

Antoni Gonzalo Carbó

ROSALEDA DE FUEGO: RŪMĪ, T. S. ELIOT, J. L. BORGES, C. TWOMBLY, S. GUBAIDŪLINA

«A saber: “¡ten cuidado, la rosa ha hecho ver (*namud gul*) el fuego de Moisés, para que en la zarza ardiente [lit. árbol, *deraht*, cf. Cor. 28:30-1] percibas el mundo sutil de la unificación (*tawhīd*)!”» [i.e., la rosa, por medio de su incandescencia, enseña al ruiseñor (*bulbul*) el amor, que es esfuerzo de unificación (*tawhīd*) con el Amado]

Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiz, *Dīwān*, ed.
de P. N. ḥānlarī, *ǧazal* 477, *bayt* 2

¡Oh, pequeña rosa roja!
¡Los hombres sufren gran necesidad!

GUSTAV MAHLER, Sinfonía n.º 2 en do menor, «Resurrección»

Porque las rosas buscan en la frente | [...] |
una muerte de luz que me consuma.

FEDERICO GARCÍA LORCA, Diván del Tamarit, «Gacela X»

Y al fin, la rosa. [...] Hasta que llegó la “pura, encendida rosa”, trasunto de la llama, y llama ella misma. [...] La rosa invulnerable, cuerpo en que el fuego ofrece color a la luz [...]: extática en su propia aurora.

MARÍA ZAMBRANO, Algunos lugares de la pintura

La rosa de los poetas-videntes: Cy Twombly

La iconografía de la serie de cuadros de gran formato que el gran pintor, escultor y fotógrafo estadounidense Cy Twombly (1928-2011) consagró al tema de la rosa espiritual resulta significativamente familiar. Las pinturas están ubicadas en el Museo Brandhorst de Múnich (fig. 1) y se inspiran en la importancia que este motivo tiene en los grandes poetas místicos y videntes de Oriente y Occidente (Rūmī, R. M. Rilke, T. S. Eliot) y en la miniatura turca de la «Rosa de Muḥammad», del año 1708, que contiene, a la izquierda, los noventa y nueve «Nombres nobles» del profeta Muḥammad (*alāsmāʾ al-nabī*), y, a la derecha, los noventa y nueve «Nombres perfectos» o más bellos de Allāh (*alāsmāʾ al-ḥusnā*). La Rosa Central alberga la descripción del Santo Profeta; los capullos de rosa alrededor de

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 159-187

Recepció: 17-1-2019
Acceptació: 22-3-2019

DOI10.1344/Materia2019.14-15.9

¹ Abreviaturas principales: ár. = árabe; Cor. = Corán; D = Ġalāl al-Dīn RŪMĪ, *Kulliyātī Šams yā dīwānī kabīr*, B. Z. FURŪZĀNFAR (ed.), 10 t. en 9 vols., Teherán, Intišārātī Dānišgāhī Tehran, 1336/1957 (se cita el número de poema); M = *The Mathnawī of Jalálu'ddīn RŪmī*, R. A. NICHOLSON (ed., trad., coment. y n.), 8 vols., Londres, Luzac, 1925-1940 (se cita el volumen y la línea); per. = persa.

Miniatura que aparece reproducida en Annemarie SCHIMMEL, *And Muhammad Is His Messenger. The Veneration of the Prophet in Islamic Piety*, Chapel Hill, Londres, The University of North Carolina Press, 1985, sobrecubierta, p. 111.

² Para un estudio de los referentes poéticos en la dilatada obra plástica de Cy Twombly, vid. Mary JACOBUS, *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2016, en concreto el c. 8, «Twombly's Lapse», que trata sobre las pinturas florales tardías de Twombly con inscripciones de poemas de Rilke dedicados al motivo de la rosa.

³ Sobre estas dos series, vid. Katharina SCHMIDT (comis. y ed.), *Cy Twombly, Sèries sobre paper 1959-1987* (catálogo de exposición, Barcelona, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1987-1988), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, respectivamente, p. 51-58, 112-115.

la parte inferior son los nombres de la familia y compañeros, los nombres de los Diez a quienes se les prometió el Paraíso (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlín, figura 2).¹



Fig. 1. Cy Twombly, *Untitled (Roses)*, 2008, en el centro, junto al resto de los cuadros dedicados al tema de las rosas. Museo Brandhorst, Múnich.

La obra de Cy Twombly está muy influida por la mitología clásica, tanto griega como latina, así como por toda la literatura europea desde Arquíloco o Catulo hasta los poetas visionarios: S. Mallarmé, R. M. Rilke o T. S. Eliot.² La serie de pinturas sobre papel *Untitled (RŪmī I-IV)* (1980),³ como el propio nombre indica, está dedicada al célebre poeta místico persa Ġalāl al-Dīn RŪmī (m. 672/1273). En dos paneles del políptico en cinco partes titulado *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (1985, Cy Twombly Gallery, The Menil Collection, Houston, Texas),⁴ Twombly escribe en la parte superior los siguientes versos de RŪmī: «In drawing and drawing | you his pains are | delectable his flames | are like water». ⁵ Aquí, el fuego y el agua son dos elementos que, según la tradición persa, están unidos de un modo indisoluble para expresar la combustión del amor divino, llamas que para el místico —como para Abraham, que anduvo sobre el fuego (Cor. 29:24)— resultan tan deliciosas y refrescantes como el agua o como una rosaleda (per. *gulistān*).⁶ El gran poeta místico persa Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (m. 618/1221) deja constancia de ello al inicio de su gran epopeya mística titulada *Manṭiq al-ṭayr* (*El lenguaje de*

los pájaros): «A veces hizo ramos de flores sobre el fuego» [i. e., alusión a Abraham y a Nimrud; «Nos dijimos: ¡Fuego! ¡Sé frío! ¡Sé salud para Abraham!» (Cor. 21:69)].⁷

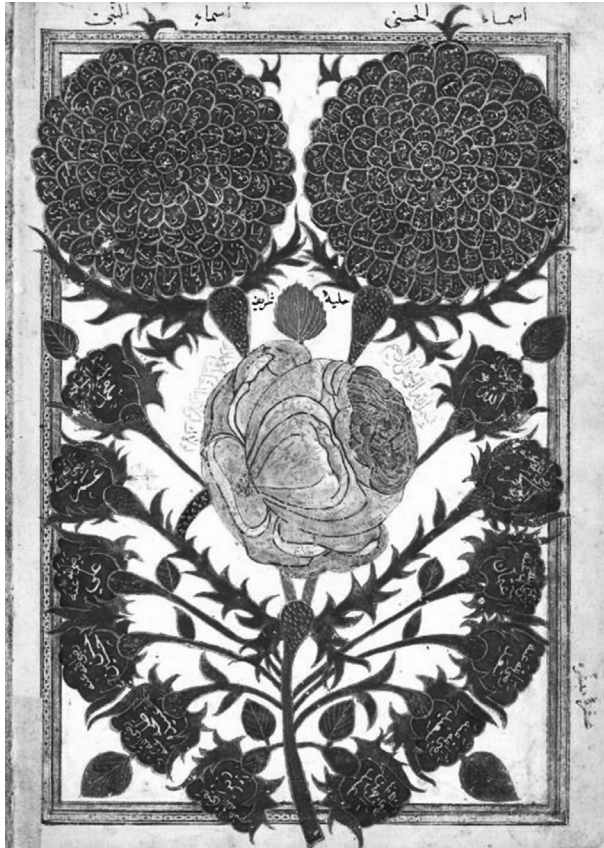


Fig. 2. La «Rosa de Muḥammad» que contiene, a la izquierda, los noventa y nueve «Nombres nobles» del Profeta Muḥammad, y, a la derecha, los noventa y nueve «Nombres perfectos» o más bellos de Allāh; miniatura turca, 1708. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlín.

Otra bella serie de pinturas sobre papel lleva por título *Petals of Fire* (1988-1989), conjunto que suponemos que puede estar inspirado, a su vez, en los versos de Ġalāl al-Dīn Rūmī. De nuevo, aquí, como en *Untitled* (Rūmī I-IV) y *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, el rojo se superpone al blanco, la rosa roja al espacio blanco infinito. También es el caso de una escultura: *Untitled* (Bassano in Teverina, 1985; Cy Twombly Gallery, The Menil Collection), realizada el mismo año que la mencionada serie pictórica *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, que consiste

⁴ Cf. Richard LEEMAN, *Cy Twombly*, París, Éditions du Regard, 2004, p. 222, 239, 244-249. Vid. las series *Untitled* [Rūmī I-IV] (1980) y *Petals of Fire* (1988-1989).

⁵ Cf. Reynold A. NICHOLSON (ed., trad., intr. y n.), *Selected Poems from the Divānī Shamsī Tabrīz*, reimpr., Cambridge, Cambridge University Press, 1952, XXXVI, p. 143, cuya excelente traducción difiere de la que aparece en el cuadro.

⁶ Según el Corán, Ibrāhīm (Abraham) fue echado al fuego sin arder en él (29:24). Dado que Ibrāhīm es el profeta monoteísta por excelencia y el modelo del verdadero creyente, su fe pura puede incluso transformar el fuego en un fresco jardín de rosas — como el amante siente que está en un jardín de rosas cuando está en medio de las llamas del amor—. Cf. D 1931. Sobre esta tradición, vid. John REYNARD, «Images of Abraham in the Writings of Jalāl ad-Dīn Rūmī», *Journal of the American Oriental Society*, vol. 106, n.º 4, 1986, p. 633-640; Annemarie SCHIMMEL, *As Through a Veil. Mystical Poetry in Islam*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, p. 73, 106; *id.*, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill, Londres, The University of North Carolina Press, 1992, p. 62 y ss.

⁷ Farīd al-Dīn 'ATTĀR, *Manṭiq al-ṭayr*, ed. crítica de M. R. Š. Kadkānī, Teherán, 1383 š./2004, v. 14.

⁸ Cf. Katharina SCHMIDT (comis. y ed.), *Cy Twombly: Die Skulptur / The Sculpture* (catálogo de exposición, Basilea, Kunstmuseum, 2000, Houston, The Menil Collection, 2000-2001), Ostfildern-Ruit, Hatje Kantz, 2000, p. 90-91, 105 y 107.

⁹ Sobre la obra pictórica última de Cy Twombly, *vid.* Nela PAVLOUSKOVA, *Cy Twombly. Dernières peintures 2003-2011*, París, Éditions du Regard, 2014.

¹⁰ T. S. ELIOT, *Collected Poems, 1909-1962*, Londres, Faber & Faber, 1963, p. 189-223.

¹¹ Transcribimos aquí el poema como aparece en el cuadro. Cy Twombly no escribe en él la primera letra de cada línea con mayúscula ni sigue la numeración original de los versos del poema de Eliot (v. 42-46). Twombly, a diferencia del poema, escribe de forma significativa los términos «Rose» y «One» con mayúsculas, y esta última palabra en otra línea, como para potenciar el sentido de unidad metafísica que destila este.

en una estructura de madera con forma de pirámide truncada recubierta de escayola, con una hoja de plástico situada en su cara superior, clavos y pintura de un rojo intenso, como el de la rosa o la sangre, lo que desdibuja la forma de la hoja.⁸ En una de las caras, Twombly escribió la palabra «Rose», aludiendo a la poesía de Rilke, en forma de epitafio.

El motivo de la rosa aparece en tres ciclos de pintura de gran formato de Cy Twombly — *Untitled (Peony Blossom Paintings)* (2007), *Untitled (Roses)* y *The Roses* (2008) —, concebidos como un diálogo entre la poesía y la pintura como dos vías afines de transfiguración.⁹ Las tres series consisten en paneles de madera a gran escala sobre los cuales se yuxtaponen las flores pintadas con un texto extraído de varios poemas y haikus. Como argumento, las capas físicas (pintadas) y temáticas (poéticas) coexisten para crear una experiencia de visualización compleja que puede entenderse mejor como la construcción de la memoria. *Untitled (Roses)* y *The Roses* se ejecutaron el mismo año, aunque técnicamente comprenden dos series separadas. Las inscripciones de *The Roses* pertenecen a la compilación de poesía de Rainer Maria Rilke (1875-1926) del mismo título. *Untitled (Roses)* contiene extractos poéticos de Rilke, T. S. Eliot (1888-1965), Emily Dickinson (1830-1886), Ingeborg Bachmann (1926-1973) y la poetisa contemporánea estadounidense Patricia Waters. Cada pintura de *Untitled (Roses)* está compuesta por un fondo de color melocotón pálido sobre el que cuatro flores de colores vibrantes coexisten con líneas de poesía manuscritas. Una de las composiciones consiste en flores pintadas de rojo y verde, así como la siguiente inscripción poética, los versos finales del poema «Little Gidding» (*Four Quartets*) del poeta, dramaturgo y crítico literario británico-estadounidense T. S. Eliot,¹⁰ una de las figuras clave de la poesía del mundo anglófono de la primera mitad del siglo xx:

and all shall be well and
all manner of thing shall
be well
when the tongues of flame
are in-folded
into the crowned knot
of fire
and the fire and the Rose
are One.¹¹

Inscrito con un lápiz de cera amarillo, el extracto poético se ubica sobre una gran rosa pintada de rojo y verde. Ubicada en segundo lugar desde la izquierda en una línea horizontal de cuatro flores, esta rosa es la

única que está escrita (fig. 3). La flor consiste en una capa roja translúcida que cubre, pero aun así revela, una serie de formas verdes arremolinadas debajo. Las áreas rojas y verdes, aplicadas con pintura fina, gotean el lienzo. Esta red espacial de formas, colores, capas múltiples y pintura que gotea parece indicar un estado simultáneo de floración y descomposición, resultado de las múltiples capas y la pintura que gotea. El poema inscrito proporciona al menos dos capas más para la rosa pintada, una capa visual para la composición, así como una capa de significado semántico implícita por los símbolos de las palabras.



Fig. 3. Cy Twombly, *Untitled (Roses)*, 2008. Museo Brandhorst, Múnich.

El simbolismo místico de las flores deriva esencialmente de las Santas Escrituras, antes de convertirse en un *locus* literario de la poesía clásica en el islam. Para los poetas místicos persas de finales del siglo XII —Ḥāqānī, Niẓāmī y ‘Aṭṭār—, cada flor del jardín se convierte en un lenguaje para alabar a Dios; cada hoja, cada pétalo es un libro en el cual se puede leer la sabiduría de Dios, si el hombre quiere tan solo contemplar. En la mística persa de Rūzbihān y de Rūmī, o en la poesía espiritual de Ḥāfiẓ —cuyos versos son la flor perfecta de los bellos jardines de tulipanes y de rosas de Shīrāz, la «ciudad de los poetas y los santos» (Sa‘dī, Ḥāfiẓ, Mullā Ṣadrā), lírica plena de bellas imágenes, preciosas como joyas—, las plantas, las flores y los minerales están dotados de un simbolismo espiritual complejo. En esta ciudad de flores, donde Rūzbihān tenía su morada y su jardín, el místico disponía de un espejo epifánico ideal de «rosaleda de contemplaciones místicas» que él cultivaba con fervor en el *Malakūt* (mundo o esfera del alma), es decir, en el «jardín del corazón».

¹² 'Abd al-Rahmān ĞĀMĪ, *Nafaḥāt al-uns min ḥaḍarāt al-quds*, ed. de M. Tauḥīdīpūr, Teherán, 1336/1957, p. 408.

¹³ Cit. Annemarie SCHIMMEL, *A Dance of Sparks. Imagery of fire in Ghalib's poetry*, Nueva Delhi, Londres, La Haya, Ghalib Academy, East-West Publications, 1979, p. 64, 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ La combinación rosa-llama-ruiseñor en la poesía de Ğālib: IV n.º 62, 78, 179; 301 (con *gulbāng*). Para estas imágenes, *vid.* Annemarie SCHIMMEL, «Rose und Nachtigall», *Numen*, vol. 5, n.º 2, 1958, p. 85-109; Fazlī (m. 1563), el autor del poema épico turco *Gül u bülbül* (traducción al alemán de J. von Hammer-Purgstall, *Gül u bülbül, das ist Rose und Nachtigall*, 1834), usa en su poema introductorio de oración casi las mismas palabras sobre el Creador que encendió las antorchas de las rosas y lanzó fuego a la cosecha de los ruiseñores (Cf. E. J. W. GIBB, *A History of Ottoman Poetry*, reimpr., 6 vols., Londres, Luzac and Company, 1958-1963 [1900-1909], vol. VI, p. 147 f.). Otros ejemplos de poetas persas y turcos, en A. SCHIMMEL, «Rose und Nachtigall», p. 103.

¹⁶ Rūzbihān BAQLĪ, *Commentaire sur les paradoxes des Soufis (Šarḥī šaḥīyyāt)*, H. CORBIN (ed., intr. en franc. e índice), Teherán, París, Département d'Iranologie de l'Institut francoiranien (de recherche), Adrien Maison-

En Irán, el nombre del mártir místico al-Ḥusayn ibn Manṣūr al-Ḥallāğ (m. 309/922) se convirtió en un lugar común en los versos de casi todos los poetas; hacen alusiones al patíbulo y al triste destino del amante, e incluso a veces comparan las trenzas de la amada con la cuerda que sirvió para atar a Manṣūr. Veían en la rosa roja sobre la rama el símbolo de Ḥallāğ sobre el madero del patíbulo, y la expresión *anā l-Ḥaqq* («Yo soy la Verdad absoluta») manifestada en el centro de cada átomo y de cada gota de agua.

El amor es fuego, todo lo quema. En primer lugar, quema la estación de la paciencia: («Mi paciencia murió la noche en que nació el amor» (M 6:4161). Transportados por este amor que manifiesta la «belleza» de Dios (ğamāl) tanto como su «majestad» (ğalāl) —pues el amor es a la vez fascinante y aterrador, da la muerte y la vida al mismo tiempo—, los místicos vieron el amor como «una llama que quema todo salvo el Amado». ¹² La definición clásica del amor que conduce al verdadero *tawḥīd* (unificación), extinguiendo y consumiendo todo lo que no es Dios, se expresa aquí en un lenguaje poético que fue repetido por casi todos los poetas musulmanes de lengua persa, turca o urdu. El simbolismo del fuego, que se encuentra en abundancia en la obra de un poeta urdu del siglo XIX como Mirzā Asadullāh Ğālib (m. 1869), tiene sus raíces en ese concepto del amor absoluto: «Vierto chispas en la camisa de la rosa cuando describo tu cara; | Soy el fuego de los celos, caído en el pecho de la primavera». «El crecimiento de la rosa me ha hecho sospechar hoy, | tal vez que mi nido en la ramita de la rosa se quema de nuevo.» ¹³ Habla de esta extraña asociación entre la rosa-fuego y el ruiseñor en su *qaṣīda* sobre la Unidad divina. El Creador mismo ha colocado fuego en la cara de la rosa en primavera, lanzando así las llamas al pobre corazón del pájaro: «Para conocer la manifestación de la rosa como un fuego ardiente». ¹⁴ Eso es lo que él consideraba esencial para el amante. Este motivo de la «rosa-fuego» ha sido muy popular también entre los poetas turcos, incluso en nuestros días. ¹⁵

Fue el gran místico visionario persa Rūzbihān Baqlī (m. 606/1209) de Shīrāz quien realzó la tradición del Profeta según la cual Muḥammad afirmó que la rosa roja era la manifestación de la gloria de Dios. ¹⁶ Daba así a la rosa —amada por los poetas en el mundo entero— la sanción de la experiencia religiosa; en su *diarium spirituale* titulado *Kaṣf alāsrār wa mukāṣafāt alānwār* (*El desvelamiento de los secretos y las apariciones de las luces*), su visión de Dios es la de una nube de rosas, en que la presencia divina resplandece como una maravillosa rosa roja:

Anoche, después de haberme sentado en la alfombra de la devoción en busca de la manifestación de las novias de lo invisible, cuando mi consciencia más íntima sobrevoló los cielos del reino angélico, vi repetidamente la majestad de

la Verdad en la morada del disfraz bajo la apariencia de la hermosura. Mi corazón no se dio por satisfecho hasta que de Él me llegó el desvelamiento de la majestad sempiterna que consume las consciencias y los pensamientos. Entonces vi una faz más vasta que los cielos, la tierra, el trono y el pedestal juntos, y del que emanaban las luces de la gloria, y que estaba más allá de toda analogía y similitud. Vi que Su gloria trascendente tenía el color de la rosa roja, y había mundos sobre mundos, como si estuviera esparciendo rosas rojas, y vi que aquello no tenía límite. Entonces mi corazón recordó el dicho del Profeta: «La rosa roja emana del esplendor de Dios —el altísimo».¹⁷

Como esta flor revela mejor que cualquier otra cosa la belleza y la gloria divinas, el ruiseñor (*bulbul*), símbolo del alma anhelante, está obligado, ahora y siempre, a amarla; y las innumerables rosas y ruiseñores de la poesía persa y turca adquieren consciente o inconscientemente esta connotación metafísica de la rosa divina y el pájaro que simboliza el alma. Cualquier lector de poesía persa —aunque sea solo en traducción— conoce al ruiseñor que suspira por la rosa, que es, en el lenguaje místico, el alma que desea la belleza eterna, como lo definió Rūzbihān. El ruiseñor no deja de repetir una y otra vez la alabanza de la rosa, habla de su deseo, canta himnos tomados del «Corán de la rosa» (es decir, de sus pétalos), sufre, sin quejarse, los pinchos de las espinas. Muḥammad Iqbal (m. 1938) interpretó el canto del ruiseñor en el contexto de su filosofía de la unión y el deseo insatisfechos; solo el deseo proporciona al alma-pájaro la capacidad de cantar, pues le da la inspiración para crear bellas melodías. El deseo es el estado más elevado que el alma puede alcanzar, ya que su resultado es la fuerza creadora, mientras que la unión produce silencio y aniquilación.

La temática de las flores en la obra de los maestros del sufismo iranio del periodo clásico, desde Aḥmad Ġazālī hasta Maḥmūd Šabistarī, pasando por Rūzbihān y Rūmī, comprende dos tratados principales;¹⁸ por una parte, valoriza el sentimiento profundo de la gracia y de la elección especiales de los santos iluminados por el amor divino, su preciosa rosa mística. Por otra, las flores nobles —rosa, jazmín, tulipán, etc.— son signos elocuentes del viaje del corazón que se dirige al encuentro del Amado, que jalonan la vía de la *unio mystica*.

«La primavera —nos recuerda Annemarie Schimmel— ha sido siempre un tema favorito de los poetas persas y turcos, pero la exuberancia de muchos poemas de Rūmī dedicados a la primavera no puede ser plenamente apreciada más que por aquellos que conocen por experiencia cómo, de golpe, la inmensa llanura de Konya se abre de verdor tras una tormenta de primavera que deja que las rosas crezcan y se abran los *iğde*, y que se llene la

neuve, 1966, (Bibl. Iranienne, 12), p. 265.

¹⁷Rūzbihān BAQLĪ, *El jazmín de los enamorados* [‘Abhar al-‘āšiqīn] y *El desvelamiento de los secretos* [Kašf alāsrār wa mukāšafāt alānwār], Dr. J. NURBAKHSĪ (ed. per., pról. y n.), Madrid, Nur, 2015, § 59, p. 254.

¹⁸Sobre el simbolismo de las flores y de la Rosa adánica en la obra de Rūzbihān, vid. Stéphane RUSPOLI, *Le traité de l’Esprit saint de Rūzbehān de Shīrāz*, estudio preliminar, trad. y n., seguidos de un comentario de su «Léxico de sufismo», París, Cerf, 2001, estudio preliminar, VII, p. 85-123.

¹⁹ Annemarie SCHIMMEL, *Las dimensiones místicas del Islam*, Madrid, Trotta, 2002, p. 340-341.

²⁰ El término *qalandar* («desasido») habitualmente denota al sufí «libre [de toda restricción]» (*rind*) que ha renunciado al mundo, desapegado de todo y sumergido en un estado de raptó, que se ha liberado de toda atadura, que practica la vida errante y la mendicidad y que ha logrado el más alto grado de aniquilación. Cf. J. T. P. DE BRUIJN, «The *Qalandariyyāt* in Persian Mystical Poetry, from *Sanā'ī* Onwards», en Leonard LEWISOHN (ed.), *The Legacy of Medieval Persian Sufism*, Londres, Khaniqahī Nimatullāhī Publ., 1992, p. 75-86.

²¹ «From wrong to wrong the exasperated spirit | Proceeds, unless restored by that refining fire | Where you must move in measure, like a dancer'. «The only hope, or else despair | Lies in the choice of pyre or pyre— | To be redeemed from fire by fire. [...] We only live, only suspire | Consumed by either fire or fire», «Little Gidding», II, v. 91-93; IV, vv. 5-7, 13-14, en T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*, A. JAUME (ed., trad., intr. y n.), Barcelona, Lumen, 2016, p. 132-133, 134-135.

²² Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ, P. N. ḤĀNLĀRĪ (ed.), 2 vols., Teherán, Intiṣārātī Ḥawārazmī, 1359/1980, *Ġazal* 346, *bayt* 4.

atmósfera con una gran fragancia. Esa primavera es realmente una *qiyāmat*, un día de resurrección, que hace nacer del oscuro polvo flores y vegetación. Encantadas por la brisa primaveral del amor, las hojas danzan y las flores alaban a Dios en su silencioso lenguaje. Rūmī ha escuchado esta alabanza, ha participado en ella y la ha traducido a versos melodiosos; ha visto la belleza del amado celestial en las rosas, los jacintos y los arroyos de aguas saltarinas, reflejando cada una de ellas Su belleza y formando sin embargo un velo tornasolado para ese esplendor, demasiado resplandeciente para dejarse ver directamente.»¹⁹

La fuerza de Rūmī procede de su amor, un amor que se vive en el nivel humano, pero que está completamente fundado en Dios. Nadie ha desvelado los misterios más profundos de la oración mística como él; sintió que toda oración era en sí misma un acto de la gracia divina, y se abrió a ella. Unido en el amor a la voluntad divina, encontró la solución al enigma de la predestinación y fue capaz de elevarse desde el abatimiento extremo de la separación a la alegría más exaltada. Él mismo resumió su vida en estos dos versos: «Y el resultado está en estas tres únicas palabras: | ardía, ardía, y ardía» (D 1768). Al igual que la mítica Salamandra, él entra y sale del fuego sin sufrir daños: tras haber sido aniquilado (*fanā'*) por sus llamas, ha logrado la subsistencia (*baqā'*): «El misterio de la Salamandra impide que el fuego la quemé —el *qalandar*²⁰ tiene un espíritu más excepcional que eso: ¡Informa acerca de ello!» (D 23004). «¡Oh gnóstico conecedor del misterio de lo Conocido, oh tú hombre puro que has asumido los rasgos del *qalandar*! | El agua del océano alcanza hasta tus tobillos — ¡en medio del fuego posees la naturaleza de la Salamandra!» (D 31667-68). En un lenguaje muy similar se expresa la poesía de T. S. Eliot: «De falta en falta el espíritu exasperado | avanza, o bien se restaura con el fuego purgante | donde uno debe moverse despacio, como quien danza»; «Si no miseria, queda la esperanza | de poder elegir la pira o bien la pira | que del fuego por el fuego redima. [...] Tan solo suspiramos, tan solo vivimos | por fuego y por el fuego consumidos».²¹ Esta última línea está en gran consonancia con el verso de Rūmī: «Él [el hierro candente en la fragua] es enaltecido por el color y la naturaleza del fuego [de lo Absoluto]; él dice: "Yo soy el fuego, yo soy el fuego"» (M 2:1345 s.).

Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ (m. 792/1389), uno de los más grandes poetas místicos persas, ya había empleado esta misma relación entre la rosa y el hábito: «El fuego ardiente del alejamiento me ha empapado de sudor. Como la rosa. ¡Oh viento del alba, trae una fragancia de Quien secará mi sudor!».²² En este verso de Ḥāfiẓ, la primera imagen es la de la rosa cubierta de rocío al amanecer. A esta imagen se le añade otra: «Aquel que secará el sudor» (*ān 'araq-čīn*) es la imagen del Amado; pero 'araq-čīn es,

en primer lugar, la fina tela con la que está forrado un gorro o una prenda para absorber el sudor de la cabeza o del cuerpo. Es, pues, también la parte de una ropa que está lo más cerca del cuerpo y que libra todo el olor, el efluvio, si es el Amado. La palabra puede designar también un fino paño que rodea el borde de la olla en la que se ponen a hervir las rosas: sirve para recoger las gotas de agua de rosa condensada. El sudor es la imagen de las lágrimas. Es un sudor de sangre, puesto que se parece al rocío sobre la rosa. En dos líneas del poema «Little Gidding» de T. S. Eliot encontramos una imagen significativamente muy similar a la del célebre poeta persa: «Las cenizas en las mangas de un viejo | es toda la que dejan las rosas ardiendo».²³

El lenguaje de Rūzbihān no es ya el del sufismo escolástico, puesto que para hablar de la nostalgia del Amado, es preferible el estilo refinado de los poetas iraníes de los siglos XI y XII (Unşurī, Farruḥī y Manūčihri...), un lenguaje simbólico lleno de rosas y ruiseñores, ágil y coloreado. Para hablar del amor divino, el gran místico de Shīrāz emplea el lenguaje simbólico, lo que, de otro modo, no podría ser expresado. Según el célebre poeta persa Muşarrif al-Dīn ibn Muşliḥ al-Dīn Sa'dī (m. 691/1292), el «jardín de las rosas» es el de la contemplación: «Iré a coger las rosas del jardín, pero el perfume del rosal me ha embriagado». Lenguaje que la mística cristiana podría adoptar muy bien como comentario del *Cantar de los Cantares* sobre la rosa de Sarón (heb. šārôn). El ruiseñor del jardín de rosas del *Gulistān* de Sa'dī se convierte en la obra de Rūzbihān en una alegoría de la contemplación y de la delección de los estados místicos.

Pues la muerte significa la aniquilación de las cualidades individuales, el alzamiento del velo que separa al amado primordial del amante creado en el tiempo. «No hay nada bueno en el amor sin muerte»;²⁴ la muerte puede ser comprendida como muerte a sus cualidades propias o incluso como muerte corporal, pues conduce al amante hacia el amado.²⁵ La tradición que dice «muere antes de morir» daba a los sufíes la posibilidad de sopesar las implicaciones de la muerte deseada de las cualidades inferiores y la resurrección espiritual que resulta en esta vía.²⁶ Pero la muerte «exterior» era también un fin en sí mismo, como muestra el caso de Ḥallāḡ: suprimir el «yo» perturbador que se intercala entre el amante y el amado. Ġazālī refiere una historia conmovedora sobre Abraham, que fue llamado por el ángel de la muerte y se negó a seguirle, pues no podía creer que Dios matara a quien le había amado tanto, pero entonces le dijeron: «¿Has visto alguna vez que un amante se niegue a ir hacia su amado?». Tras escucharlo, sometió alegremente su alma al ángel.²⁷ El amante que ha aprendido a aceptar la muerte como un puente que le conduce al amado

²³ «Ash on an old man's sleeve | Is all the ash the burnt roses leave», «Little Gidding», II, vv. 1-2, en T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*, p. 126-127. Sobre la imagen de la rosa, *vid.* p. 11-12, 16, 20, 24, 35, 66 (intr.), 135, 137, 144, 190; sobre la del fuego, p. 133, 135; sobre las rosas ardiendo, p. 127; sobre el agua y el fuego, p. 129.

²⁴ Abū Ḥāmid Muḥammad al-ĠAZĀLĪ, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*, 4 vols., Bulaq, 1289/1872-73, vol. 4, p. 300.

²⁵ Abū Nu'aym al-ĪṢFAHĀNĪ, *Ḥilyat al-awlīyā'*, 10 vols, El Cairo, 1932-38, vol. 10, p. 9.

²⁶ Farīd al-Dīn 'AṬṬĀR, *Muṣibat-nāma*, N. WIŞĀL (ed.), Teherán, 1338/1959, p. 10.

²⁷ Abū Ḥāmid Muḥammad al-ĠAZĀLĪ, *Iḥyā'...*, vol. 4, p. 253.

debe «dar su alma con una sonrisa como una rosa» (M 5:1255). Por ello, Ḥallāğ bailó con sus cadenas cuando fue llevado al lugar de ejecución. La idea atestiguada por el Corán de que el mártir es objeto de favores especiales del cielo ha contribuido quizá a crear la idea del «mártir del amor», que goza de una posición especial junto a Dios cuando es matado por la espada del anhelo o ha muerto en la vía llena de espinas que lleva hacia el amado, y por la que miles de corazones e hígados, como flores rojas, adornan los zarzales, según Ġālib describe la vía del amor. Los místicos se basan en las palabras del Corán: «No llames muertos a quienes han sido matados por el amor de Dios —no, pues están vivos» (sūra 3:163; B 281). Es la espada de *lā*, la primera mitad de la profesión de fe, la que mata al amante (M 3:4098), y entonces nada queda «sino Dios» (M 5:589). La recompensa de quienes mueren por amor es más preciosa que cualquier otra. Los sufíes conocen un maravilloso *ḥadīṭ qudsī*, revelado a Šiblī cuando pidió a Dios que le explicara el sentido del martirio de Ḥallāğ: «Yo seré el precio de sangre de Aquel a quien mata Mi amor». El mártir de amor será recompensado por el mismo Dios, no estará ya separado de aquel por cuyo amor ha vertido su sangre.

Encendida llama, émula de la rosa: de Rūmī a Borges

¿Cuál es el motivo último del joven Eliot, absorto en la lectura de filosofía mística? No es creyente, pero se siente atraído por la religión como fenómeno que se opone al clima intelectual que domina la época, es decir, a la pretendida objetividad del materialismo científico, que le deja insatisfecho. El motivo, por lo tanto, parece ser, en parte, el rechazo de las explicaciones mecanicistas o reduccionistas de los misterios de la vida y del cosmos, la búsqueda de una sabiduría más profunda que revele el sentido de los fenómenos estudiados. Asimismo está preocupado por la decadencia moral del mundo occidental y por los estragos ocasionados por la aún reciente Primera Guerra Mundial. Eliot encuentra en los poemas metafísicos ingleses, como los de John Donne, y en los magníficos sermones de Lancelot Andrews, una tradición mística que le ofrece una visión alternativa, renovada del individuo y de la sociedad. Es el principio de una larga peregrinación espiritual que culmina en la conversión definitiva del poeta y en su recepción en la Iglesia anglicana en 1927. El proceso de crecimiento espiritual es rastreable cronológicamente en su poesía, desde el tono desesperado de *The Waste Land* (*La tierra baldía*), de 1922, hasta la resolución de su lucha espiritual en los *Four Quartets* (*Cuatro cuartetos*), compuestos entre 1935 y 1942. Durante la década de 1920, Eliot reanuda

su lectura de los místicos, de nuestro san Juan de la Cruz y de la anacoreta inglesa medieval Juliana de Norwich.

Después de haber explorado todas las posibilidades de las palabras y de haber sufrido considerables tormentos en cuanto criatura exiliada de su patria interior, Eliot encuentra al fin ese estado de pura sencillez para el que ha tenido que darlo todo y que le prepara, en cuanto hijo de Dios, para una última visión: «y el fuego y la rosa sean uno» («Little Gidding», V, v. 46), poema perteneciente a los *Cuatro cuartetos*, el gran legado moral del poeta. Bernadette Counihan detecta en la estructura de los *Cuartetos* las tres vías tradicionales aceptadas en los procesos ascético-místicos: la purgativa («Burnt Norton»), la iluminativa (parte de «East Coker») y la unitiva («Little Gidding»).²⁸ Así, en la segunda parte de *Miércoles de ceniza*, Eliot habla de la «enterísima | rosa de la memoria | rosa del olvido | [...] | la Rosa única», y en «Burnt Norton» (v. 14), el poeta se había inspirado «en el jardín de rosas». Eliot introduce aquí uno de los símbolos recurrentes de los *Cuatro cuartetos*. En una carta al profesor Bonamy Dobrée, del 6 de agosto de 1941, el propio Eliot comentaba al respecto: «Hay en verdad tres rosas en el conjunto de los poemas: la rosa sensual, la rosa sociopolítica (que siempre aparece en mayúsculas) y la rosa espiritual. Y las tres deben identificarse de alguna manera con una sola (carta citada en la edición de Ricks y McCue, I, p. 1034).

El poeta establece la misma contraposición entre los elementos del fuego y el agua, que en realidad es una *coincidentia oppositorum*, que es frecuente en la poesía persa y urdu. El propio poeta reconoce su admiración por la literatura asiática y su profunda sabiduría.²⁹

Tenemos, claro está, su poesía y su obra crítica: una y otra dibujan, con diferentes grados de intensidad lingüística, el itinerario emocional e ideológico de un hombre que concibió su vida como una búsqueda espiritual. «Su propia escritura, trufada de citas y parodias de otras obras y regida por sofisticados principios estructurales, parece un ejemplo ostensible de esta impersonalidad, que viene a contraponerse a una concepción expresionista del arte. El poema sería, en este sentido, palimpsesto y arquitectura. Palimpsesto, pues muchos de sus mejores pasajes remiten casi siempre a otros autores: Chaucer, Dante, Marlowe, san Juan de la Cruz, Herbert, Pope, Laforgue, Mallarmé. Arquitectura, ya que su poesía, de manera evidente en *La tierra baldía* y más sutil en *Cuatro cuartetos*, parte de una concepción *constructiva* de la obra. [...] Debe hablarse de un equilibrio sutil: Eliot desecha pronto la idea de impersonalidad, pero retiene la imagen del poema como construcción lingüística; al mismo tiempo, deja claro que su poesía no es sino un instrumento de exploración emocional y espiritual, una vía de salvación. La poética de Eliot da por supuesta la existencia de vasos comunicantes entre

²⁸ Bernadette COUNIHAN, «Four Quartets: An Ascent to Mount Carmel?», *Wisconsin Studies in Literature*, VI, 1969, p. 58-71.

²⁹ T. S. ELIOT, «La unidad de la cultura europea», en Edgar Allan POE, Charles BAUDELAIRE, Stéphane MALLARMÉ, Paul VALÉRY, T. S. ELIOT, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, idea, selecc. y pról. de A. Marí, trad. de M. Casado, J. Doce, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2010, p. 403-404.

³⁰ Cf. Jordi DOCE, *La ciudad consciente. Ensayos sobre T. S. Eliot y W. H. Auden*, Barcelona, México, Vaso Roto, 2010, p. 21-22.

vida y obra: sus mejores poemas (de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” a “Little Gidding”) responden a momentos de presión emocional y espiritual, que en su caso constituyen categorías equiparables. Eliot carece de la fe en la literatura que anima a Pound. Su postura es más escéptica y entiende la escritura como vía personal de acercamiento a la divinidad. Exagerando un poco: Eliot es un hombre sin creencias, pero aquejado de la necesidad de creer. Y la poesía es la expresión verbal de un itinerario que busca expresar las bondades de un orden divino. Este itinerario es el fruto de una necesidad psicológica profunda: la alternativa al orden es la fractura, el abismo, la locura.»³⁰

Con la publicación de *Cuatro cuartetos* en 1944, Eliot confirma su lugar preeminente en la literatura de su tiempo, pero con una diferencia: ahora es el poeta del renacimiento cristiano, empeñado en expresar sus preocupaciones espirituales y dar cuenta de un proceso de acercamiento a la divinidad. La disciplina y la plegaria nos liberan del peso y los deberes del presente, alojándonos en un tiempo de repeticiones que nos permite comprender la verdadera naturaleza de los «instantes de plenitud»: ventanillas a la genuina realidad de la existencia; peldaños de obediencia y abnegación que nos acercan a Dios.

La sólida y armónica arquitectura de los *Cuatro cuartetos*, con sus amplios y elegantes periodos sintácticos, su sabiduría formal, la densidad y precisión obsesivas de sus meditaciones, su diálogo intertextual con la escritura de Dante, san Juan de la Cruz, santa Teresa, Donne o Yeats, su acendrada y austera religiosidad, viene a contraponerse, así, a la estructura irregular, abigarrada, voluntariamente dispersa y descompensada, de *La tierra baldía*, donde la dimensión inconsciente o subconsciente del impulso lírico se despliega de manera más acusada, más penetrante, hasta el punto de oscurecer el sentido literal de los versos, su plano o mundo referencial.

Cuatro cuartetos es una obra compleja y sugerente. En estas páginas sí se ha esbozado su mundo ideológico, aunque cabe añadir que cada uno de los cuartetos ofrece una peculiar modulación de este (de ahí la referencia musical del título). Si «Burnt Norton» se centra en el tiempo presente como señal de equilibrio y compromiso entre pasado y futuro, «East Coker» hace referencia al ciclo interminable y repetido de la vida y la muerte. «The Dry Salvages», por su lado, el único de los poemas con pie en la geografía norteamericana, analiza la existencia humana en términos de viaje a lo desconocido. Finalmente, «Little Gidding», que es el poema sobre el elemento fuego, estudia la relación entre el individuo y la comunidad, e invoca la presencia del fuego en el proceso de purificación del espíritu con que concluye el acercamiento a Dios.

Por lo demás, todos ellos alientan la maestría formal y la hondura intelectual y emocional del poeta. Sus ocasionales caídas son más comprensibles si pensamos que fueron el testamento poético de su autor. «Dicho de otro modo: entendemos mejor los cuartetos si aceptamos que gracias a ellos Eliot alcanzó un estado en el que escribir poemas carecía de sentido. “El fin de nuestra exploración | será llegar adonde comenzamos”, dice en “Little Gidding”, al avistar quizá ese silencio primero (“el corazón de la luz”, se lee en *La tierra baldía*) que está en el origen de toda palabra.»³¹

«Y el fuego y la rosa sean uno.» En la poesía del amor místico del gran poeta urdu Mīr Taqī Mīr (1723-1810) encontramos la misma combinación de imágenes. Si la crueldad del amor destruye al amante, no hay motivo para quejarse de eso. Está en la naturaleza de la belleza ser cruel, y ella no puede ayudarlo más que la rosa puede ayudar al ruiseñor a morir por amor a ella, o que el rayo puede ayudar a golpear el nido: «Arder en el fuego rojo de la rosa en silencio — | El rayo debe golpear, y fue golpeado tu nido».³² «Rosa y espejo y sol y luna, ¿qué son? | Dondequiera que miremos, está siempre Tu rostro»,³³ afirma Mīr hacia finales del siglo XVIII, por no citar más que uno entre los cientos de poetas que vivieron la experiencia inefable del amor en su plenitud y trataron de cantarla en las imágenes de rosas y ruiseñores.

El fenómeno del amor místico, que está en la base de este desarrollo, es uno de los aspectos más fascinantes del sufismo: un objeto trascendente y absoluto se convierte en objetivo de cada pensamiento y sentimiento, de manera que el amor adquiere la primacía absoluta en el alma y el espíritu del amante. La vida espiritual deviene tan intensa, se diversifica con tanta sutileza, que se transforma, por así decir, en un arte autónomo. La expresión de estos sentimientos de amor místico, sutiles y fundamentalmente inefables, crea el contenido de los libros más bellos sobre el amor jamás escritos en lengua persa. En ocasiones, ese amor refinado y profundo podía encontrar su objeto en un ser humano en el que parecían reflejarse la plenitud y el esplendor gloriosos de la belleza divina, y a partir de esta actitud se desarrolla la poesía persa en su carácter híbrido, místico y erótico.

En el sufismo, la imagen del fuego va asociada a la combustión interior, al crecimiento espiritual. El fuego (ár. *nār*, per. *ātaš*), en todos sus aspectos (llama, chispa, relámpago, vela, etc.), es un símbolo recurrente en la poesía persa y urdu (‘Aṭṭār, Rūmī, Ḥāfiẓ, ‘Urfī), y constituye uno de los elementos más importantes de la poesía indo-persa tardía (Ġālib).³⁴ Así, ‘Abd al-Raḥmān Ġāmī se pregunta: «¿Qué es el fuego? Disciplina ascética».³⁵ Pero sobre todo se trata de la llama del amor del fuero interno (*Dāti-hi*). De esta forma, según el célebre verso de Ibn al-‘Arabī, el corazón del místico es «jun jardín de llamas rodeado!».³⁶ Entre el fuego y

³¹ J. DOCE, *La ciudad...*, p. 40-41.

³² Mīr Taqī Mīr, *Kulliyāt*, ‘A. B. ĀSĪ (ed.), Lucknow, Newal Kishor, 1941, I.141.25. Cit. en Ralph RUSSELL Y Khurshidul ISLAM, *Three Mughal Poets: Mir, Sauda, Mir Hasan*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968, p. 161.

³³ Dr. S. ABDULLAH, *Naqḍ Mīr*, Lahore, 1958, (en urdu), p. 117. Cit. en A. SCHIMMEL, *Las dimensiones...*, p. 307.

³⁴ Cf. A. SCHIMMEL, *A Dance of Sparks*, p. 62-95 et *passim*.

³⁵ ‘Abd al-Raḥmān ĠĀMĪ, *Salāmān and Absāl*, E. FITZGERALD (trad.), Londres, 1904, p. 52, A. J. ARBERRY (ed., rev. e intr.), Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

³⁶ Muḥyī al-Dīn IBN AL-‘ARABĪ, *Daḥā’ir alā’lāq: Šarḥ tarĠumān alāšwāq*, M. ‘Abd al-RAḤMAN al-KURDĪ (ed.), El Cairo, 1968, 11, v. 12. Cf. Michael A. SELLS, *Mystical Languages of Unsayings*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1994, c. 4, «Ibn ‘Arabi’s Garden among the Flames: The Heart Receptive of Every Form», p. 90-115.

³⁷ Muḥyī al-Dīn IBN AL-‘ARABĪ, *ibid.*, 8, v. 5.

³⁸ *Apud* ‘Abū l-Qāsim al-QUŠAYRĪ, *Al-risāla fī ‘ilm al-taṣawwuf*, El Cairo, 1867, p. 189.

³⁹ Harald RASMUSSEN, *Østerlandsk Mystik efter persiske Digtere*, Copenhagen, 1887, p. 105.

el agua se halla el amante.³⁷ Sin embargo, el amor puro no tiene sitio para la volición personal: con anterioridad al maestro andalusí, el sufí de origen persa Abū Bakr al-Šiblī (m. 334/945) afirmaba: «Amor es el fuego en el corazón, que todo lo consume salvo la Voluntad del Amado».³⁸

Para Rūmī, el fuego es el símbolo de la aniquilación en las llamas del Amor divino. Pero el Amor (‘išq) es también agua: es un océano infinito. El amor es celoso (M 5:2765; cf. 3:4755), es una llama que quema la forma externa; más aún, que lo quema todo, excepto el Amado (M 5:588; 3:1136 f.).

En el sufismo, el fuego (ár. *nār*, per. *ātaš*) de la progresión espiritual permite la combustión del cuerpo, del *anima sensibilis, vitalis*, la *psyché* imperativa, «la que rige» el mal, el yo inferior, pasional y sensual. Si la lucha con el alma carnal (*nafs*) tiene como símbolo el *fuego* de la «sensualidad» que abrasa al iniciado, el fuego mismo del amor es refrescante como el agua (ár. *mā’*, per. *āb*) o como el *verdor*, símbolo de la «primavera oculta», de la resurrección espiritual (*qiyāma*). El simbolismo del fuego llena la poesía de Rūmī: el amor es una saeta encendida que lo destruye todo (D 2401), el alma es como el azufre en el fuego (D 1304, 1573) y el espíritu como el aceite para esta llama (D 176). Para Rūmī: «El amor es un fuego que me convertiría en agua si yo fuese una dura piedra» (D 2785). «Nosotros somos una rosalda, y su amor es el fuego; | no nos importa que este fuego se meta en las cañas. | Este mimbreral es regado por las llamas; | es refrescado por las llamas que lo queman. | Hasta la eternidad, permaneceremos verdes y frescos gracias al Amigo | [...] | Seremos aniquilados, pues “toda cosa es perecedera” [Cor. 28:88]» (D 831).

A su vez, Rūmī establece una oposición entre el ego (*nafs*), sede tenebrosa de Iblīs, y el intelecto (‘aql), morada luminosa del ángel. Un verso de Mawlānā dice: «El fuego exterior puede ser extinguido con agua; pero el fuego de la sensualidad arrastra al infierno» (M 1:3698). Sin embargo, las llamas de la criatura no son sino parte del Fuego de la Unicidad divina (*tawḥīd*): «Soy una parte del Fuego: voy hacia mi todo. No estoy hecho de luz para que yo vaya a la Presencia de Dios» (M 3:2465).

Este es el fuego de amor que arde en el corazón de los sufíes y que en la poesía neopersa se llama *dil-rīš*, «la llaga en el corazón».³⁹ Continuamente se habla del fuego que el ardor amoroso de Dios ha encendido en el corazón del gnóstico. La extinción (*fanā’*) y la resurrección (*qiyāma*) van unidas a una imagen muy frecuente en los poetas persas y turcos: es la parábola de la falena (*farāš*) que, ebria de amor y deslumbrada por la luz de la vela, en su anhelo por alcanzar la *aurora* espiritual que sucede a la noche de los sentidos, se lanza con violencia sobre la llama para consumirse en ella.

Esta asociación está presente también en el poema «Little Gidding»:

Agua y fuego acabaron
con la ciudad, la maleza y el pasto.
Agua y fuego se han reído
del sacrificio que perdimos.
Agua y fuego pudrieron
del santuario y el canto
los olvidados cimientos deshechos.
es la muerte del agua y el fuego». ⁴⁰

Asimismo, en el poema «East Coker» leemos:

Asciende el frío de los pies a las rodillas,
canta la fiebre en los cables mentales.
Debo helarme para calentarme
y temblar en purgatorio de llamas frías
de las que *son rosas el fuego*, humo los zarzales. ⁴¹

Como nos recuerda el estudioso Dick Davies, partiendo de que en cuestión de idolatría el primer ídolo que destruir es el «sí mismo», es el empleo «de la imaginería del fuego para indicar la exaltación religiosa; el Irán preislámico había sido zoroastriano, y los zoroastrianos adoraban el fuego; los «adoradores del fuego» de la poesía persa mística son un símbolo del fervor religioso antinómico escandaloso para los ortodoxos». ⁴²

La relación entre la llama, el destello luminoso (que en la poesía oriental siempre es visto de color rojo) y las rosas rojas podría conducir entonces a nuevas combinaciones que han podido añadirse a la imagen del color rojo de la sangre o de las heridas. En la tradición persa, a la contraposición del par de términos «fuego» y «agua», le corresponde el contraste cromático del *rojo* del fuego, la sangre del corazón y las rosas, símbolo de la combustión interior, y el *verde* de la vegetación, reminiscencia del Paraíso (per. *firdaus*, avéstico *pairi-daêza*). Según Rūmī, en el corazón del místico opera una verdadera alquimia espiritual (*kīmiyā*) que parece estar tipificada por el color rojo del fuego del incendio del alma y el fresco verdor que anuncia la proximidad de la gracia divina. Es conocido que la contraposición complementaria del fuego y la rosa es una imagen recurrente de la poesía mística persa (Rūmī, Ḥāfiẓ). Sabemos que Eliot, que tan bien conocía la literatura de Oriente, admiraba las *Rubā'īyyāt* de 'Umarī Ḥayyām (1048-1131) en la traducción de Edward FitzGerald.

La imagen de la rosa es tan recurrente en la obra poética de Jorge Luis Borges como en la de Eliot. Es sobradamente sabido que el escritor argen-

⁴⁰ «Water and fire succeed | The town, the pasture and the weed. | Water and fire deride | The sacrifice that we denied. | «Little Gidding», II, v. 17-24, *Cuatro cuartetos*, p. 128-129.

⁴¹ T. S. ELIOT, «East Coker», IV, v. 16-20, *ibid.*, (La cursiva es mía).

⁴² Intr. a Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, *The Conference of the Birds*, A. Darbandi, D. Davis (trad. e intro.), Londres, Penguin Books, 1984, p. 21.

⁴³En una entrevista titulada «The Secret Islands», que figura en Willis BARNSTONE (ed. y fotog.), *Borges at Eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 11, Borges le expresa a Barnstone su interés por los místicos persas que nos ocupan: «BORGES: Me pregunto si fray Luis de León tendría alguna experiencia mística. Creo que no. Cuando hablo de místicos, me refiero a Swedenborg, a Angelus Silesius, y también a los persas».

⁴⁴ Jorge Luis BORGES, *Obra poética 1923/1985*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 376.

tino era un buen conocedor de la literatura oriental en general y de la persa en particular.⁴³ En su biblioteca aparece gran cantidad de libros sobre religiones orientales y sobre los místicos españoles. Sus referencias explícitas a las grandes obras cumbres de la literatura persa —el Šāh-nāma de Abū l-Qāsim Firdausī («Nota sobre Walt Whitman», *Discusión*), las *Rubā'īyyāt* de 'Umarī Ḥayyām («Rubaiyat», *Elogio de la sombra*) o el *Manṭiq al-ṭayr* de 'Aṭṭār («El acercamiento a Almotásim», *Historia de la eternidad*; «Nota sobre Walt Whitman», *Discusión*; «Sobre Chesterton», *Otras inquisiciones*; «Los cuatro cielos», *El oro de los tigres*; «The Unending Rose», *La rosa profunda*; «El Simurgh y el águila», *Nueve ensayos dantescos*)—, a «la rosa y el vino del sufí» («Ronda», *La cifra*), así lo confirman. En su poema titulado «La rosa» lo testimonia abiertamente, haciendo referencia a «la rosa de los persas», a «la ardiente y ciega rosa», asociando de este modo, como hacen los grandes poetas místicos y el propio Eliot, el fuego con la rosa:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable.⁴⁴

En los versos 5-9 del poema «On his Blindness», el propio poeta se identifica con esta «rosa inalcanzable», que aquí son asimismo «rosas invisibles» (también es «invisible rosa» en el poema «Una rosa y Milton»); así pues, rosa mística inaprehensible e intangible: «cuyo dintel mis ya gastados ojos | pierden en su penumbra, de las rosas | invisibles y de las silenciosas | multitudes de oros y de rojos | soy [...]».⁴⁵ Por último, la rosa, como en los poetas místicos en lengua persa, turca y urdu, está asociada con el «éxtasis» que simboliza el «ruiseñor de los persas» («Al ruiseñor»), la «sangre derramada» («Rosas»), la *annihilatio mystica* (ár. *fanā'*, per. *nīstī*) (los «ojos muertos») en el umbral de la «rosa profunda, ilimitada, íntima» («The Unending Rose»), «la rosa que resurge», «la rosa de las rosas», «la rosa inalcanzable» («La rosa»).

Asimismo, en el poema «Al ruiseñor», perteneciente al libro titulado de manera significativa *La rosa profunda* (1975), Borges recupera una de las imágenes místicas de la unión más importantes de la mística persa, la de la rosa y el ruiseñor:

No habrá uno solo entre los claros nombres
que los pueblos te dan sobre la tierra
que no quiera ser digno de tu música,
ruiseñor de la sombra. El agareno
te soñó arrebatado por el éxtasis,
el pecho traspasado por la espina
de la cantada rosa que enrojece
con tu sangre final. Asiduamente
urdo en la hueca tarde este ejercicio,
ruiseñor de la arena y de los mares,
que en la memoria, exaltación y fábula,
ardes de amor y mueres melodioso.

Estas líneas de Borges parecen estar directamente inspiradas en la gran epopeya mística de Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār, el *Manṭiq al-ṭayr* (*El lenguaje de los pájaros*), en un pasaje de la cual se hace referencia a la historia del ruiseñor: «Del amor de la rosa a mi mente el concepto | le basta, pues me basta el anhelo de esta hermosa flor. | No podrá el ruiseñor a *Sīmurǧ* hacer frente. | El amor de la rosa es suficiente para un ruiseñor» (v. 766, 767). Así pues, la rosa de Borges, a través, sobre todo, de la poesía mística de ‘Aṭṭār, está asociada de una manera clara con la transfiguración alquímica, con la sangre, con el fuego de la extinción, de la *annihilatio mystica*, el aniquilamiento del yo fenoménico (ár. *fanā’*, per. *nīstī*, «no existencia»), como se muestra en las dos últimas líneas del poema «The Unending Rose»: «rosa profunda, ilimitada, íntima, | que el Señor mostrará a mis ojos muertos», que recuerda en gran medida al verso 765 del mencionado *Manṭiq al-ṭayr*: «Tan sumido estoy en el amor de la rosa | que de mi propio ser me he desvanecido».

Llama purificadora y transfiguración: T. S. Eliot, Sofiya Gubaidúlina

Para la gran compositora rusa de origen tártaro Sofiya Gubaidúlina (n. 1931), que entiende la música como una necesidad espiritual, el silencio y las sensaciones son fundamentales, por eso vive rodeada de naturaleza. El misticismo es inherente a la compositora rusa, y no depende de la

actualidad ni de ninguna moda. Por eso, esta aparentemente sencilla pero constante búsqueda del sonido está presente en toda su obra. Estudió piano y composición en los conservatorios de Kazán y Moscú. Durante sus estudios, a pesar de tener el apoyo de grandes maestros como Shostakóvich, su música fue tachada de irresponsable por los valores de la Unión Soviética, así que la denunciaron junto con seis compositores más (entre ellos su amigo Viktor Suslin). Aun no siendo discípula directa suya, con Shostakóvich mantiene Gubaidúlina unos invisibles lazos que se muestran en detalles como haber escrito tres ciclos de canciones sobre textos respectivos de las poetisas Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova, y sobre Rainer Maria Rilke, autores todos ellos muy queridos y empleados por el compositor de *La nariz*. El grupo se llamó «los siete de Khrennikov», disidentes que optaron en su mayoría por marcharse del país. Desde finales de la década de 1970, el temperamento religioso —la mística— estuvo cada vez más presente en la obra de Gubaidúlina. Al mismo tiempo, en los trabajos más recientes se refleja una fascinación por los principios numéricos de la proporción. También cabe destacar su particular interés por musicar textos visionarios y proféticos como los de T. S. Eliot, convertido en «Hommage à T. S. Eliot» (1987), o poesía de Marina Tsvietáieva, que se transformó en *Hour of the Soul* (Stunde der Seele, 1976/1988, música vocal [orquesta]), poema para gran orquesta de vientos y mezzosoprano (texto de Marina Tsvietáieva, en ruso) (versión para percusión, mezzo y orquesta), y en *Homenaje a Marina Tsvietáieva* (1982, música coral [capela]), suite en cinco movimientos para un coro a capela sobre poemas de Marina Tsvietáieva, música coral (capela). El éxito en el mundo occidental le llegó a la compositora a partir de la caída de la Unión Soviética, en 1991.

Como Anton Webern, Sofiya no utiliza largas líneas melódicas, sino breves motivos, células de dos o tres notas, que luego manipula contrapuntísticamente. Estos motivos pueden no ser otra cosa que colores: un golpe de gong recurrente en su *Segundo concierto para violín, In tempus praesens*. Esta es una buena pieza para adentrarse en el universo sonoro de Sofiya: quien no esté familiarizado con él, puede abordarlo a través de esta obra magnífica. En ella reconocerá el uso de frases melódicas muy cortas, de *ostinati* y pequeñas fórmulas rítmicas recurrentes, que contribuyen a unificar la pieza, a hacerla inteligible. También podrá gozar de las notas agudísimas y los armónicos del violín, que no son un mero artificio técnico: expresan la vibración del alma estremecida ante lo divino.

En el documental para la BBC encontramos a la compositora inmersa en uno de estos ensayos con otras músicas e instrumentos y una declaración de intenciones sobre la utilización en sus composiciones de instrumentos de percusión de la más variada procedencia y como núcleo central de

donde irradia y se transmite la fuente sonora: «La experiencia típica de las músicas orientales de estar inmerso en el centro de donde parte el sonido ha tenido una gran influencia para mí».

Los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot ya en su título evidencian su vocación de organizarse y construirse al modo de las composiciones musicales. Esto sucede en esa obra de Eliot del modo más riguroso, hasta el punto de que en cada uno de los «cuartetos» es posible diferenciar los mismos movimientos, y en donde temas y motivos conductores atraviesan de principio a fin el poema.

De hecho, no es casual que Gubaidulina, para quien «no hay ocupación más importante que la recomposición de la integridad espiritual a través de la composición musical», se basara en los *Cuatro cuartetos* en su «Homage à T. S. Eliot» (1987) para octeto y soprano,⁴⁶ reconociendo en los poemas una familiar inmersión en un vacío que puede ser como agua.

Eliot estaba preocupado por esto, especialmente en sus *Cuatro cuartetos*, en sus trabajos finales. Es uno de los pensadores más poderosos del siglo xx. Creo que sus obras merecen el más profundo afecto. Y su gran preocupación estaba en el tiempo, su percepción del tiempo; hizo del tiempo el héroe de su trabajo. No hay otro héroe, el héroe es el tiempo: cuatro variaciones en el tiempo y cuatro variaciones en el no tiempo. Encontré esto bastante cautivador. Pasado, presente, futuro y no tiempo están vinculados a los cuatro elementos, a las cuatro edades. El no tiempo tiene cuatro variaciones. Esto es muy hermoso. Un punto de inmovilidad dentro de un círculo en movimiento. Un punto en un círculo en movimiento, y así se mueve. El punto que está en el centro en la Cruz. Y finalmente, un punto que es irracional, completamente loco, fuera de la Cruz, fuera del círculo. Ese punto que es el núcleo del Tiempo, *donde todo muere, se quema en las llamas*, se reduce a nada. No podemos vivir más allá de este punto a menos que aceptemos esa muerte. El Fuego y la Rosa están unidos en la esencia del Tiempo. Esto no es solo hermoso, es una verdad profunda, especialmente en el siglo xx, ya que nos paramos muy cerca de nuestro fin para percibir este fin como un estado de bienaventuranza, como *una llama purificadora después de la cual se lleva a cabo la verdadera transfiguración, la resurrección del espíritu*.⁴⁷

El abuelo de Gubaidulina era un *mollāh* (clérigo musulmán). En 1969, Sofiya había compuesto una obra de música vocal, *Rubayat*, cantata para barítono y orquesta de cámara (que incluye poemas de antiguos poetas persas, de ‘Umarī Ḥayyām, Ḥāfiẓ y Ḥakānī Širwānī, en ruso)⁴⁸ de quince minutos de duración.⁴⁹ En el mencionado documental de la BBC, la compositora hace alusión al mismo silencio supraontológico que Tsvietaieva:

⁴⁶ Cf. Enzo RESTAGNO (ed.), *Gubajdulina*, Turín, Edizioni di Torino, 1991, índice s.v. «ELIOT Thomas Stearns».

⁴⁷ Sofiya Gubaidulina, a propósito de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, en un documental de la BBC de 1990 sobre la compositora titulado *The Fire and the Rose: a portrait of Sofia Gubaidulina* (*El fuego y la rosa: un retrato de Sofía Gubaidulina*), escrito y estudiado por Gerard McBurney, y dirigido por Barrie Gavin. (La cursiva es nuestra). www.youtube.com/watch?v=mGwqjRF787c, 8:18.

⁴⁸ Sobre los referentes orientales de Sofiya Gubaidulina, *vid.* Valentina CHOLOPOVA, «Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem. Zum Schaffen der sowjetischen Komponistin Sofia Gubaidulina», *Musik und Gesellschaft*, n.º 10, 1988, p. 527-529; *id.*, «Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente», en E. RESTAGNO (ed.), *Gubajdulina*, p. 95-101.

⁴⁹ Cf. E. RESTAGNO (ed.), *id.*, índice s.v. «ḤĀFIẒ», «ḤAKĀN» [Ḥakānī Širwānī], «KHAYYĀM Omar».

⁵⁰ www.youtube.com/watch?v=uwnEtWW0hWI, 17:18. Cf. *ibid.*, p. 99.

⁵¹ *Id.*, 10:42. Cf. E. RESTAGNO (ed.), *Gubajdulina*, p. 99.

Una vez me invitaron a asistir a los servicios en la Mezquita de Leningrado. Y recuerdo lo que sentí durante las pausas entre las lecturas del Corán. En aquellos veinte minutos de silencio total había tal concentración que me condujo a un estado de éxtasis absoluto. Y a partir de ese momento entendí que esa universalidad te conduce hacia tu verdadero interior.⁵⁰

Y es entonces cuando adquiere sentido el pensamiento de Gubaidúlina que entresacamos de nuevo del documental *El fuego y la rosa*: «Pienso que la transfiguración es nuestro mayor anhelo en el proceso compositivo. Porque esta capacidad que tenemos de transformar las cosas en algo completamente diferente es lo que nos une con el Creador. El fuego y la rosa están unidos en la esencia del tiempo. Como la llama purificadora tras la cual la verdadera transfiguración tiene lugar con la resurrección del espíritu. En la vida ordinaria nunca tenemos presente, solo una constante transición desde el pasado hacia el futuro. En esencia, el ritmo de la palabra define la forma: el ritmo emerge como lo hace el tronco de un árbol de sus raíces. Y las hojas son la armoniosa transfiguración de ese ritmo».

El tema era, obviamente, muy del agrado de Gubaidúlina, que pudo poner todo su talento y sentimientos en estas descomunales partituras religiosas: «Soy una persona religiosa. [...] No hay tarea más importante que recomponer la integridad espiritual a través de la composición musical». Misticismo que impregna también muchas de las obras de temática no religiosa de la autora tártara. Y es que la fealdad del entorno de la URSS en el que creció la obligó siempre a mirar hacia el cielo para inspirarse:

Mi abuelo era un *mulāh*, un hombre profundamente religioso. Tenía una mente aguda y había traducido el Corán. Pero mi padre era un tecnócrata que había tenido una educación científica y mantuvo creencias opuestas a las de su padre. Era un hombre antirreligioso que no quería saber nada de la religión. Y como la religión era algo mal considerado en nuestro país, mi madre evitaba hablar de esas cuestiones. Entendí que el tema estaba prohibido y escondí mi religiosidad. Pero la experiencia religiosa vivía dentro de mí.

En cierto modo la música se fusionó de un modo natural con la religión y lo sonoro se convirtió en algo sacro para mí. La fuerza de mi devoción hacia el sonido es tan grande que convierte lo sonoro en un acto religioso.⁵¹

Unas profundas fe, espiritualidad y devoción religiosas son las grandes fuerzas que se encuentran detrás de la actividad compositiva de Gubaidúlina.

El motivo de la rosa aparece en tres ciclos de pintura de gran formato de Cy Twombly — *Untitled (Roses)* y *The Roses* de 2008 y *Untitled (Peony Blossom Paintings)* de 2007— como sitios de memoria. Las tres series consisten en paneles de madera a gran escala sobre los cuales las flores pintadas se yuxtaponen con texto garabateado apropiado de varios poemas y haikus. Como argumento, las capas físicas (pintadas) y temáticas (poéticas) coexisten para crear una experiencia de visualización compleja que puede entenderse mejor como la construcción de la memoria. *Untitled (Roses)* y *The Roses* se ejecutaron el mismo año, aunque técnicamente comprenden dos series separadas. Las inscripciones de *The Roses* son de la colección de poesía de Rainer Maria Rilke (1875-1926) del mismo título. *Untitled (Roses)* contiene extractos poéticos de Rilke, T. S. Eliot, Emily Dickinson (1830-1886), Ingeborg Bachmann (1926-1973) y la poetisa estadounidense contemporánea Patricia Waters. Cada pintura de *Untitled (Roses)* está compuesta por un fondo de color melocotón pálido sobre el que cuatro flores de colores vibrantes coexisten con líneas de poesía manuscritas. Una de las composiciones consiste en flores pintadas de rojo y verde, así como la siguiente inscripción poética, las líneas finales de «Little Gidding» de Eliot, pero dividiendo algunos de los versos:

and all shall be well and
all manner of thing shall
be well
when the tongues of flame
are in-folded
into the crowned knot
of fire
and the fire and the Rose
are One.

De forma significativa, Twombly, a diferencia del poema de Eliot, escribe en el cuadro los últimos términos del poema, «Rose» y «One», con mayúsculas, subrayando así el sentido de viaje iniciático hacia el Uno que toda su obra tiene en la estela de los grandes poetas místicos.

Por lo general, en la tradición del sufismo oriental, el rosal aparece como un sustitutivo idealizado de la teofanía del zarzal ardiente que rememora el Corán y que nutrió la exégesis primitiva de la luz creadora en la teología musulmana.⁵² Así, Rūmī ha yuxtapuesto en sus poemas la conversación entre Moisés y su Dios en el zarzal ardiente, y el diálogo íntimo entre el amante y el amado. Y en eso se convierte el ruiseñor, portavoz del

⁵² Vid. principalmente Cor. 20:9-13, 28, 29, 30, y otros casos dispersos en el Corán.

⁵³ *I.e.*, la extinción (*fanā'*) del alma carnal (*nafs*), el ego, el yo inferior. El ego debe ser abandonado si el místico quiere alcanzar la unión con el Amado.

⁵⁴ El Sol del Real (*al-Ḥaqq*).

⁵⁵ Cf. Cor. 20:8 s. La zarza ardiente es un lugar teofánico, símbolo de la prueba. Moisés llegó a ser el *kalīm*, el interlocutor, el hombre que habló con Dios (Cor. 4:162). *Vid.* al-Ḥusayn ibn Manṣūr al-ḤALLĀĠ, *Kitāb al-ṭawāsīn*, texto ár. con la trad. per. de al-Baqī, L. MASSIGNON (ed.), París, P. Geuthner, 1913, c. III, p. 21-24, y c. VI, p. 41-49. En dos ocasiones, el *Kitāb al-ṭawāsīn* de Ḥallāġ toma a Moisés como maestro espiritual. *Vid.* la traducción de Louis MASSIGNON, *La passion de Ḥusayn Ibn Manṣūr Ḥallāj, martyr mystique de l'Islam exécuté à Bagdad le 26 mars 922, Étude d'histoire religieuse*, 4 t., 2.^a ed., París, Gallimard, 1975, t. III, p. 300-344. El capítulo III subraya el episodio de la zarza (*ib.*, p. 310). Sobre el tema de Moisés y la zarza ardiente en el sufismo, de Ḥallāġ a Ġazālī, *vid.* G. C. ANAWATI y Louis GARDET, *Mystique musulmane. Aspects et tendances – expériences et techniques*, París, J. Vrin, 1961, p. 263-267.

⁵⁶ *Kawṭar* (lit. abundancia): es el nombre de una fuente o río del paraíso. Aquí, el fuego resulta refrescante como el agua, pues vuelve la zarza verdeante, símbolo de regeneración y resurrección.

alma, que se posa sobre el zarzal de rosas y se deja embriagar por su perfume. En el sufismo, los elementos en apariencia opuestos, pero en realidad complementarios, del fuego y el agua, la llama y la cera, son símbolos recurrentes para referirse tanto a la iluminación espiritual como a la *mors mystica* y la resurrección. Así, en los siguientes versos de Rūmī se interrelacionan los tres elementos que aparecen en el cuadro de Twombly — la rosa y el fuego refrescante como el agua:

El ruiseñor ha dicho a la rosa: «¿Qué hay en tu corazón?

Ahora habla, no hay nadie más que tú y yo».

La rosa dice: «Mientras haya un tú en mí, no esperes nada de mí.

Esfuérzate por desprenderte de tu yo en este mundo».⁵³

.....

Mira el sol⁵⁴ sumergido por completo en el fuego,

con el fin de que la superficie de la tierra se llene de luz.

Cuando Moisés fue hacia la Zarza ardiente⁵⁵

esta le dijo: «¡Yo soy el agua de Kawṭar,⁵⁶ descázate y ven!»⁵⁷

No tengas miedo de mi fuego, pues yo soy como el agua, dulce y agradable⁵⁸ (D 45).

En estos versos de Rūmī, como en los que aparecen en *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* de Cy Twombly, se manifiesta que el fuego del ardor místico interior es para los místicos persas tan refrescante como el agua o como la rosa. El prodigio del fuego en el caso de Abraham (Ibrāhīm), el «amigo de Dios» (*Ḥaṭīr Allāh*),⁵⁹ es que le hizo aún más receptivo a la luz: por medio de las llamas pulió su espejo (corazón) puro. Dado que Ibrāhīm es el profeta monoteísta por excelencia y el modelo del verdadero creyente, su fe pura puede incluso transformar el fuego en un fresco jardín de rosas — como el amante siente que está en un jardín de rosas cuando está en medio de las llamas del amor —.⁶⁰ Los poetas persas asocian la figura de Abraham con la rosa (gulistān) de fuego.

El *Maṭnawī*, el *opus magnum* de Ġalāl al-Dīn Rūmī en su búsqueda de lo Absoluto, es la historia del «ruiseñor separado de la rosa» (1:1802).⁶¹ En la obra de Rūmī, las rosas, los claveles (encarnados) y los jacintos (liliáceos) simbolizan la presencia radiante de Dios, la belleza del Amado celeste (D 20148).

Mawlānā ama el fuego del Amor, pues su alma es una salamandra⁶² y no puede vivir fuera del fuego. El verdadero amor exige un autosacrificio. El fuego representa esta fuerza destructiva que todo lo aniquila salvo el Amado. Recordando el episodio coránico de Ibrāhīm (21:69), este fuego se vuelve «fresco y agradable» para el enamorado que desea ser inmolado,

como si permaneciera en un bello jardín de rosas. Más aún, destruye toda imagen, toda forma, y aniquila, así, las faltas y los defectos humanos —no queda ninguna espina y todo se transforma en parterres de rosas—. ⁶³ Después de que Abraham destruyera los ídolos de su pueblo, el rey de ese tiempo, Nimrod, ordenó que él fuera arrojado al fuego. Pero Dios lo liberó de él sin daños: «Nosotros dijimos, ¡Oh fuego, sé fresca y seguridad para Abraham!» (Cor. 21:69).

Correré rápidamente, a toda velocidad, para alcanzar a los jinetes; me volveré inexistente, nada, para alcanzar al Amado.

Estoy jubiloso, alborozado —soy una chispa de fuego. Prenderé fuego a mi hogar y viajaré al Desierto.

Me convertiré en polvo, en tierra, para que Tú puedas enverdecerme. Me transformaré en agua y me postraré todo el camino hasta el Jardín de Rosas. ⁶⁴

Con la esperanza de ir Más Allá y de ser liberado del «yo» y de todo lo de abajo.

Aparecieron dos valles en su camino, uno lleno de fuego, y el otro de rosas. Escuchó un llamado, «¡Lánzate al fuego para que aparezcas en el jardín de rosas de la tranquilidad!».

Pero si —en cambio— entras al rosal, descubrirás que has caído en medio del fuego de un horno. ⁶⁵

Muḥammad Ṭāhir Ġanī Kašmīrī (m. 1661), uno de los poetas más célebres de Cachemira que escribió en el estilo indio (*sabkī hindī*), así lo expresa en un Ġazal de su cancionero:

La rosa se ha hecho llama de fuego al pie del ruiseñor.
Y la flor, cual llama de belleza, ha volado camino del jardín,
desde que se ha vuelto ardiente, en el nido, el lugar del ruiseñor.
Ninguna semilla debe perderse en la tierra pura del Amor:
¡risas de rosa han germinado de los llantos del ruiseñor!
Y por el clamor de la risa de la rosa sabemos ahora claro
que no hay voz más dulce que la melodía del ruiseñor. ⁶⁶

Asimismo, el Šayḥ Muḥsin Fānī (m. 1670), filósofo-místico y poeta del Kashmir, afirma en su *Dīwān*: «Tanto florece la rosa de fuego del agua y la tierra del Hind, que todo el que viene al Indostán se convierte en una salamandra». ⁶⁷ A su vez, el *Ḥwāḡa* (maestro) Mīr Dard de Delhi (m. 1199/1785), representante de la *ṭarīqa muḥammadiyya*, escribe de este

⁵⁷ Alusión a Cor. 20:12. Cf. John RENARD, *All the King's Falcons. Rumi on Prophets and Revelation*, Albany, State University of New York Press, 1994, p. 69-70.

⁵⁸ Dios ha ordenado al fuego que sea «fresco y agradable» (Cor. 21:69), como lo fue para Abraham: «para quien el fuego fue salud y frío, verdor y rosas, porque Dios no exigía su extinción por medio del fuego. Cuando (los místicos) saben que todo viene de Dios, nada les importa ya». Ġalāl al-Dīn RŪMĪ, *Fīhi-mā-fīhi*, B. Z. FURŪZĀNFAR (ed.), Teherán, Amīr Kabīr, 1348/1969, c. 12. Cf. J. RENARD, *All the King's...*, p. 50-58, en concreto las p. 53-54.

⁵⁹ *Ḥatīlāllāh*, el «amigo de Dios», sobrenombre de Abraham que, según el Corán, fue echado al fuego sin arder en él (Cor. 29:24). Cf. J. RENARD, «Images...».

⁶⁰ Sobre esta tradición que asocia a Ibrāhīm con la rosaleda de fuego en la poesía persa, vid. A. SCHIMMEL, *As Through a Veil*, p. 73, 106; *id.*, *A Two-Colored...*, p. 62 y ss.

⁶¹ Sobre el simbolismo de la rosa y de la rosaleda en la obra de Rūmī, vid. William C. CHITTICK, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rūmī*, Albany, State University of New York Press, 1983, índice s. v. «rose», «rosegarden»; A. SCHIMMEL, *Las dimensiones...*, c. 7, p. 305-318; *id.*, *Kleine Paradiese. Blumen und Gärten im Islam*, Friburgo, Herder, 2001; *id.*, «Rose und Nachtigall», p. 85-109; *id.*, *The Triumphal Sun. A Study of*

the Works of Jalāloddin Rumi, Londres, La Haya, Fine Books, East-West Publications, 1978, s.v. «rose»; *id.*, *A Two-Colored...*, s.v. *gul*, «rose».

⁶² Ser fantástico, espíritu elemental del fuego, según los alquimistas, en forma de lagarto mítico que se creía que puede vivir en ese elemento. Desde los tiempos de Plinio, la salamandra ha sido considerada un animal «extremadamente» caliente que puede extinguir el fuego. En el folclore islámico, a veces se cree que nació en el fuego y, como mínimo desde el siglo XIII, es considerada como un pájaro, no como un reptil —quizá una confusión con el fénix que renace del fuego—. Se pueden encontrar numerosos ejemplos en la lírica de Rūmī, cf. Annemarie SCHIMMEL, *Die Bildersprache Dschelaladdin Rumis*, Walldorf, Orient-Verlag, 1949, p. 44. Avicena emplea este símbolo al inicio de la *Risālat al-ṭayr* (*Relato del pájaro*): «¡Hermanos de la verdad! [...] Amad la muerte para guardar la vida. [...] Sed como la salamandra, que no teme al fuego [...]». AVICENA, *Tres escritos esotéricos (con el resumen de otro perdido y un capítulo de espiritualidad)*, M. Cruz Hernández (estudio preliminar, trad. y n.), Madrid, Tecnos, 1998, p. 37.

⁶³ Cf. A. SCHIMMEL, *As Through a Veil*, p. 106.

⁶⁴ D 1400.

⁶⁵ D 1931.

⁶⁶ *Apud* Alessandro BAUSANI, *Storia delle letterature del*

jardín de rosas de fuego: «Yo soy uno que recoge rosas del jardín de rosas de Ḥalīl.⁶⁸ | Estoy en el fuego, pero estoy sonriente».⁶⁹

La relación entre la llama, el destello luminoso (que en la poesía oriental siempre es visto de color rojo) y las rosas rojas podría conducir, entonces, a nuevas combinaciones que han podido añadirse a la imagen del color rojo de la sangre o de las heridas. En la tradición persa, a la contraposición del par de términos *fuego* y *agua*, le corresponde el contraste cromático del *rojo* del fuego, la sangre del corazón⁷⁰ y las rosas, símbolo de la combustión interior, y el *verde* de la vegetación, reminiscencia del Paraíso (per. *firdaus*, avéstico *pairi-daēza*). Según Rūmī, en el corazón del místico opera una verdadera alquimia espiritual (*kīmīyā*)⁷¹ que parece estar tipificada por el color *rojo* del fuego del incendio del alma y el fresco *verdor* que anuncia la proximidad de la gracia divina (D 685): «Lo más extraño es que, en este corazón llameante, hay tantas rosas, verdor, jazmines.⁷² | Por este fuego, el jardín se vuelve más verdeante, de tal manera que el agua está unida a la llama.⁷³ | ¡Oh! alma mía, tú permaneces en la pradera».⁷⁴

En los versos de Ḥāfiẓ hallamos la imagen de la vela y la falena (ár. *farāṣ*, per. *parwāna*) que no teme ser consumida en su lumbre, de la combustión de la mariposa nocturna en las llamas de la separación como símbolo del sacrificio por el amor divino.⁷⁵ Pues cuando el místico, después de la extinción, alcanza la morada de la reunión con Dios, solo Dios subsiste: «El fuego⁷⁶ de la mejilla⁷⁷ de la rosa ha abrasado la cosecha⁷⁸ del ruiseñor;⁷⁹ el rostro sonriente de la vela⁸⁰ se convierte en la desgracia de la mariposa⁸¹».⁸²

Con anterioridad a Ḥāfiẓ, otro de los grandes poetas místicos de Shīrāz, Muṣliḥ al-Dīn Saʿdī (m. 1292), en la introducción de su *Gulistān*, combina las parábolas de la falena y la vela, y el ruiseñor y la rosa, ambas símbolos de la Unión:

He dicho: «Iré a coger rosas del jardín»,
mas el perfume de la rosaleda me ha embriagado.
¡Oh ruiseñor, aprende devoción de la mariposa nocturna:
su vida ha sacrificado a la llama, sin una queja!
Esos simuladores no saben lo que buscan,
ya que aquel que logra el conocimiento de Él
no vuelve hacia el mundo para hablar.⁸³

T. S. Eliot intenta volver a encontrar ese *xynós*, ese ámbito indisociado que comparten diversas culturas y distintas religiones, y que estaría en lo más profundo de la condición humana. Así, los ejemplos de mística

cristiana que encontramos en *Little Gidding* —Juliana de Norwich, *The Cloud of Unknowing* (*La nube del no saber*, texto anónimo inglés del siglo XIV) y, finalmente, el Dante del *Paraíso*— se van acordando con las apropiaciones que hace en este cuarteto de la *Bhagavad-Gītā*, el texto sagrado de la sabiduría hindú compuesto en la India en torno al siglo II a. C.⁸⁴

El apremio que se oía al final de *Burnt Norton* se repite acompañado de dos versos en los que Eliot resume todo su trayecto como crítico, como poeta y como hombre: «Vamos, aquí, ya, siempre | —un estado de pura sencillez | (para el que todo hay que darlo)».⁸⁵ Por medio de un progresivo vaciamiento, Eliot se va acercando a la formulación explícita y aun ortodoxa de su espiritualidad. La imagen de los diez peldaños de *Burnt Norton* es la escala de amor en su ascenso hacia Dios, según cuenta san Juan de la Cruz en la *Noche oscura*. San Juan es una de las muchas voces que acompañan a Eliot no solo en la descripción de su ortodoxia religiosa —en cuanto súbdito británico y miembro de la High Church—, sino —y eso es lo verdaderamente interesante— también en la exploración de una espiritualidad ecuménica. Eliot ya no es aquí aquel poeta extraviado de *Miércoles de ceniza* que se esforzaba por crear una alegoría privada para plasmar sus recientes estupefacciones, sino un gran poeta que ha encontrado la manera de comunicar la amplitud de su experiencia apelando a algo constitutivo de una humanidad que, en efecto, no puede soportar demasiada realidad.

En «East Coker», Eliot cumple su particular autoabolição o aniquilamiento en «el punto, el punto muerto» (*the point, the still point*) donde «la luz está quieta» (*the light is still*),⁸⁶ donde se abre la sanjuanista «Oscuridad de oscuridades [...] | el vacío en lo vacío [...] y dejar que venga a ti lo oscuro [...] cuando se atenúan las luces [...]» (*O dark dark dark [...] | the vacant into the vacant [...] and let the dark come upon you [...] The lights are extinguished*), punto oscuro y ciego donde «la vacuidad mental se ahonda» (*the mental emptiness deepen*), de «la desolación vacía» (*the empty desolation*), «por un camino donde no haya éxtasis» (*by a way wherein there is no ecstasy*).⁸⁷

Eliot repite la asociación de las rosas, el fuego y los zarzales, así como la alteridad complementaria del fuego y el agua, o el fuego y el hielo, en una geografía de aniquilamiento y transfiguración con las mismas imágenes y un parejo trasfondo espiritual similar al de los místicos persas. Así, en el mismo poema escribe las siguientes líneas:

En mi comienzo está mi fin. [...]
[...] Dan vueltas y vueltas al fuego,

Pakistan, Roma, Nuova Accademia, 1958, p. 74.

⁶⁷ Muḥsin FĀNĪ, *Dīwān*, G. L. TIKKU (ed.), Teherán 1342 h.š/1964, p. 91. Cf. A. SCHIMMEL, *A Two-Colored...*, p. 405, n. 45; *id.*, *A Dance of Sparks*, p. 71, 72 n. 74.

⁶⁸ Ḥalīl (Abraham), lit. «amigo, íntimo, querido».

⁶⁹ Mīr DARD, *Urdū Dīwān*, K. al-RAḤMĀN DA'ŪDĪ (ed.), Lahore, 1961, p. 59.

⁷⁰ Cf. la poesía de Ḥwāḡah Muḥammad, Bangaš, en H. George RAVERTY (trad.), *Selections from the Poetry of the Afghāns, from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Londres, Williams and Norgate, 1862, p. 344.

⁷¹ Cf. W. C. CHITTICK, *The Sufi Path of Love*, índice s. v. «alchemy».

⁷² El jazmín (*yās, yāsaman*) recuerda al poeta la separación de su Amado, pues el nombre de esta flor evoca *yāsī man*, «mi "desesperación" (*yā's*)».

⁷³ El verde, mediatrix entre el calor y el frío, es color de agua, como el rojo es color de fuego. El ascenso de la vida parte del rojo y florece en el verde.

⁷⁴ La «pradera» (*sabza-zār*) simboliza el lugar de las teofanías divinas que son presenciadas en la conciencia interior a través de las formas fenoménicas de los efectos de Dios.

⁷⁵ La extinción (*fanā'*) y la resurrección (*qiyāma*) van unidas a esta imagen muy frecuente en los poetas persas y turcos. La falena es el alma del viajero y la vela el Amado. Los poetas

místicos saben que la mariposa, inmolándose a sí misma en la llama del Amado, alcanza la unión, y es así transformada en fuego Divino. En su *Kitāb al-ṭawāsīn*, al-Ḥallāḡ fue el primero en recurrir a la parábola de la falena y la candela para hacer alusión al estado de extinción (*fanā*). AL-ḤALLĀĠ, *Kitāb al-ṭawāsīn*, «Ṭāṣīn al-fahm», II, §§ 2-4. Cf. L. MASSIGNON, *La passion...*, t. III, p. 89-90, 102; *id.*, «Textes musulmans pouvant concerner la nuit de l'esprit», *Études carmélitaines*, n.º 10, 1938, incluido en Louis MASSIGNON, *Opera minora*, 3 t., Beirut, Dar al-Maaref, 1963, t. II, p. 401-402. *Vid.* Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, *Maṭīq al-ṭayr*, v. 3958 s.; *id.*, *Asrār-nāma*, v. 545, 832 s.; Ġalāl al-Dīn RŪMĪ, *Fīhi-mā-fīhi*, c. 9; Aḥmad ĠAZĀLĪ, *Sawāneḥ. Las inspiraciones de los enamorados*, Dr. J. NURBAKSH (ed. per., pról. y n.), M. PIRUZ (trad. y coment.), Madrid, Nur, 2005, c. 39, p. 67-68, 141-144 (coment.).

⁷⁶ El fuego (per. ātaš) es el símbolo de la aniquilación del místico.

⁷⁷ La mejilla (*Ḥadd*) simboliza la belleza del rostro del Amado.

⁷⁸ La cosecha (*Harman*), el grano cosechado que ha sido recogido en el almiar, aparece relacionada con el fuego como símbolo de la combustión interior del corazón y la aniquilación voluntaria en las llamas del Bienamado.

⁷⁹ El ruiseñor (*bulbul*) encarna al enamorado loco de amor.

cruzando las llamas o formando círculos,

.....

la alegría de los que llevan tiempo bajo tierra
nutriendo la cosecha.

absorbidos por un torbellino
que destruirá al mundo con el fuego
antes de que lo cubra todo el hielo.

Asciende el frío de los pies a las rodillas,
canta la fiebre en los cables mentales.
Debo helarme para calentarme
y temblar en purgatorio de llamas frías
de las que son rosas el fuego, humo los zarzales.
Gotas de sangre nuestra única bebida.⁸⁸

Después de haber explorado todas las posibilidades de las palabras y de haber sufrido considerables tormentos en cuanto criatura exiliada de su patria interior, encuentra al fin ese estado de pura sencillez para el que ha tenido que darlo todo y que le prepara, en cuanto hijo de Dios, para una última visión: «y todo irá bien | y de todas maneras todo irá bien | cuando lenguas de llama se entrelacen | en coronado nudo de fuego | y el fuego y la rosa sean uno».⁸⁹

Eliot intenta acercarse aquí a la alegría del lenguaje que siempre enviñó en el Paraíso, trayendo el recuerdo del nudo con que Dante ve todo el universo entrelazado cuando se acerca a la divinidad, que acaba siendo —y eso es lo extraordinario— «un semplice lume», una simple luz. En su caso, para describir la fusión con ese amor en el que el fuego y la rosa restauran la unidad perdida —y que corresponde también a la unión con Brahmā de las *Upaniṣad* y a la unión con el *Nirvāṇa* de Buddha—, parece estar pensando en la metáfora de la *unio mystica* en que la mariposa nocturna se deja inflamar por la luz que la atrae y que hasta el último instante le es desconocida.

Uno debe lograr, como Abraham,⁹⁰ que la forma sea consumida para que el espíritu pueda derretirse,⁹¹ o como el pájaro, que no ha de temer ser consumido por las llamas:⁹² «Oh tú que abrasabas el alma a causa del cuerpo, tú has quemado el alma y has iluminado el cuerpo. / Yo ardo; quienquiera que desee algo que arda, que incendie sus ramitas en mi fuego» (M 1:1720-1). El prodigio del fuego en el caso de Abraham es que le hizo aún más receptivo a la luz: por medio de las llamas pulió su espejo (corazón) puro. Ibrāhīm, el profeta monoteísta por excelencia, es el modelo del verdadero creyente, para quien el fuego se convertirá en un jardín de rosas.

Los poetas persas asocian la figura de Abraham con la rosaleda (*gulistān*) de fuego. Eliot, en el significativo último verso con el que concluye «Little Gidding», también.

Al final de su *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*), G. W. F. Hegel, el filósofo de la supremacía del espíritu, en el capítulo que consagra a la filosofía como momento último del Espíritu absoluto, reconoce que para entender la conciencia del Uno «en su más hermosa pureza y sublimidad», hay que trasladarse al islam: «Cuando por ejemplo, en el preclaro Dschelaleddin Rumi se destaca especialmente la unidad del alma con el Uno, y esa unidad como amor, es entonces esa unidad espiritual una elevación sobre lo finito y común, una transfiguración de lo natural y espiritual con la que ciertamente se desprende y abandona lo exterior y perecedero de lo natural inmediato, como también de lo espiritual empírico y mundano».⁹³

Se pueden recordar aquí las últimas palabras que pronunció en sus últimos momentos el gran músico Richard Strauss: «Hace cincuenta años —dijo—, escribí *Muerte y Transfiguración* (Tod und Verklärung)». Luego, tras un silencio, añadió: «No me equivoqué. *Era exactamente eso*».⁹⁴ En la celestial longitud de la *Sinfonía n.º 2 en do menor*, «Resurrección» de Gustav Mahler, al compositor el presente se le cruzaba como el ángel travieso que entorpece el camino del vidente en la bella canción «Urlicht» (luz originaria), que interpreta la anchurosa avenida por la que el alma se encamina. Y que esta logre apartar de sí el saber, en verdadero conocimiento gnóstico, que «de Dios vengo y a Dios vuelvo». Como bien apuntaba Eugenio Trías al respecto,

[...] la interrogación era la misma que preocupaba a la antigua *gnosis* judeocristiana de los primeros siglos de nuestra era; una interrogación de nítido carácter filosófico: ¿de dónde venimos, adónde vamos? ¿Qué sentido tiene la vida aquí abajo? ¿Por qué y para qué hemos sido trans-terrados a este mundo, lugar de prueba quizás, o de transición hacia una vida más alta (y menos dolorosa)? ¿Qué sentido tiene el sufrimiento? ¿Qué misterio se cifra en él? ¿Cómo puede convivir con su contrario, el gozo, la alegría (algo quizás más misterioso todavía)?⁹⁵

Podría formularse según ese verso que adopta T. S. Eliot en su forma natural e invertida (y que arranca del lema familiar de los Estuardo): «En mi principio está mi fin; en mi fin está mi principio». O lo que es lo mismo: la resurrección es un retorno; la muerte, la sepultura, un lugar de reposo y paz, balanceado por canciones de cuna que preparan y predisponen a la Gran Devoción (hacia el origen).

⁸⁰ Entre los místicos, la vela o candela (*šam'*) representa el rayo de luz divina que quema el corazón del que está en la vía. La vela remite también a la luz gnóstica que surge en el corazón del contemplativo y lo hace luminoso.

⁸¹ Suele aparecer unida a la vela como símbolo del amor, fidelidad y sacrificio, pues del mismo modo que la mariposa se acerca sin temor a las llamas, el enamorado, aunque sabe que va a arder, no evita la proximidad del Amado.

⁸² Šams al-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ, *Dīwān*, Ġazal 165, *bayt* 5. Cf. E. J. W. GIBB, *A History...*, vol. 2, p. 55 n. 4.; A. SCHIMMEL, *A Dance of Sparks*, p. 67; Ali Asghar SEYED-GOHRAB, «Waxing Eloquent: The Masterful Variations on Candle Metaphors in the Poetry of Ḥāfiẓ and his Predecessors», Ali Asghar SEYED-GOHRAB (ed.), *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*, Leiden, E. J. Brill, 2012, p. 81-123, en concreto p. 118.

⁸³ Cf. Muṣliḥ al-Dīn SA'DĪ, *Kulliyāt Sa'dī*, M. 'A. FURŪĠĪ (ed.), Teherán, Muḥammad, 1366/1987, p. 30; A. J. ARBERRY (trad., intr. y n.), *Kings and Beggars. The First Two Chapters of Sa'dī's Gulistān*, Londres, Luzac and Co., 1945, c. 2, 27, p. 90.

⁸⁴ El lenguaje de oscuridad y las paradojas místicas que Eliot emplea son en muchos casos lugares comunes de la literatura espiritual, que ni siquiera son exclusivas del cris-

tianismo: Eliot conoce de cerca y cita la tradición mística hindú (por ejemplo, en *La tierra baldía* y en «The Dry Salvages», el tercero de los *Cuartetos*). Cf. Helen GARDNER, *The Composition of «Four Quartets»*, Londres, Faber & Faber, 1978, p. 55.

⁸⁵ T. S. ELIOT, «Little Gidding», V, v. 39-41, en T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*, p. 65-66 (intr.), 139.

⁸⁶ *Ibid.*, «Burnt Norton», II, v. 20; IV, v. 9, p. 83, 87.

⁸⁷ *Id.*, «East Coker», III, v. 1-2, 12, 14, 20; V, v. 36; III, v. 38, p. 99, 105, 101.

⁸⁸ *Id.*, I, v. 1, 33-34, 38-39; II, v. 15-17; IV, v. 16-21, p. 93, 95, 101, 103.

⁸⁹ *Id.*, «Little Gidding», V, v. 42-46, p. 139. Sobre la línea «y el fuego y la rosa sean uno», su más bella imagen dialéctica, *vid.* Jewel Spears BROOKER, *T. S. Eliot's Dialectical Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018, c. 11: «War and the Problem of Evil in the War-time *Quartets*: Reason, Love, Poetry».

⁹⁰ «Es justo, por supuesto, pero la posición de Abraham entre las gentes de la Verdad es que, como él, en el camino de Dios y por amor a Él, te lances al fuego y llegues o te acerques a la etapa (*maqām*) de Abraham con esfuerzos y perseverancia. Él se sacrificó por amor a Dios; para él no contaba el alma carnal ni sentía temor», *Fīhi-mā-fīhi*, c. 44.

⁹¹ Cf. Louis MASSIGNON, Paul KRAUS (ed., trad. y n.),

«[Coro] werd' ich entschweben | zum Licht, zu dem kein Aug' gedrun- gen! | Sterben werd' ich, um zu leben!» [;levantaré el vuelo | hacia la luz que no ha alcanzado ningún ojo! | ;Moriré para vivir!], incandescencia que permite reconocer la «Tierra prometida».

Antoni Gonzalo Carbó
Universitat de Barcelona
antonigonzalo@ub.edu

ROSALEDA DE FUEGO: RŪMĪ, T. S. ELIOT, J. L. BORGES, C. TWOMBLY, S. GUBAIDULINA

A partir del cuadro del artista estadounidense Cy Twombly titulado *Untitled (Roses)* (2008, Museum Brandhorst, Múnich), en cuya superficie el pintor ha escrito los últimos versos de «Little Gidding» (*Four Quartets*), de T. S. Eliot, célebre poema que concluye con el verso «And the fire and the rose are one» («y el fuego y la rosa sean uno»), se analiza la presencia de esta imagen simbólica de la unión de la llama y la rosa procedente de la poesía sufí persa (Rūmī, Ḥāfīz) en la obra poética del propio Eliot y de J. L. Borges, ambos buenos conocedores de la literatura persa. Asimismo, la compositora rusa de origen tártaro Sofiya Gubaidulina, en su «Hommage à T. S. Eliot» (1987) para octeto y soprano, también evoca esta imagen de la unión mística del fuego y la rosa con un sentido netamente espiritual. La finalidad del presente estudio es, pues, analizar la arqueología de un motivo de procedencia oriental, el de la unión mística de la llama y la rosa (Rūmī, Ḥāfīz, Ġālib), presente en tres campos de la creación occidental contemporánea: poesía (Eliot, Borges), pintura (Twombly) y música (Gubaidulina).

Palabras clave: rosa mística, Rūmī, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Cy Twombly, Sofiya Gubaidulina

FIRE ROSE GARDEN: RŪMĪ, T. S. ELIOT, J. L. BORGES, C. TWOMBLY, S. GUBAIDULINA

From the painting of the American artist Cy Twombly titled *Untitled (Roses)* (2008, Museum Brandhorst, Munich), in whose surface the painter has written the last verses of the poem "Little Gidding" (*Four Quartets*), by T. S. Eliot, a famous poem that concludes with the verse "And the fire and the rose are one", we analyse the presence of this symbolic image of the union of the flame and the rose from Persian Sufi poetry (Rūmī, Ḥāfīz) in the poetic work of Eliot himself and J. L. Borges, both of them well versed in Persian literature. Also, the Russian composer of Tartar origin Sofiya Gubaidulina, in her "Hommage à T. S. Eliot" (1987) for octet and soprano, evokes this image of the mystical union of fire and rose with a purely spiritual sense. The purpose of this study is therefore to analyse the archaeology of a motif of oriental origin, that of the mystic union of the flame and the rose (Rūmī, Ḥāfīz, Ġālib), present in three fields of contemporary western creation: poetry (Eliot, Borges), painting (Twombly) and music (Gubaidulina).

Keywords: mystic rose, Rūmī, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Cy Twombly, Sofiya Gubaidulina

Akhbar al-Hallaj. Recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'Islam Husayn Ibn Mansur Hallaj, París, J. Vrin, 1957, p. 159-160. Para las imágenes de la zarza ardiente y la llama del nicho del corazón, *vid.* p. 113, 140.

⁹² Farīd, al-Dīn 'Aṭṭār, *Muṣibat-nāma*, N. WIṢĀL (ed.), Teherán, Zawwār, 1338 h. š./1959, c. 31.

⁹³ G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio (Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse)*, R. VALLS PLANA (ed.), Madrid, Alianza, 1997, § 573, p. 598.

⁹⁴ Estas palabras las cita Bernard GAVOTY en el *Journal musical français* del 25 de septiembre de 1952, p. 8, según el testimonio del hijo del compositor, el Dr. Franz Strauss, que se encontraba a la cabecera de su padre y fue quien recibió estas «palabras de oro».

⁹⁵ Eugenio TRÍAS, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007, p. 414.

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

