p. 119). Se trata de un momento de éxtasis y embriaguez; en otras palabras, después de pasar por diversas etapas y visualizar diferentes colores, surgen las visiones relacionadas con lo inefable. Al respecto, Janés también asoció este momento de ascensión, visión y colores cambiantes con el sufí que pasa por diferentes etapas que lo llevan al éxtasis:

Formas y colores visibles llevan a la captación de lo no visible; formas y colores sugieren además de su aparición concreta, significados paralelos y ofrecen aspectos simbólicos. La oscuridad, lo negro, es la ignorancia, la tierra, el estadio más bajo, la zona de temores. Entre el negro y su opuesto, lo blanco, se abre un arco iris, como la cola del pavo real [...], del mismo modo que en su vía hacia el éxtasis, el místico sufí emerge del “pozo de tinieblas” a la “luz verde del corazón”, cruzando etapas análogas a las seguidas en la búsqueda alquímica de la piedra filosofal, de la nigredo a la albedo, en un recorrido que equivale al paso de la noche al día entre los cuales aparece la aurora, la áurea hora. (Janés, 1999a, p. 21)

Con el paso del tiempo, se observa cómo se transforman la palabra y la percepción de los colores; es un ejercicio que se repite constantemente, porque el corazón está vivo y

percibe los colores de distintas formas. Así, el corazón del poeta es como el sufí que ve y siente los colores, este va más allá del momento, siempre a la espera del despertar:

En el amarillo, que es ámbar, cera, miel o sol reposa o se alberga el poeta, alcanza el calor y el oro fecundante. En el verde cobra aliento y se vigoriza, pues es fertilidad, nacimiento (y muerte), y es para los sufíes la “vitalidad del corazón”. En el azul, que “desarrolla un movimiento concéntrico” (Kandinsky), entra en la espiral que abarca mar, aire y cielo. En el rojo se sacia de energía ya que es vivo e inquieto; y mientras el negro es muerte, ausencia de posibilidades, el blanco actúa como un silencio fértil, y es transfiguración, celebración, despertar del día, que el despertar es ya celebración (Janés, 1999a, p. 52)

Pero, antes de llegar a ese despertar, tanto el alquimista como el sufí y el poeta pasan por diversas etapas. Este momento es invadido por un abanico de colores que reflejan la forma de percibir el tiempo que pasa a su alrededor; por eso la voz poética no deja de preguntarse sobre la fugacidad de las nubes, el cambio continuo del tiempo y su relación directa con el hombre que va hacia su final. Esto recuerda a los alquimistas y sufíes que intentan viajar a través de la luz y las transformaciones de las piedras para encontrar una respuesta a sus inquietudes:

Según Najmoddin Kobra, el místico sufí, en su ascensión al éxtasis, vive distintos estados espirituales y desde el negro “pozo de tinieblas” (“nube negra girando en azul oscuro”) llega al esplendor esmeralda del alma pacífica que ve la “luz verde del corazón”, cruzando “el gran sol rojo” que es el intelecto. Del mismo modo en alquimia, la piedra “vil, negra y maloliente” culminará su transformación. Tras la *nigredo*, a partir de la cual del fuego secreto de toda cosa (el fuego que no quema) se elevan en blanco humo los espíritus (para que se inicien la corrupción, la negra disolución y la putrefacción subsiguiente), pasará por la citrinitas [...] y después por la *rubedo*, del rojo solar [...], y representa la unión de la tierra femenina y el cielo masculino, para llegar a la albedo, el alba de la pureza. (Janés, 1999a, pp. 54-55)

Después de esto, es posible ver cómo se presenta la alquimia en los textos y sus poemas; cómo se traslada el concepto de la alquimia y se relaciona con la noción de la luz y el viaje espiritual; cómo se dan las estaciones, los goces, las percepciones, las imágenes y las luces que pasan por la mente y la imaginación del sufí. En definitiva, todo cambia y se dirige hacia su realización bajo la luz brillante, la cual es adquirida por el sufí y se refleja también en el yo poético que se transforma y hace de la palabra su medio para descubrir el secreto de las cosas. Por eso la autora siguió los pasos de los sufíes para develar el secreto de la palabra:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

No es fuego el que cede su risa a la vela

fuego es aquel que quema la falena [...] nadie como Hafez ha apartado el velo

que cubre el rostro del pensamiento

desde que con la ayuda del cálamo se esfuerza

por ordenar los bucles del cálamo. (Janés, 1999a, pp. 121-122)

Obviamente, este cálamo recuerda las palabras de Ibn Arabí en la composición de los poemas. Con la ayuda del verbo, el poema intenta expresar su experiencia inefable, transmitir lo que sobrepasa las barreras del razonamiento; se está en plena experiencia espiritual, la cual tiene contacto con el misterio y lo imposible. Por tanto, este velo del conocimiento se adquiere gracias a la luz que Sohrawardí definió así:

La luz es lo que es manifiesto en razón de su esencia misma y lo que, por sí mismo, hace aparecer todo lo que es otro a ella misma. Ella es pues, en sí misma más manifiesta que todo lo que siendo manifiesto comporta que esta manifestación se añade a su propia esencia. (Janés, 1999a, p. 132)

En suma, esta misma luz se manifiesta y oculta, y hace ocultar y manifestar el objeto del sujeto; es decir, entre el contemplador y el contemplado existe una relación de ausencia, presencia, ocultación y manifestación. Por eso la luz en su devenir está presente, pero su proceso pasa por la oscuridad, por la noche, antes de ser revelado y manifestado; no obstante, la aparición de tanta luz puede cegar al contemplador, es por ello que hace falta un velo que la apacigüe:

Tu faz descubierta sería en exceso brillante

sin velo nadie soportará la visión

¿qué ojo puede resistir la contemplación

del deslumbrante esplendor de la fuente de luz?

cuando el estandarte del sol refulge en el cielo

su luz causa dolor por su intensidad

pero cuando un velo de nubes la mitiga

esa luz es suave y agradable a la vista. (Jami, 1993, p. 123)

Esta luz, por consiguiente, es una esencia que hace brotar de la oscuridad todo lo que no es ella misma; es una percepción que Sohrevardî hace de todo lo que está escondido y necesita ser iluminado por los rayos de la luz. Este velo que ciega los ojos, esta sombra que nace en un lugar del alma tenebrosa, se ven superados gracias a la luz auroral de cada mañana:

Este velo, pliegue, sombra o noche que el poeta debe superar, se desvanece con la luz del “astro al levantarse” y este es el significado de la palabra *ishraq*, que resume la filosofía predicada por Sohrevardî –simbiosis de las doctrinas de Platón y Zoroastro– orientada a la percepción de la tierra en su ángel, la tierra transfigurada, llevada a la incandescencia de su forma imaginal, perceptible merced a la energía o luz de gloria, en las auroras llameantes. (Janés, 1999a, p. 122)

Después del silencio que reina en la noche, la incerteza y la inmovilidad del universo, nace la palabra como una resurrección, como una luz que brota de la oscuridad. En este sentido, la experiencia poética equivale a la del místico, que rompe las fronteras entre la razón y el corazón. Es una experiencia que desea llegar a la expresión exacta del interior del poeta y el místico; por eso ante esta insuficiencia del lenguaje, brota la luz de la palabra en medio de las sombras: “sobre esta impotencia se alza la voz poética, y con especial ímpetu la del místico, que cruza también su noche, sea del alma, en la gran desolación de su exilio en el cuerpo” (Janés, 1999a, p. 124).

Por el momento, tanto la experiencia mística como la poética tienen la luz como protagonista principal, y tal luz revela un secreto escondido y silenciado en el corazón del poeta y el místico; este secreto no se ve con los ojos como órganos, sino con los ojos del corazón. De ahí su forma de comunicar, que no tiene nada que ver con la razón; por el contrario, tiene relación con la parte intuitiva y espiritual, con los rasgos iluminativos; se encuentra en la experiencia misma de San Juan de la Cruz:

Estos “dislates” no le eran dictados por el subconsciente ni por el inconsciente, sino por una especial lucidez que no podía atribuir al intelecto; una lucidez que anidaba en él, que él había hallado en el preciso momento en que se había perdido, es decir salido de sí, entrado en éxtasis. (Janés, 1999a, p. 125)

Como resultado de este estado de ebriedad y éxtasis, el yo poético entra en contacto con las luces del corazón y alza la mirada hacia la luz del alba y sus secretos. En este momento, como señaló María Zambrano: “la mirada se abre al par de lo visible” (como se citó en Janés, 2010c, p. 47). Es la hora de unirse con lo inefable, que se traduce mediante esta

poesía misteriosa, que lleva a un estado de delirio. Es lo mismo que sucede con los sufíes, como se comentó en el capítulo de Valente: “esa osadía poética, esa forma de ‘delirio’ se da también en la poesía de otros místicos como los sufíes, que acuden igualmente al ‘dislate’ o *shatt* o que, como Ibn Arabi, asignan a un mismo vocablo sentidos distintos” (Janés, 1999a, p. 126). En esta experiencia hacia lo inefable, Hal-lach rebasa los límites de la conciencia y entra en éxtasis al seguir las luces de su corazón hasta el punto de unión total:

¡Heme aquí, heme aquí! ¡Oh, mi secreto y confidencia! ¡Heme aquí, heme aquí! ¡Oh, mi mente y mi sentido! Te llamo, [...] no, ¡eres Tú quien me llama a ti! ¿Cómo habría invocado “eres Tú”, si no me [hubieras susurrado “soy Yo”]? [...] Aunque te ocultes a mis ojos en lo invisible/ Mi corazón observa tu alba en la distancia, lejos. [...] Y ahora yo soy Tú mismo, tu existencia es la mía. (Janés, 1999a, pp. 126-127)

Al seguir este proceso de aparición de la luz en el corazón del sufí, Janés lleva a los cantos de Hallaj acerca de las apariciones de la luz. Son cantos que encuentran un eco en su poesía, porque parten de la palabra desconocida que entra en el poema como buscadora de algo indefinido. En esta búsqueda, la palabra devela los secretos y acoge todas las formas; además, reviste la misma de otros colores que llevan a una vivencia directa con el presente. En este contexto, Hal-lach cantó:

Es el recogimiento, luego el silencio; luego la afasia y el conocimiento; luego el descubrimiento, luego la desnudez. [...] Y es el trance; luego la llamada; luego la atracción y la conformación; luego la aparición (divina); luego la investidura (de la elección). (Janés, 1999a, p. 127)

A partir de este encuentro entre el sujeto y el objeto buscado, la voz poética vuelve la mirada hacia el punto inicial de la palabra, es el punto de la nada en el cual reina el silencio y una fuente clara que se adapta a cualquier forma. Esta voz necesita descender a esta fuente, borrar los caminos, olvidar y consumirse en la palabra hasta el punto de perder su rostro. De este modo se observa cómo se presenta el sufismo en la escritura de Janés, es una presencia que nace de la necesidad de respuesta, en los silencios de los poemas, los vacíos y las páginas blancas de cada poema. ¿Y por qué no volver al inicio, a los primeros balbuceos de las palabras para reiniciar el camino? Por eso la palabra se consume por ella misma al momento de indagar la realidad de la escritura; por esta razón, la palabra se ve obligada a transformar la realidad de las cosas, caminar otra vez sola a la espera de descubrir otra forma del decir. En suma, la ascensión, la descenso, el consumirse y buscar el centro forman parte de un trayecto hacia el olvido; es un ir hacia el perderse en lo absoluto y en la palabra misma:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Entró con cautela y buscó el centro y se halló en descenso hacia la región de las brumas. No vio el cuervo, sino una mancha de blancura. No vio los cipreses sino borrados. Y la palabra primera llameó hasta consumirse. En la fuente del olvido perdió el rostro. Y no supo a quién veía en el espejo. Y no supo caminar sobre las aguas. (Janés, 2007, p. 36)

Esta mirada interior que invade al poeta y el místico traduce la experiencia inefable en una de amor que solo se percibe en el alba, es el único momento donde se revela y percibe el secreto. Janés (1999a) hizo referencia a las palabras de Ibn Arabí para hablar de este momento de luz, que une la palabra, el amor, la belleza y el secreto en pleno amanecer: “tened piedad de mí, que he sido despojado/ poco antes de la aurora, casi al salir el sol/ por una resplandeciente doncella, joven y esbelta/ que difundía un aroma de penetrante almizcle/ con un embriagado balanceo como de ramas” (pp. 129-130). En consecuencia, el yo poético subraya la huella del alba y el amanecer como forma que lleva a niveles altos de la poesía mística. Este momento lo cantó Rumi: “los espíritus se embriagaron con el aliento del amanecer, pues el rostro del alba mira al sol y es compañero de la visión” (Janés, 1999a, p. 130). Por último, se debe mencionar a Ramon Llull, quien cantó al alba:

Iluminó el amor la nube que se puso entre el amigo y el amado: “y la hizo ser tan luminosa y resplandeciente como la luna en la noche, la estrella en el alba, el sol en el día y el entendimiento en la voluntad; y a través de aquella nube tan luminosa se hablan el amigo y el amado”. (Janés, 1999a, p. 130)

En este encuentro se disuelve la palabra que requiere una comprensión de lo que está pasando, por eso el poeta y el sufí se entregan a la palabra que guía por los caminos de la experiencia; se adentran en el abismo de la palabra, en la incomprensión de todo lo que ven. Pero en medio del camino y detrás de la muerte simbólica en las palabras, en pleno silencio, resurgen nuevas palabras:

Por esos imposibles avanza el poeta gracias a la claridad triunfante que aniquilados poderes de las tinieblas, aunque la victoria requiere esa muerte previa, ese despojamiento y ese abandono al “saber del no saber” [...]. El poeta adivina la posibilidad de la luz en su renacer después de la negrura nocturna y se dispone a recibirla, pero sabe que esta es un don, algo que le es dado, cuyo alcance es ajeno a su voluntad, y sabe también que él solo puede seguir siempre cruzando la noche en pos del alba. (Janés, 1999a, p. 135)

De esta manera, el poeta percibe nuevamente la luz del renacer, da otras formas a lo percibido y entra en contacto con la luz de la palabra; es la palabra que se despierta y entra en

estado de ebriedad y éxtasis; es la palabra que destruye todo, quiebra las definiciones y brota como el oro para decir todo de nuevo:

Fluye un río de luz ruboroso, alba y ocaso se unen y el movimiento de elevarse equivale al descenso [...], los íferos son ríos de oro; la ebriedad del desmayo alza la palabra a instante del absoluto. La blanca luz destruida por la palabra.

La línea del horizonte destruida por la palabra.

El espacio destruido por la palabra- salvado por el vuelo. (Janés, 2007, p. 46)

Realmente, la palabra está cargada de sentido, pero, para dar nacimiento a este sentido, debe cruzar espacios oscuros hasta llegar a los espacios translúcidos. La palabra y su posibilidad van juntas en plena oscuridad, y buscan las raíces de la luz, los horizontes, los ocasos y los crepúsculos, donde el ascenso y el descenso se oponen. Es un momento de germinación de la palabra auténtica, de la palabra cargada de luz que late en cada momento. María Zambrano habló de logos luz, el amanecer, la aurora de la palabra y la religión de la luz (Janés, 2010c, p. 67); una forma de germinación de la oscuridad, un dar a luz a algo iluminado que sale de la sombra de la palabra misma:

A lo largo de su vida, sigue ahondando en esa tierra, porque sabe que la raíz se mueve por la sombra, pero es una sombra que reproduce la geografía celeste, igualmente enigmática, pero llena de luz. Su fin es atrapar una savia que se torna palabra. Y el sonido –la palabra– vence la sombra de la luz. (Janés, 2010c, p. 68)

En consecuencia, Zambrano se sintió atraída por esta tierra y quienes la habitan, porque representan al hombre que vuelve a lo divino: “pues dondequiera que volvamos la vista, vemos al hombre vuelto a lo divino: en India, Irán, Caldea y Egipto. La vida del hombre sobre la tierra aspiraba a ser copia del cielo” (como se citó en 2010c, p. 68). Por eso se busca esta luz que orienta y dirige a los buscadores por su camino hacia el centro para saciar su sed.

4.2 El ejercicio de la traducción: la relación con el otro

En este apartado, se analiza la relectura y traducción de los textos y poemas sufíes por parte de Clara Janés. Es una forma de abrirse al otro y entablar un diálogo filosófico con la tradición: “il ne faut pas oublier que notre tradition philosophique était elle aussi traduction et dialogue” (Benabdelali, 2014, p. 204). Igualmente, debe subrayar que lo que interesa aquí no es la traducción en sí, sino el problema de esta traducción; en otras palabras, la verdadera tensión desde el cual el traductor confronta el texto y su proyección en su lengua propia. En

la traducción se hace frente a la dificultad de entender el texto original y la necesidad de saber el pensamiento del otro; y, por consiguiente, el no saber incita a acercarse al otro, a traducir, a arriesgarse, como en el mito de la torre de Babel. Es un adentrarse a lo desconocido, un deseo de descubrir lo oculto:

Todo el mundo tenía un mismo lenguaje e idénticas palabras [...]. Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que estaban edificando los humanos y pensó Yahvé: “todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje [...]. Bajemos, pues, y, una vez allí, confundamos su lenguaje, de modo que no se entiendan entre sí”. (*Biblia de Jerusalén*, 2009, Génesis 11)

A partir de este momento, la humanidad se dispersa, porque cada uno necesita saber lo que dice el otro. Janés también se halló ante la necesidad de saber lo que está detrás de cada lengua y cultura; por ese motivo, la traducción hace este rol de develar y conocer lo que oculta un texto:

Face à la construction, la philosophie s’essaie, aujourd’hui, à la déconstruction; Face a la construction de la tour, face à la construction de la langue une, le sens un et l’identité une, la philosophie dresse, aujourd’hui, la déconstruction, la démolition de l’édifice, le brouillement, la traduction, la différence, la diversité...Il n’est donc pas étonnant que la stratégie de la déconstruction s’associe à celle de la traduction, que la traduction devienne une question philosophique, que la pensée devienne transformation et traduction de la métaphasique. (Benabdelali, 2014, p. 20)

En el fondo, es una forma de saber y develar los secretos de las otras culturas, esto incita a aventurarse y emprender la tarea de la traducción, la cual parte de las mismas ideas de acercamiento al otro y de un mayor entendimiento de su lenguaje; e, igualmente, se busca la unidad en la multiplicidad que caracteriza al poeta universal:

Al traducir no solo entramos en los movimientos secretos de las palabras, sino en los de la mente de quien las ha escrito, es decir, damos cumplimiento en parte a un anhelo que acaso sea el que más caracteriza al hombre. Los conocimientos que proporciona la traducción rebasan al traductor porque traducir supone una comunicación a un tercero, de modo que ese acto no se reduce a un goce personal, sino que comporta una aproximación doble –el punto del que se parte y aquel al que se llega– y permite, además, la de diversas culturas entre sí [...]. Para ello se precisa casi la misma sutileza que para entender el lenguaje de los pájaros, es decir, la capacidad de captar que en la pluralidad se da también la unidad y a la inversa, de modo que se llegue a una coexistencia real. El trasvase entre idiomas es un medio, una herramienta eficaz. (Janés, 2014b, p. 2)

Por todo lo anterior, Janés se refirió claramente al lenguaje de los pájaros, que recuerda la obra el *Lenguaje de los pájaros* de Farid-udin Attar, traducida por ella misma. En esta se asiste a un viaje por parte de los pájaros por diversos valles y climas en la búsqueda del rey *Sîmorgh*, y este viaje implica ir hacia el otro diferente, una migración hacia otro sitio; se trata del sentimiento de extrañeza y de extrañamiento del lugar propio. Cabe resaltar que estas traducciones se consideran como un reconocimiento de la cultura y la lengua islámicas, por eso la traducción tiene en cuenta a otros poetas nativos para preservar el lado extraño de la lengua: “traducir para entender, y por ello traducir lo más difícil [...]. Esto suponía elaborar un estilo en el cual el texto traducido funcionara como en su propia lengua. Talens consideraba esta labor como más importante incluso que la creación” (como se citó en Faszser-McMahon, 2013, p. 56).

Tal ayuda de los traductores nativos permite descubrir ritmos, sonidos y fonética de estas lenguas diferentes a la propia; y esta forma de traducir: “le permite crear traducciones que mantienen una extrañeza estética. Al reflexionar Janés sobre su propia teoría de la traducción poética, ella describe esa ‘extrañeza’ como manera de honrar las complejidades lingüísticas y culturales de un texto original” (Faszser-McMahon, 2013, p. 56). De otra parte, se confiesa la dificultad de traducir una lengua distinta:

Puedo decirlo ahora, que, aunque no sé turco, sé lo que es enfrentarse con la rima silábica, los juegos fonéticos y conceptuales que conlleva y la sensación de impotencia invencible en el momento de trasladar esto a otra lengua en el papel. (Janés, 2011, p. 24)

Esta colaboración con diferentes traductores disuelve la ambigüedad y la complejidad del tejido cultural y poético de las otras lenguas, es una manera de ver el texto traducido como una metamorfosis que supone la transformación incluso de la propia lengua. Por eso se puede ver la traducción de los textos poéticos como una forma de creación e interpretación paralela al texto original, una traslación de los conceptos de la cultura hacia la lengua española. En consecuencia, la lengua se ve ante un ejercicio complicado, puesto que se encuentra con la dificultad de llevar conceptos a otro campo lingüístico y cultural. Esta tarea resulta difícil por cuanto son formas de pensar diversas, sin olvidar que se trata de una poesía mística con distintos códigos y símbolos. Para acercarse un poco a la dificultad de la traducción, se tienen como ejemplo los siguientes términos: *kashf*, *mihrab*, noche, vino, montaña, la aniquilación, la reabsorción. La pregunta que se da en este punto es: ¿cómo comparar estos conceptos con

sus equivalentes en la lengua española?, ¿tendrían el mismo significado?, ¿se revisten del mismo sentido?

Ahora bien, la lengua busca sus mecanismos para decir las cosas de manera diferente, y dado que se está ante un pensamiento místico y una historia de amor espiritual que se enfrentan a una lengua extranjera, la lengua misma y el poema se abren hacia distintas perspectivas para entender estos conceptos. Por ello, se intenta absorber esta diferencia entre las dos lenguas, lo que hace de las palabras la clave para entrar en contacto con el significado original, para crear un sentido equivalente.

De esta forma, se está ante una lectura hermenéutica abierta hacia otros horizontes, de modo que esta pueda dejar espacio para varias lecturas libres de cualquier delimitación. La hermenéutica abre las posibilidades del texto original que se proyecta en un texto distinto, por eso Janés desaparecía a veces ante el lector en su traducción literal, pero su voz estaba presente cuando se trataba de un texto poético, como sucedió en *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a). En su traducción, la autora se enfrentó a un texto que pertenece a otra cultura y otra lengua, e hizo de la historia un pretexto para constituir un texto distinto en cuanto a las imágenes, los ritmos y los conceptos; un texto abierto que permitiera vivir otra vez la historia de amor. A través de esta historia, se siente nuevamente la fatalidad del destino que condena a la muerte mística de los enamorados, y es allí donde reside la importancia de la traslación de este ambiente; donde ocurre la historia, su carga y su desgaste emocional. Además, la importancia reside en esta lectura, en esta traducción abierta que nace del respeto por el texto original y su silencio, su forma de decir las cosas. La traslación consiste en llevar el texto original hacia la otra lengua, pero considerando las pautas de juego entre uno y otro.

En el fondo, se trata de un texto diferente, y el miedo de no llegar a la esencia de este siempre está presente para la traductora. Por una parte, la lectura o la traducción literal que hizo Janés de unos textos podría llevar al lector español a imaginar de manera exacta los conceptos e ideas del otro; ello no ayuda a este lector a hacer su propia lectura, en tanto que todo está definido y descrito de una forma original. Por otra parte, como se ha mencionado, este tipo de traducción no libera la lengua, no la deja realizarse ante las dificultades. Así, se puede decir que tanto la lengua original como la lengua de traducción se encierran y se resisten al cambio y a la apertura a una lectura distinta; en este caso, se cree que ambas se privan de la creación de una nueva lectura de la herencia literaria y cultural.

Como consecuencia de esta traducción literal, la lengua pierde la oportunidad de realizarse, en tanto que se ve limitada para expresarse; y esta impotencia crea una sensación de insatisfacción ante el texto traducido, una necesidad de ir más allá de lo dicho porque ello se queda corto. En la traducción de la poesía, se asiste a esta forma de disolución de los conceptos de la lengua original en el español, es una forma de llevar el sufismo al lector español, con lo que se deja un margen para la comprensión, un juego libre de las palabras, en sintonía con los conceptos. Esto es lo que se ve en *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a): una traducción libre de la historia de amor que respeta y lleva el sufismo a este lector. En este caso, la lectura hermenéutica consiste en dejar abierto el texto original hacia otras formas de entender. Esta mirada hacia el otro redefine las relaciones y corrige aquellas posturas que ven el Oriente de manera unilateral. Por eso la traducción, como afirmó Venuti:

Participa de estrategias orientalizantes, mediante la reproducción de los estereotipos de los “otros” y afirmando el discurso de la cultura de la traducción [...]. La mejor traducción tal vez no sea el “experto” tipo fluido, sino más bien el tipo en que “se manifiesta en su propia lengua la extrañeza del texto extranjero”. (Como se citó en Faszter-McMahon, 2013, p. 57)

Por otro lado, Faszter-McMahon (2013) vio en la traducción de Janés de los textos de tradición oriental una forma de tender los puentes, una cierta cordialidad y una mutualidad hacia la otra cultura. No se trata, pues, de una intertextualidad arbitraria, sino que esta parte de una visión bien pensada por parte de la traductora. De cierto modo, Janés se escapó de los prejuicios y corrigió las tendencias hacia la separación, el olvido y la ignorancia; por eso en su traducción se asiste a una mitapoesis que la misma autora definió como: “construir un puente de un contexto espaciotemporal a otro y otorgar significado continuo y renovado para una narrativa cultural a través del tiempo” (como se citó en Faszter-McMahon, 2013, p. 60).

Tal significado continuo lo llevó Janés a la práctica a través de su transposición de los temas de la cultura islámica; en este caso, el sufismo. Esta transposición lleva a hablar de una liquidación, una anulación de los espacios y fronteras culturales; y conlleva al extrañamiento, la extranjería, la migración de la poesía española contemporánea, como señaló Faszter-McMahon (2013). Asimismo, esta mitapoesis respeta las formas del texto original, al igual que las pautas culturales, la sintaxis y el vocabulario. Cabe recordar que el texto de Janés sitúa en un momento histórico con muchos cambios; es la cultura española misma la que integra diferentes componentes, como explicó Faszter-McMahon (2013):

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Tal vez se trata de la manera en que el islam ha sido históricamente considerado como el “otro” de la Europa “cristiana” y sin embargo, la cultura islámica es una parte muy importante de la lengua, literatura y cultura española, y más todavía en el siglo XXI con nuevas comunidades de inmigrantes musulmanes [...], mientras Janés explota las tradiciones culturales y religiosas de una amplia variedad de regiones y autores, es significativo que su interés por reunir a las formas culturales orientales y occidentales, interiores y exteriores, a menudo recurre a las expresiones culturales y las voces textuales que pueden ser vistas tanto interiores como exteriores a las construcciones de la identidad española. (p. 60)

Sin embargo, en realidad se trata de una conversación inacabada e infinita consigo mismo y con el otro:

Todo sentido que se muestra es un sentido inacabado. Hay que asumir esta situación. Lo que llamo filosofía, es el trabajo con el cual asumimos, incluso en el cotidiano, esta situación a la vez de exigencia de sentido, de desaparición de sentido y de conexión, nunca fijado totalmente, de significación a significación. (Gérard, 2001, pp. 29-33)

Dicho sentido se construye después de cada traducción; de esta manera, no hay un comienzo ni un fin de la escritura, sino que se abren diversas formas de interpretación:

El mundo, si pudiese ser exactamente traducido y duplicado en un libro, perdería todo comienzo y todo fin y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en el que están escritos: ya no sería el mundo, será el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles. (Blanchot, 2005, p. 124)

Por eso Janés se dedicó a traducir para ampliar los sentidos y lecturas, de modo que estos textos fueran accesibles para el lector español. Se trata de abrir el camino hacia la lectura de las leyendas persas y la poesía árabe y turca, lo que sitúa al lector en un mundo intermedio entre unos libros originales y otros que llevan a la luz oriental:

Dado que la Tierra es redonda y Oriente es el “punto cardinal del horizonte por donde aparece el sol en los equinoccios”. Todos los espacios pueden revestir la condición de Oriente. Ahora bien, Oriente puede ser también un lugar interior, aquel que nos orienta, aquel que inspire al filósofo persa del siglo XII Sohrevardî. (Faszer-McMahon, 2013, p. 57)

En ese sentido, la traductora se mueve hacia el Oriente, hace un viaje interior como los sufíes para buscar el lugar y el punto de encuentro que lleva al centro; por eso opta por seguir los rayos de la luz que vienen del Oriente como lugar indicado por Sohrevardî. Esta misma luz es la que se encuentra en el *Lenguaje de los pájaros* de Attar y guía a dichos pájaros en su viaje hacia la montaña de Qâf para buscar a Simurg. De ahí empieza la aventura de Janés en

compañía de las aves en el mundo de la traducción; esta es la aventura que le abre las puertas a la traducción del libro de Attar del persa al castellano (Attar, 2015). Igualmente, esta aventura lleva a hablar de la necesidad del conocimiento del lenguaje y la cultura del otro; por tanto, se necesita la traducción para entrar en contacto con él. Sin embargo, este contacto puede tener problemas a la hora de buscar un encuentro ejemplar y universal, sin prestar atención a las características de cada cultura. En ese sentido, el traductor busca una comprensión de los conceptos sin renunciar a las diferencias entre culturas:

El pensamiento moderno no ha podido renunciar del todo a la vieja querrela de un significado universal, y la obsesión por la lengua perfecta, expresión de esa necesidad fundamental de entendernos, se ha desplazado al ámbito de la traducción. Lo urgente ya no es el significado universal sino encontrar el mejor modo de trasladar el significado de una lengua a otra sin reducir las diferencias culturales, imprescindibles en el proceso mismo de su comprensión. (Arnau, 2008, p. 18)

En este marco, el castigo divino relacionado con la torre de Babel, que produce la ambigüedad frente a las diferentes lenguas, debe considerarse como un bien, dado que genera una diversidad de significados. De esta forma, no es posible aferrarse a la misma lengua ni a la lengua perfecta, por eso la traducción de Janés se diluye en el texto que traduce, al incorporar y buscar la metamorfosis de la lengua propia. Pero cabe señalar la importancia de la traslación que forma parte de un arriesgo sobre la lengua; en esta, se pierde mucho del texto original, porque no se puede transmitir exactamente lo que se dice.

Por otra parte, la traductora opta por la traslación de los términos en la traducción literal y respeta los términos originales; este hecho delimita la lengua, no le deja espacio para crear. En cambio, en *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), la lengua es libre, con la excepción de la traducción de unos términos aislados, pero que tienen mucha importancia en el sufismo. Así, la traductora no tiene ningún miedo de pactar con las otras lenguas; en cambio, confía en ellas, en su poder de contener significados similares a los de la propia. Este apego a la lengua pura y perfecta ya no tiene lugar en la traducción, por cuanto: “la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en beneficio y desarrollo de su propia lengua” (Arnau, 2008, p. 20). Con respecto a esto, Arnau (2008) dijo:

[Que] la buena traducción es caduca y no tardará en quedar obsoleta (abolida, negada) debido a la evolución misma de la lengua donde se gesta. Pero esa formación del idioma que hace envejecer prematuramente a las traducciones es resultado de la tarea misma del traducir. Las traducciones impulsan la metamorfosis de la lengua, incorporan, subrepticamente, estructuras

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

gramaticales extranjeras, terminologías, direcciones del pensamiento [...]. La riqueza de una lengua en función de su contacto con las demás, y ese contacto se realiza fundamentalmente mediante la traducción. (Arnau, 2008, pp. 20-21)

Como resultado, a través de la traducción de Janés se enriquecen la lengua y la cultura españolas, las cuales muestran su capacidad de contener otro pensamiento y abrirse a lo extraño. Al mismo tiempo, se ve cómo se diluye el sufismo a través de la traducción, cómo se se desplazan los pájaros por los valles planteando en cada etapa cuestiones que atañen a lo terrenal y lo espiritual. Por consiguiente, el lector español se familiariza con las moradas del místico y las diferentes etapas de su recorrido hacia el encuentro con la luz oriental, pero Janés lo hizo de una manera sutil al respetar las pautas del texto original:

A pesar de su absoluta sencillez, la complejidad del *Lenguaje de los pájaros* es grande, tanto desde el punto de vista estilístico como simbólico. Por ello traducir dicha obra es más que traducir. Por una parte, es un goce de los sentidos, dados la belleza y el colorido de los versos, y también un goce del intelecto por el especial empleo de las palabras en la frase y el modo en que están construidas las secuencias estróficas, donde se mezclan episodios exaltados de loas y declaraciones de fe con vivos diálogos. La sabiduría que de lo escrito se desprende y la clarividencia aplicada a todos los aspectos de la vida, por otra parte, hacen que sus páginas resulten de una rabiosa actualidad. (Attar, 2015, p. 21)

A partir de esta declaración de Janés, se observa la importancia de la traducción, puesto que la traductora busca el goce de los sentidos que se desprenden de cada palabra, en la luz que se vislumbra más allá del simple decir. Además, Janés se mueve en una obra que pertenece al siglo XII y, a pesar de la distancia histórica, la autora la considera moderna en cuanto a su nivel de pensamiento y sabiduría. Por esta razón, quizá no se precipite a traducir el texto en verso para acompañar esta ambigüedad del pensamiento; esta opción nace de la decisión de no interpretar, de ser fiel al texto original y llevar la traducción a su punto extremo:

En verdad, no se puede trasladar todo lo que el verso original encierra, y menos tratándose de una obra como la de Attar, que nos enfrenta por un lado a la ambigüedad que comporta en sí la lengua persa –no solo en materia de las palabras, que pueden en algún caso significar una cosa y su contraria, sino en la construcción y el empleo de los tiempos y los pronombres verbales que calificaría de mutantes–, y por otro a los atrevidos de los juegos de palabras con los que nos deslumbra. A pesar de ello en ningún momento me he planteado no traducir en verso la obra, pues hay otros elementos fundamentales en un poema: la musicalidad y el aliento poético

[...]. Mi esfuerzo es ser muy fiel al texto –es decir, no interpretar, aunque se produzca algún enigma– y en mantener en lo posible musicalidad y aliento. (Attar, 2015, pp. 21-22)

Aquí se encuentra el problema de la traslación que encuentra el traductor; por ejemplo, se cree que no es posible cambiar los versos originales repletos de sentimientos, dolores y alegrías del momento a una lengua con diferentes sistemas y ritmos. Ello se ve en las dos obras: *El lenguaje de los pájaros* y *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a). En *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), entonces, se recrea otra historia, otra forma de decir las cosas; son poemas que recuerdan la historia de dos enamorados: por una parte, la historia es la misma, pero, en el fondo, todo está cambiado, puesto que la lengua de la recreación es otra, al igual que el receptor. Como resultado, la musicalidad del verso como suena en el original, las imágenes y la fluctuación no son los mismos. En cambio, en *El lenguaje de los pájaros*, hay un poema en prosa donde el lector se fija más en el contenido y los conceptos; se trata de un viaje espiritual que describe las estaciones por las que pasa el sufí en su camino hacia la morada deseada. Igualmente, se encuentran construcciones diferentes de los versos, así como la ausencia de rimas y las diversas maneras de expresar los momentos. Con esto, se crea un nuevo ambiente de la cultura española, por eso el lenguaje y todas las formas de expresión se transforman. Por ello, cabe preguntarse: ¿hasta qué punto se traslada todo el contenido con las formas exactas de una obra traducida? Finalmente, se puede confirmar la imposibilidad de trasladar todo el verso y el texto a otra lengua.

Ante esta situación, el traductor está obligado a buscar otras formas de acercarse a expresiones, construcciones y contenidos de la lengua original. No obstante, para entender este pensamiento y sus códigos, es necesario saber descifrar sus letras de forma adecuada. Su desconocimiento crea ambigüedad y confusión y no deja avanzar en la comprensión de estos textos: “la traducción literal de palabras sufís o términos en clave ha causado una confusión casi increíble en Occidente, especialmente en la transmisión de ‘ciencias secretas’ (Shah, 1994, p. 230). Sin embargo, aparte de la dificultad de la transmisión del secreto verdadero del sufismo a través de su lenguaje, existe también la dificultad de la traducción de tales poemas:

Mucho se pierde, pues, en una tentativa de traducción, ya que en innumerables ocasiones no es en las palabras, sino en las sílabas, donde se halla la clave, la fuerza subyugante de esos versos [...]. También el concepto es de gran interés, y este es susceptible de ser transvasado a cualquier lengua. (Rumi, 1996b, pp. 33-34).

Por lo descrito, se deduce que es el lector quien se encuentra en una aventura a partir de la lectura de cualquier texto presentado por el autor. En palabras de Goytisolo, el lector se desestabiliza, se multiplican los niveles de interpretación y los registros de voces. El lector, el autor, el poeta y la obra entran en juego y, por tanto, no se puede evitar el contagio. De esta forma, el lector asume la responsabilidad de entrar en contacto con la obra: “asume el riesgo de la aventura, vive la cuarentena él mismo, aislado del mundo en su propia burbuja, absorto en el gozo de la contaminación. ¡Cuarentena del autor, cuarentena del libro, indispensables a la acción energética, transformativa de la palabra escrita!” (Goytisolo, 1991, pp. 85-86). En suma, es el lector o el traductor quien asume la responsabilidad y entra en aventura con los textos para traducirlos.

Con respecto a esto último, se tiene que el traductor se encuentra primero con el poema, en su versificación y su métrica diferentes de las castellanas. En diferentes ocasiones, Janés mencionó las características de esta poesía mística que contiene rasgos de la prosodia árabe clásica, preislámica o persa, como el caso de Yunus Emre (2013): “en realidad Yunus poseía un notable bagaje de nociones en el terreno de la cultura religiosa y en particular de la doctrina mística, y sabía usar también la poesía popular turca silábica como la prosodia árabo-persa” (p. 18). Por lo tanto, los conceptos y formas adquieren sentidos diferentes y requieren un mayor conocimiento de este tipo de poesía. Como ejemplo de esta dificultad, Janés señaló:

La dificultad que presenta la traducción de los poemas de Rumi, se condensa enormemente en los *rubayat*, en primer lugar, por su misma forma estrófica. El *rubai* (singular de *rubayat*) es un poema que consta de cuatro medios versos, que riman primero, segundo y cuarto, quedando libre el tercero (si bien no necesariamente). En esta breve estructura, se plantea un tema, se desarrolla y alcanza el punto culminante en el último verso, antes del cual el verso sin rima marca una pausa anticipada. (Como se citó en Rumi, 1996b, p. 33)

Evidentemente, no se puede imaginar hasta qué punto existe una interacción entre el texto original y el traductor. El hecho de traducir implica una creación nueva, es seguir trabajando en el mismo proyecto poético a través de los textos que se están traduciendo, como explicó Yves Bonnefoy: “el traductor, de entrada, vive una experiencia auténticamente poética. Su propio proyecto le prepara para revivir la poesía que ha escogido traducir” (como se citó en Addolorato, 2009, p. 108). Por esto mismo, Janés era consciente de la importancia de la poesía que estaba traduciendo, sabía que esta pertenecía a un campo espiritual con determinadas dificultades, pero continuó con su trabajo porque sabía que detrás de esta

dificultad yacían una belleza y un acercamiento entre las diferentes culturas. Por eso la traducción para Janés:

Es el lugar del encuentro con épocas, culturas, filosofías, músicas, miradas “ajenas” y del “otro” [...]. La traducción desempeña en Janés una importante función, definible como “mediación cultural”; pero esta función procede del deseo, de la natural tensión hacia el conocimiento y hacia la belleza. (Como se citó en Addolorato, 2009, p. 109)

En esa misma línea, al entrar en el mundo de la traducción de los textos poéticos sufíes, Janés no buscó las equivalencias entre las diferentes lenguas, pues su traducción se basó en la intuición, como dijo Addolorato (2009), así como en la visión profunda y la imaginación que se acercan al sentido concreto de los conceptos. En definitiva, estos términos entrelazan a la traductora con el mundo sufí que se mueve en el ámbito intuitivo y cognitivo más que en la razón discursiva. Esta misma razón se percibe desde el inicio, a partir del título de la obra, *El lenguaje de los pájaros*:

La obra está escrita en persa, pero el título en árabe: *Manteq ol-Tayr*, y por la abundancia de diálogos que el libro contiene, la palabra *manteq* suele traducir por “conferencia” o “conversación”, lo cual no es exacto [...]. En cualquier caso, se trata de un lenguaje razonado, de modo que el título de Attar podría ser también “las razones de los pájaros”. (Attar, 2015, p. 506)³³

Aquí es donde empieza la travesía en compañía de los pájaros en búsqueda de sí mismos, de su posibilidad de encontrar un sentido a su propia existencia: “¿quiénes somos?, ¿a dónde vamos?”. Finalmente, se definen los siete valles de la búsqueda que tendrían que cruzar antes de llegar a su destino: el amor, el conocimiento místico, el desasimiento, la unicidad, la perplejidad, la pobreza y la aniquilación. Ya se está en pleno sufismo y el traductor entra en juego con la posibilidad de desplazar los conceptos o seguir su utilización, tal como se presentan en la lengua original. Entre filosofía, poesía y traducción hay un movimiento para saber hasta qué punto estas pueden mediar entre los diferentes niveles de pensamiento; por ello, se está en medio del dilema de ser fiel a los conceptos, respetar y

³³ Janés añadió que Attar, en el verso 4555, habló de lo que decían los pájaros y su lenguaje. En este verso, Attar estableció una relación estrecha entre el mensaje del Corán y el conocimiento de Salomón: “de este modo despeja toda duda, entroncando completamente con el Corán y el conocimiento, por parte de Salomón, de dicho lenguaje. Una sutileza semejante necesita el sufí para captar en todas las criaturas el mensaje divino” (Attar, 2015, p. 506). Seyyed Hossein Nasr también advirtió que dicha palabra no solo no se refiere a: “conversación”, sino que lo hace al habla e “implica a la vez lenguaje y sentido, que lejos de oponerse a lo espiritual, se relaciona con la Palabra Divina, que es la fuente de toda certeza y sentido, como el logos es la última fuente de la lógica [...]. Solimán Salom en su estudio sobre la obra de Fuzuli Leyla y Mechnún, traduce directamente *manteq* por ‘lógica’” (Attar, 2015, p. 506).

seguir el marco teórico que elabora una tradición. Pero esta forma de pensar no lleva a ningún lugar, sino que encarcela al traductor y al filósofo:

Para pertenecer a una disciplina, una proposición debe inscribirse en cierto horizonte teórico, participar de los vocabularios establecidos por esa misma tradición. Sin embargo, esos lugares evolucionan y se desarrollan precisamente gracias a la fabricación de nuevos conceptos. De modo que la existencia misma de la disciplina dependerá de la posibilidad de formular indefinidamente proposiciones nuevas que lleven siempre un poco más allá sus propios límites. (Arnau, 2008, p. 137)

Por esta razón, traductor, filósofo y poeta se ven obligados a romper con la idea de seguir con los mismos patrones que determinan una cultura; se trata de una nueva recepción de los textos, una manera de interpretación que hace de la conversación una forma de diálogo indefinido: “la verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno contra la de otro ni agrega la opinión de uno a la de otro a modo de suma. El diálogo transforma una y otra” (Gadamer, 2001, p. 185). En cuanto a Leopoldo María Panero, este defendió la necesidad de la apertura de la obra hacia diferentes lecturas, y se introduce aquí para relacionar el acto de la poesía y la traducción misma con la destrucción de los moldes, normas y convencionalismo. Panero fue un ejemplo de los poetas que rechazaban el hecho de encerrarse en un sistema en concreto; era un poeta rebelde y heterodoxo que reclamaba otras formas de comprensión de la obra. Mostró también la necesidad de aceptar otras aportaciones e interpretaciones de los textos:

Toda obra está abierta a cualquier lectura, toda obra es una grieta para la que cabe cualquier interpretación: y solo por ello es posible la traducción. Si la obra estuviera cerrada [...], no habría posibilidad de salir del original, esto es, de traducir. Solo en cuanto todo texto es una multiplicidad de sentidos [...], es posible verterlo en una lengua que no sea la suya: desarrollando los sentidos latentes en el original, explicándolo. (Como se citó en Carroll, 2017, pp. 12-13)

Aquí se habla de una forma de dar otra vida a los textos, no de limitarlos dentro de su contexto histórico; se busca moverlos hacia otra superficie que englobe diferencias importantes, desde el punto de vista metafísico y trascendental. Janés llevó a cabo esta tarea de desplazar el texto original y buscar los momentos de conexión y convergencia con su propio pensamiento, lo cual tiene que ver con lo que dijo Wittgenstein: “entender un concepto es saber cómo usar una palabra, ponerlo a jugar con las demás” (como se citó en Arnau, 2008, p. 142). Por eso en todos los libros de poesía que Janés tradujo se encuentra esta forma de

poner los conceptos originales al lado de su propio pensamiento; es una manera de actualizar los conceptos y ver en la obra misma un devenir. El traductor, según Blanchot, parte de la necesidad y la importancia de mover el texto original; ello, además de buscar los conceptos, su diferencia, su extrañeza y todo lo que podrían ser: “la traducción está ligada a ese devenir, lo ‘traduce’ y lo realiza, no es posible sin movimiento y esa vida de la que se adueña, a veces para liberarla; a veces, penosamente, para cautivarla” (Arnau, 2008, p. 143).

En este contexto, se puede hablar de un amor hacia el texto original, una forma de quedarse cautivo entre las líneas del texto. Janés deseaba traducir, transmitir el aliento de las palabras del texto original; sin embargo, se planteó otra pregunta relacionada con lo intraducible de los textos originales y hasta qué punto se podía traducir todo: “la poesía es lo intraducible” (como se citó en Janés, 2014b, p. 2). Esta posibilidad o imposibilidad de traducir la poesía se ve en Octavio Paz, quien hizo uso de la idea de que todo es traducción y que no existe ningún texto original. Por lo tanto, de ninguna manera se puede hablar de un texto único; en cambio, son muchos los dichos de otra forma. Estos implican lecturas y traducciones distintas que se hacen del texto original, y que intentan decir lo mismo que el primero, a pesar de no mencionarlo. El problema, entonces, se plantea cuando se habla de lo poético y lo connotativo, y hasta qué punto se puede traducir esta forma verbal de la poesía.

Octavio Paz, pues, demostró que no se puede quedar anclado en los signos insustituibles e inamovibles en el poema; es ahí donde reside la tarea del traductor, en concentrarse en el lenguaje mismo, un lenguaje vivo que podría crear y dar otra vida a los signos insustituibles del poema. Paz no estableció diferencias entre el poeta y el traductor, por cuanto ambos parten de la idea de crear un poema; sin embargo, se puede afirmar que su diferencia reside en la posibilidad del segundo de crear un poema análogo y con los mismos efectos mediante otros signos y un lenguaje distinto al del poeta:

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los signos de este texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje [...]. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como se ha dicho, no es tanto su copia como su transposición. (Paz, 1990, pp. 22-23)

Por otra parte, se puede decir que es imposible hablar de una traducción literaria sin una creación literaria; esta no se puede limitar al sentido único del texto, porque este es único y las órdenes lingüísticas difieren. En definitiva, se trata de una creación de otro texto, no de imitar el texto original o reproducirlo; al respecto, Panero comentó:

La traducción, que hasta hoy ha sido considerada como una labor anónima y humilde [...] es –o debe ser–, por el contrario, una operación literaria, creadora, si es que lo traducido es literatura y si se quiere, efectivamente, traducirlo [...]. La traducción de una obra literaria es imposible: en primer lugar, porque, como dice Paz, [...] “cada texto es único” [...], cada lenguaje es un universo distinto. Y ni siquiera la misma palabra posee, en órdenes lingüísticos diferentes, el mismo sentido. (Como se citó en Carroll, 2017, pp. 16-17)

En este sentido, Walter Benjamin (2017) señaló que nunca se puede decir todo lo que ocultan las lenguas, pero la traducción participa en el renacimiento de estas. Aunado a esto, existe una gran diferencia entre la manera de designar las cosas, pues todo está en pleno cambio, en un movimiento que no cesa nunca; no obstante, en el fondo, estas formas de decir y designar las cosas se complementan. A medida que las lenguas van conociéndose y acercándose, se ve que faltan muchas cosas por descubrir todavía; estas se renuevan, se enriquecen, y el alejamiento que aparece al inicio del encuentro va desapareciendo poco a poco. El filósofo y traductor alemán, Benjamin (2017), señaló que la traducción se convierte en el: “examen siempre renovado del crecimiento sagrado de las lenguas, determinando cómo lejos está todavía lo oculto en ellas de alcanzar su manifestación; cuánto se puede reducir este alejamiento tomando conciencia de él” (pp. 16-17). Esta cuestión hace pensar en la dificultad de la traducción y hasta qué punto puede transmitir lo que se dice y lo que se calla:

El poeta que se dispone a traducir poesía parte de la conciencia de que se trata de una labor imposible [...]. Esta imposibilidad, sin embargo, es aplicable también a la lectura y a todo arte. El poeta sabe que en su poema puede haber mucho más de lo que él intuye, otro tanto le sucede al traductor. Se trata de resonancias que responden al mismo interior secreto del autor y del lector. Y, a pesar de todo, incluso partiendo de esa imposibilidad de base de una comprensión absoluta, incluso en la lectura, a mi juicio se puede y se debe traducir la poesía. ¿Cómo se enfrentará a ello el traductor? Yo diría que dejando el pellejo. Podríamos incluso hablar de un sacrificio, de una autoinmolación para adentrarse en la personalidad del otro hasta llegar al punto de la génesis poemática. (Janés, 2014b, p. 6)

Por lo anterior, se está ante un texto original, extranjero para el lector, por eso la extrañeza de este texto se plantea desde el momento en que se pone en contacto con esa lengua y esa cultura. Debido a esto, no es posible hablar de una traducción unívoca, porque no

se puede llegar con certeza a todo lo que quiere decir un texto. Esta imposibilidad o incapacidad de decir lo oculto forma parte de la tensión entre el pensamiento y el lenguaje; es un movimiento continuo que intenta llegar a lo escondido, por eso el traductor intenta equilibrar el pensamiento y el lenguaje y busca la forma exacta para fijar las ideas: “el pensamiento es como un espíritu, como un alma, cuyo cuerpo es la lengua [...]. Creo que los conceptos viven en cuerpos lingüísticos, y por ello un acto de pensamiento ha de ser idiomático”, como afirmó Derrida (como se citó en Janés, 2014b, p. 4). En suma, para reflejar su rol y develar los secretos, Janés habló de una poesía que intenta escapar de las palabras engañosas y vacías y sustituirlas por otras que esconden secretos:

Traducir, pues, no solo es un medio para establecer vínculos entre las culturas, sino que, al ser un hecho vinculado con el pensamiento, va más allá. En este sentido, la traducción contribuye no solo a fomentar nexos, sino a apoyar el carácter delimitador del lenguaje, para que algo pueda ser conocido y reconocido [...]. La poesía, está en la reserva, dragón custodiando el misterio, conservando virgen la palabra y la verdad como un fuego sagrado. [...] Incluso en su estado de ocultación, la palabra poética tiene, pues, un papel que cumplir en nuestra sociedad, tanto más cuanto la verdadera palabra parece ahogada en la sobreabundancia de la palabra vacía y engañosa [...]. La poesía, pues, se refiere a algo que está oculto, oculto incluso en las palabras, si bien estas permiten que destelle por un momento. Es decir, en un elevado porcentaje, la poesía dice lo que no dice y hasta lo que no se puede decir. Su intento es hacer saltar una chispa. (Janés, 2014b, p. 5)

Es en este momento cuando se plantean preguntas relacionadas con la extrañeza y la hospitalidad de la traducción, preguntas sobre lo intraducible y lo callado que cuestionan hasta qué punto se puede tener una buena acogida por parte del texto original, como dijo el especialista marroquí en la traducción, Abdessalam Benabdelali (2014):

No podemos entrar en una lucha directa con la lengua extranjera, tenemos que llegar a lo intraducible y respetarlo; porque es aquí donde yace el valor y el carácter de cada lengua [...]. Cuando lleguemos a lo intraducible, tomamos consciencia de la nación extranjera y de la lengua extranjera. (p. 320)

De acuerdo con lo anterior, se tienen dos lenguas y sistemas lingüísticos diferentes; son dos fuerzas opuestas: el acercamiento y el alejamiento del texto extraño. Ante esta dificultad de acercarse, Benabdelali (2014) prefirió hablar del enfrentamiento de una lengua con otra, de una cultura a otra, y no de la incompetencia del traductor frente al texto original. Como resultado, surgieron la diferencia y la extrañeza:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Acercando pues las lenguas entre sí, la traducción cree al mismo tiempo la diferencia y la hace más tensa. La traducción no es solamente una búsqueda de la familiaridad, más bien es una creación de la extranjería. Es al mismo tiempo hospitalidad, pero siempre es una acogida de un extranjero. (Benabdelali, 2014, p. 338)

Esta hospitalidad hacia el nuevo invitado pone en juego toda una serie de concepciones y perspectivas de las dos lenguas, por lo que no solo se trata de traducir, sino de participar en un proyecto hacia el futuro, hacia otro espacio en el que se encuentran los dos textos sin la mínima tensión. No obstante, para llegar a este lugar, hay que pasar por una serie de juegos que abren la posibilidad hacia una nueva comprensión; en fin, la posibilidad de la disolución de la regla de juego es igual a su desaparición en el texto, según lo sostenido por Benjamin (como se citó en Arnau, 2008, p. 99). En definitiva, se trata de un “juego gramatológico”, como dijo Arnau, el cual busca las diferencias y no se contenta con los sentidos aparentes del texto original; por eso el traductor busca más lo callado del lenguaje que se encuentra detrás de cada palabra, estructura o símbolo, busca el secreto que no se entrega nunca. Según Derrida: “un texto no es un texto si no esconde a la primera mirada, al primer recién llegado, la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible” (Arnau, 2008, p. 107).

Por lo tanto, las lenguas que se consideran una forma de comunicación corren el riesgo de no serlo; esta hospitalidad que una lengua demuestra esconde un rechazo al extranjero que invade su territorio y sus leyes. Por otra parte, la traducción de un texto original puede develar los secretos de un pueblo y lo que el texto no quiere decir; ante esta relación de rechazo y aceptación, nace un espacio entre los dos textos (original y copia), donde cada uno muestra su necesidad del otro. Por ello existen unas potencialidades interpretativas que el autor mismo ignora en su texto, y por esa razón también la traducción revela potencialidades y da acceso a otras formas de interpretarlas, como explicó el filósofo Umberto Eco. Este escritor va más allá de lo aparente del texto, pues busca sus sentidos ocultos y estudia las intenciones del lector y la obra: “en contacto con otra lengua sentí que el texto devela unas potencialidades interpretativas que siempre eran ignoradas por mí, y que a veces la traducción puede mejorar el texto” (como se citó en Benabdelali, 2014, p. 216). Umberto Eco añadió: “la obra no solamente vive mucho gracias a sus traducciones, más bien vive más y mejor, rebasa las potencialidades de su autor” (Benabdelali, 2014, p. 214).

En ese sentido, el autor se siente superado por el otro texto que va más allá de sus interpretaciones, revela sus secretos e invita a decir las cosas de otra manera. De este modo, la

hospitalidad se ve transgredida, pero, al final, se trata de un deseo por parte del texto original también, que anhela verse en el espejo del otro. En otras palabras, se trata de un conocimiento mutuo que convierte la traducción en una responsabilidad, un deber, una deuda del traductor hacia el texto original; sin embargo, Derrida rechazó este tipo de responsabilidad en su dimensión moral, porque se trataba de una deuda de un texto hacia otro y no de un autor hacia otro.

Ahora bien, en ningún momento el texto traducido se sintió satisfecho, como dijo Eco: “el original es el primer deudor, el primer demandante, después de cada traducción llora y muestra su necesidad por ella” (Benabdelali, 2014, p. 212). Esto quiere decir que hay una necesidad de verse proyectado en la otra lengua; una transgresión de las leyes gramaticales, culturales y lingüísticas por parte del traductor; un deseo de ver cómo se contraponen las significaciones a partir de la traducción y gracias a la transformación que el traductor ejerce sobre la lengua y sus significados. Gracias a estos cambios, se puede decir que el autor mismo se ve incapacitado para ejercer un control sobre su texto, el cual se ve afectado después de cada traducción.

En este marco, Heidegger habló de la necesidad de este contacto entre las lenguas, porque ello no deja de ser una forma de iluminación y fecundación de una en otra: “con la traducción, el pensamiento se ve transpuesto en el espíritu de otra lengua, como consecuencia, se transforma inevitablemente. Pero esta transformación podría ser fértil, porque la pregunta aparece en otra forma en una luz nueva” (Benabdelali, 2014, p. 216). Efectivamente, esta es la tarea de Janés al traducir o transponer el espíritu de las lenguas y culturas ajenas al español. No cabe duda de que el pensamiento de estas culturas se renueva y renace en el ámbito de otra lengua; por tanto, la traducción saca los textos del olvido y proyecta una luz nueva sobre ellos. Así es como la traducción actualiza las obras originales y las saca de su ámbito cotidiano y de su espacio geográfico limitado; esta se confirmó con Atilano Domínguez:

[Que] la lengua y el medio en que fuera concebido le resultan demasiado estrechos y merece ser relanzado a otros ámbitos culturales [...]. Empaparse en las ideas del autor y dejar después que estas se expresen, como si él hubiera renacido y hablara ahora en nuestra lengua. (Como se citó en Arnau, 2008, p. 131)

Obviamente, este ejercicio lleva a hablar de los diversos textos traducidos por Janés, y se empieza por el mismo *Lenguaje de los pájaros*. A través de sus versos, el sufismo toma otras formas de decir y expresar; por ello, se ve el proceso del viaje de los pájaros y cómo este

deja huellas en el lenguaje de la traductora. En consecuencia, el lenguaje y el pensamiento van juntos para introducir al lector en esta aventura, la cual lleva por el camino sufí, repleto de conceptos que se encuentran en la obra de la traductora:

Cuando bajas al valle de la búsqueda
tendrás que abandonar tus posesiones
en esta etapa [...] como el conocimiento no estará a tu alcance
tu corazón, de lo que alberga, deberá deshacerse
cuando tu corazón se limpie de todo adjetivo
arderá con la luz de la majestad divina. (Attar, 2015, pp. 359-360)

Igualmente, en estos versos se observa cómo Janés buscó los conceptos que interesaban y respetó su forma y ritmo expresados en español. Estos pensamientos se mezclan entre sí para llevar la búsqueda del conocimiento al corazón del buscador, que nunca llega a saber todo; es una búsqueda a nivel del corazón que alberga secretos y luces:

Beso la tierra que tu pie ha pisado
tus huellas
que solo yo detecto, dulce Layla
[...] cruza mi voz la aurora
hasta los sueños tuyos
que el eco de las sombras
no adormeció mi pecho
y en vano aceché
los sedosos de la oscuridad. (Janés, 2005a, p. 38)

En este punto, se tendría que recordar que en *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), según las palabras de Luce López-Baralt, Janés se acercó y penetró en la cultura árabe y oriental en general; y, de igual modo, ahondó en lo poético y se apropió de la leyenda de los amantes Layla y Majnún. Por eso López-Baralt la consideró la primera escritora en adaptar a la lengua y la cultura españolas esta historia de amor. Tal leyenda lleva a un contexto cultural

diferente, a una forma de cantar y expresar el amor que culmina con la unión de los amantes y su radical transformación:

Los versos del *Diván del ópalo de fuego* no se limitan a narrar los avatares de la antigua pareja preislámica, sino que constituyen una meditación estremecedora sobre los alcances del milagro más grande del amor- la transformación del amado en la amada. (Como se citó en Janés, 2005a, pp. 10-11)

A causa de esto, los lectores se ven sumergidos en diferentes símbolos islámicos, como el símbolo del corazón; este entra en contacto con lo incorpóreo y con otras concepciones de la realidad, la cual no se alcanza a través de los sentidos corporales, puesto que tiene relación con los sentimientos y la visión. Por eso el mejor lugar que podría abarcar esta visión es el corazón; en este estado, la visión es interior e iluminada y traspasa cualquier delimitación:

Clara Janés logra aclimatar en su poemario uno de los símbolos más célebres del misticismo islámico –el del corazón o *qalb*– que era para los sufíes iniciados el órgano de intelección mística capaz de asumir cualquiera de las formas en que la divinidad se manifestase. (Janés, 2005a, p. 10)

Luce López-Baralt siguió hablando del corazón y dijo:

La palabra árabe *qalb* con la que los sufíes denominaron este órgano de hondísima intelección mística proviene de la raíz trilítera q-l-b, que significa simultáneamente “corazón” y “cambio perpetuo”. Clara Janés se hace eco del símbolo y aún de la ductilidad de las raíces plurivalentes de la lengua árabe, que presentan al corazón profundo del enamorado de Dios como espacio cambiante capaz de asumir cualquier forma y de transformarse en el amor supremo cuya belleza sin límites refleja sin cesar. (Como se citó en Janés, 2005a, p. 11)

Este corazón está representado también por la taberna y la granada, dos símbolos que se encuentran presentes en la poesía sufí, la cual se refiere a lo oculto, lo divino y al lugar del goce y el éxtasis del sufí. Aquí el corazón forma parte de una serie de símbolos que complementan su sentido trascendental, como la granada y la taberna, que son lugares para embriagarse con el vino del amor; este es el anhelo de la multiplicidad y la pluralidad a partir de la unicidad. El corazón, por consiguiente, además de acoger todas las formas, en Janés (2005a) se presenta por una bodega: “y que acoja la interior bodega/el reflejo del destello sin fin” (p. 39); sin embargo, a veces también se da por una granada: “tú paraíso, corazón/granada inmóvil/ ópalo encendido” (Janés, 2005a, p. 108). En cualquier caso, se trata de dos imágenes esenciales en el sufismo que representan el interior del místico perfecto:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La bodega-taberna y el lugar del goce y del conocimiento de la divinidad (donde se juntan sabor y saber), el lugar donde se escancia el vino de la ebriedad que no es otra cosa que el amor divino. La granada, por otro lado, es símbolo de la unidad en la multiplicidad. (Pérez, 2013, pp. 267-268)

En relación con el corazón, cabe mencionar su importancia simbólica y su connotación mística; este lleva a hablar del monismo, *wahdat al-wujud* (Pérez, 2013, p. 269) como concepto sufí relacionado directamente con Ibn Arabí. Este concepto se traduce en el poder de manifestación del rostro de la amada Layla en todos los sitios, una imagen inagotable que abraza todas las formas:

Buscad el agua
detrás de las montañas
más allá de las arenas y el palmeral
más allá del límite del gesto
donde los pies desnudos del alma
se pierden hacia el centro inalcanzable
buscad el agua
en la fuente inagotable de la imagen
que en ese pozo escondido brota
abrazando toda forma. (Janés, 2005a, p, 57)

Por otra parte, esta forma de considerar a la amada como única, pero al mismo tiempo es múltiple, presente en todos los sitios, recuerda a Ibn Arabí. Este se dirige a todas las direcciones para ver el rostro invisible de su amada. Sin embargo, para ver este rostro, se necesita una facultad superior a las ordinarias, ya que todo está velado. Por lo cual, el lugar ideal para romper y ver lo oculto es el corazón, sinónimo del *barzaj* como lugar fronterizo entre dos mundos: el visible y el invisible. Este es el lugar de las posibilidades, visiones y corporeización de los espíritus. La propia Janés (2015) señaló:

Según el místico Ibn Arabí de Murcia existen bajos mundos de visión a través de los cuales se alcanza la verdadera visión, la alta, porque ellos abren paso a la mirada interior. El objeto o ser mirado tiene entonces carácter revelador de algo que lo rebasa. (p. 351)

En este sentido, Janés transmitió esta percepción del *barzaj* a la poesía y consideró que el: “vehículo expresivo primordial para transmitir esta visión del *barzaj* es la poesía” (Pérez, 2013, p. 269). A través de esta, logró penetrar el corazón de Layla, ascender y descender con ella de acuerdo con las vibraciones de su alma interior; además, se saboreó el amor frustrado de los enamorados y vio de cerca las llamas ardientes en el corazón de estos.

Ahora bien, por medio de la poesía se llega a la identificación del nombre, la noche y lo que queda como sombra: “llamas vivas/ me abrasaron el cuerpo/ me ahogaron el alma/ y no queda de mí ni la sombra/ apenas una voz en agonía/ al servicio de las cuatro letras/ que unidas dicen/ el nombre de la noche” (Pérez, 2013, p. 270). Sin embargo, para la manifestación de la divinidad y del amado en el corazón del amante, es necesario tener como bagaje el amor. Se trata de un amor que nunca muere, porque al final del trayecto la rosa del fuego nace nuevamente. Por lo tanto, el fuego es necesario, ya que es un elemento importantísimo en el proceso alquímico. Aquí, con Attar, se repite y se hace compañía al buscador, al amante de la verdad:

Nadie, en este valle, es nada excepto fuego/ de aquel que no es fuego no se cumple el gozo/
como el fuego es el enamorado verdadero/ el que es ardiente y rebelde y cálido/ ni un solo
instante piensa en el futuro/ alegremente prende en el mundo cien hogueras/ en tanto no arda de
una vez/ ¿cómo podrá liberarse del sufrimiento?/ mientras no se haya consumado del todo la
esencia/ ¿puedes vender el corazón tal electuario de rubí? el pez del mar, ansiando caer al mar
de nuevo/ da saltos cuando cae en la arena/ allí el amor es fuego, y el juicio, humo/ huye rápido
el juicio, cuando el amor llega. (Attar, 2015, pp. 370-371)

En este espacio transcurren el encuentro entre la vida y la muerte, el deseo de vivir y el anhelo de desvanecerse en el amado. Esta transformación en los cuerpos y almas de los enamorados ensancha el texto traducido, de manera que los espacios mismos del texto van más allá de su contorno, en la búsqueda de otros lectores, para compartir este júbilo con ellos. Janés, por supuesto, captó esta transformación ontológica, por eso convirtió el corazón de Majnún y la poesía en lugares perfectos para reflejar este destello. El corazón, por tanto, constituye la primera transformación, se hace un templo capaz de reflejar este fuego que arde en su interior: “arde de amor Majnún/ y el desierto se quiebra en manantiales/ las aves hacen nido en sus cabellos/ y las bestias le siguen y custodian/ su templo, carne viva/ su corazón, que es ópalo de fuego” (Janés, 2005a, p. 41). Sobre esta transformación, Luce López-Baralt dijo:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La primera transformación ontológica [...], Layla, transmutada en poesía y en idea inmaterial, habita en su corazón para siempre y su presencia física ya no es necesaria. Antes es un impedimento para la unión de amor que ha conseguido Majnún en su ensimismamiento psíquico, merced al cual ha sumido para siempre la imagen de la amada en su opalino corazón [...], los cuerpos se rinden y se transmutan en ceniza y en aire, pero el amor vive para siempre en el interior de sus almas inmortales, que han devenido una merced a su perfecta transformación. (Como se citó en Janés, 2005a, p. 12)

En este momento de búsqueda del camino perfecto que lleva al amado, surgen diversas formas de ver los rayos del sol que se perfilan en plena noche ante el corazón enamorado. Allí es cuando la ausencia se convierte en presencia, donde la posibilidad de encontrar la luz y la fuente pura aumentan:

No es espejismo la belleza/ que sostiene el amor en el desierto/ si en el vacío la despliegan los ojos/ dentro del alma anida/ como ameno paraje de verdor/ que se extiende/ invadiendo mullido el cuerpo entero/ y desata la fuente purísima/ donde bebe la ausencia/ tornando en acto/ la posibilidad absoluta. (Janés, 2005a, p. 103)

Igualmente, allí se puede desistir o renunciar a lo que el amante recibe: es un acto de generosidad, pero también puede ser un acto que distrae y aleja del camino. Aquí, Janés mostró la capacidad del corazón de reflejar todas las maneras de pensar y amar, y lo que se busca ahora es el mismo amor, el mismo centro, a pesar de la aparente diferencia. Por eso la poeta hace posible el encuentro gracias a esta mediación entre las diferentes formas de pensar: “si ignoro la vergüenza, rasgo mi ropa/ y al martirio aspiro/ no me reprendas, censor/ un rizo suyo/ para mi arrobo basta: / alcanzaré la fama/ de místico y de indigno/ más en mi corazón/ harán nido sus ojos” (Janés, 2005a, p. 46).

Para entonces, nada importa al amado, ni el cuerpo ni la presencia física de la amada; se borra todo, pero, al mismo tiempo, luce y late de manera fuerte y cristalina la imagen de la enamorada en el corazón. Por ese motivo, no se puede hablar de una ausencia mientras el buscador está morando en el amado, mientras el sol oculto sale de forma latente para anunciar la eternidad y la incandescencia del amor:

En el alba de un otoño afligido/ ¿por qué insistir, ruiseñor? Sabe que en los jardines de nuestros corazones/ la rosa a quien cantabas ha entregado la vida// ahora la rosa se esparce en el aire/ está naciendo el día en otra luz. (Hasim, 2001, p. 71)

En relación con este poema, es importante señalar que Janés lo tituló *Poema del kachf o develamiento*. Es una forma de aniquilarse y permanecer en el Amado tan buscado por el

sufí, es el momento de desvelar tal como significa la palabra *k-ch-f*: quitar el velo a lo ocultado y mostrar su realidad; en este momento no importa ni la materia ni el cuerpo, sino el fuego que arde, la rosa viva que reclama crecimiento. Se trata del camino hacia la disolución con la amada y la permanencia en ella. Ciertamente, estos poemas y esta forma de adaptar la leyenda oriental al español ponen de manifiesto la relación entre el traductor y el texto traducido. En este caso, Janés percibió el sufismo y lo renovó, así como su propia lengua.

En este sentido, en la traducción se asiste a una evolución y un renacimiento permanentes de dos lenguas muertas, por eso la traducción se encuentra entre el dolor de su lengua materna, que intenta adaptarse y expresar todo lo que dice la extranjera. Por otro lado, entre el dolor y la fuerza, se encuentra la maduración de la lengua extranjera que, como dijo Benjamin (2017), se muestra cada vez más potente. Así, la traducción: “resulta la más indicada para dirigir la atención hacia la maduración de la palabra extranjera, así como hacia los dolores del parto de la propia” (Benjamin, 2017, pp. 14-15).

En lo que respecta a esta última, Janés la hizo constar a través de los poemas que hacen referencia a este pensamiento: “se trata de prescindir de los modos propios para situarse en los del poeta traducido, modos subjetivos, pero ineludiblemente vinculados a su vehículo expresivo, su lengua. Es fundamental, pues, analizar la relación del poeta con su propio idioma” (Janés, 2008b, p. 166). Por eso, en el momento de traducir, la autora se puso en el lugar del poeta, a fin de sentir lo que siente este y tener una relación estrecha con el texto. Es un ir hacia el origen del texto traducido para transformarse y metamorfosearse con él y a través de él:

En dicha capacidad de ir al origen mismo reside la posibilidad inicial de la traducción. Todo lo demás estará supeditado a este aliento. Se trata, como en todo arte, de una metamorfosis; y, en la práctica, de una aventura. Para traducir, pues, hay que tener un espíritu aventurero y, en busca del logro al que se aspira, correr todos los riesgos. (Janés, 2008b, p. 166)

Sin embargo, llega un momento en el que este pensamiento transpuesto a otra lengua silencia el poema; de esta forma, el poema se queda mudo mientras espera el destello de la luz y la palabra, que nace de nuevo en el seno de otra lengua:

Columbré el ópalo de fuego
con el crepúsculo
tal nube luminosa, rebasando

la discreta veladura
de irisaciones llenaba el lugar
destellos eran de una historia
que el nombre de la noche cortejaba
y en leyenda mudó
la boca del poema. (Janés, 2005a, 19)

En este sentido, se habla de la tarea del traductor que no aspira a desaparecer nada del cuerpo del pensamiento; por el contrario, este debe guardar la diferencia por el bien de los textos y de la traducción en sí misma:

Lo que importa a Goethe en el acto de traducir no es hacer desaparecer la extranjería, ni no reconocer la alteridad del otro, más bien es de demostrar, hacer surgir esta extranjería, considerar este acto como una oportunidad para que uno tenga consciencia de sí mismo en su salida de sí mismo, su interacción y su separación de sí mismo. (Benabdelali, 2014, p. 320)

De la misma manera, Arnau (2008) señaló:

Ante semejante acontecimiento nuestra visión de la realidad palidece y surgen numerosas preguntas. Nuestras creencias tambalean y nos vemos impelidos a replantearlas. Conocer al otro es interrogarse uno mismo, y al mismo tiempo, el primer paso para curarse de etnocentrismo. (Arnau, 2008, pp. 149-150)

La traductora, entonces, sale de sí misma y hace desaparecer y aparecer otros elementos al mismo tiempo en la lengua y la cultura españolas. En esta aparición se halla el sufismo percibido; e, incluso, a partir de los títulos que puso Janés a los poemas de *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a). La autora desea una metamorfosis del uno en la fuente inagotable de la imagen, introduce al lector a un campo lleno de conceptos y transformaciones relacionados con el mundo sufí, y la búsqueda del centro y el desasimiento de cualquier ropa material, lleva al enamorado a buscar esta imagen trascendental en el universo: “un pájaro me huyó del corazón/ y al escuchar su nombre/ y mi cuerpo entero huyó/ hasta las ramas últimas [...] en el árbol más alto/ moraré/ por otear sus sombras/ para olvidar mi sombra” (Janés, 2005a, p. 53).

Aquí la traducción hace pasar de un sentimiento a otro, de la inmersión en la realidad sufí a la vida del texto original, y con ella se recrean los significados y abre el texto hacia

diversas maneras de percepción. En este texto original, desaparece el autor para que pueda vivir la obra, como dijo Arnau (2008), por cuanto esta se proyecta en otras lenguas. En suma, la traducción da vida a los textos clásicos, pues les abre y no delimita sus significados; por eso la traductora mantiene una relación viva con los conceptos y les da una nueva forma en la otra lengua:

Si un texto estuviera delimitado y cerrado [...] estaría muerto [...]. La buena traducción [...] se hunde en aras de la renovación de la lengua de la que ha surgido [...]. El texto traducido muere para que la lengua viva, para que se regenere. (Arnau, 2008, pp. 132-133)

En efecto, en Janés se puede hablar de dos formas de concebir la traducción: por un lado, existe un marco teórico que revela la propia traductora y que está relacionado con este deseo de acercarse al Oriente; por otro lado, está el marco práctico que se ve a través de sus traducciones. Por esta razón adapta la leyenda amorosa de Layla y Majnún al español y traduce *El lenguaje de los pájaros*, de Farid ud-Din Attar; además de hacer de la traducción una forma eficaz para llevar los conceptos sufíes al español. Pero entre la primera y la segunda obra, existe una diferencia abismal en el momento de la traducción, esta es la parte relacionada con la cita anterior y la desaparición del autor: en cuanto a esto, se puede decir que Janés estuvo siempre presente, a pesar de su traducción literal de la obra *El lenguaje de los pájaros*. Por otra parte, se observa que esta desapareció ante los conceptos del sufismo. En realidad, son conceptos que forman parte de una cultura, de una forma de ser y ver las cosas; es aquí cuando la traductora se obliga a sí misma a respetar el concepto, pero, a través del lenguaje, este mismo concepto se absorbe en la lengua española.

Tal forma de desaparición del autor es paralela a la desaparición de los significados anclados e inmovibles, y es un sinónimo de la pérdida y el destierro del sujeto protagonista de estas mismas palabras. Este estado de perplejidad se transforma en una pérdida de la palabra misma dentro del verso, es el nacimiento de la palabra que surge del abismo, de la nada, en búsqueda de su *yo* perdido y del rostro mismo de la amada escondido en el poema:

Mi cuerpo son mis versos
negaré lo demás
pero nunca mi voz
viajero soy
que ha perdido el juicio

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

más no deja la guía del corazón
llegaré hasta aquel paraíso
aquella flor humana que es Layla
hasta aquella luciente meta
llegaré
ya cautiva
en el séptimo azogue
en el octavo clima
donde mis venas corren. (Janés, 2005a, p. 63)

De la misma manera, se señala que: “su rostro/ es lo oculto del poema/ aire en el aire/ un reverbero/ de lo invisible, anuncio” (Janés, 2005a, p. 83). Aquí se ve cómo se diluye la traductora en el sufismo, en este octavo clima y en el no-mundo que no es ningún lugar; este es, en realidad, el lugar de los cambios y sombras, del tránsito hacia el lugar de las luces: “a nuestros párpados/ mientras los montes / centinelas violáceos/ fulguran/ como sombras del no-mundo/ sombra del amor/ ilumina la caverna de mi pecho/ [...] por tal tránsito cegado/ caigo en la arena como aquel ave/ desmadejado” (Janés, 2005a, p. 92). Como resultado, la palabra se destierra en medio del poema para buscar otros significados y sentidos, así como otras interpretaciones de lo vivido:

Palabra errante, que no pretende únicamente el significado, que no se contenta con ser vehículo y que incluso parece ir en contra del significado mismo. Esa palabra rehúsa el peso de la significación, lo aligera, y es parte del juego de ilusiones. (Arnau, 2008, pp. 73-74)

En los siguientes poemas, se observa cómo se encamina el poeta hacia el ascenso final en la búsqueda del amado para morar en él y con él:

Separación y espera
más yo, que he borrado el espacio
la distancia niego
yo, que el tiempo he borrado
niego la posibilidad de otro suceso

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

en la desesperación pura

del abismo vivo

y en la plenitud del gozo

de ver lo que no es apariencia. (Janés, 2005a, p. 75)

En este instante, la traductora sigue minuciosamente los detalles del paso hacia la otra orilla, presta atención a la palabra que nace como luz en el poema para seguir el viaje con los enamorados hacia la unión. En este puente que se atraviesa junto a los amantes de la verdad, se ven diversas formas y símbolos que forman parte del proceso espiritual hacia la morada deseada, por eso no se puede negar cualquier símbolo de esta herencia islámica, dado que ello ayuda a entender el estado del sufí en diferentes momentos. En este punto de encuentro con la amada, durante el ascenso hacia lo inalcanzable, el sufí se encuentra embriagado:

Me entregó la copa del incienso

y a través del humo

vi un paisaje de lava desolada

pero ya la noche de sus ojos

me envolvía y aplacaba la aridez

fue tal transparencia de su oscuridad

[...] en mis labios creció una palabra

que se unió a la suya

son una estrella errante

que sin fin surca los espacios. (Janés, 2005a, p. 84)

Efectivamente, la embriaguez con el vino del amor abre los espacios hacia la visión, lo imaginario, la danza y el baile de las estrellas errantes como los amantes. Gracias a la copa del amor, se diluyen la oscuridad y el sujeto en el mar inmarcesible del amado. La noche mística va hacia el develamiento, se dirige con pasos firmes a la morada deseada, pero en vez de ser oscura, es una morada con colores; y otra vez los símbolos islámicos están presentes. Esta noche que reina en el espacio forma parte del nombre de Layla como amada, es una noche que oculta el nombre y la esencia de esta, hasta el punto de perder cualquier descripción. De

ahí surge la proyección de la noche en el corazón del amado, el momento de convertirse en su rostro iluminado en plena noche gracias al sol de medianoche: “la noche ha iniciado mi disolución/ y mis miembros/ se esparcen en tinieblas/ [...] si en noche el cuerpo convertido/ el firmamento cede/ su materia” (Janés, 2005a, p. 88).

Cabe resaltar que la noche presente en la leyenda de los enamorados lleva a hablar del símbolo “noche” y de su connotación mística: es la noche de asosiego, perturbación, anhelada por los sufíes. En su transcurso hacia la disolución material del cuerpo en la nada o, mejor dicho, en el corazón del enamorado, Layla se convierte en la noche deseada por su amante. Layla significa “la noche” en árabe y forma parte de un enigma que rodea a los enamorados, a cualquier *salik*, que viene del árabe *s-l-q*, que significa “quien sigue un camino” en el camino del amor.

En conclusión, se trata de una noche tan deseada por parte de los sufíes que emprenden su viaje extático y espiritual en la noche, por eso siempre anhelan la presencia y la compañía del amado por la noche, como lo cantó Ibn Arabí: “¡tú que la estrella sin cesar contemplas!/ durante el día, ¡sé mi compañero!/ ¡oh, tú que el rayo en la vigilia velas!/ ¡sé, pies, mi compañero de la noche!” (como se citó en Beneito, 2004, p. 6). Esta noche oscura es una noche que lleva al sufí a lo incognoscible, una noche que en Sohrawardî y Avicena, como señaló Luce López-Baralt (1990):

Marca distintas moradas hacia Dios. Para Simnani, se trata del sexto grado, el del *aswad nurani* (luz negra); para el crítico Corbin, “noche luminosa” que constituye “l’étape initiatique la plus périlleuse” tanto para Lahiji como para Naym Razi la noche implica la culminación extática, el grado séptimo y final que es el de la luz negra y que resulta –como para San Juan–, *envahissante, anéantissante*. (p. 242)

En este instante, solo queda el encuentro y la unión con la amada: a veces esta se encuentra en medio de una introspección, en un deseo de quedarse con la imagen que yace en el corazón del amante, y es entonces cuando los enamorados se encuentran simbólicamente a través de la unión del polvo. En lo que respecta a la tierra, la nada se convierte en la nada, es la aniquilación total de los cuerpos, la materia y la permanencia eterna en la tierra; es el lugar de donde surge el ópalo de fuego. En definitiva, es la experiencia espiritual la que va más allá de cualquier obstáculo y se desapega de cualquier materia, de cualquier ropa exterior. En cambio, se apega y se aferra a la ropa interior que asciende hacia la morada deseada:

En la negrura de mi alcoba

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

ansío la luz de las velas

¡enciéndelas corazón!

en tanto una quietud de muerte

recubre este cuerpo

cuanto más me adentro en mi propia caverna

más luz olvido

por entregarme a la que es ya mi morada. (Janés, 2005a, p. 97)

Igualmente, se tiene: “tierra en tierra es Layla/ y en la nada acrece su hermosura/ ser nada en la nada/ es mi designio/ la senda del amor/ nos une en teofanía” (Janés, 2005a, p. 110). Con esto, el fuego sigue su camino hacia un renacimiento de los cuerpos en la búsqueda del destello que da lugar a la palabra y al poema para rememorar este amor espiritual; en este instante, el alba da otro respiro a los cuerpos yacidos en la tierra. Esta luz del alba reina en el lugar y convierte estos peregrinos de amor en palabras que viajan por los espacios exteriores, pero vuelven siempre a su espacio íntimo, a su silencio: “allí quedó Majnún/ [...] hasta que solo huesos/ y luego solo polvo fue/ y fue así uno/ con la tierra que Layla había sido/ y al punto destelló la tierra/ tal ópalo de fuego” (Janés, 2005a, p. 113). “Yo, peregrina del amor/ quiero besar la piedra de su tumba/ [...] yo, que rodeada/ de estas bestias salvajes/ que son las palabras/ en soledad vivo” (Janés, 2005a, p. 114). “Y ahora beso el libro/ que aquí concluye/ ya que también la página/ amor encierra/ y en la página/ a mí misma me encierro/ y con ella/ tal sudario/ me visto/ para luego/ avanzar/ hacia el silencio” (Janés, 2005a, p.115).

Ante la belleza de estos poemas y los sentidos que encierran, no se puede imaginar la dificultad que podría tener un traductor al trasladar unos conceptos culturales, una lengua extranjera a su misma lengua. Este ejercicio tan delicado se ve en la traducción de este recorrido o viaje hacia el punto del encuentro de los enamorados, el lector pasa por diferentes espacios, lugares y moradas y, finalmente, asiste a la conversión de los cuerpos de los amantes en tierra. En esta traducción, la poeta busca en su lengua unas formas, unos conceptos que equivalen a los extranjeros; es un juego que pone a prueba la transmisión fiel de lo traducido; es un precio caro que debe pagar la lengua misma, dado que podría construir o destruir formas establecidas dentro de su propio sistema a favor de otras:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

El acto mismo de traducir pone de manifiesto el juego de intercambios y sustituciones que supone toda lengua. El traductor experimenta en carne propia cómo sus palabras (que son otras) se asocian y relacionan con las demás en otros contextos culturales [...]. El traductor sabe que las diferentes redes conceptuales y emocionales en las que están inscritas las palabras que maneja son irreductibles, le falta de un sistema de medidas estable que sea capaz de hacer el traslado de un sistema de referencia a otro, le falta una palabra-probeta que dé cuenta de ese desplazamiento y en esa orfandad debe realizar su traducción. (Arnau, 2008, pp. 99-100)

Por todo esto, el traductor es incapaz de afrontar el sistema de referencia del otro, por eso busca en su propia lengua diferentes maneras para explicar el suceso de los fenómenos y acercar al lector a las situaciones que provocan el asombro; busca las palabras vivas, cambiables y abiertas que podrían saltar las reglas de cualquier juego. Esta forma de transgredir las normas hace de la traducción una forma de renovación y creación de otras reglas de percepción de los significados y, además, tiene como fin orientarlos hacia otras direcciones de entendimiento. Entre el intento de explicar, el poder de transmitir un sentido y el no poder explicar nada, dado que la palabra misma es inexplicable; allí yace la palabra-probeta con sus dos características: “por un lado, surge de la necesidad de explicación de un fenómeno o conjunto de fenómenos. Por otra, tiene la particularidad de ser ella misma inexplicable” (Arnau, 2008, p. 31). Efectivamente, existen unas palabras que no se pueden explicar, pero que tienen un rol primordial para la comprensión y la relación con el conjunto del discurso:

De la palabra-probeta no se puede decir ni que es, ni que no es. Tiene una naturaleza fundacional y no relacional, puede tener relaciones con otras, pero no puede ser explicada mediante esa relación. La palabra-probeta hace posible la relacionalidad por encontrarse ella misma al margen de dicha relacionalidad. (Arnau, 2008, p. 33)

En efecto, tal ambigüedad de la palabra-probeta hace pensar en *El lenguaje de los pájaros* traducido por Janés y la leyenda de amor de *Layla y Majnún*; al leerlos, se observa cómo crea Janés unos espacios y formas de traducción diferentes entre ellas mismas. En la leyenda de amor vemos cómo entra en escena y crea sus propios poemas, sus propias palabras en medio de un amor que crece en un ambiente hostil. Pero gracias a la fuerza del amor se transforma en una llama viva, hasta ser consumido por los propios enamorados de manera espiritual. En esta leyenda, la traductora acompaña a los enamorados hasta el final de sus vidas, respira su aire, siente lo que se sienten y anhela el encuentro; también desea la salida del sol, como testigo del destello de amor de fuego en el corazón de los enamorados:

La poeta vuelve a tomar la palabra, también su destino habrá de ser fundirse en esa nada y unirse en teofanía con sus criaturas poetizadas [...]. La poeta usurpa el lugar de Layla, y no nos puede extrañar, porque ha hecho gala de fundir y de confundir su voz poética con la de los protagonistas poéticos a lo largo del poemario. Imposible distinguir ontológicamente a la autora de los versos de sus criaturas verbales. Son lo mismo merced a la altísima alquimia de la poesía [...], tampoco nos extraña cuando esta “peregrina del amor” que es nuestra autora admite que las bestias salvajes [...] no eran otra cosa que su propia lucha creadora con las elusivas palabras poéticas con las que iba forjando el poemario. (Como se citó en Janés, 2005a, p. 15)

A partir de esta cita, se entiende que Luce López-Baralt habló de Janés y su encierro en las páginas del poemario como si fuera un sudario que encierra el cuerpo; en este, Janés va hacia el silencio final, hacia el centro mismo donde se consumen los enamorados. En este nace de nuevo el verbo como transparencia y luz de los cuerpos enterrados ahí, y su luz hace ver cómo se unen los cuerpos y almas después de ser desmaterializados, descorporeizados, unidos en un tiempo y un espacio únicos. En este lugar de transformación, la poesía vuelve a dar vida a los cuerpos; es decir, gracias a la palabra, la poesía y la alquimia transformadora, los cuerpos son eternos. En el poemario de Janés, el amor de los amantes se enciende otra vez como nace el ópalo de fuego en el corazón:

El corazón es la morada donde se opera la transmutación del ser humano en sustancia de luz, de conciencia humana en conciencia divina. Allí donde cada tierra del ser se transmuta en su propio cielo. El corazón es la matriz donde se gesta el niño espiritual cuya maduración señala el final de la búsqueda mística. (Crespo, 2013, p. 260)

En relación con *El lenguaje de los pájaros*, Janés no interpreta ni quiere hacerlo; en esta historia sigue el ritmo de los pájaros que descubren paulatinamente los secretos en los valles que atraviesan, sigue las etapas y moradas que el sufí describe sin tener prisa en su camino. Aquí no se ve mucha libertad en su traducción³⁴, pues su deseo es llevar al lector

³⁴ En este aspecto, Janés siguió fielmente el texto traducido del persa al árabe. Es un texto que se ha podido leer (en árabe). No se ven grandes cambios, sino una estrecha relación entre ambos libros. En un trabajo futuro, se podría hacer un estudio, una comparación entre los diferentes libros traducidos por Janés y los textos originales, sobre todo en árabe y francés. Es un trabajo que permite ver los cambios y enfoques de la traducción. Por otra parte, se debe ver hasta qué punto se puede hablar de una traducción literal, explicativa, sentido por sentido o parafrástica; son cuestiones que se plantean en el momento de querer saber el grado de compenetración, disolución, alejamiento o acercamiento entre el texto original y la copia. Por el momento, se dispone de una versión de la leyenda *Layla y Majnún* en la web en árabe, a la espera de encontrar otra edición. Después, se tiene *El lenguaje de los pájaros* de Attar, traducida por Janés, y *La conferencia de los pájaros*, traducida y redactada en prosa por el Grupo Editorial de Humanitats. Por otro lado, existe la posibilidad de hacer una comparación entre *El diván* de Hal-lach en francés y la traducción de Janés al castellano; aquí se plantea siempre el problema de la traducción, cuando se trata de un texto traducido con base en otra traducción. En este tipo de situaciones, el lector se pierde entre las diferentes versiones, y no se sabe nunca hasta qué punto se pierden el sentido original del texto y el lector mismo.

español al destino final del sufí, un destino que se traduce en la aniquilación y el descubrimiento del secreto de este viaje espiritual. Pero, en este punto, se tendría que diferenciar entre una poesía que pertenece a una tradición oral y otra escrita; entre ambas tradiciones, se ve a un lector perdido entre lo que es original y lo que es imaginación de los recopiladores. Con esta pérdida de rumbo, se puede perder la interpretación misma y se puede entender el poema de otra forma.

Por consiguiente, el lector debería hacer la diferencia entre el poema como objeto de estudio y el poeta como sujeto y experiencia: “el auténtico objeto de la poesía es la experiencia que crea el poema en el lector, que forma parte de un continuum literario al que se refieren constantemente tanto el poeta como el lector” (Ernst, 1999, p. 178). Cabe aclarar que en ningún momento se pretende usurpar los lugares y espacios donde transcurre la leyenda para recrear otros paralelos dentro del poema; ello es completamente diferente en *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), por eso el viaje de los pájaros no se detiene, sino que sigue su ascensión hacia el monte donde se encuentra el rey. Estos poemas llevan por los valles como si el lector fuera acompañante de estos pájaros en su viaje vertical hacia su centro:

Después de aquel, aparecerá ante ti/ el valle del conocimiento, carente de fin y de principio/
[...]. En sí, ningún camino se parece a este/ distintos son el viajero corporal y el espiritual [...],
el conocimiento tiene distintos rostros/ unos han hallado el *mihrab*, otros el ídolo/ cuando brille
el sol del conocimiento/ desde el cielo de este alto camino/ cada uno, iluminado según su
mérito/ puede, de hecho, encontrar su propio rango. (Attar, 2015, pp. 384-385)

Para este fragmento, se ve cómo Janés no se deja llevar tanto por la traducción de la palabra *mihrab* ni se adentra en los significados que podría tener esta palabra más allá de su significado aparente en el texto. Es necesario tener en cuenta que esta palabra significa: el lugar alto desde el cual el *imam* pronuncia el discurso en la oración, el cual se encuentra en la parte oriental de la mezquita; este es un lugar que orienta a los musulmanes hacia el lugar donde se encuentra la Meca. La palabra se puede encontrar en *El diván del ópalo de fuego*

En relación con el mismo tema, en el futuro se podría hacer el trabajo de comparación entre las diferentes traducciones de la leyenda de *Layla y Majnún* escrita por Nizami, Fuzuli y *Diván del ópalo de fuego* (2005a) de la propia Janés. De momento, se puede decir que el libro escrito por Nizami está redactado en prosa, es una historia contada como si fuera un cuento. Dentro de la misma historia, se incluyen unos versos de amor, de pena y de deseo entre los enamorados; sin embargo, se percibe una distancia enorme entre el narrador y los personajes. Cabe recordar que existe una traducción en castellano de esta leyenda de Nizami (Nizami, 2001). Por su parte, Rosalía Pérez (2013) comentó también que una de las diferencias entre las dos versiones de Janés y Nizami es que: “en la versión de Clara Janés [...] desde su primer poema, aparecen símbolos y referencias a los misterios más altos intuidos por el amor, que no tiene explícitamente la historia de Nizami” (p. 257). En cambio, en la versión de Fuzuli de *Layla y Mecnún*, existe una trascendencia en la interpretación mística de las declamaciones amorosas de Majnún. Estas formas de expresarse frente al rostro de Layla tienen mucho que ver con los enamorados sufíes que anhelan el rostro del amado (Pérez, 2013, p. 258).

(Janés, 2005a), en el poema *En sus últimos momentos reconoce Layla que el amor es mihrab del más allá*. Así, Layla describe al corazón así:

Tu paraíso-corazón
granada inmóvil
ópalo encendido
a la puerta de los destellos
me conduce
[...] desde su levedad
el oro y los siete esplendores
en remolino me acometen
prende el fuego interior
replegando las sombras
y penetro
como un ave
en la blancura. (Janés, 2005a, p. 108)

No obstante, el término toma este mismo sentido, el de la orientación y el lugar desde donde nace el sol; es el lugar del más allá hacia donde se hace este viaje espiritual y vertical, porque es el centro mismo de la espiritualidad musulmana. En este sentido, Janés usurpa el lugar y el espacio y se adentra en lo más íntimo del sufismo, que anhela esta relación con este lugar. Mediante este *mihrab*, ella también visualiza la llegada al espacio interior, al oro alquímico de la transformación que se emprende en el corazón del enamorado.

Por otro lado, se devela el secreto al sufí, pero este develamiento no tiene nada que ver con la razón; al contrario, se llega a este estado mediante la intuición y la extinción en la contemplación. El *Poema del kashf o develamiento* lleva a esta manera de llegar a los secretos por parte del sufí. Janés, por su parte, no lo traduce, lo pone de la misma forma para llevar al estado mismo del sufí, un estado de iluminación y encuentro con el otro en plena luz. En esta leyenda que traduce Janés, se asiste a un deseo de contemplar a la amada y extinguirse en ella. Esto se ve también en el sufí que desea extinguirse en Dios; sin embargo, para llegar a ello, el

sufí debe volver a su primer estado: aniquilarse en Dios para permanecer en él después: “si en ti moro/ vano es mi cuerpo ya/ pase a tus labios la rosa viva/ que en los míos crece/ y a ellos incorpore su fuego/ y que se confundan/ mis cenizas con la nada” (Janés, 2005a, p. 106).

Como se entiende en estos poemas, la traductora recrea un lenguaje con base en su comprensión del texto original; este lenguaje creado responde a la necesidad de comprender y entender perfectamente las pautas del sufismo que se intenta descifrar, y tal forma de traducir se basa en la necesidad de pronunciar de nuevo la palabra poética para entender los significados y liberarlos de su inmovilidad. Aun así, el nuevo entendimiento permite otra reorganización del texto y su lenguaje, donde este último se disuelve en el sufismo y posibilita la creación de significados abiertos. En este sentido, la mirada al otro se cambia a medida que cambia el lenguaje que lleva a entender la otra realidad, por eso el significado de cada palabra y de cada concepto también se modifica; de esta manera, se forma parte de un proceso abierto hacia la regeneración del lenguaje mismo, desde dentro y desde fuera.

El lenguaje y la traducción, pues, van en paralelo con la capacidad de entender la otra lengua; al entenderla, surgen otras palabras, otras formas de decir, y el lenguaje se diluye en sí mismo: “para posteriormente surgir [...] transmutado [...] estamos atravesados por palabras, no solo por las que hemos heredado, sino también por aquellas que hemos absorbido en ese proceso incesante de reorganización interior que llamamos conciencia” (Arnau, 2008, p. 126). Esta es una pérdida de la orientación del traductor en medio de un lenguaje heredado con todos sus significados y un texto nuevo que dicta sus pautas, su lenguaje, incluso su manera de entenderlo. Janés va al límite con la creación del lenguaje para crear y posibilitar una comprensión del pensamiento y sus diferentes caminos que llevan al centro de todo. En este lenguaje y estos poemas se observa cómo se suceden los conceptos que marcan su pensamiento: la nostalgia a la infancia, el deseo de saber, los silencios, el vacío creado, la nada, el corazón y los secretos. Por eso sigue el camino trazado por los pájaros hacia la aniquilación de la materia, a la espera de descubrir los secretos enterrados en el corazón:

Tras este, llegará el valle de la perplejidad

dolor y nostalgia serán tu ocupación continua [...] cuando a este lugar llegue, el desorientado

quedará perplejo y perderá el camino

toda huella de la unicidad en su alma

se perderá, y también la “perdida”

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

a las preguntas: “¿estás ebrio o no? [...] ¿estás en medio o no estás en medio?

¿estás a un lado, oculto o visible?” [...] responderá:

“y tampoco sé, por tanto, no saber nada absolutamente sé

estoy enamorado pero no sé de quién/ ni musulmán ni infiel, ¿qué soy, entonces?

como no tengo noticias de mi amor

tan lleno de amor como vacío tengo el corazón”. (Attar, 2015, pp. 416-417)

En medio de estas preguntas, el buscador sigue su camino hacia otros valles. Su objetivo es descubrir los secretos y realizar la visión:

Después llega el valle de la pobreza y la aniquilación

¿tiene sentido decir algo?

la identidad de este valle es el olvido

la mudez, la sordera y el desvanecimiento [...] el que en ese mar se pierde

para siempre perdido y en reposo quedará

el corazón en este mar de calma lleno

no encontrará otro ser que el anonadamiento

si vuelve en sí de este anonadamiento

alcanzará una visión muy alta, se le entregarán hartos secretos. (Attar, 2015, pp. 430-431)

Para este punto, es necesario preguntarse sobre el final del anonadamiento de los pájaros y su muerte espiritual en el absoluto. La verdad es que se trata de un viaje *desde, hacia y en* ellos mismos; pero, en el fondo, existe un traslado, un viaje, un movimiento ontológico y físico hacia otro lugar para encontrar algo indefinido. Este viaje es similar a la traducción de Janés que va hacia otro lugar, otra lengua, otra cultura, a fin de adaptarla al español. Es un diálogo con el otro, un reconocimiento de su lengua y su herencia como forma de pensar distinta a la propia. En ese instante, el traductor mira también todo lo que lo define, reexamina su historia y todos los constantes que entran en su proceso. La traducción es una forma de absorber al otro, acogerlo, buscar todos los puntos de diferencia y convergencia con él:

[Como] forma que permita a uno volver a sí mismo, también se recurre a ella cada vez que se aleje uno de sí mismo, absorber al otro para formar parte de él. Como si no se podría haber un acuerdo entre las partes, excepto en los puntos de divergencia, y que su encuentro se efectuaría solamente en los puntos de ruptura. (Benabdelali, 2014, p. 256)

En este sentido, Benjamin mostró la convergencia entre las lenguas, a pesar de la imposibilidad de demostrar lo oculto de cada una de ellas; pero el hecho de acercarse a estas implica intentar otra producción mediante las diferentes vías, que son los símbolos y analogías. Después de esto, se puede llegar a la conclusión de que, en verdad, estas lenguas tienen mucho que ver entre sí:

Esta intimísima relación entre las lenguas [...] no consiste sino en una peculiarísima convergencia. Consiste en que las lenguas no son extranjeras las unas de las otras, sino que, *a priori* y con independencia de toda relación histórica, están emparentadas por aquello que quieren decir. (Benjamin, 2017, pp. 12-13)

De otra parte, Benjamin habló de la reconciliación entre las lenguas mediante la traducción. En el fondo, existe una separación simbólica entre ellas, debido a su evolución, formas de pensar, y distancia histórica y geográfica. Por ende, la traducción busca disminuir la brecha entre las culturas e incita a una cercanía y un entendimiento entre sus lenguas: “por medio de la traducción, el original evoluciona, por así decirlo, hacia un cielo lingüístico más elevado y más puro [...] ese estado como el ámbito predestinado, vedado, de la reconciliación y culminación de las lenguas” (Benjamin, 2017, p. 17). Entonces, el resultado de este encuentro mediante la traducción forma parte de un proceso que no acaba con esta en sí: la traducción de un libro abre puentes entre las lenguas, hace del encuentro una posibilidad y una realidad que supera todas las fronteras que delimitan la circulación de las personas. En consecuencia, la traducción reconcilia a los pueblos y acerca las miradas y concepciones de cada pueblo. La ganadora es la lengua y todas las personas que participan y se incorporan al sueño de hacer realidad otro encuentro.

4.3 La práctica poética

En los poemas de Janés siempre se encuentra con el deseo de superar los contornos de la realidad física, buscar algo que se encuentra en otro espacio. Sin embargo, ante este deseo siempre se queda con lo desconocido, lo oculto y lo inabarcable. Por ello, se puede hablar de una relación directa entre el sufismo y la creación artística, puesto que siempre existe algo indefinido, unas imágenes y una visión que superan la realidad. Su anhelo, pues, es ir hacia

unos lugares posibles, donde la realidad y las imágenes toman otras formas. En ese sentido, se presenta la imaginación creadora como puente hacia el mundo intermedio; es el lugar de las posibilidades y transformaciones:

En el camino hacia la visión, según el místico Ibn Arabí, tiene gran importancia la imaginación, que es un istmo, un mundo intermedio. Es el lugar donde todo adquiere otro aspecto, todo remite a otra cosa, todo puede, en último término, revelar todo. Es el mundo de la unidad esencial y de esa “develación” que se produce en espacios como el espejo de agua, cuando la imagen virtual se vuelve actual. La palabra, mensajera del misterio, cobra entonces su máximo poder [...], ahí se sitúan no solo la experiencia mística, sino la profecía, la adivinación y la vinculación directa de la palabra con el producirse de acontecimientos [...] y el texto se torna cuerpo, a veces secreto, dotado de la fuerza que al cuerpo otorga la sensibilidad. (Como se citó en Janés, 1999a, p. 27)

De acuerdo con lo anterior, Janés señaló nuevamente a Ibn Arabí para decir que la palabra y la poesía tocan las dos partes: la humana y la divina. A través de la experiencia mística, la palabra desciende a los lugares profundos del ser humano. De esta manera, su alma y su corazón se llenan de un amor que se refleja en su modo de ver, querer y amar al universo. Según Ibn Arabí: “las envolturas del alma cuando la gracia –el amor– mora en ella, lo que culmina con la iluminación: alma, corazón, membrana, entraña, núcleo, fondo y sangre” (como se citó en Janés, 2011, p. 52). En este aspecto, se destaca que la poeta se interesa tanto por la parte humana como la parte divina: “y cada palabra de Adonis parece surgir de ellas, remontarse a la región más honda, singularmente humana y también divina [...] aquella en que el amor y la inteligencia se confunden” (Janés, 2011, p. 52).

Así se ve la presencia del sufismo en Janés, a través de esta interpelación de la imaginación y el mundo intermedio. Para ella estos conceptos no se quedan quietos, sino que se mueven, y son contemporaneizados mediante su presenciación en la escritura. Esta forma de esperar un acontecimiento a punto de producirse forma parte de un diálogo entre el escritor y el texto, el poeta y el poema: estos toman cuerpo en la imaginación del poeta, pero siempre esperan su acontecimiento. Se está ante el secreto del advenimiento, a la espera de algo, porque este no es develado completamente.

De esta forma, sufismo, creación y hermenéutica caminan juntos y abren las diferentes vías ante la palabra misma para buscar sus diferentes realizaciones. En este espacio intermedio, el sufí intenta descifrar lo que ve y llegar a los secretos imaginados. Por su parte, el artista o la voz poética, en este caso, confía en la palabra como mensajera del misterio, en

su posibilidad de ver de otra forma todo lo imaginado. De igual modo, el sufí es un exégeta que intenta actualizar todas las formas que ve a través de su imaginación; durante este proceso de recreación de los espacios olvidados, dibuja otro mapa que puede llevarlo a su destino final. Es una geografía visionaria que transgrede la realidad y hace posible la vuelta al punto central de su búsqueda; en esta fase de ascensión hacia el origen, se asiste a un deseo de transformación, una transmutación de las percepciones de las imágenes que el sufí y el poeta reciben. El sufí, por tanto, vive en un mundo que lo invade y lo supera por diferentes imágenes y visiones; por eso les empieza a dar forma a través de sus facultades limitadas. En el fondo, es una experiencia única y singular; es una aparición que podría tener diferentes niveles hasta la aparición como rayo auroral y secreto en el corazón:

Hay tres luces en el corazón del gnóstico: la luz de la gnosis [*ma'arifa*] la luz del intelecto [*'aql*], y la luz de la ciencia [*'ilm*]. La gnosis es como el sol, la inteligencia como la luna, y la ciencia como las estrellas. Entonces la luz de la gnosis tiende un velo sobre la pasión [*hawà*], y la luz del intelecto tiende un velo sobre la ignorancia [*yahl*]. Entonces por la luz de la gnosis el gnóstico contempla a su señor [...] y por la luz del intelecto acepta la verdad; y por la luz de la ciencia, vive de acuerdo a esa verdad. (al-Nuri, 1999, p. 92)

Aquí se debe abrir unos paréntesis para hablar de esta experiencia que tiene como vehículo el corazón; esta lleva a mundos visionarios que nadie podría alcanzar, salvo los poetas y místicos. El mundo real, pues, como se percibe, no es capaz de transmitir y llevar a la esencia de las cosas, por ello la visión y la imaginación creadora (como se citó en Janés, 1999a, p, 128) sirve como puente entre el mundo visible y el invisible y lleva al *mundus imaginalis*, como dijo Corbin:

Un elemento fundamental es la imaginación, una imaginación “creadora” [...] es la capacidad de producir un mundo en el sentido mismo que toda la creación de una imaginación divina [...], “una imaginación orientada a transmutarlo todo en “imagen-símbolo (*mithal*)” y a través de ella percibir las correspondencias. Se trata de ese “istmo”, *mundus imaginalis*, lugar de develación, de teofanía, que equivale a la misma sustancia del alma. (Janés, 1999a, pp. 128-129)

En este sentido, el corazón y la poesía sirven de intérpretes o vehículos hacia estos mundos interiores e invisibles: “el órgano a través del cual el hombre percibe lo invisible es el corazón (*qalb*) que no capta ideas –fruto del pensamiento–, sino cosas palpables, vistas, olidas, oídas [...]. Su vehículo expresivo es la poesía” (Ibn Arabí, como se citó en Janés, 1999a, p. 128). Por todo esto, se puede afirmar que hay diversas formas de transformaciones y

visiones interiores, las cuales son creadas por los sufíes a partir de sus experiencias espirituales, en compañía de la luz transformadora. Esta luz relaciona con el mundo intermedio de la imaginación creadora, pero se debe recordar que este es distinto del de la fantasía y la propia imaginación. A través de esta, el sufí crea nuevas imágenes, conexiones y representaciones de lo imaginado; así es como transforma la realidad y actualiza la existencia permanentemente mediante su experiencia: “la imaginación es, desde este aspecto, una operación alquímica, pues transmuta las imágenes de los sentidos extrayendo sus contenidos espirituales” (Crespo, 2013, p. 170).

A través de la imaginación creadora, se da lugar a nuevas formas de acceder a lo desconocido; en este espacio de creación, el sufí emprende el viaje al revés hacia su punto original. En otras palabras, su forma de realizarse toma dos direcciones: en el principio, recibe las imágenes desde el lugar intermedio, de forma descendente, para pasar por diversas esferas. Después, el sufí se ve obligado a remontar y subir otra vez todas estas esferas para llegar al origen, por eso crea sus métodos de entrada a este espacio. Janés habló del *dikr* que introduce al musulmán a un estado de trance o éxtasis mediante la rememoración y la repetición de unas formas concretas del nombre de Dios:

Por parte de los musulmanes es también el trance la finalidad del *dikr*, palabra que designa tanto rememoración como determinada oración: el recitado de alguno de los 99 nombres de Dios o de sus atributos, lo que se realiza tras la meditación estática y la aceleración del ritmo respiratorio, o bien tras el movimiento y la danza, para alcanzar la cosa a través del nombre. (Janés, 1999a, p. 69)

En relación con los nombres de Dios, la poeta no profundiza mucho en su significación, en cómo se debe entenderlos y por qué son 99 y no 100 nombres; además, también se nota que tanto los nombres como la ciencia de las letras se ven olvidados en el texto de Janés. Sin embargo, se cree que la poeta ya sabe que falta un nombre, y conoce que existe la ciencia de las letras islámicas, la cual orienta al buscador del nombre faltante. Janés tampoco menciona las letras ni sus valores como existen en la Cábala; en este caso, se supone que la poeta se interesa más por el lado de la transformación y la percepción a través de la repetición de tales nombres.

Por consiguiente, la creación empieza por decir y darle presencia al nombre ausente; es seguir las huellas trazadas por parte de la imaginación en su primer estado; se busca el verbo o la palabra presente, pero que, debido a la ignorancia y al olvido, deja de existir. En

esta forma de creación, tanto el sufí como el yo poético buscan el nombre ausente y desconocido para dar vida y existencia a sus visiones; a través de la rememoración, el sufí entra en éxtasis. En ese instante, las palabras adquieren otros sentidos y realidades que se abren hacia mayores posibilidades; es el deseo de desprenderse de todas las formas preconcebidas e ir hacia la materialización de las imágenes del mundo imaginal:

El cuerpo se desprende de toda semejanza corpórea

contra el hastío

aquí está consumado el elogio del desprendimiento

contra la posesión

Nada está en este instante materializado, sujeto a la figura del origen, ni a la forma del vértigo

postrero, la mano, ensimismada escucha. (Ullán, 2008, p. 697)

Con esto, ya es posible ver cómo traduce Janés el sufismo, cómo lo presencia, lo actualiza y le da voz en sus escritos; se cree que esta siente lo mismo que siente el místico al despojarse de su ropa exterior, por eso ella se queda con la palabra y la deja surcar los caminos de indagación, la deja entrar en vértigo, en contacto con las voces que llegan de lejos para anunciar nuevas palabras. Ante este misterio que invade su mente y el anhelo de develarlo, se llega al mundo de la escucha sufí; esta es la escucha o *samâ*, y se encuentra junto a la recitación de los nombres de Dios y la danza que busca el lado misterioso de las palabras. Aun así, es muy difícil llegar a una comprensión e interpretación exacta de estas letras; en este sentido, Rumi dijo: “¡guardaos de decir que habéis comprendido! La comprensión es no comprender. Esta comprensión es un obstáculo para ti. Hay que escapar [a ella]” (como se citó en de Vitray-Meyerovitch, 1996, p. 10). Por lo tanto, el sufí entra en contacto directo con estas letras, las medita, imagina, saborea y vive interiormente; es un contacto directo con las letras y “la ciencia de las letras” como “ciencia operativa”, como afirmó Garrido (2006):

El Corán contiene, en efecto, a modo de exergo de veintinueve azoras, misteriosas siglas compuestas de una a cinco letras aisladas que se deletrean en la recitación y no forman ninguna palabra. En total, catorce letras, la mitad exacta del alfabeto árabe. (p. 91)

Esta es una manera de descubrir el lado oculto de las palabras, de imaginar todas las formas posibles de las palabras y sus significaciones:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La fuerza de la voz pone de relieve la importancia del oído. Yili, como otros místicos musulmanes, compara el comienzo de la iluminación con oír el sonido de una campana. Ibn al-Farid, refiriéndose al nombre de la amada pronunciado, dice: “a través del oído todo mi ser la contempla” [...]. Al-Gazzali, que tanta importancia dio a la música en relación con el misticismo, afirma que esta es un “puente” entre dos esferas, el mundo de los impulsos y el mundo del espíritu, es decir, entre lo finito y lo infinito, lo perecedero y lo inmortal [...], cuanto mayor es la sencillez y emotividad de la naturaleza, mayor efecto producirán en ella la música y la danza. (Como se citó en Janés, 1999a, p. 70)

De igual forma, Al-Gazzali recordó el poder de la música y la escucha para encender los fuegos del corazón y la orientación hacia un estado de éxtasis y arrebató: “el corazón ha sido constituido de tal manera por el Todopoderoso que, como el pedernal, tiene un fuego escondido que es despertado por la música y la armonía dejando al hombre postrado en éxtasis”. En este sentido, Janés insistió sobre la importancia de la música, la rememoración y la danza como formas posibles para alcanzar una adivinación de las imágenes; como resultado, se puede llegar a unos estados de arrebató y trance. Esta forma de desconexión total de la realidad lleva al sufí a crear otra forma de percepción de las imágenes; en definitiva, un despertar de los sentidos interiores y una forma de expresión diferente de los demás:

Para los sufíes, el estado extático [...] se alcanza precisamente a través de la escucha y la práctica musical [...], la suspensión alcanzada a través de la escucha interior dilata, hasta eliminar las fronteras entre el sujeto, el objeto y el medio. (Addolorato, 2009, pp. 162-163)

En consecuencia, esta forma de dialogar y comunicar con lo ausente establece una:

Armonía entre el hombre y el universo mediante esa danza que no tiene otro sentido que el de la unidad del cosmos, y cuyo movimiento giratorio se identifica con la rotación de los astros y los ciclos de las estaciones. (Janés, 1999a, p. 71)

Con lo anterior, es posible ver claramente cómo esta experiencia espiritual acerca al lector para otorgarle un sentido más allá de lo aparente:

Ese dar vueltas como una peonza capaz de producir la confusión de los siete colores del espectro y generar el blanco, es decir la levedad. Debe ser así puesto que el sentido originario de su danza era incorporar el mismo movimiento de rotación de los planetas en el cielo, una forma de inscribirse en el universo, un modo de reintegrarse en él a través del éxtasis, es decir de la unión con la divinidad. (Janés, 2011, p. 24)

Al ir más allá de la descripción aparente de la danza del giróvago, interesa lo que viene después en relación con esta: Janés se preguntó por la significación verdadera de esta

danza, de los poemas del sufí, la cual va más allá de lo artificial para penetrar en la esencia del sufismo: “¿tenían solo este sentido el baile y el canto de algunos místicos?”. “El sufí era un poeta del pueblo y para el pueblo. Pero, ¿entendía el pueblo realmente todo lo que decía? ¿Era capaz de seguirle en sus contradicciones?” (Janés, 2011, p. 25). La poeta intenta, a través del sufismo y la danza de los giróvagos, hallar otras formas de entender la realidad. Es una entrega completa al conocimiento de sí mismo, al amor que debe guiar a todos los seres humanos:

Y todo es multiplicación
todo es figura de lo eterno tallado como
diamante, instante firme sin los flecos desvaídos de los lindes
encerrado en la perfección del
perpetuo nacer. Toda materia es
lecho de luz. Y yo me multiplico
–y me detengo– en celdas de
amor puro del panal de su voz
frecuencias, red cristalina que
sostiene ser y no ser, espejo
múltiple de la naturaleza misma...
todo es intacto, aéreo, leve asiento
para el albor de la armonía. (Pérez, 2013, p. 213)

En realidad, lo que se siente en estas palabras es una insatisfacción existencial, por eso se defiende el amor para toda la humanidad; por otra parte, la poeta desea encontrar respuestas para las imágenes que nacen delante de ella, quiere dar sentido a los rostros olvidados y cambiar la forma de concebir las cosas. Justamente es aquí donde se nota el poder de la palabra, al crear nuevos espacios transitables, ofrecer nuevas lecturas de las imágenes y hacer posible la resurrección de la vida dentro del mismo fuego. Esta es la identificación del fuego y la rosa en la imagen que se encuentra en el pasaje coránico (Janés, 1999a, p. 86). En otro poema, la autora dijo:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Una capa de mutismo se mezcla con la tierra y arropa los rescoldos, que en su acallado interior escuchan un murmullo oculto: la llama disponiéndose a asomar entre las brasas/ nace una rosa en las brasas; su clamor como rocío pasa a mis labios. (Janés, 2006, pp. 21-22)

A partir de estas palabras, el lector se halla en un espacio desconocido, lleno de imágenes y letras que necesitan una mayor comprensión, la cual nace de la insatisfacción del hombre que se encuentra solo ante el misterio de la vida y las preguntas acerca de sí mismo. Por eso la palabra entra en contacto con el misterio que se esconde debajo de todas las visiones e imágenes, e intenta buscar un hilo que lleva al hombre al develamiento de los secretos, pero nunca se puede hablar de un saber perfecto, sino de una comprensión incomprensible; se trata de un saber que supera la razón y el pensamiento lógico, por eso requiere otra forma de entendimiento:

Así pues, si se la quiere alcanzar de alguna manera, es necesario que suceda en el momento mediante una comprensión incomprensible, por decirlo así, por la vía del arrobamiento; así como con el ojo corporal solo podemos contemplar el brillo de sol de manera incomprensible por un momento [...]. De ahí que solo quede la ignorancia docta a la comprensión incomprensible como la vía verdadera para llegar a él [Dios]. (Como se citó en Haas, 2009, p. 68)

Ante esta situación de incomprensión y falta de las palabras adecuadas para expresar lo vivido, la voz poética parte de la idea del movimiento que caracteriza la materia, la luz y el cosmos entero que no cesa de moverse; por ello, no se puede hablar de una quietud definitiva, sino indetenible, se trata de unos símbolos que requieren una interpretación y un lenguaje que incita a buscar más allá del lenguaje mismo. Este hace recordar que se está ante unos espacios y sentidos indefinidos que requieren cada vez más apertura, más transformación externa e interna:

Todo fluctúa y se enlaza hasta extremos incomprensibles. Es la tentativa de equilibrio del negro, que amansa su propia energía para que se detecten los movimientos del blanco. Entra en el movimiento y percibirás la velocidad y la resistencia [...], entra en el color y sabrás que el negro del cielo es el ayer de finitos; que a medida que una estrella se aleja pasa del azul al rojo, y que la frecuencia de las ondas la que otorga el espectro a la luz, en sí incolora. (Janés, 2013, pp. 8-9)

En efecto, se trata de un movimiento continuo de todos los elementos existentes, es una forma de nacer y crecer de nuevo. Janés, por tanto, busca este renacimiento que caracteriza el arte islámico, que se refleja en su manera de ver el proceso de la materia y los

colores de un estado a otro. De otra forma, esta persigue la manera adecuada para volver al estado original y no deja de desear saber los secretos de lo invisible:

El ojo se ve atrapado a la vez por la quietud y el movimiento. Es un propósito del arte islámico, claramente detectable en los azulejos de las mezquitas: movimiento incesante que, al volver sobre sí mismo, remite al presente puntual, reverbero que indica el existir o vida, regreso al origen, ser y no ser a un tiempo, nítido, cruce de niveles entre lo visible y lo invisible. (Como se citó en Pérez, 2013, p. 130)

Adicionalmente, el arte se encarga de descubrir lo olvidado por parte de la religión, y el arte islámico lleva a espacios diferentes a través de los azulejos que decoran las mezquitas; por eso Janés interpela este arte, lo introduce en su obra, porque remite siempre a una realidad cambiante e incierta. En la cita de la autora se ve el peso del tiempo, su presencia y su fugacidad; es la incerteza que caracteriza el tiempo y la incompreensión sobre lo que está pasando alrededor. Tal incertidumbre se convierte en una cuestión filosófica y existencial, dado que pone en cuestión la noción de la verdad y la poca durabilidad de las cosas en la época moderna. En conclusión, se puede decir que se hace uso del pensamiento posmoderno, el cual tiene otra forma de ver las cosas:

Si la vida, durant l'època premoderna, era assaig quotidià de la durada infinita de totes les coses, llevat de l'existència humana, la vida en el temps de la modernitat líquida és un assaig quotidià de la fugacitat universal. El que descobreixen ràpidament els habitants d'aquest món és que no hi ha res que estigui destinat a durar, i encara menys a durar per sempre. Els objectes que avui dia es recomanen com a útils i indispensables solen "passar a la historia" molt abans d'arrelar prou temps per esdevenir una necessitat i un consum. (Bauman, 2007, p. 30)

Por todo esto, se habla de un "regreso de la religión" (Haas, 2009, p. 67) que, en un momento dado, se ve callada; sin embargo, se tendría que hablar de la religión en el sentido místico y contemplativo, pues se trata de una experiencia espiritual viva que se aleja de la visión única, anclada, guiada por una simple lectura de los textos. En este contexto, se puede hablar de algo en común entre los místicos y el posmodernismo; aquí se hace referencia al intento de encontrar respuestas para la verdad oculta, pero ambos se enfrentan a un mundo absoluto, imposible de expresar o decir. Como resultado, se recurre al desmontaje, a la deconstrucción hermenéutica de la verdad. En este caso, la tarea, como dijo Klaus Muller, es:

Deconstruir todo sujeto dominador imaginable, tal como lo expresaron con sus propias palabras, es decir, de destronar ese logocentrismo y ese poderío histórico monolítico y

contraponerle toda una pluralidad radical de sentidos frente al sentido, de historia frente a la historia, de verdad frente a la verdad. (Haas, 2009, pp. 15-16)

Gracias a esta construcción de un nuevo espacio, el arte y el sufismo se unen para buscar otras formas de entender la realidad que se escapa de la comprensión. En la visión de este espacio lleno de enigmas, se buscan respuestas para las preguntas que surgen en cada nivel de comprensión de la realidad; es lo mismo que le ocurre al sufí que pasa por diversas etapas, porque intenta entender su mente bajo distintas formas de luz. El sufí va develando su alma mediante una visualización y una interpretación de los colores que percibe durante su proceso de realización espiritual; es una transformación que activa sus “centros sutiles”, como afirmó Crespo (2013), y orienta su viaje hacia la comprensión total: “estos colores (fotismos) son visualizaciones de colores que sirven al místico como señales orientativas en el viaje interior e indican la fase concreta, dentro del proceso de depuración, que el místico atraviesa en ese instante” (p. 264). Sin embargo, siempre se está ante la tarea ardua de saber la realidad del ser humano y la definición de algo indefinido. Así, las interacciones con lo absoluto se basan en una relación condenada al fracaso, a la impotencia, porque nunca se llega a una determinación fiable de la visión que se tiene de este absoluto; por ello, las imágenes configuradas de lo indecible quedan en un intento completamente lejano a la realidad:

Aquello que es absoluto [...] es en definitiva impronunciable, esto es, indecible [...] el acceso a lo absoluto está cerrado tanto mental como existencialmente. El discurso humano es expresión [...] de un ir tentando aquello que detrás de toda apariencia podría percibirse, en el mejor de los casos, como figura. (Como se citó en Haas, 2009, pp. 17-18)

Por su parte, Janés confirma que, en este siglo, lo que más importa es comunicar lo oculto, encontrar estas relaciones que existen entre el ser humano y el cosmos. Tal relación empieza desde un vacío que se pinta sin la posibilidad de saber lo que oculta dentro de sí, por eso la poeta presta atención a todos los movimientos invisibles y transformaciones de la luz:

[Que] comunican lo oculto: es la obra emblemática de nuestro siglo, ella sola resume todo saber; ese que permite al hombre actual situarse en un nuevo plano partiendo de sus conocimientos, porque estas orientaciones que entre sí tan amorosamente se corresponden, se combinan también en secreto con el cosmos. (Janés, 2008a, p. 21)

Desde esta relación entre el ser y el cosmos nacen múltiples preguntas; no obstante, hermenéuticamente hablando, las respuestas también se consideran preguntas que abren el espacio hacia otras respuestas, y así sucesivamente. Acerca de esta infinitud, Eduardo Chillida señaló: “son preguntas cada vez más hondas, a lo mejor, o planteadas en distintos planos de

conocimientos. Tal vez es siempre la misma pregunta, no lo sé. En el fondo, la obra ya tiene de por sí un lenguaje propio” (Janés, 2008a, p. 72). Como resultado, estas preguntas deben ser renovadas, porque lo absoluto interroga siempre y llama a descubrirlo: “y el absoluto es eso que siempre ignoramos mientras estemos en tierra, y por lo que la pregunta manará incesantemente renovada” (Janés, 2008a, pp. 77-78). De esta manera, se está ante la incertidumbre y la incapacidad de pronunciar lo impronunciable, lo que lleva a muchos posmodernistas a tener una filosofía de escepticismo, lejos de cualquier intento de pronunciar discursos afirmativos acerca de la realidad. El lenguaje, en consecuencia, no puede expresar la forma del pensamiento y del cuerpo, que puede ser disfrazado bajo múltiples formas, como lo expuso Wittgenstein:

El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está constituida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo. (Como se citó en Janés, 2007, p. 31)

Igualmente, Wittgenstein señaló el juego del lenguaje, donde se encuentran dos sistemas diferentes: el primero es un lenguaje basado en un sistema lógico, el segundo expresa todas las sensaciones y los sentimientos que se sienten y se desean mostrar mediante las palabras. Este último es el que comparten los místicos y posmodernos, quienes buscan la determinación de la realidad; aquí no se encuentra la quietud o el callar absoluto por falta del movimiento: “¡y cuando todo alrededor se hiela! El horizonte está claro, no hay movimiento. Las palabras no se relacionan entre sí, acontece la imposibilidad de la frase y su discurso” (Janés, 2010b, p. 41).

Esta impotencia e imposibilidad de seguir con el discurso lleva a entender que se está ante una forma de nihilismo de la poeta; sin embargo, no se trata de un nihilismo negativo, pues se sabe de ante mano que este corresponde a una etapa de su vida: “durante años, se sintió en un estado de escepticismo, en una situación estéril, nihilista, en un estado de abandono, de angustia que le hacía permanecer inmóvil y en silencio” (Casas, 2014, p. 42). En el fondo, es un nihilismo que anula todos los espacios y abre un diálogo con las diferentes formas de vivir, es una nulidad que va hacia el despertar del *yo* interior, el descifrar de los enigmas tanto del *yo* como del universo. La escritura, en este caso, es un intento de reubicación espacial y temporal del *yo*; es una unidad integrada en un centro múltiple de relaciones; es una ausencia, una presencia y una resurrección del *yo* de su silencio, como dijo Jaime Siles:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

En la obra de Clara Janés [...] hay siempre resurrección y, por ello, también ausencia de nihilismo [...]. Para Clara Janés “somos reales en la desaparición”. Y esta desaparición no se produce solo con la muerte: va produciéndose a lo largo de toda nuestra vida y, de modo patente, en la desaparición elocutiva del propio *yo* [...], pero en Clara Janés esta “desaparición real” es solo relativa, pues lo que tal desaparición entraña no es la nulidad del *yo* en la definitiva nada, sino un sentido de comunión amorosa con el cosmos. (Como se citó en Janés, 2015, pp. 21-22)

De otra forma, se está siempre ante una resurrección permanente de la palabra que busca diferentes maneras de resurgir; por lo tanto, el *yo* poético elige la escritura como forma de acercarse a los vacíos del alma y el *yo*. En definitiva, es anhelar un contacto y un diálogo del *yo* en su verticalidad:

La poesía de Clara Janés es siempre trascendente y se mueve en dos direcciones: de la trascendencia a la inmanencia y al revés. Pero todo converge en ese sentido superior, del que su creación recibe su gracia y con el que ella se identifica incluso en los momentos de máximo dolor. (Janés, 2015, p. 26)

Es de esta trascendencia de donde surge la palabra poética como una pregunta incesante que requiere una respuesta nunca encontrada:

Lo que hace que la palabra poética no se agote: el deseo del deseo de un no sé qué, inagotable porque es entrevisto, nunca enteramente revelado ni identificable, creado y formado por una interrogación, una inquietud siempre activa [...] y el nacimiento de la palabra poética es celebrado y expuesto como el misterio de la encarnación. (Martín-Hernández, 2014, p. 75)

En el fondo, se trata de una forma similar a la experiencia mística que anhela saber la verdad; esta reside dentro de sí misma y en el universo, pero se frustra ante la imposibilidad de lograrlo. Por eso se utiliza la palabra como única forma de acercarse a este mundo y desnudarlo para descubrir su realidad, a pesar de que la experiencia sea más grande que el lenguaje mismo: “ese es otro punto que explica la relación de su obra con la mística, que también se ve limitada por la insuficiencia del lenguaje para expresar la sensación y el sentimiento de la totalidad” (como se citó en Janés, 2015, pp. 27-28). De acuerdo con esta insuficiencia del lenguaje, lo que queda es la intuición, la visión, la imaginación de todo lo invisible; esta es la razón que incita a los místicos a inventar su lenguaje especial, que responde a la experiencia que parte de la ignorancia. Con ello, se intenta encontrar una manera y un modo de acercarse a lo inefable. De igual forma, se puede decir que existe una

soledad interior y una falta de respuestas a las preguntas sobre la vida y sobre sí mismos, y tales preguntas encuentran un sentido al abrirse hacia la totalidad que encubre:

Ningún pensamiento puede concebir ni indagar la causa de todo, la única y única realidad o el ser en sí [...], estamos cerrados, y solo podemos ser del todo, es decir, asimilarnos a la totalidad y adaptarnos a ella, ser uno con ella, y convertirnos por tanto en uno. (Como se citó en Haas, 2009, p. 34)

Indudablemente, se trata de una superación de la mirada sobre el lenguaje unitario que une a todos y puede expresar todo mediante los mismos mecanismos; es un lenguaje que supera todas las realidades y hace de la experiencia una personal, pero podría contener diversas verdades. De esta manera, del texto emanan muchos sentidos que se ven superados y renovados continuamente, y esta forma de interpretar nace de la necesidad de vaciar los conceptos de sus contenidos, desnudar los nombres de sus huellas y cruzar los límites de comprensión de las letras. Esto lleva a otro ámbito que facilita la comunicación de lo incomprensible, aquello que sitúa frente al silencio de la palabra; es un silencio agotador porque comunica y no comunica nada:

El hombre, en pos del olvido, se entregaba a la ebriedad, la música, la danza y la exaltación, porque de esos abismos insondables por causa de la muerte derivan la embriaguez, la música, el éxtasis y hasta la mística [...]. El poeta, llevado por su propio aliento, hace ofrenda de su ser a la ebriedad y se convierte en vehículo para enunciar ese horror y su única posible victoria: el amor; encarna ese pavor porque, de hecho, a través de su verbo inspirado incorpora el saber del Dios, se sitúa en un lugar que rebasa la presencia –aquello que se conoce– y dice lo que –por desconocido– no puede ser dicho, comunica lo incommunicable, lo que habita el silencio. Es, de hecho, un transgresor: con la génesis, la poiesis, el ser fluyente, vence lo que huye, el transcurrir; es decir, vence lo que se va con lo que llega y con lo invicto del ritmo. (Como se citó en Janés, 1999a, pp. 66-67)

En este punto, Janés invita a abordar dos cuestiones importantes en el sufismo, que tienen mucho que ver con su poesía; estas sitúan frente a un mundo desconocido y absoluto que rebasa el lenguaje. Ante este desconocimiento, el sufí usa un lenguaje ininteligible –en este caso, la danza o *samâ*– para establecer una comunicación con el más allá. Por supuesto, se está ante lo desconocido, por eso la experiencia debe ser espiritual, gnóstica, y debe basarse en otras formas de comprensión. Esta es la exaltación del verbo por los caminos hacia el abismo de la palabra, que rebasa los límites trazados para entrar en lo profundo del alma humana:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La música sostiene sobre el abismo a la palabra, y así sucede, y la poesía lo demuestra; sin embargo, puede darse también que sea la palabra quien sostenga en el abismo a la música, que la haga fluctuar, la aglutine, la lance en busca del punto de equilibrio en la cuerda tensa del concepto, haga que vuelva sobre sí misma, gire ofreciendo caras nuevas, destellos inesperados o se recoja recatada [...]. Es la exaltación del verbo en cuyo cuerpo está todo contenido, cuyo cuerpo lo arrastra todo, cuyo aliento se manifiesta creador. (Janés, 2011, p. 66)

Aunado a lo anterior, Janés lleva a sus poemas este interés por la música, la poesía sufí y la relación que se obtiene a través de su fusión. La poeta no deja de hablar de la palabra que cruza los espacios y busca su renacimiento, por eso remite a los cantos de Nazerí de los poemas de Rumi. En estos poemas se encuentra:

Esa envoltura de la vibración en torno a la palabra emitida, como las ondas de agua en torno al punto que la piedra cruza para ir al fondo, remite al centro-algo sale del interior para cruzar la exterioridad e ir a albergarse en otro interior. (Janés, 2011, p. 66)

Como resultado de este cruzar y viajar del exterior al centro, se tiene un encuentro de dos almas, dos amantes que se quieren mutuamente y se buscan desde hace mucho tiempo: “yo soy tú, tú eres yo, oh, amigo; / no te vaya de tu propio pecho, no te creas otro, / no te ahuyentes de tu propia puerta” (como se citó en Janés, 2011, p. 67). Con esto se ve cómo Janés interpreta el discurso sufí al servicio de la palabra poética que se realiza al ir hacia el otro. La palabra no se queda quieta, sino que se mueve, y para ello se necesita nacer y renacer, pero siempre en el interior de otra forma; así es el sufismo, es un ir hacia un centro, una búsqueda permanente de algo.

Por otro lado, esta palabra también toma cuerpo y busca todas las fases de realización; se puede decir que el lenguaje mismo está abierto a diversos niveles de comprensión, y que depende del nivel del receptor y su forma de concebir la realidad. Por eso el sufí intenta crear sus formas concretas con base en su experiencia y su imaginación creadora; con ello, da lugar a otra forma de contemplar, armonizar y equilibrar los diferentes niveles de recepción de estas imágenes a través del lenguaje. Así sucede con la palabra de Dios, que tiene diferentes interpretaciones; por tanto, no se puede negar ninguna de ellas, dado que cada uno entiende el versículo según su nivel de interpretación, como dijo Ibn Arabí: “al enunciar ese versículo no podía ignorar la diversidad de acepciones posibles de cada palabra o composición de palabras. Negar la validez de esta regla es limitar la ciencia divina” (como se citó en Crespo, 2013, p. 37).

En este sentido, Crespo (2013) habló de un lenguaje técnico especial que se refiere a una experiencia espiritual interior. Es un lenguaje que responde a una situación determinada, dependiendo de la morada en la cual se encuentra el sufí, por eso este lenguaje requiere una imaginación y una simbología especiales. Se habla de la lengua árabe que parte de una serie de referencias y connotaciones, por eso difieren el nivel de comprensión y significación de los términos: “el sufismo emplea un lenguaje técnico muy preciso [...] abarca diferentes niveles de profundización [...] capaz de expresar simultáneamente los diferentes niveles de conciencia o velos que recubren el corazón” (Crespo, 2013, p. 37). De esta forma, cuando se habla de la interpretación de los versículos, también se hace referencia a las formas de interpretar la obra de arte; así, Crespo (2013) hizo ver esta relación estrecha entre el sufismo y la obra de arte, ya sea poesía, escultura o pintura. Este mundo obliga al investigador a prestar atención a los símbolos existentes en cada obra para entender su mundo, pero resulta difícil dicha interpretación, en tanto que se tiene un ámbito artístico, místico y espiritual, por eso se tendría que acudir a la interpretación de los símbolos para el entendimiento del lenguaje.

En este punto, cabe mencionar que los dos volúmenes, *Los bellos colores del Corazón. Color y sufismo* de Crespo (2013) e *Iluminaciones persas* de Janés, se parecen mucho. En ambos libros se encuentra un mundo artístico que une poesía, colores y pintura; además, se mueven en el ámbito de la cosmología, el pensamiento islámico y sufí. Los dos libros contienen la presencia del lenguaje gnóstico, la unión de la palabra y el color, y ambas escritoras relacionan las percepciones de las luces con las diversas visiones del mundo imaginal, donde las primeras se dirigen al corazón a través del lenguaje gnóstico mencionado. Lo que interesa aquí es la presencia del sufismo en Janés a través de estas iluminaciones y su reflejo en la escritura. Así, este mundo relacionado con el arte y la simbología islámicos facilita el acceso al metafísico y todo lo que representa para un sufí. Janés dijo:

El mundo en el que se mueve los miniaturistas persas es, un mundo de sabiduría, por ello se sitúan ante el papel con una conciencia metafísica de su arte, que no limita al dominio de su depurada técnica, sino de todo un sistema de pensamiento que multiplica el valor de las historias. (Como se citó en Pérez, 2013, p. 316)

Lo que llama la atención en la poesía de Janés es la búsqueda eterna de lo desconocido y lo absoluto; sobre estas nociones, se tienen dos testimonios que hablan de la experiencia de la poesía de Janés. Primero, se presenta el de Parra:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

La búsqueda de la poesía de mujeres, al menos de una parte que actualmente escribe. Clara Janés también tiene un orden distinto –trátase de lo profundo o de lo sagrado– a un mundo paradójico: el encuentro con los límites y/o una *quête* de mística. (Como se citó en Addolorato, 2009, p. 42)

En segundo lugar, Scaramuzza (2012) creía que Janés pertenecía al misticismo poético:

Aunque quede distancia la idea más corriente de Dios y de la religión, permanece en ella la idea del absoluto y del ser, como objeto de tensión y anhelo del hombre que busca un sentido de plenitud más allá del vacío, la finitud y la angustia de su existencia. Se encuentra aquí la búsqueda (que no puede ser de orden racional) de una comunión, diría mística, con el todo. (p. 42)

De otra forma, el *yo* de la escritura sigue buscando en los laberintos del alma y no cesa de abrirse hacia todas las formas que engloban un único centro, pero de diferentes colores. Así se va hacia el camino del retorno, hacia el centro olvidado. En esta visión, la palabra intenta precisar lo que ve, por eso vuela y entra en contacto con lo invisible que le llega de una región desconocida: “por el túnel blanco/ llega la danza y el invisible/ y su llamada/ aves insomnes/ los círculos dan vueltas/ y, como nuestros pasos incorpóreos/ se aproximan/ y se alejan/ y en el cauce/ de anhelo confluye nuestra visión” (Janés, 2007, p. 33).

Para entonces, la visión es borrosa, los cuerpos pierden su forma y el descenso hacia la región del encuentro se acelera; asimismo, la poeta anhela encontrar una palabra que describa el rostro que se ve en el espejo. No obstante, tanto la palabra como el rostro se desvanecen, se consumen; y, como resultado de este encuentro inesperado con el propio rostro, la palabra se ve incapaz de decir algo porque: “el lenguaje abandona el corazón” (Janés, 2010b, p. 49). Por lo tanto, la palabra se consume, se destruye por sí misma; es lo mismo que le sucede al *sufí* en su estado de ebriedad:

Entró con cautela y buscó el centro y se halló en descenso hacia la región de las brumas [...], no vio los cipreses sino borrachos balbuceos. Y la palabra primera llameó hasta consumirse. En la fuente del olvido perdió el rostro. Y no supo a quién veía en el espejo. (Janés, 2007, p. 36)

Ante la ausencia de imágenes, rostros y formas que puedan determinar lo indeterminado, se halla otra vez una referencia a lo absoluto; por eso en el caso de los místicos, se trata de una manera de vaciarse por dentro de todas las formas y entrar en experiencia y contacto con lo divino. En definitiva, es un ir hacia lo absoluto, lo inefable y

morir en él; es una muerte mística que se encuentra en el dicho del profeta: “morid antes de morir”; es una invitación a emprender el camino hacia Dios; es un acto de búsqueda continua por medio de los atributos que se manifiestan en el cosmos y en sí mismos. La muerte, por tanto, engloba la muerte en Dios para permanecer en él eternamente, lo que significa abrirse hacia todas las visiones e imágenes que el sufí llega a crear en relación con el absoluto. En un principio existen una visión y un sujeto que desea consumirse a través de esta, en la imagen. Al final se une todo y el espejo refleja un único ser, por eso resulta difícil distinguir entre ambos:

Un pájaro que son treinta pájaros, que vuela sin moverse, que se aproxima sin cortar el espacio, que no arroja sombra, que carece de color; un pájaro rey, pura esencia, unión de ser y no ser, fondo en el que el fondo del ser se revela, pura posibilidad de la que el ser concreto se desgaja, portador en su boca del misterio, como un poema [...]. Yo, tú, él, aves como el árbol o la nube, como la luz que descendía a posarse en su tumba o levantaba el vuelo hacia el no-lugar. (Janés, 2007, p. 55)

En efecto, en esta visión que oscila entre la presencia y la ausencia, el sueño y la vigilia, surgen las imágenes para anunciar la llegada de algo que viene de lejos; pero en cualquier momento se desvanecen estas imágenes:

Perder el sentido
es lo que espero ante su imagen

[...] un agua seca
recorre las orillas del sueño

[...] se desvanece la vocal que nos unía
queda una onda de vaguedad
como un letargo
en mi pecho, comburente resaca
cobro aliento. (Janés, 2002, p. 64)

Consecuentemente, entre ebriedad y sobriedad del momento, las imágenes se suceden y la poeta entra en un estado del no saber, por eso necesita cobrar el aliento y la palabra para decir lo que se siente en este momento, pero la visión la lleva a un vacío en el cual lucha con la nada, con su propia extinción en la nada, en la ausencia de cualquier imagen:

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

Escucha los tambores de la lluvia
ya se acerca la última tormenta [...] tu ausencia me posee
la ausencia de saber
tal vez todo mi llanto
es un bautismo de vacío cara al vacío [...] sea, todo lleva al descenso
por un sueño entregué cetro y corona
por un sueño crucé nieve y escarcha
como un florecer de firmamento
enardecido por la visión
tal vez este combate es solamente
el combate con la propia nada
tal vez eres la nada
y de la nada
debías liberarme. (Janés, 2002, pp. 70-71)

En el fondo, Janés dibuja al lector unas imágenes, unos cuadros artísticos repletos de preguntas y búsquedas inacabadas; por eso interesa a esta búsqueda poética, que tiene mucho que ver con el sufismo. Además, estas imágenes siguen las huellas alcanzadas por la mente a través de la visión y después intentan dibujar el camino a seguir para tener contacto con su esencia. Con esto, se puede decir que, en un principio, todo parte de una visión desde un lugar inalcanzable; pero, gracias a la imaginación creadora, esta logra moverse en un espacio desconocido. La búsqueda, entonces, forma parte de un intento para lograr un sol invisible y visualizar los diferentes colores que se dibujan en el cielo:

Caballo me eleva por los aires
y, veloz, describe grandes círculos
una nube se extiende como una pluma naranja
navega el sol debajo de la luna [...] luego todo desciende
al océano oscuro [...] pero el animal sigue

abarcando los cielos con sus alas
y veo todavía que, con un manto negro
cubre la noche su cuerpo dorado
cuando sale del agua. (Janés, 2002, p. 40)

Tales imágenes se encuentran en los poemas de Janés, los cuales son visionarios y buscan siempre el punto concreto que hace la diferencia entre los espacios y tiempos. Esta es la diferencia entre un pasado olvidado y un presente que desea recordar los momentos fugitivos. En estas visiones, la poeta busca el instante del despertar que lleva a la nada, la manifestación de lo oculto en el espejo del cosmos; y en este despertar se encuentra una fuerte presencia de la luz como sinónimo de una vuelta al estado de ebriedad tras una experiencia de éxtasis. En esta experiencia, el amor lo guía todo, por eso no importa el lugar desde el que se percibe la manifestación: “la luz inicia un despertar, una bienaventuranza cercana aún a la nada. La primera fisura en las sombras unifica las dos caras del ser en el linde del alba. Arde el canto en su reverbero, en ese alumbramiento” (Janés, 1999b, p. 14).

En este momento, la poeta peregrina en sus poemas con la palabra por todos los lugares habitados o desérticos. Gracias a esta palabra es posible adentrarse al fondo del alma, cruzar los espacios y superar los límites del instante. A través de la palabra, se pueden quitar los velos del misterio, se tiene la posibilidad de convertirse en testigos de una experiencia mística y amorosa que lleva a la unión con la amada. En *Diván del ópalo de fuego* (Janés, 2005a), se asiste a diferentes estados místicos, imágenes que ponen en contacto con lo oculto, la verdad y la imagen de la amada; naturalmente, dicha imagen niega manifestarse, puesto que está en el corazón del buscador: “quítate el velo/ oh, alba amada/ y deja ver/ en toda plenitud las rosas” (Janés, 2005a, p. 24). “No quiero volver el rostro/ y suplicar una mirada/ me saciaré en la fuente del secreto/ para seguir sin que ella lo adivine/ mi inquebrantable camino/ hacia el vacío” (Janés, 2005a, p. 82). “Una escala se extiende/ –hacia lo inalcanzable–/ que define la luz/ mas con letras candentes/ graba en el corazón la sombra/ el ser no visto” (Janés, 2005a, p. 109).

Por todo lo anterior, se deduce que la relación con el lenguaje nace de un deseo para crear nuevas formas de entender el secreto del ser humano y el cosmos, y esta abre todas las posibilidades ante la voz de la escritura, la incita a tener una relación estrecha con todas las letras. Esta apertura, este viaje con las letras, se ve claramente en el poema *Kampa*, el cual

permite una ascensión, un viaje vertical hacia el misterio que se esconde detrás de las palabras y letras. Este viaje lleva al mundo sufí, a la danza, al *samâ*, al *dikr*; y se relaciona también con el lettrismo y las combinaciones que Cirlot utilizó con el nombre de Bronwyn.

Adicionalmente, se trata de una forma de crear espacios, tiempos o lugares de encuentros posibles entre las letras para dar otros sentidos a los poemas; es una manera de ver el mundo a través de las letras que se combinan, relacionan, unen y separan. Como resultado, el lector no deja de entrar en laberintos y abismos, porque las palabras no se detienen en ningún momento; por el contrario, siguen su camino hacia el misterio y la deconstrucción del lenguaje. Partiendo, entonces, de una palabra, se ve cómo se asciende y desciende otra vez, se vuela, se recuerda, se cae en la tristeza y la alegría. Pero, al mismo tiempo, es probable encontrar apariciones, desapariciones, resurgimientos y muertes que llevan siempre al origen de la palabra para renacer:

Ar/ a mor/ a mor va/ mora va/ mormora va/ mormuraba/ murmuraba/ [...] mori va/ amor/ amor mor/ moriva/ moria [...] menor/ muer ti/ te/ amor mora ti/ mora te/ amor te/ amarte/ [...] “vl/ ir ala vuel/ vla val vel vuela vel/ vuela vuelve/ vuelve vuelve [...] vuela vuela vuela vuelve a ser/ [...] desposeerte arbolarte poseerte/ engendrarte/ ser te ner/ fuerte fuerte fuerte/ esquivo ivo fuerte/ ivo vivo [...] tenerte ya en el cuerpo”, “es/ se des ro sa ya la ro sa/ ro ja ro sa blan ca al/ se des flora ro ja ro sa [...] de a si da de la vi da/ des muerte// de sa ro sa/ des coro la/ desd de ser/ des muer”, “i/ i a a a a e e ir/ i a ii u u u u/ u e e e e e e ir/ i o a a a a a dor/ vi/ mor vir vi vi i i mor/ mir a a mir. (Janés, 2010d, pp. 57-64)

Cabe aclarar que en estos poemas no se ve una simple combinación entre palabras y letras; en realidad, es un mapa visual de imágenes que se recrean después de cada combinación. Los sentidos se cambian, es un *ir hacia* y un *venir de* el lugar del no-donde, en el cual todo es posible. Este lenguaje recuerda la letanía, el *dikr* sufí como polifonía ascensional (Janés, 2005b, p. 96), que parte de una idea y de una visión indeterminada; este lenguaje dibuja su camino mental y se va a través de la palabra, que podría tener diversos caminos y formas de realizarse en esta visión. Esta incita al sufí a ascender hacia el origen, a buscar la luz celeste que se encuentra al final del camino, por eso el *dhikr* abre el sendero hacia el buscador, le hace vivir la experiencia desde el lenguaje mismo. Tal experiencia, en compañía del lenguaje, le da la posibilidad de ir formando, construyendo y destruyendo el orden de las palabras, a fin de probar todas las vías que llevan hacia su realización espiritual y su liberación de sus tinieblas interiores.

Por otra parte, el *dhikr* lleva a la metafísica de la luz o a la luz de las luces de Sohrawardî. Esta teoría describe un mundo arcangélico que se despliega de forma descendente por distintas esferas, es una forma de degradación y transformación de la luz en distintos niveles hasta su llegada al punto sensible. Por lo tanto, para recorrer todos estos espacios, el sufí sigue el ritmo y la técnica del *dhikr*, con el objetivo de remontar la escala y volver a la luz original:

Considerando esta escala en orden inverso, es decir ascendente, para regresar a su origen, el hombre debe remontar la escala, invocando para ello su luz precedente o ángel superior. Este proceso de reintegración cósmica con la fuente de luz, se realiza por medio de la invocación de esa luz, a través del recuerdo (*dhikr*) y la energía del amor. (Crespo, 2013, p. 466)

En el mismo contexto, Crespo (2013) describió el corazón como lugar de fluctuaciones y percepción donde se encuentran diferentes formas, colores y cosas interiores e invisibles: “el corazón es el órgano de visión contemplativa, por medio del cual el ser humano percibe las cosas invisibles y ve los colores interiores [...] los 7 vestidos de colores del alma, moradas, medinas coloreadas” (pp. 31-32). Janés, por su parte, habló de la transmutación y la transformación posibles en el mundo de la luz, en el lugar del no-lugar. Son cambios permanentes, relacionados con los estados de percepción de los diferentes colores. Tampoco se debe olvidar el resultado de las repeticiones de las palabras, que crean diferentes dimensiones de comprensión; es el momento donde el *yo* inferior cruza diversos espacios, se purifica de sus deseos y hace posible un renacer eterno de lo posible. Janés lo explicó mejor al hablar de la poesía permutatoria de Cirlot:

Mediante la permutación [...] logra Cirlot concretar “lo que renace eternamente”, al aplicar a la poesía, basándose en el hallazgo musical de Schönberg, la serialidad. Por otra parte, determinado tipo de permutaciones, como *Inger*, *Permutaciones* o *Bronwyn*, *N*, equivale al *dhikr*, oración que consiste en la repetición de *lâ ilâha illâ'llâh*, y mediante la cual el místico hace frente a todos los poderes del *yo* inferior, se purifica de sus deseos y anhelos de dominio y afirma la exclusividad del Único. La repetición en todas las posiciones posibles de las letras del nombre que invoca, como *Inger*, *Permutaciones*, *N*, tiene en Cirlot el mismo fin: apartar contingencia y afirmar exclusividad. (Como se citó en Janés, 1996a, p. 89)

De esta forma, la voz poética rompe el lenguaje, combina, permuta diferentes palabras y letras entre sí. Lo que importa es el ritmo que se obtiene después de cada combinación, la ascensión o el descenso que se siente a través de las palabras conseguidas. Igual que en el *dhikr*, Janés interrogó a las palabras y letras; les hizo hablar, significar, renacer después de

cada repetición. Gracias a esto, las palabras dejan atrás formas antiguas, posesiones y sensaciones; adquieren formas nuevas, capaces de dibujar el camino de la poesía hacia una nueva manera de entender el mundo; en este punto, se cree que se puede hablar de una forma de metamorfosis del sufí y del poeta, es una metamorfosis en el sentido de que las palabras se cambian de forma continua después de cada repetición. Además, estas adquieren otros sentidos visibles e invisibles; y, junto al cambio de las palabras y sus sentidos, se metamorfosea también el estado del sufí, debido a su viaje en compañía de los nombres de Dios hacia otros lugares desconocidos, hacia otras moradas y luces superiores.

Por su parte, Adonis vio que el poema se metamorfosea también a través de las imágenes creadas, por eso: “el sentido y la verdad residen detrás de la letra. La ‘palabra’ nunca puede agotar la cosa. Por ese motivo la lengua o el ‘decir’ debe cambiar perpetuamente” (Adonis, 2012, p. 138). De esta forma, el poema se hace de fonemas, letras, palabras, voces, visiones y conceptos hasta la formación del cuerpo del poema:

Y con el primer poema, la conciencia clara de su nacer como ritmo, un ritmo tan íntimo como el latido del corazón, trasunto del que alberga todo lo vivo: el árbol, los animales, los astros [...]; un ritmo que expresa el secreto del propio ser, como el claro canto de la oropéndola o el reclamo de los ciervos; un ritmo que puede hacerse melodía. (Janés, 2005b, p. 62)

Este cuerpo del poema es algo que se hace todo el tiempo, es un buscar continuo de forma abierta, una luz encendida que nace y renace dentro y fuera del poeta:

Estoy lavando los platos con una vela encendida y, no sé cómo, inicio un susurro. Primero son sonidos, luego sílabas murmuradas que atraen a otras, forman palabras, se modifican, se rompen de nuevo. Y estos fragmentos atraen a otros sonidos, otras sílabas [...]. Pero este hacerse y deshacerse del lenguaje sigue un hilo conductor, un hilo melódico que descubre el verdadero cuerpo del poema. (Janés, 2005b, p. 63)

De acuerdo con esto, se está ante los códigos de los números que llevan hacia la ciencia de las letras, que se encuentra tanto en la Cábala como en el sufismo: “el cofre y los números se asustan, se repliegan, saben que para subsistir tendrán que mutar, salir, sorber la blancura de la luz [...], quieren volar” (Janés, 2006, p. 69). La poeta aprovecha este deseo de los números para abrir caminos hacia el misterio y acercarse más a lo absoluto, a lo inabarcable, y ordenar de otra forma el pensamiento encerrado en sí mismo:

Las palabras contienen también las cifras y ambas se deslizan por la lengua que las atrapa y que pretende con ellas ordenar el pensamiento, más solo lo recubre. Y somos todos, al fin, sus

Presencia del sufismo en la poesía española contemporánea

prisioneros. Vagan los vocablos por el espacio como constelaciones. Alrededor de su sonido, un reverbero absorbe los números adyacentes que escapan al significado. Y así la luz que emiten es la de una estrella apagada. Y así el hombre es distante y el dulce felino, que apenas murmura, proximidad. (Janés, 2006, p. 59)

Normalmente, estos números son como los nombres de Dios y sus atributos, que necesitan ser conquistados y entendidos para llevar al buscador a las diferentes moradas anheladas, por eso estos requieren salir ante la luz de la verdad y descifrar su significado:

Los números existen aunque estén disfrazados y distantes. Ahora tienes que dar forma a la tinta, moldear los ladrillos de la morada para los días que se sucedan [...], tendrás que mezclarla con cierta claridad [...] porque esos números te acompañan, son tu sombra. (Janés, 2006, p. 77)

Aquí se muestran unas imágenes que necesitan ser descifradas mediante una gramática y un lenguaje diferentes, por eso es necesario: “retener el concepto, establecer el puente entre la idea y la lengua” (Janés, 2010b, p. 30), a fin de distinguir las diversas formas de presentación del sujeto y el objeto que cambian de rol: “no soy tú –dice– al que aspira oír: tú soy yo” (Janés, 2010b, p. 31). En este sentido, la voz y el canto llevan al oyente al mundo de las imágenes para acercarlo a lo no pronunciado. En palabras de Zambrano:

Hay muchas palabras que no se han dicho nunca, hay mucho escrito que se pierde porque no ha encontrado la voz. ¿Se pierde realmente? No, va a parar a otros astros, donde encontrará su sonido, su vibración, puesto que la música es astral, va más allá que la palabra y es anterior al mismo tiempo. Nada puede ocurrir en este mundo que conocemos que no sea dicho. Lo dicen los evangelios: todo lo que se esconde será revelado un día. Tendrá que ser cantado en una oración singular, en la cual no haya gramática como la conocemos. (Como se citó en Janés, 2010d, p. 9)

En definitiva, esta gramática desconocida es la palabra que rompe los sentidos y el lenguaje mismo y busca en el interior de cada palabra la verdad de todo. A través de esta, se buscan el misterio, el enigma, la forma que acerca a la realidad de las cosas y que contribuye a desvanecerse en ella. Por eso dicha gramática no deja de abrir caminos entre las palabras que la llevan a esta realidad: “no sé cómo podré enfrentarme/ a los días futuros/ me he dejado arrastrar como una hoja/ por la tormenta embriagadora de tus versos/ y he vuelto a la poesía” (Janés, 2010d, p. 25). Con esto, se observa cómo el yo poético lleva a otro ámbito relacionado con la experiencia mística erótica; en esta poesía, se nota cómo la palabra y los versos abren camino hacia el encuentro con el amado. Se trata de un fuerte anhelo hacia el

desvanecimiento en los propios versos, en el verbo que dice todo y no dice nada; un ir en compañía de los versos del interior al exterior para entender la esencia de uno mismo: “borra los mil caballos de la forma/ y al igual que el vacío/ un ala delimita/ del interior al exterior espacio/ despliega el vuelo/ en pos del escondido ser/ manantiales de voz/ quedarán en suspenso/ como nimbos/ a la muda revelación inalterable” (Janés, 1996b, p. 36).

Consecuentemente, la poeta está preparada para dejar todo y llegar desnuda a formar parte del otro, hasta aquí se halla el dominio de las palabras que embriagan tanto a quien las recita como a quien las oye; tal embriaguez devela la realidad, manifiesta lo no manifestado, pero las palabras no llegan a traducir y decir lo intraducible: “un embriagado místico emitirá palabras delirantes que traducen de alguna manera lo intraducible de su experiencia espiritual” (López-Baralt, 1990, p. 235). Janés, por consiguiente, llevó el *dikr* y la rememoración a sus límites, e hizo de las palabras el sendero para empezar la búsqueda del amado. Esto se da a través de las respiraciones, exhalaciones e imágenes que se originan después de cada repetición y de las construcciones extrañas al lenguaje; por medio de esta forma de pensar y visualizar al otro, es posible dirigirse hacia lo que se esconde en el corazón: “cruza la rosa las tinieblas/ como llama silente/ e incorpora el abismo de la sombra/ corazón en vigilia/ se erige en centro inagotable/ funde la vagarosa ausencia/ que recubre la órbita del alma/ el sol es un reflejo/ el aire no es medida de su alcance” (Janés, 1996b, p. 37).

Cabe mencionar también que, en este viaje hacia el amado a través de la poesía y las palabras, la voz poética no deja de moverse con el lenguaje; este movimiento forma una verdadera escala hacia el misterio, un viaje vertical hasta la luz de las luces. Se trata, en definitiva, de una experiencia interior que necesita diversas formas para salir al mundo de las apariencias. Dicha experiencia está relacionada con el lenguaje y sus modos de acercarse a la realidad misma del ser humano, al vacío y al misterio que esconden estas letras. Por eso Janés lleva a la poesía visual que responde siempre a este anhelo interior de develar y romper, incluso las letras entre sí para saber los secretos que se esconden. Así, en el poema *Movimiento*, se asiste a diferentes momentos de búsqueda, una metamorfosis, una inquietud interior, un vacío y un secreto aún velados. En suma, la mejor manera de mostrar todos estos cambios, deseos y frustraciones es con un poema visual que englobe las formas que reflejan la soledad, la luz, la oscuridad y el salto de un estado a otro (Janés, 2017b, pp. 31-39).

En la antología poética *Movimientos insomnes*, se tienen también algunos poemas visuales: *De tiniebla acosada*, *Homenaje a Anaïs Nin*, *Antídoto*, *Ahogo* y *Último trago* (Janés,

2015, pp. 334-337). Por otra parte, en *Orbes del sueño*, se hallan algunos conceptos, al igual que una poesía repleta de imágenes abiertas hacia lo inefable; son poemas que hacen viajar hacia lugares indefinidos, espacios y tiempos ilimitados. En estos poemas se abren todas las posibilidades de descifrar de manera distinta al universo y a sí mismo, y se da una serie de conceptos o reflexiones a lo largo del poemario. Entre tales reflexiones, se tienen la consumación en los fuegos, la manifestación y la ocultación, el vacío y la posibilidad de creación. En relación con estos temas, no se pueden olvidar los poemas sobre el camino hacia la nada, lo escondido, el estar y el no estar; todos estos llevan a un campo que está más allá de la visión. Además, son concepciones de otra realidad que supera la razón y su lenguaje es diferente, por eso las alberga únicamente el corazón. En cuanto a esto, Adonis ayudó a distinguir entre razón y corazón:

La razón [...] es algo que todos compartimos, es lo que sabemos. Esto es lo que la razón ofrece, por lo que no sirve como método cognoscitivo. Conocer es conocer lo desconocido y diverso. Somos iguales en el plano de la razón, pero somos diferentes en cuanto al cuerpo. Esta diferencia viene representada en el sueño, el deseo, el éxtasis, el movimiento, la dinámica. Todo lo que el cuerpo aporta participa en una aproximación a lo desconocido; es lo que los místicos llaman corazón, eso cordial que representa la inclinación. La tarea del creador es la de unir lo que está en el corazón y lo que está oculto. (Como se citó en Janés, 2011, p. 52)

En efecto, Janés abrió un diálogo con la otra realidad a partir de la palabra que penetra en los espacios desconocidos y deshabitados para llegar al absoluto nunca dicho. Este mundo visionario se ve relacionado con el sufismo, que se interesa por el mundo interior y la manifestación de las imágenes en un nivel diferente, por eso el vehículo capaz de llegar a estas realidades ocultas es la palabra, la poesía. En definitiva, tal vehículo es el lenguaje del corazón, que percibe todas las visiones; de esa forma, el poeta busca lo oculto mediante procesos diferentes del intelecto: la intuición, los símbolos y las metáforas; esta es la única forma que libera las palabras de cualquier atadura. Además, ello le facilita dibujar, soñar y visualizar otra forma de percepción de la realidad oculta; y su diálogo con la palabra y su apertura hacia diferentes formas de decir convierten su poesía en una poesía abierta. Esta es una poesía capaz de superar, acercar y borrar las fronteras entre los pueblos, por lo menos a nivel poético.

Conclusiones

En esta tesis se ha estudiado la presencia del sufismo en la obra de los poetas Juan Eduardo Cirlot, José Ángel Valente y Clara Janés, teniendo presente que la experiencia espiritual de los viejos maestros fue muchas veces también la experiencia del lenguaje, con el que tantos místicos tuvieron que pelear para poder poner en palabras *aquello* que pasó a través de sus cuerpos, de ahí las torsiones a las que sometieron a la gramática o el enriquecimiento simbólico con que abrieron las palabras. El místico y el poeta estuvieron juntos en esto, y aunque no pueda hablarse de Cirlot, Valente o Janés como de poetas místicos –pues, en propiedad, no lo fueron-, sí manifestaron una especial sensibilidad para con la experiencia espiritual del sufismo, a la que conocieron gracias al lenguaje de los poetas a través del cual esa experiencia habló.

En Juan Eduardo Cirlot el sufismo está presente de manera directa e indirecta, se encuentra en algunos artículos suyos, en sus dedicatorias a la Daena en *Bronwyn*, en sus confesiones acerca del deseo de convertirse en un sufí y en la presencia en su escritura de diferentes conceptos provenientes del mundo del sufismo. En esta apertura hacia el legado islámico, Cirlot revive la experiencia espiritual, pero de manera poética. Además, se mueve en un mundo espiritual, visionario e imaginario, por eso vive el tiempo en su irrealidad, en su infinitud y apertura hacia el absoluto.

En efecto, en *Bronwyn* se asiste al exilio del yo poético y una cierta nostalgia al lugar de inicio. Es el momento del cautiverio, la errancia de la palabra misma que busca manifestarse. Ante esta situación de perplejidad, se presenta el sufismo a través de los símbolos, las técnicas de *samâ*, *dikr* y su forma de reconstruir otra realidad paralela a la que se está viviendo. En este sentido, existe una distorsión del lenguaje, una supresión del ritmo normal de los versos y un letrismo en nombre de *Bronwyn* en: *Bronwyn, n, ocho variaciones fonovisuales*, *Nueve variaciones fonovisuales*, las permutaciones cabalísticas y las aliteraciones en diferentes poemas como en *Bronwyn, II*.

En este juego de letras se destruyen los sentidos establecidos y se construyen otros nuevos. Verdaderamente, esta forma de pensar el tiempo incita el poeta a repensar todo: el amor, la vida, la muerte, la oscuridad, el cosmos, el ser humano, el bien, el mal, el ser y el no ser. Por lo tanto, en su poesía todo está por redefinir, reconstruir y repensar. Asimismo, en esta apertura hacia lo inefable, existen distintos conceptos que remiten a la teoría de la luz en

Sohravardî, Najmoddîn Kobrâ, la unidad, la multiplicidad en Ibn Arabí, Al-Hallaj y la manifestación de lo divino en lo humano en Rûzbehân Baqli Shîrâzi.

De esta forma, el poeta encuentra en el sufismo la experiencia de la *luz*, la posibilidad de encontrarse con lo semejante a través de la Daena que se presenta al muerto el tercer día de su muerte. Se trata de un encuentro tras una larga búsqueda que nos habla de la experiencia irania de la visión y la imaginación creadora. En definitiva, en Juan Eduardo Cirlot, el legado sufí le ofrece la posibilidad de encontrarse a sí mismo a través de un trabajo con el lenguaje donde construcción y deconstrucción configuran la dinámica del proceso, de ahí que se deje acompañar en muchos momentos de la imagen del vuelo de los pájaros, símbolos así mismo del vuelo de las palabras en el poema. En realidad, esta forma de escribir responde al estado mismo de la voz poética. Por eso Cirlot nos hace vivir de manera poética el viaje místico a través del viaje de los pájaros, su danza o su muerte mística en el Uno.

Por otra parte, el poeta encuentra en los relatos sufíes un cierto viaje hacia lo indefinido, hacia la reabsorción en una “nada” entendida como aniquilación del ser en el contexto del sufismo. En lo que concierne a la manifestación del sufismo en la escritura, esta se ve, sobre todo, en las letanías, las repeticiones y las combinaciones de las letras y los versos. Esta necesidad de crear un verso con múltiples voces, igual que en la experiencia sufí, que va más allá de un único sentido del verso. Esta forma de componer los poemas recuerda las oraciones sufíes, la ascensión, la peregrinación en el tiempo y en el espacio de los sufíes; se trata de una muerte mística, un deseo de llegar a otra morada en la cual se realiza el verbo. Sin embargo, tanto el verbo como la palabra se ven limitados e impotentes ante la amplitud de la experiencia poética y mística.

Así mismo, en José Ángel Valente el sufismo se presenta también a través de la imagen del vuelo, de la lengua de los pájaros y de la conciencia de los límites de la palabra; no se puede imaginar un Valente sin su referencia, sobre todo en el ensayo *Piedra y el centro, variaciones sobre el pájaro y la red* a Al-Hallaj, a Ibn Arabí, con respecto al amor universal que reina en sus escritos. El poeta, pues, acompaña a estos sufíes en su experiencia mística, en su forma de vaciarse de su yo subjetivo y de todas las imágenes que se interfieren en su recepción de la palabra divina. Con este poeta nos vemos en unos territorios de la palabra no definidos aún, por eso, el lugar de la visión desde el cual se ve la realidad es distinto.

Por otro lado, Valente abre un diálogo con el sufismo, se acerca a los diferentes conceptos que lo constituyen, los actualiza y los plasma en su obra de otra forma. Por esta razón, en el ensayo, el lector entra en una experiencia mística que lleva a lo inefable, el Absoluto. En este sentido, el sufismo es la experiencia de iniciación hacia la lengua originaria, hacia el descubrimiento del cuerpo en relación con el otro. El autor encontró en el legado islámico *ta'wil* una forma hermenéutica para volver al origen, a la fuente de las palabras y letras para saber su significado, superar la limitación de los sentidos establecidos al pasar por las diversas formas de decir hasta la extinción en la extinción de las formas. Esta aniquilación se encuentra también en el Corán, en la palabra de Dios como última palabra. En realidad, se trata de los conceptos de la aniquilación y la perpetuación como experiencias sufíes llevadas a la poesía; es la absorción del todo en el uno, de lo absoluto en lo relativo, de los puntos en el centro.

En este marco, Valente revivifica esta experiencia espiritual y su inmersión en lo desconocido. Se interesa por esta experiencia y la relaciona con la experiencia poética, erótica y la penetración en la oscuridad de la palabra. En este punto, el sufismo está presente también a través de la experiencia del cuerpo y la relación con la mujer. Igualmente, no duda en considerar la concepción sufí al cuerpo como forma de conocimiento y un puente que lleva a lo inefable. Existe siempre el deseo de saber y la pregunta sobre lo sabido. Por lo cual, una forma de saber es acercarse al cuerpo, entrar en contacto con él y tener nostalgia de volver a encontrar lo perdido.

Obviamente, se trata del deseo de borrar todo signo de presencia, por eso se encuentra a Hallaj, como sinónimo de la poesía del límite, el silencio y el vacío. Ahora bien, los sueños de Ibn Arabí están presentes también, así como la necesidad de anudar las redes, coser y descoser las palabras. Se está ante el deseo de pasar al otro lado de la palabra no definida y dibujar caminos nuevos para el poema; esta es la experiencia mística que utiliza un lenguaje corriente, que al mismo tiempo es un lenguaje lleno de secretos. El poeta halla en el legado sufí todo lo que comparte con lo poético, lo que rompe las barreras de la razón; es un lenguaje simbólico que rebasa todo entendimiento y que se descifra mediante la intuición y la imaginación creadora que caracterizan la experiencia sufí. En otras palabras, es el espacio de la mediación, contemplación y realización de la palabra. De igual modo, el autor toma de los sufíes su forma de concebir y representar a Dios en su imaginario, por esta razón parte del

“vacío” de la no representación y viaja con la palabra mientras construye imágenes y formas para la realización de lo que ve.

Por último, en Janés el sufismo se presenta en diversas obras tanto de poesía, ensayo como de traducción. La poeta hace un viaje desde Occidente hacia Oriente a través del legado islámico y su adaptación a la cultura española. Además, ayuda a descubrir la experiencia sufí a través de la experiencia de la luz, el vuelo y la lengua de los pájaros, dado que le interesa el sufismo en su forma de concebir el corazón como lugar de percepción de otras realidades, como *barzaj* o lugar de espera. En su poesía visionaria, se observan la imaginación, la alquimia, los fotismos, la visualización de los estados del sujeto, que pasa por diversas etapas en su viaje hacia la verdad y el secreto de las palabras. Es un proceso alquímico que produce y genera cambios también a nivel de los colores, las luces y sus fases: nigredo, rubedo y albedo, igual que en las piedras y los minerales antes de convertirse en oro. En este punto, se está ante lo exotérico y lo esotérico como nociones que caracterizan el sufismo; por otra parte, la quietud, la inquietud tanto de la palabra poética como del cosmos en su movimiento incesante.

A partir de este ejercicio hace del poema el lugar adecuado para la realización del yo poético. En este espacio se genera una simbiosis y una transformación del sujeto, ya que no vive aislado de los cambios que se producen a su alrededor. Esta es la situación que se ve en sus libros *Los secretos del bosque*, *Arcángel de la sombra*, *Rosas de fuego*. En todo este proceso espera y anhela llegar a la luz esmeralda como símbolo de la consumación y la aniquilación en el Uno. Se trata de una ascendencia hacia la luz de Gloria y un ir hacia el lugar de la manifestación de todas las posibilidades. En este ambiente, la voz poética busca las maneras de romper las ataduras de la razón, por eso recrea las palabras y las convierte en una forma de salir de la oscuridad del instante. De la misma manera, en sus poemas se encuentran una progresión y una ascensión rítmica que caracterizan al sufismo en su camino hacia lo inefable; por este motivo, se encuentran los símbolos y conceptos sufíes como otra forma de acercarse a esta experiencia espiritual.

De igual manera, se produce una apertura hacia lo imaginario islámico a través de la traducción de *El lenguaje de los pájaros* de Farid ud-Din Attar y la leyenda amorosa de Layla y Majnún en su libro *Diván del ópalo de fuego*. Verdaderamente, es un momento de encuentro con la cultura, el pensamiento y el mundo simbólico islámicos. En este espacio asistimos a una peregrinación mística y poética mediante las palabras que anhelan una transformación

continua. En ambos libros, estamos ante un viaje desde y hacia la palabra última. La errancia, pues, y la pérdida en el camino forman parte de esta búsqueda.

Por otra parte, además de ir más allá de lo local, entra en contacto con lo diferente y recrea otro espacio y otra forma de cantar el amor. Con esta traducción, se abren los caminos hacia el conocimiento del otro; pero, ante lo intraducible, la traductora busca otros mecanismos para romper esta barrera. Por lo cual, lleva los símbolos islámicos al poema como lugar de conjugación de todas las experiencias; y como consecuencia, se diluye el sujeto en el texto y se confunde con los símbolos que lo habitan.

En esta ascensión y verticalidad del fenómeno místico, la poeta nos lleva a través del ensayo *La palabra y el secreto* hacia el movimiento continuo del sufismo y su canto mediante el *dikr*, el *samâ* y las letanías sufíes; es una forma de imaginar otros espacios, colores y sonidos de las palabras. En el fondo, es una manera de percepción y visualización de lo oculto. Por eso en sus poemas se ve este baile, esta danza y muerte espiritual en el poema. Aquí se puede hablar del espacio de la escucha y la espera de un acontecimiento que tendría que pasar en este espacio no concreto. La poeta a través del sufismo lleva la palabra a sus límites, hacia el no saber ni entender lo vivido. En este momento, la experiencia mística se converge con la experiencia poética en la imposibilidad del decir, en la frustración y la impotencia ante la imposibilidad de expresar esta experiencia mediante las palabras, por eso se abre el camino hacia las locuciones teopáticas. Como resultado, surgen en el poema otras voces y preguntas legítimas sobre la posibilidad y la importancia de revivificar el legado sufí.

A partir de lo dicho, se puede afirmar que los poetas adaptan el sufismo a sus necesidades y preguntas del momento. Son muy selectos en sus lecturas y toman de ellas aquello a lo que les insta su propia experiencia poemática. De esta forma, el poema se convierte en el lugar adecuado para la convergencia de diferentes voces y experiencias.

No obstante, antes de terminar, creo importante subrayar también la importante presencia de la tradición hebrea y la Cábala en los poetas estudiados. Se trata de una presencia mayor que la de la tradición del sufismo, y que tiene que ver con la ciencia de las letras. Esta presencia no ha impedido que hayamos podido explorar la impronta del sufismo en ellos, la cual se da, y esto es también importante destacarlo, a través de la lectura de traducciones y no de los textos en lengua originaria.

Hemos llegado a la conclusión de que esta forma de entender y presentar el sufismo demuestra la contemporaneidad del sufismo y su posibilidad de adaptación a cualquier época, de ahí su importancia en los poetas contemporáneos: hemos tratado aquí en este aspecto de mostrar la continuidad y la recepción del sufismo en España a lo largo del tiempo. También es un modo de recordar la posibilidad de determinar puntos de encuentro y diálogo entre todas las creencias y experiencias espirituales; este siempre ha existido, pero, por distintas razones, se oculta. Por lo tanto, la presente tesis busca recordar que no se puede limitar lo hispánico en un lugar determinado; por el contrario, son voces que nacen en España, pero superan el espacio para abrirse hacia distintos lugares en Oriente y Occidente.

Para concluir, este es el misterio de la palabra y la poesía que cantan en diferentes lenguas, pero pueden alcanzar a todos; en el fondo, los poetas contemporáneos ofrecen la posibilidad de encontrarse otra vez, de esa manera actualizan, renuevan el discurso místico sufí, cantan el amor con todas las lenguas y hacen posible el encuentro entre Oriente y Occidente. Por eso, desde España misma surgen otros poetas, pensadores y escritores que reclaman el reconocimiento del sufismo, ya que forma parte de la cultura española.

Por otra parte, en el Maghreb no cesan las voces que llaman a la buena interpretación del discurso coránico para revivificar el mensaje sufí a través de sus grandes místicos, que invitan al amor y al diálogo con el otro. En ese sentido, se sigue a estas voces para construir el puente de diálogo fructífero entre todos; al fin y al cabo, el contemporáneo es el que vive el presente, mirando hacia el pasado, pero con preguntas renovadas, en tanto que las verdades lo son también. Esta es la realidad del sufismo: una experiencia espiritual personal, viva, dinámica y abierta hacia diversas interpretaciones. De ahí la presencia e importancia en la tesis de las teorías de la recepción y la hermenéutica como formas de releer, entender e interpretar los textos, pues todo queda por descubrir para empezar de nuevo.

Bibliografía

Fuentes primarias

Juan Eduardo Cirlot

- Cirlot, J. E. (1969). *Símbolo y signo*. La Vanguardia Española:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1969/03/28/pagina-13/33570452/pdf.html>
- Cirlot, J. E. (1970a). *Actualidad de la simbología*. La Vanguardia:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/12/30/pagina-11/34322046/pdf.html>
- Cirlot, J. E. (1970b). *Sobre el lenguaje (y 2) simbolismo fonético*. La Vanguardia:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1970/01/16/pagina-48/34279639/pdf.html>
- Cirlot, J. E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos. [1953]
- Cirlot, J. E. (1996). *Confidencias Literarias: la ideología de William Blake*. Huerga y Fierro.
- Cirlot, J. E. (1997). *De la crítica a la filosofía del arte: correspondencias con Canogar, Cela, Cuixart, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura*. Quaderns Crema.
- Cirlot, J. E. (2001). *Bronwyn. Poesía (1966-1972)*. Siruela.
- Cirlot, J. E. (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Siruela.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de los ismos*. Siruela. [1949]
- Cirlot, J. E. (2008). *Del no-mundo. Poesía (1961-1973)*. Siruela.
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de los símbolos (15.^a ed.)*. Siruela. [1958]
- Cirlot, J. E. (2016). *Nebiros*. Siruela.
- Cirlot, J. E. (2017a). Sistema del Informalismo. En *Cirlot i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes 1957-1962*. Fundació Vila Casas.

Cirlot, J. E. (2017b). La expresión de los viejos muros. En *Cirlot i els artistes a l'entorn del Correo de las Artes 1957-1962*. Fundació Vila Casas.

José Ángel Valente

Valente, J. Á. (1972). *Punto cero. Poesía: 1953-1971*. Barral Editores.

Valente, J. Á. (1995). *El fin de la edad de plata seguido de nueve enunciaciones*. Tusquets. [1973]

Valente, J. Á. (1998). *Punto cero. Poesía (1953-1979)*. Seix Barral. [1980]

Valente, J. Á. (2000a). *Variaciones sobre el pájaro y la red, procedido de La piedra y el centro*. Tusquets. [1991]

Valente, J. Á. (2000b). *Fragmentos de un libro futuro*. Galaxia Gutenberg.

Valente, J. Á. (2000c). *Al dios del lugar*. Tusquets. [1989]

Valente, J. Á. (2001). *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Alianza. [1992]

Valente, J. Á. (2002). *Cuaderno de Versiones. Edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer*. Galaxia Gutenberg.

Valente, J. Á. (2006). *Palabra y materia*. Círculos de Bellas Artes.

Valente, J. Á. (2008). *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg.

Valente, J. Á. (2014). *Palais de justice*. Galaxia Gutenberg.

Clara Janés

Janés, C. (1996b). *Rosas de fuego*. Cátedra.

Janés, C. (1999a). *La palabra y el secreto*. Huerga y Fierro.

Janés, C. (1999b). *Arcángel de sombra*. Visor.

Janés, C. (1999c). *El libro de los pájaros*. Pre-texto.

Janés, C. (2002). *Los secretos del bosque*. Visor.

- Janés, C. (2005a). *Diván del ópalo de fuego (o la leyenda de Layla y Majnún)*. Editorial Regional de Murcia.
- Janés, C. (2005b). *La voz de Ofelia*. Siruela.
- Janés, C. (2006). *Los números oscuros*. Siruela.
- Janés, C. (2007). *Espacios translúcidos*. Casariego.
- Janés, C. (2008a). *La Indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*. Siruela.
- Janés, C. (2010a). *Río hacia la nada*. Plaza y Janés Editores.
- Janés, C. (2010b). *Variables ocultas*. Vaso Roto.
- Janés, C. (2010c). *María Zambrano. Desde la sombra llameante. Prólogo de Jesús Moreno Sanz*. Siruela.
- Janés, C. (2010d). *Poesía erótica y amorosa*. Vaso Roto.
- Janés, C. (2011). *Viaje a los dos Orientes*. Siruela.
- Janés, C. (2013). *Orbes del sueño*. Vaso Roto.
- Janés, C. (2014a). Chillida y la fuga sin fin. *Escritura e Imagen*, 10, 315-328.
- Janés, C. (2015). *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014. Selección e introducción de Jaime Siles*. Galaxia Gutenberg.
- Janés, C. (2017a). *Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares*. Vaso Roto.
- Janés, C. (2017b). *Estructuras disipativas*. Tusquets.

Libros traducidos por Clara Janés

- Abuljair, A. (2003). *Rubayat. Selección de Mohsén Emadí*. (C. Janés, Trad.) Pliegos de Oriente.
- Adonis. (2012). *Sombra para el deseo del sol*. (C. Janés, Trad.) Vaso Roto.
- Attar, F. U. (1999). *El libro de los secretos*. (C. Janés, & S. Garby, Trans.) Mandala.

- Attar, F. U. (2015). *El lenguaje de los pájaros*. (C. Janés, & S. Garby, Trads.) Alianza.
- Emre, Y. (2013). *Diván. Versión, selección y traducción de Clara Janés*. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Hallaj, M. H. (2002a). *Diván*. (M. Nuin, & C. Janés, Trads.) Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Hasim, A. (2001). *Los pájaros del lago*. (S. Soykan, & C. Janés, Trads.) Pre-Textos.
- Jayyam, O. (2006). *Rubayat*. (C. Janés, & A. Taherí, Trads.) Alianza.
- Rumi, Y. D. (1996b). *Rubayat. Selección y traducción Clara Janés y Ahmad Taherí*. Ediciones del Oriente y el Mediterráneo.
- Sepehrí, S. (2010). *Espacio verde, todo nada, todo mirada*. (C. Janés, & M. Salami, Trads.) Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Shirazí, H. (2001). *101 poemas*. (C. Janés, & A. Taherí, Trads.) Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Fuentes secundarias

Trabajos sobre Juan Eduardo Cirlot

- Aguirre, G. (2012). La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot. *452 °F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (6), 139-152.
- Aznacot, L. (1974). *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*. Editora Nacional.
- Castillo, A. (2020). *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- Castillo, A. (2020). *Hermenéutica simbólica. La poética simbólica de Juan Eduardo Cirlot. El ciclo de Bronwyn* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- Cirlot, J. E. (1946). Crítica al surrealismo. En J. E. Cirlot, & M. Casanova (Dirs.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot: IVAM Centre Julio González, 19 septiembre al 17 de noviembre* (págs. 65-68). Generalitat Valenciana.
- Cirlot, J. E., & Casanova, M. (Dirs.). (1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. IVAM.

- Corazón, J. L. (2007). *La escalera da a la nada*. Cendeac.
- Cruset, J. (1967). *Juan Eduardo Cirlot: la poesía, sustitución de lo que el mundo no es*. La Vanguardia Española: <https://bit.ly/3a40DpQ>
- Gil, G. (Director). (2005). *Cirlot, la mirada de Bronwyn* [Video]. Paco Poch.
- Janés, C. (1981). *Juan Eduardo Cirlot: obra poética*. Ediciones Cátedra.
- Janés, C. (1996a). *Cirlot, el no-mundo y la poesía imaginal*. Huerga y Fierro.
- Janés, C. (2001). Cirlot y el mundo de los símbolos. En J. D. Parra (Coord.), *La simbología, grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (pp. 189-210). Montesinos.
- Medel, E. (2016). *El peor de los dragones. Antología poética 1943-1973*. Siruela.
- Parra, J. D. (1998). *Bronwyn: ciclo poético, forma y figura proyectiva de la obra de Juan-Eduardo Cirlot*. Public [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Parra, J. D. (2001a). Cirlot y el sufismo. En J. D. Parra (Coord.), *La simbología: grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (pp. 199-210). Montesinos.
- Parra, J. D. (2001b). *El poeta y sus símbolos variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Ediciones del Bronce.
- Parra, J. D. (2001c). El surrealismo en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot. En J. Pont (Coord.), *Surrealismo y literatura en España* (pp. 267-288). Universidad de Lleida.
- Rivero, A. (2016). *Cirlot: ser y no ser de un poeta único*. Fundación José Manuel Lara.

Trabajos sobre José Ángel Valente

- Ardanuy, J. (2010). Los ensayos de Valente: sociología en la fundamentación del humanismo. En M. Agudo, & J. Doce (Ed.), *Pájaro raíces: en torno a José Ángel Valente* (pp. 183-201). Abada.
- Benlabbah, F. (2008). *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Domínguez, A. (2002). *Limos del verbo. José Ángel Valente*. Verbum.

- Engelson, E. (1978). *Poesía y poética de José Ángel Valente*. E. Torres.
- Ferrari, A. (2015). *La poesía de José Ángel Valente*. Agulha Revista de Cultura: <https://bit.ly/3GFkcBq>
- Fuentes, I. (2010). *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*. Verbum.
- Gamoneda, A. (2007). *Valente: texto y contexto*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Goytisolo, J. (2009). *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Hernández, I. (2010). Lectura de fragmentos de un libro futuro: el pasado a venir en la obra de José Ángel Valente. En M. Agudo, & J. Doce (Ed.), *Pájaro raíces, en torno a José Ángel Valente* (pp. 315-328). Abada.
- Machín, J. (2010). *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Mas, M. (1986). *La escritura material de José Ángel Valente*. Hiperión.
- Memoranda. (17 de julio de 2015a). *El poeta José Ángel Valente, Medalla de Andalucía* [Video]. YouTube: <https://youtu.be/Kw4yTvsD-M4>
- Memoranda. (17 de julio de 2015b). *José Ángel Valente, Premio Príncipe de Asturias de las Letras*. ½ [Video]. YouTube: <https://youtu.be/lkxvY5c0W-4>
- Rodríguez, C. (Ed.). (2008). *Valente: el fulgor y las tinieblas*. Axac.
- Rodríguez, C. (2014). *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*. Universidade de Santiago de Compostela.
- UNED Documentos. (1 de abril de 2013). *Rincón Literario: poetas españoles contemporáneos: José Ángel Valente*. YouTube: https://youtu.be/nhZf-vKco_g
- Valcárcel, E. (1989). *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*. PPU.

Trabajos sobre Clara Janés

- Addolorato, A. (2009). *Viaje entre palabras. Poesía y prensa como comunicación y mediación: Clara Janés*. Amargord.
- Casas, A. (2014). La Barcelona de Clara Janés: dolor, melancolía, herencia invisible. En N. Mékouar-Hertzberg (Ed.), *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés* (págs. 29-48). Peter Lang.
- Faszer-McMahon, D. (2013). Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 5, 55-62.
- Martín-Hernández, E. (2014). Los secretos del bosque. En N. Mékouar (Ed.), *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés* (págs. 71-79). Peter Lang.
- Mékouar, N. (Ed.). (2014). *Secretos y verdades en los textos de Clara Janés*. Peter Lang.
- Panchovska, R. (2002). *La inquietante sabiduría de Clara Janés*. Biblioteca Virtual Universal: <https://bit.ly/3N7TyU5>
- Pérez, R. (2013). *Clara Janés. La luz y el prisma*. Mandala.
- Scaramuzza, M. R. (2012). *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*. Devenir.

Otras fuentes

Trabajos sobre el sufismo y tradición espirituales

- Addas, C. (1996). *Ibn 'Arabí o la búsqueda del Azufre rojo*. (A. Carmona, Trad.) Editora Regional de Murcia. [1989]
- Adonis. (2008). *Sufismo y surrealismo*. (J. M. Puerta, Trad.) Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. [1992]
- Adonis. (2009). La dimensión estética sufí. En M. À. Roque (Ed.), *Quaderns de la Mediterrània: espiritualidades y representaciones en el diàlogo intercultural* (pp. 188-200). Icaria Editorial.
- Adonis. (2012). *Sombra para el deseo del sol*. (C. Janés, Trad.) Vaso Roto.

- Alhilali, S. (2010). *El pájaro entre Attar, Avicena y Al-Ghazali*. Salma: <https://bit.ly/3z5AnpJ>
- al-Nuri, A. I. (1999). *Moradas de los corazones*. (L. López, Trad.) Trotta.
- Antón, J. A. (2003). *Los testigos del instante*. Biblioteca Nueva.
- Antón, J. A. (2015). *Intersignos. Aspectos de Louis Massignon y Henry Corbin*. Athenaica.
- Attar, F. U. (2002). *El lenguaje de los pájaros*. (B. M. Jomo'a, Trad.) Autoridad General del Libro.
- Attar, F. U. (2007). *El Lenguaje de los pájaros*. Humanitas. [1177]
- Asín, M. (1981). *El islam cristianizado*. Hiperión. [1931]
- Asín, M. (1984). *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Heperió. [1919]
- Asín, M. (1992). *Tres estudios sobre pensamiento y mística hispanomusulmanes*. Heperió.
- Avicena. (2012). *El discurso cifrado que se llama el discurso del pájaro de Abī Alī Ibn Sīnā*. Al-kaschkūl: <https://alkashkul.wordpress.com/2012/06/03/risalah-marmuzah-ar/>
- Bárcena, H. (2008). *Sufismo y Corán. Leer el Corán hoy desde el sufismo. Una aproximación a la hermenéutica espiritual sufí*. Institut d'estudis sufis: <https://bit.ly/3MXNRbj>
- Bárcena, H. (2015). *Perlas sufíes. Saber y sabor de Mevlânâ Rûmî*. Herder.
- Bar Iojai, R. S. (1996). *Zohar. El Libro del esplendor*. (C. Giol, Trad.) Ediciones Obelisco.
- Ben Alarif, A. (1987). *Mahasin al-machalis*. (M. Asin, Trad.) Sirio. [1933]
- Benabdelali, A. (2014). *Obras completas. Escrituras en la traducción. Tomo 4*. Toubkal.
- Beneito, P. (2001). Prólogo. En P. Beneito(Ed.), *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística* (pp. 1-6). Trotta.
- Beneito, P. (2004). *La taberna de las luces. Poesía sufí de al-Andalus y el Magreb (del siglo XII al siglo XX)*. Editora Regional de Murcia.
- Beneito, P. (2005). *El lenguaje de las alusiones: amor, compasión y belleza en el sufismo de Ibn Arabí*. Editora Regional de Murcia.

- Beneito, P. (2009). Introducción a la ciencia de las tipologías espirituales que resultan de la manifestación de los nombres divinos: la psicofía en el pensamiento de Ibn Arabí y su escuela. En A. González, & G. López-Anguita (Eds.), *Historia del sufismo al-Andalus: maestros sufíes de al-Andalus y el Magreb* (pp. 67-82). Almuzara.
- Bentounès, K. (2001). *El sufismo, corazón del islam*. (A. Alfaro, Trad.) Ediciones Obelisco.
- Biblia de Jerusalén*. (2009). Desclée de Brouwer.
- Bistam, A. Y. (2005). *Una luz que cautiva*. Sufi.
- Bonaud, C. (1994). *Introducción al sufismo. El Taṣawwuf y la espiritualidad islámica*. Paidós. [1991]
- Bouaziz, F. Z. (2013). *El sufismo en Marruecos, barrera contra el salafismo y la contestación social*. La Información: <https://bit.ly/3MSd6eZ>
- Bueno, R. (2006). El diálogo Oriente-Occidente. En F. J. Sánchez (Ed.), *Mística y sociedad en diálogo. La experiencia interior y las normas de convivencia* (págs. 41-46). Trotta.
- Burckhardt, T. (2006). *Introducción al sufismo*. (A. López, & M. Tabuyo, Trads.) Paidós. [1955]
- Carratalà, R. (Director). (1988). *Alquibla* [Serie]. Televisión Española.
- Castro, A. (1983). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Crítica. [1948]
- Certeau, M. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. (L. Colell, Trad.) Siruela. [1982]
- Chikhi, L. (2009). *Argelia apoya musulmanes sufíes para combatir extremismo*. Reuters: <https://reut.rs/3z9o3ET>
- Chittick, W. C. (2003). *Mundos imaginales: Ibn al-'Arabī y la diversidad de las creencias*. (A. Serrano, & P. Beneito, Trads.) Mandala. [1994]
- Cirlot, L. (2014). Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuys. En L. Cirlot, & L. Manonelles (Coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad* (pp. 11-36). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cirlot, V. (2010). *La visión abierta: del mito del grial al surrealismo*. Siruela.

- Corbin, H. (1971). *En islam iraníen: aspects spirituels et philosophiques. Tome II: Suhrawardî et les Platoniciens de Perse*. Gallimard.
- Corbin, H. (1972). *En islam iraníen: aspects spirituels et philosophiques. Tome III: Les Fidèles d'amour, Shi'isme et soufisme*. Gallimard.
- Corbin, H. (1993). *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*. (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Ediciones Destino. [1958]
- Corbin, H. (1994). *Historia de la filosofía islámica*. Trotta. [1964]
- Corbin, H. (1995a). *Avicena y el relato visionario*. (A. López, Trad.) Paidós. [1979]
- Corbin, H. (1995b). *El hombre y su ángel, iniciación y caballería espiritual*. (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Destino. [1983]
- Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraníen*. (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Siruela. [1971]
- Corbin, H. (2002). *El encuentro con el ángel. Sihâboddîn YahyâSohravadî. Tres relatos visionarios*. (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Trotta.
- Corbin, H. (2006). *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. (A. C. Crespo, Trad.) Siruela. [1979]
- Crespo, A. (2013). *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo* (Vol. 1). Mandala.
- Dalmases, F. (2011). *La ciencia de las letras (Ilm al Huruf) y de los Números (Ilm al Abjad)*. Web islam: <https://bit.ly/3NRhJ9n>
- de Vitray-Meyerovitch, E. (1996). Introducción. En Y. D., Rumi *El libro interior. Los secretos de Yalal al Din. Introducción y edición a cargo de Vitray Meyerovitch* (V. López, & F. Egea, Trads., pp. 9-22). Paidós. [1982]
- d'Ors, E. (1933). *Glosario*. El Debate: <https://bit.ly/3wYFmHr>
- El Arfaoui, A. (2015). *El exilio occidental. Historia del filósofo de la luz "Suhrawardî" el mártir*. Almasryalyoum: <https://bit.ly/3t081cM>
- Ernst, C. W. (1999). *Sufismo: una introducción esencial a la filosofía y la práctica de la tradición mística de islam*. Ediciones Oniro. [1997]

- Fenton, P. B. (2001). Santas judías: el caso de la "Doncella de Ludomir". En P. Beneito(Ed.), *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística* (pp. 25-34). Trotta.
- Garí, B. (2006). María Zambrano y el lenguaje de la aurora. En V. Cirlot, & A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX* (pp. 157-176). Herder.
- Garrido, P. (2006). El "Tratado de las letras (Risalat al-huruf)" del sufí Sahl Al-Tustari. *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 87-100.
- González, A. (2009). Un ejemplo de la hermenéutica sufí del Corán en al-Andalus: el comentario coránico Idah al Hilma de Ibn Barayan (M.536/1141) de Sevilla. En A. González, & G. López (Eds.), *Historia del sufismo al-Andalus: maestros sufíes de al-Andalus y el Magreb* (pp. 41-66). Almuzara.
- Goytisolo, J. (1991). *La cuarentena*. Narrativa Mondadori.
- Goytisolo, J. (1997a). *De la ceca a la Meca*. Alfaguara.
- Goytisolo, J. (1997b). *Las semanas del jardín*. Alfaguara.
- Goytisolo, J. (1999). *Makbara*. Galaxia Gutenberg. [1980]
- Goytisolo, J. (2003). Convivencia con el islam. *Revista de Occidente*, (263). <https://bit.ly/3wQkpyk>
- Goytisolo, J. (2007). *Las virtudes del pájaro solitario*. Galaxia Gutenberg. [1988]
- Gramlich, R. (2004). *La mística del islam. Mil años de textos sufíes*. Sal Terrae. [1992]
- Guénon, R. (1992). *Esoterismo islámico y Taoísmo*. Ediciones Obelisco. [1969]
- Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Siruela.
- Hallaj, M. H. (2002b). *Al Hallaj, noticias de al Hallaj y el libro de Tawassin. Versión y comentario Mohamad Bassil*. https://archive.org/details/diwan_al-hallaj/mode/2up.
- Hallaj, M. H. (2004). *Poemas de amor divino*. (F. F. Villalba, Trad.) Miraguano Ediciones.
- Hallaj, M. H. (2010). *Diwan*. (H. Bárcena, Trad.) Fragmenta.
- Hatzfeld, H. (1976). *Estudios literarios sobre mística española*. Gredos.

- Hirtenstein, S. (2014). La tierra del olivo: polaridades Oriente-Occidente según Ibn 'Arabí. *El Azufre Rojo*, 1(1), 52-67. <https://doi.org/10.6018/azufre.296701>
- Ibn al-Farid. (1989). *Poema del camino espiritual*. (C. Varona, Trad.) Hiperión.
- Ibn Al-Molawwah, K. (1999). *Diván Majnun Leila*. Beirut: Dar al-Kotob al-Ilmiyah: <https://bit.ly/3z8r1YX>
- Ibn Arabí. (2002a). *El intérprete de los deseos*. (C. Varona, Trad.) Editora Regional de Murcia. [1201-2]
- Ibn Arabí. (2002b). *El núcleo del núcleo*. (P. J. Aguado, Trad.) Sirio.
- Ibn Arabí. (2002c). *Tratado de la unidad*. (R. Pla, Trad.) Sirio.
- Ibn Arabí. (2002d). *Viaje al Señor del poder*. (P. J. Aguado, Trad.) Sirio.
- Ibn Arabí. (2004). *Al-Futuhāt al-Makkiyya (Tomo I)*. Dar Sader. [1240]
- Ibn Arabí. (2005a). *El intérprete de los deseos*. Dar-El Marefah.
- Ibn Arabí. (2005b). *Vidas de santones andaluces*. (M. Asín, Trad.) Maxtor. [1230]
- Ibn Arabí. (2007a). *Los sufíes de Andalucía*. Sirio.
- Ibn Arabí. (2007b). *El libro de la extinción en la contemplación*. (A. Guijarro, Trad.) Sirio.
- Ibn Arabí. (2008). *El esplendor de los frutos del viaje*. (C. Varona, Trad.) Siruela.
- Ibn Arabí. (2009a). *La epístola de la santidad. La unión del hombre con su mujer*. (A. Guijarro, Trad.) Sirio. [1203]
- Ibn Arabí. (2009b). *Los engarces de la sabiduría*. (A. Guijarro, Trad.) Edaf. [1230]
- Ibn Arabí. (2010). *Tratado del amor*. (A. Colodrón, Trad.) Edaf.
- Ibn Hazm, A. B. (2009). *El collar de la paloma*. (J. Sánchez, Trad.) Hiperión.
- Ibn Tufayl. (1995). *El filósofo autodidacta. Revisión de la traducción y anotación de Emilio Tornero Poveda*. (Á. González, Trad.) Trotta.
- Ibn Tufayl. (2016). *Ḥayy ibn Yaqzān. Corrección y prólogo de Rana Kawasimi*. Alahlia.

- Iraquí, F. A. (2008). *Destellos de la divinidad*. (A. Guijarro, Trad.) Edaf.
- Izutsu, T. (1997). *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos clave*. (A. H. Suárez, Trad.) Siruela. [1983]
- Jami. (1993). *Destellos de luz*. (C. Liaño, Trad.) Sufi.
- Khatibi, A. (1983). *Maghreb plural*. Édition Denoël.
- Khatibi, A. (2008). *Poésie de l'aimance*. Édition de la différence.
- Kobrâ, N. (2004). *Manifestaciones de la belleza (Fawâtiḥ al jâmal wa Fawâ'ih al jalâl)*. Sufi.
- Lings, M. (1981). *¿Qué es el sufismo?* (A. Corniero, Trad.) Taurus Ediciones. [1975]
- López-Baralt, L. (1989). *Huellas del islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Hiperión.
- López-Baralt, L. (1990). *San Juan de la Cruz y el islam*. Hiperión. [1985]
- López-Baralt, L. (1998). *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta.
- Lory, P. (2005). *Alquimia y místicos en el islam*. (G. López-Anguita, Trad.) Mandala. [1989]
- Martín, E. (2013). *El lugar de la palabra. Ensayo sobre la Cábala y poesía contemporánea*. Ediciones Cálamo.
- Martín, J. (2009). *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Trotta.
- Masrouhin, M. (2015). *La existencia y el tiempo en el discurso sufí en Mohyi al-Din Ibn Arabí*. Editorial Al-Jamal.
- Massignon, L. (2000). *La pasión de Hallaj. Mártir místico del islam*. (A. López, & M. Tabuyo, Trads.) Paidós. [1922]
- Meddeb, A. (2006). *Contre-prêches*. Éditions du Seuil.
- Meddeb, A. (2015). *Instants soufis*. Éditions Albin Michell.
- Meftah, A. (2011). *La ciencia de las letras en Ibn Arabí y René Guénon (y II)*. Mundo Tradicional: <https://bit.ly/38w7S9U>

- Mondaroo, K., & Zabaleta, I. (2005). *Sufismo, la enseñanza mística*. Edimat Libros.
- Mora, F. (2011). *Ibn Arabí. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*. Kairós.
- Moreno, J. (2008). *El logos oscuro. Tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje del hombre divino, los inéditos y los restos de un naufragio* (Vol. 4). Verbum.
- Neher, A. (1997). *El exilio de la palabra, del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Río Piedras.
- Nicholson, R. A. (1999). *Poetas y místicos del islam*. (F. Valera, Trad.) Arkano Books. [1945]
- Nieto, M. (1992). *Juan Goytisolo realiza 13 nuevos episodios de la serie "Alquibla"*. El País: <https://bit.ly/3t2pEZ8>
- Nizami. (2001). *Layla y Majnún*. (J. Quingles, Trad.) José J. de Olañeta. [1188]
- No-Dualidad. (2016). *El mensaje de la no-dualidad: una introducción*. <https://nodualidad.info/recursos/intro.html>
- Oshima, N. (Director). (2001). *El imperio de los sentidos* [Película]. Argos Films.
- Panikkar, R. (2004). *Pau i interculturalitat. Una reflexió filosòfica*. Proa.
- Parra, J. D. (2003). *Místicos heterodoxos*. March Editor.
- Peñalver, P. (1997). *La mística española (siglo XVI y XVII)*. Akal.
- Peradejordi, J. (2016). *Esoterismo cristiano y cristianismo esotérico*. La Puerta: <https://bit.ly/3NGho9d>
- Puerta, J. M. (1997). *Historia del pensamiento estético árabe: al-Andalus y la estética árabe clásica*. Akal.
- Puerta, J. M. (2000). La belleza del mundo es la belleza de Dios (El núcleo estético del Irfán de Ibn'Arabi) Iª parte. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 17, 77-101.
- Random, M. (1996). *Rumi: el conocimiento y el secreto*. (I. Vericat, Trad.) Fondo de Cultura Económica.
- Rico, M. (2012). *Los salafistas tratan de imponerse en Libia*. El País: <https://bit.ly/38tHUUI>

- Rumi, Y. D. (1996a). *El libro interior. Los secretos de Yalal al Din. Introducción y edición a cargo de Vitray Meyerovitch.* (A. López, & F. Egea, Trads.) Paidós. [1316]
- Rumi, Y. D. (2014). *Poemas sufíes. Versión, selección, prólogo y notas de Alberto Manzano.* Hiperión.
- Said, E. W. (2004). *Orientalismo.* (L. Fuentes, Trad.) Debolsillo. [1978]
- Sánchez, J. J. (2004). *Sufismo y poder en Marruecos.* Quorum.
- Schimmel, A. (1996). *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'islam.* (A. van Hoa, Trad.) Editions du Cerf. [1975]
- Schimmel, A. (2007). *Introducción al sufismo.* (L. Tummer, Trad.) Kairós. [1992]
- Schneider, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.* Siruela. [1946]
- Scholem, G. G. (2006). *Lenguajes y Cábala.* (J. L. Barbero, Trad.) Siruela. [1973]
- Schuon, F. (2002). *El sufismo: velo y quintaesencia.* (J. Quingles, Trad.) José Olañeta Editor. [1980]
- Shabestari, M. (2008). *El Jardín del misterio.* (M. Piruz, & C. Diego, Trads.) Nur.
- Shafak, E. (2010). *Soufi, mon amour.* (D. Lettelier, Trad.) Libella.
- Shah, I. (1994). *Los sufís.* (P. Giralt, & F. Martínez, Trads.) Kairós. [1964]
- Skali, F. (1993). *La voie soufie.* Albin Michel. [1985]
- Stoddart, W. (2002). *El sufismo.* (E. Serra, Trad.) José Olañeta Editor. [1985]
- Tamayo, J. J. (2006). La mística como superación del fundamentalismo. En F. J. Sánchez (Ed.), *Mística y sociedad en diálogo. La experiencia interior y las normas de convivencia* (pp. 155-180). Trotta.
- Tamayo, J. J. (2007). *Culturas y religiones en diálogo.* Síntesis.
- Twinch, C. (2001). Juliana de Norwich: todo acabará bien. En P. Beneito(Ed.), *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística* (pp. 157-172). Trotta.

Vega, A. (2006). Antonio Tàpies: "Negatio Negatonis". Un espacio de meditación y silencio. En V. Cirlot, & A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX* (pp. 241-266). Herder.

Zambrano, M. (1998). *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra de España*. Trotta. [1977]

Zambrano, M. (2008). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza. [1950]

Zidan, Y. (2010). *Engarces de los textos sufíes (3/7). Susurro de las alas de Gabriel*. Almasryalyoum: <https://bit.ly/3wTVOrC>

Zouanat, Z. (2007). *Le soufisme: Quête de lumière*. Bouregreg Communication.

Trabajos de teoría de la literatura

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* <https://bit.ly/3wXUvZe>

Arnaú, J. (2008). *Rendir el sentido. Filosofía y traducción*. Pre-Textos.

Bauman, Z. (2007). *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*. Arcàdia.

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. (L. Mosconi, Trad.) Fondo de Cultura Económica. [2011]

Benjamin, W. (2017). *La tarea del traductor*. (F. García, Trad.) Ediciones Sequitur. [1923]

Berman, M. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. (A. Vidal, Trad.) Siglo XXI. [1982]

Bissani, A. (2009). *De la rencontre. Essai sur le possible*. Imagerie Pub.

Bissani, A. (2010). *L'altérité à travers La nausée et Huis clos de Jean-Paul Sartre: étude analytique*. Editions universitaires europeennes.

Bissani, A. (2022). *Écriture et infinie. Essais sur la mystique en littérature*. Sagacita.

Blanchot, M. (2000). *El espacio literario*. (V. Palant, & J. Jinkis, Trads.) Paidós. [1955]

Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. (C. de Peretti, & E. Velasco, Trads.) Trotta. [1959]

- Bonet, P. (2014). El Pensamiento Lateral del Arte Contemporáneo. Josefa Tolrà, Médium y Artista (1880-1959). *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(3), 256-276. <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2014.13>
- Carroll, L. (2017). *Matemática demente*. (L. M. Panero, Trad.) Tusquets. [1885-95]
- Chairo, L. (2014). *Una aproximación al cuerpo en la obra de Michel Foucault*. Públíco: <https://bit.ly/3aCjfhj>
- de Riquer, M., & Valverde, J. M. (2014). *Historia de la literatura universal*. Gredos.
- Derrida, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. (P. Peñalver, Trad.) Anthropos. [1967]
- Fabris, A. (2001). *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. (M. Sarabia, Trad.) Ediciones Akal.
- Gadamer, H. G. (1998). *En conversación con Hans-Georg Gadamer*. (T. Rocha, Trad.) Tecnos. [1993]
- Gadamer, H. G. (2001). *Verdad y método*. Sígueme. [1977]
- Gérard, V. (2001). Jean-Toussaint Desanti: la phénoménologie sur le tas. *Magazine Littéraire*(403), 29-33. <https://hal.uca.fr/hal-03250806>
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Herder. [1999]
- Heidegger, M. (1979). *Acheminement vers la parole*. Gallimard.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. (R. Rubio, Trad.) Fondo de Cultura Económica. [2000]
- Janés, C. (2008b). Las dos orillas del mar. En J. Gómez (Ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria* (pp. 161-174). Visor Libros.
- Janés, C. (2014b). La traducción como conjuro. *Thôt*,(3), 1-8.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. (D. Innerarity, Trad.) Paidós. [1972]
- Medina, R. (1997). *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Visor Libros.

- Mesa, R. (2014). La realitat estética. En L. Cirlot, & L. Manonelles (Coords.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad* (pp. 133-162). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Moreno, R. (Coord.). (2019). *Feminismos: la historia*. Tres Cantos.
- Otxoa, J. (2003). De desmemoria y símbolos. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (23).
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/desmemor.html>
- Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets. [1971]
- Romo, F. (2010). *La hermenéutica. La aventura de comprender*. Montesinos.
- Ullán, J. M. (2008). *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Prólogo Miguel de Casado. Galaxia Gutenberg.
- Vega, A. (2004). Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad. En J. Martín (Ed.), *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar* (pp. 247-264). Trotta.
- Viñas, D. (2017). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.