

ESCUELA DE DOCTORADO DE HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MIGRATORIOS



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

UN ENFOQUE ANTROPOLÓGICO A LA VÍA SUFÍ,  
UNA MIRADA SOBRE EL ARTE SAGRADO.  
COMUNICANDO LO INCOMUNICABLE.

Tesis Doctoral  
Giorgia Rubera

Director  
Dr. José Antonio González Alcantud





# UNIVERSIDAD DE GRANADA

ESCUELA DE DOCTORADO DE HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES Y  
JURÍDICAS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MIGRATORIOS

TESIS DOCTORAL

## **UN ENFOQUE ANTROPOLÓGICO A LA VÍA SUFÍ, UNA MIRADA SOBRE EL ARTE SAGRADO. COMUNICANDO LO INCOMUNICABLE.**

PRESENTADA POR LA DOCTORANDA

Giorgia Rubera

DIRIGIDA POR EL DOCTOR

José Antonio González Alcantud

Granada 2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Giorgia Rubera  
ISBN: 978-84-1195-643-7  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/98132>

A mio nipote Sebastiano che la curiosità e la Bellezza lo seguano sempre.

A mi sobrino Sebastiano que la curiosidad y la Belleza lo sigan siempre.

*¡Salud y Libertad!*

## RESUMEN

Por la imposibilidad de creer en lo que cree el místico, se ha terminado por no creer en la existencia del místico. (Fachinelli 2009, 29)

Este trabajo de investigación ofrece una amplia visión del sufismo "viviente" en el Mediterráneo occidental a través de un análisis del arte contemporáneo. Para comprender el trabajo de un artista sufí es necesario experimentar una etnografía visionaria, que, al igual que la antropología de la trama de Gregory Bateson, se acerque a lo sagrado e interceda en las variedades perceptivas del sujeto encontrado. Sujeto que, en el caso de los artistas sufíes, busca superar los límites mismos de la percepción ordinaria. El yo que observa se dirige hacia espacios simbólicos complejos, fragmentados y visionarios. Siguiendo a Crapanzano, este estudio pretende "recuperar la dimensión poética o al menos estética que ha sido demasiado a menudo ignorada por nuestro análisis etnográfico". Con especial atención a la deconstrucción de los estereotipos relacionados con el mundo islámico, a través de un enfoque multidisciplinario, se analiza el imaginario evocado por Al-Ándalus como un "mito bueno" para promover la difusión de un horizonte de tolerancia y pluralidad, particularmente importante en estos tiempos. Al pasar de un trabajo artístico a otro, se traza un panorama del misticismo sufí: el arte de Hashim Cabrera se conectará con los colores de Rothko, celebrando la contemplación de la luz; las delicadas imágenes del *barzaj* de Ana Crespo nos conducen al imaginario de Ibn al-'Arabī y al patrimonio andalusí; las geometrías platónicas de Ligia Unanue nos transportarán a tierras donde la metafísica, la matemática, la física y la geometría confluyen; la obra de Rachid Koraïchi se configurará como un proceso de redescubrimiento de la memoria, una memoria viva, reinterpretada y a la vez una representación simbólica del viaje espiritual. El arte sacro sufí, instrumento de perfeccionamiento espiritual y de búsqueda mística, se convierte en la encarnación visual de las realidades espirituales contenidas en la revelación mística. Las imágenes de estos artistas aparecen investidas de luz y nos recuerdan cómo Argan describe "el uso de la luz" en el Beato Angelico, no como un fenómeno óptico, sino como un concepto teológico: "la luz no tiene origen terrestre, emana de los cuerpos celestiales, como tal no tiene cantidad, sino que es pura calidad".

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi profunda gratitud en primer lugar al Dr. José Antonio González Alcantud, director de este estudio doctoral, por haber creído en mi proyecto de tesis, por sus valiosos consejos y los estímulos inestimables recibidos a lo largo de estos años.

Asimismo, deseo expresar mi gratitud a la directora del Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del CNR, Dra. Costanza Miliani, por permitirme retomar mis estudios después de años difíciles. Gracias a mis colegas investigadores del CNR que me han apoyado y estimulado.

Un agradecimiento especial a Ana Navarro, Antonio Pizzo, Lucrezia Mastroianni, Gabriel y Lorenzo Budello, por ese aperitivo floridiano en un día lleno de luz y calor que fue inspirador para retomar mis estudios.

Por el primer estímulo y el intercambio, agradezco mucho al Dr. Antonio de Diego González y por la valiosa ayuda técnica lingüística y su amable e inteligente amistad, al Dr. Manuel Valle García.

Un agradecimiento especial a la Dra. Patrizia Spallino de la Università degli Studi di Palermo, que durante la pandemia me proporcionó orientación y apoyo precioso. También agradezco a la Dra. Laura Faranda de la Universidad La Sapienza de Roma por el intercambio enriquecedor, y al Dr. Luigi Biondo, Director del Parco Archeologico di Segesta, por su amistad y generosa ayuda.

Siempre estaré agradecida al equipo del Observatorio de Prospectiva Cultural HUM-584 de la Universidad de Granada. En este entorno, he tenido la oportunidad de encontrar grandes profesionales con un alto nivel intelectual y humano, que han sido un pilar fundamental en este camino académico.

Asimismo, un agradecimiento especial al Istituto Italiano per gli Studi Filosofici de Napoli y a la Associazione Eleonora Pimentel, en particular a la Dra. Ester Basile por haberme acogido, permitiéndome compartir los primeros resultados de este trabajo e invitándome a colaborar con las actividades de la Tela del Mediterraneo.

En este contexto, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Asociación de Jóvenes Investigadores en Ciencias de las Religiones, con la cual se ha creado una colaboración fructífera y valiosa, contribuyendo significativamente al desarrollo de esta investigación.

No podría olvidarme de mis compañeras y compañeros de doctorado, así como del profesorado de la Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad de Granada.

También expreso mi gratitud a la Dra. Rim Lajimi de la Universidad de Gabes por haberme orientado en el mundo de las *ṭurūq* sufíes, y a la Dra. Meimouna Hached por

haberme acogido en la Universidad La Manouba de Túnez, así como a los numerosos informantes.

Además, quiero agradecer a los profesores de la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Universidad La Manouba, de la Universidad de Sfax y de l'Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma. Entre ellos, aunque no los mencione individualmente por ser numerosos, deseo dedicar unas palabras de sincero agradecimiento a la Dra. Nelly Amri de la Universidad La Manouba de Túnez, por su disposición y por haberme brindado orientación sobre la historia del sufismo en *Ifriqiya*, y a la Dra. Raja Yassine Bahri por sus valiosos aportes sobre las huellas moriscas y la influencia cultural de los moriscos en el Maghreb.

Asimismo quiero agradecer a Sara Antonini doctoranda de la Università La Sapienza de Roma por haber compartido conmigo experiencias etnográficas en el campo en Túnez, llenas de misticismo, asombro y aventura.

Un agradecimiento especial a Jamel el Gharbi, quien me acompañó en las *zawāyā* sufíes tunecinas, introduciéndome con gran atención y cuidado.

También, quiero reconocer que este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de diversas instituciones y bibliotecas en todo el Mediterráneo. Aunque no las mencione individualmente, les estoy sumamente agradecida por su apoyo y recursos, que han sido esenciales para la realización de esta tesis.

Un agradecimiento especial a Alessandro Orlandi por su querida amistad y su genio artístico con el que siempre me enfrento con placer. Esta investigación no es solo el resultado de estudios teóricos, sino de un gran trabajo de campo, por lo que mi gratitud va principalmente a todos los artistas por los intercambios y por haberme puesto en contacto con sus cofradías de referencia, permitiéndome participar también en los rituales. Artistas que en muchos casos se han convertido en amigos, como Hashim Cabrera, Ana Crespo o Ligia Unanue.

Y gracias a los muchos amigos que conocí en Túnez y en España durante los largos meses de investigación de campo: el pequeño Rodrigo, Ali, Amina, Anna, Raimondo, Santo, Stefania, el Barón Emanuele, Begona y Jorn por haberme acogido y haberme brindado su amistad. También quiero expresar una profunda gratitud a mis amigos, especialmente a Barbara Ratini, Cristina, Egisto y Monica, Julia y Raf, Marco y Silvana, por su gran apoyo y estímulo a lo largo de este viaje académico.

Y gracias a mis seres más queridos, mi madre y mi hermano Lorenzo y su familia, por todo.

Finalmente, gracias a Karim Barki por la ayuda con el árabe, su valiosa amistad y el ejemplo inspirador de su profunda fe en el Islam.

¡Muchísimas Gracias!

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	5
<b>Agradecimientos</b> .....	6
<b>Introducción. AntropoEstética: una reflexión antropológica sobre el arte sufí</b> .....	12
<i>Arte y misticismo en un mundo global en tiempos de pandemia</i> .....	14
<i>Preámbulo</i> .....	20
<i>Imaginario-l</i> .....	20
<b>NOTA METODOLÓGICA</b> .....	27
<b>OBJETIVOS</b> .....	32
<b>Capítulo 1. Sufismo y arte</b> .....	34
<b>1.1. / Alif, una mirada sobre el arte sagrado sufí</b> .....	34
1.2. Sufismo. una primera iniciación .....	44
1.2.1. Símbolos y alusiones.....	49
1.3. ¿Es el arte islámico contemporáneo una categoría posible?.....	53
1.3.1. Exposiciones de arte islámico contemporáneo. ....	56
1.3.2. Museos y nuevos lenguajes contemporáneos.....	60
1.3.3. Una mirada al interior, el movimiento Hurūfiya. ....	67
1.3.4. Exposiciones de arte sufí .....	77
1.3.5. Conclusiones.....	112
<b>Capítulo 2. Hacia una antropología del imaginal. Etnografando el arte sufí en el Mediterráneo.</b> .....	114
2.1. <i>Lā 'ilāha 'illa-Allāh</i> . No hay más Dioses que Allāh. Mundos imaginarios y ritos en el Mediterráneo occidental, una investigación etnográfica en las <i>zawāyā</i> sufí. ....	115
Introducción .....	115
2.2. Sueños y visiones .....	120
2.2.1. Muḥammad el visionario .....	123
2.2.2. Visiones de santos y fieles.....	125
2.2.3. El místico visionario por excelencia Ibn al'Arabī.....	127
2.3. <i>Turuq</i> en el Mediterráneo occidental.....	130
2.4. <i>Wird, Dīkr, Ḥaḍra, Samā'</i> .....	147
2.5. Culto a los santos, descripción de un trabajo de campo etnográfico. ....	151
2.6. Algunas descripciones del diario de campo.....	152

2.6.1. Culto de Aisha al- Sayyda Mannûbiyya .....	158
<b>Capítulo 3. Visionarios. Artistas sufíes en el Mediterráneo occidental. ....</b>	<b>163</b>
3.1. Una panorámica sobre el arte en Túnez. ....	163
3.1.1. Artistas itinerantes en Túnez .....	165
3.1.2. Túnez y el arte contemporáneo .....	171
3.1.3. Una familia de artistas sufíes en Túnez: Abdelhamid Boudin, Ali Boudin, Amina Tekitek. ....	173
3.1.4. Caligrafía .....	179
3.1.5. Geometría neoplatónica .....	206
3.1.6. Arte figurativo .....	217
3.1.7. Instalaciones y vídeos .....	233
3.1.8. Ilustraciones y dibujos animados.....	241
3.2. Imaginarios liberados. La obra sincrética de Rachid Koraïchi entre hibridaciones y resignificaciones. ....	245
3.3. Metafísica de la Luz sufí e imaginación creadora en el arte de Hashim Cabrera. ..	267
3.4. Ana Crespo: en busca del Azufre Rojo .....	285
<b>Capítulo 4. Conversiones al sufismo en África. Misticismo y desierto. ....</b>	<b>298</b>
4.1. Isabelle Eberhardt.....	299
4.2. Aurélie Picard, entre el poder y la espiritualidad. ....	310
4.3. Anarquía y Sufismo: Leda Rafanelli .....	316
4.4. Valentine de Saint-Point: del futurismo al sufismo.....	319
4.5. René Guénon.....	322
4.6. Una reflexión final sobre el colonialismo francés.....	323
4.7. Una consideración final.....	324
<b>Capítulo 5. Al-Ándalus, el florecimiento del espíritu .....</b>	<b>327</b>
5.1. Una fiesta sufí en la Alhambra de Muḥammad V.....	329
5.2. Dos horizontes míticos: al-Ándalus y la Sicilia de las tres culturas .....	337
5.2. 1. Américo Castro .....	340
5.2. 2. Sciascia y la Sicilia árabe.....	343
5.2.3. Para concluir .....	348
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>351</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>362</b>
<b>Notas sobre las transcripciones y traducciones.....</b>	<b>381</b>
<b>Referencias de Imágenes.....</b>	<b>383</b>
ABSTRACT EN INGLÉS.....	389

RÉSUMÉ EN FRANCÉS .....	390
<i>LARGO RESUMEN EN ITALIANO</i> .....	391
<i>INTRODUZIONE. ANTROPOESTETICA: UNA RIFLESSIONE ANTROPOLOGICA SULL'ARTE SUFI. ....</i>	393
<i>Arte e misticismo in un mondo globale in tempi di pandemia</i> .....	395
<i>CONCLUSIONI</i> .....	408

Al escribir este libro, todavía me encuentro atrapado entre Escila y Caribdis entre el materialismo predominante por un lado, con su pensamiento cuantitativo, ciencia aplicada y experimentos "controlados", y el sobrenaturalismo romántico por el otro. Mi tarea es investigar si, entre estas dos pesadillas sin sentido, hay un lugar válido y sensato para la religión, si en el saber y el arte se encuentran los fundamentos de una afirmación de lo sagrado que celebra la unidad de la naturaleza.

Gregory Bateson y Mary Catherine Bateson, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, 1989, 102-103.

## INTRODUCCIÓN. ANTROPOESTÉTICA: UNA REFLEXIÓN ANTROPOLÓGICA SOBRE EL ARTE SUFÍ

En este tiempo en que la imagen del Islam sufre el envite mediático de tantos acontecimientos y noticias que entrañan conflicto y sufrimiento saturando de contenidos dolorosos u hostiles la imaginación de lectores y televidentes, resulta especialmente oportuno disponerse a conocer el Islam más de cerca.

Y hacerlo desde su rica diversidad cultural, recuperando la conciencia de la significación del Islam y en particular de una de sus dimensiones más populares, el sufismo, hondamente vinculada a las culturas de su entorno con indisolubles lazos de convivencia, mutuo influjo y permanente interacción creativa.

El sufismo es la principal vertiente mística del Islam, particularmente iluminadora e inspiradora de las artes, tanto en nuestro presente como en la historia de la Península Ibérica y del mundo. Esta exposición pretende mostrar una experiencia de encuentro entre el actual momento cultural español y el variado y amplísimo mundo de referencias culturales, artísticas y espirituales del Islam y el sufismo.

Pedro Villena, Director general de Casa Árabe Jayal. La imaginación creadora El sufismo como fuente de inspiración. (2016.3)

Hablar de lo sagrado siempre resulta ser un terreno incómodo, un lugar donde "los ángeles dudan en poner un pie". Al evocar esta imagen de Gregory Bateson en *Dove gli angeli esitano* con la cual inicio esta investigación, mi intención es encontrar una forma de descripción antropológica del concepto de lo sagrado que trascienda las "dos pesadillas sin sentido": el sobrenaturalismo romántico y el pensamiento cualitativo de la ciencia aplicada.

Se trata más bien de entrar en la perspectiva sufí en la que lo físico y lo metafísico no están separados:

Para comprender este símbolo con mayor profundidad, debemos adoptar una visión amplia del término "geometría", que literalmente significa "la medida de la tierra": no debe entenderse simplemente como la medida de la tierra física, sino más ampliamente como la medida de lo que Ibn 'Arabī denomina "la Tierra de la Realidad" o "la Vasta Tierra" de la Imaginación, un dominio que se extiende a todas las formas y testimonios posibles. El mundo entero de la creación o el círculo del Ser se considera el soporte de la contemplación directa (šuhūd). (Beneito e Hirtenstein 2021, 30)

Con el fin de investigar esta complejidad que es el sufismo, el presente estudio doctoral se propone analizar el fenómeno de la espiritualidad en el arte visual optando

por centrarse en un tema que sigue siendo un ámbito poco explorado, lo que Aydoğan Kars denomina "*human mystical heritage* " (Beneito y Hirtenstein 2021, IV), en este caso el arte visual sufí contemporáneo.

Orientar nuestra investigación hacia la estética sufí nos permitirá, a través de las "visiones visionarias" de los artistas encontrados y de sus comunidades religiosas de referencia, profundizar en este universo.

Para adentrarse en la experiencia religiosa, en los símbolos y detenerse también en las percepciones estéticas relacionadas con las imágenes religiosas, es necesario entender y recordar que el arte islámico no "imita las formas externas de la naturaleza, sino que refleja sus principios" (Nasr 1987, 8).

Así, más que ser persuasivas en sí mismas, las imágenes religiosas funcionan en el contexto de gramáticas y tradiciones de uso específicas que evocan sensaciones religiosas, enseñando modos particulares de mirar e induciendo disposiciones y prácticas específicas hacia ellas. En otras palabras, tales imágenes son parte integrante de una estética religiosa particular, que regula el compromiso sensorial de los creyentes con lo trascendental. (Meyer 2006, 22)

Y es en un mundo imaginal, el de la imaginación creadora, descrito por Corbin (Corbin 1993), a quien encontraremos más adelante, donde el arte sagrado sufí dibuja sus obras. Por el momento, señalemos únicamente que el término imaginal no tiene nada que ver con lo imaginario, sino que identifica un reino de imágenes, que no son producto de la mente humana, sino visiones, figuras, símbolos y arquetipos de un más allá metafísico.

El *imaginalis* sufí es un mundo de percepción que no procede de la fantasía, sino de la visión y la experiencia espiritual, es el *mundus imaginalis*, el *'ālam al-miṭāl*, un mundo intermedio donde se manifiestan las imágenes. Este mundo de la imagen es tan ontológicamente real como el mundo de los sentidos y el intelecto, se accede a él a través de una facultad perceptiva, una facultad tan real como las facultades de la percepción sensorial o la intuición intelectual. Este tema fundamental para comprender el arte sufí se desarrollará en el Capítulo 1 Alif.

Estos acontecimientos "imaginarios" existen, y existen con una existencia absolutamente real, más real, si se puede decir así, que nuestra existencia física, y aunque no pertenezcan a la historia, de ninguna manera pueden encuadrarse en lo que comúnmente llamamos mito (Corbin en Sohrevardî 2002).

**Hemos empezado con la interrogante: ¿qué expresa hoy el sufismo a través del arte?**

## ***Arte y misticismo en un mundo global en tiempos de pandemia***

Por eso siempre es bastante peligroso querer defender o proteger las culturas, e ilusorio buscar su pureza perdida. Nunca han vivido de otra manera que transformándose.

(Marc Augé 1998, 22)

El espacio globalizado es un lugar de coyunturas diaspóricas cada vez más frecuentes (Clifford 1997, 36), y podemos observar cómo en la época posmoderna se ha concretado la mayor oportunidad que los seres humanos han tenido hasta ahora en la historia para moverse, conectarse y relacionarse con enorme velocidad por todo el planeta. Los sufíes contemporáneos también están inmersos en los efectos de la globalización y el sufismo enfrenta diferentes desafíos, pero está en su naturaleza readaptarse al contexto histórico, por lo que es interesante observar las formas de expresión de las *ṭurūq* (hermandades, singular *ṭarīqa*) sufíes contemporáneas.

Los nuevos medios de comunicación, la facilidad de movimiento, de conexión, han creado nuevas relaciones entre lugares, identidades y experiencias artísticas, configurando un nuevo espacio en el que habitan tanto espacios virtuales como físicos, en los que se experimenta al mismo tiempo "*rootedness and displacement*" (Clifford 1994, 309).

En estos tiempos de conexiones rápidas, encontramos artistas que se desplazan, viven, crean y exponen en diferentes países, como por ejemplo el argelino Rachid Koraichi, el tunecino Nacer Khemir, el marroquí Younès Rahmoun, el iraní Mostafa Mahboub Mojaz o la italiana Maimouna Guerresi. En estas conexiones "ampliadas", "hablar hoy del mundo islámico como una entidad separada del mundo occidental ya no tiene sentido<sup>1</sup>, porque de hecho existe una interdependencia entre estas dos realidades" (Leccese 2017, 156). La interacción siempre ha existido, ahora es continua, el intercambio cultural es mutuo, las culturas están en diálogo constante.

El sufismo moderno encuentra una importante difusión a través de diversas plataformas en línea, como los sitios web de las distintas órdenes sufíes o redes sociales como Facebook, Instagram y YouTube. En estos espacios digitales pueden encontrarse diversas manifestaciones de la espiritualidad sufí, que conectan a personas de distintas partes del mundo. Carl W. Ernst describe este fenómeno como "la difusión del secreto" (Stepanyants 2003, 306). El *sirr*, el secreto, de la enseñanza esotérica sufí, antes accesible sólo a través del conocimiento del maestro, ahora es manifiesto. Está disponible en todas partes gracias al creciente uso de las redes sociales. Aunque, como veremos, el *sirr* es algo incomunicable y no transmisible a través de un medio virtual.

---

<sup>1</sup> C. W. Ernst, *Rethinking Islam in the Contemporary World*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2004 citado en Leccese 2017.

Las plataformas de vídeo como YouTube desempeñan un papel importante en la difusión del sufismo y, al mismo tiempo, en algunos casos, contribuyen a su mercantilización. En estos canales se pueden encontrar grabaciones de enseñanzas y discursos de maestros antiguos y contemporáneos, que ofrecen guía espiritual a seguidores de todo el mundo. De este modo, lo antiguo y lo moderno conversan a través de conexiones globales. El sufismo vivo está en constante transformación y también genera, en la onda de su resonancia, contaminaciones en el arte y en la espiritualidad *new age*.

Los medios de comunicación modernos han adquirido relevancia para la práctica religiosa en muchos contextos y moldean las formas sensoriales en torno a las cuales evolucionan los vínculos entre los seres humanos y lo trascendental. (Meyer 2006, 13).

Este proyecto de doctorado nace en este contexto con la intención de plantear una reflexión crítica sobre la construcción del Otro, haciendo aflorar otras representaciones y autorrepresentaciones, otras historias. Surgirán tantos Islám y tantas *ṭurūq* sufíes, como la variación de los países, tantos verdaderos o falsos maestros.

El pensamiento sufí nunca ha sido unívoco, siempre sincrético y en constante cambio con respecto a las circunstancias históricas, puede aportar nuevas luces y reorientar el debate hacia la fragilidad de una comprensión real del Otro, que se despliega en una fantasmagoría de narraciones.

Este estudio, al no poder ser exhaustivo debido a la enorme dimensión del fenómeno estudiado, se aproxima al objeto de estudio pensándolo como parte de una multiplicidad que, como veremos, encuentra infinitas variables dentro de los países y de las *ṭurūq*.

La investigación comenzó durante un período de extraordinaria complejidad: la pandemia mundial de COVID-19, en un contexto marcado por las restricciones de viaje y medidas de distanciamiento social.

El trabajo de campo se llevó a cabo mediante encuentros con artistas sufíes, sus *ṭurūq*, físicamente en España, Túnez e Italia, y virtualmente en Francia, Marruecos y Portugal.

Se decidió conocer el objeto de estudio "el sufismo" a través de sus manifestaciones artísticas. Cada artista sufí encontrado fue la puerta de entrada a su *ṭarīqa* y permitió conocer aspectos específicos del sufismo.

El trabajo de investigación consta de varias secciones en diálogo entre sí. Dada la enorme amplitud del tema, fueron necesarios varios niveles de desarrollo en los que se confrontaron los puntos de vista de diversas disciplinas. El texto se abre con una introducción inicial a los elementos fundadores del sufismo y, a continuación, presenta el concepto de arte sagrado sufí.

La decisión de centrar el trabajo de campo en España y Túnez se debe a la relevancia de estos dos contextos en el panorama artístico sufí. España cuenta con

una larga tradición de influencia sufí, especialmente a través de su herencia andalusí, que ha dejado una huella significativa en el arte y la cultura del país. Túnez, por su parte, es un lugar donde muchas *ṭurūq* sufíes están históricamente arraigadas. En el transcurso de este trabajo de investigación, realicé varios viajes de investigación a España y Túnez, participando en rituales de *dīkr* y *ḥaḍra*<sup>2</sup> en varias *ṭurūq*, así como en ceremonias religiosas relacionadas con festivales sufíes, de los que se hablará con más detalle en el Capítulo 2. Tuve la oportunidad de entrar en contacto con artistas sufíes conocidos y de renombre, así como con artistas desconocidos para el mercado del arte, entrando en sus comunidades y encontrando siempre una gran acogida.

A través del análisis de las obras, busqué comprender cómo los artistas sufíes reinterpretan y renuevan prácticas y símbolos ancestrales, creando un diálogo entre lo antiguo y lo actual, trasladando las coordenadas entre Oriente y Occidente, Norte y Sur.

Paralelamente al encuentro con artistas sufíes, he entablado un diálogo con el mundo del arte, incluidos organizadores de exposiciones e historiadores del arte. En particular, he intentado observar la dinámica de promoción y valorización del arte sufí en el contexto contemporáneo, explorando desafíos y oportunidades que surgen en un panorama cambiante.

Esta investigación, situada en un terreno fronterizo, se basa en un enfoque interdisciplinario, con aportaciones de la antropología, la historia, la historia del arte, la historia de las religiones y el pensamiento filosófico.

Este estudio pretende ofrecer una contribución al conocimiento del arte sufí y su desarrollo en la sociedad contemporánea, así como abrir nuevos horizontes de investigación y fomentar una comprensión más profunda del mundo sufí contemporáneo. En el contexto actual, en el que la imagen del Islam y del mundo musulmán es a menudo distorsionada o simplificada por los medios de comunicación y los discursos políticos, el arte sufí puede arrojar nueva luz para una comprensión más profunda de un mundo complejo como el islámico.

Como señala Pablo Beneito, el sufí murciano Ibn al-'Arabī es un "antídoto contra las enfermedades del fanatismo". Ibn al-'Arabī contempla una visión de gran apertura y tolerancia "Capaz de acoger cualquiera de entre las diversas formas mi corazón se ha tornado: Es prado para gacelas y convento para el monje; para los ídolos, templo, Kaaba de quien le da vueltas; es las Tablas de la Tora y es el Libro del Corán. La religión del amor sigo adonde se encaminen sus monturas, que el amor es mi práctica y mi fe." (Ibn al-'Arabī 2002).<sup>3</sup>

Es el carácter sereno, comprensible, estructurado y profundamente espiritual del arte islámico lo que, más que ningún otro elemento, ha contribuido a contrarrestar y equilibrar el efecto tan negativo producido por el tipo de literatura popular actual

---

<sup>2</sup> *Dīkr* (recuerdo de Dios) es la recitación de los nombres de *Allāh* y otras invocaciones sagradas. *Ḥaḍra* (presencia) es la práctica colectiva de invocación y meditación más profunda. Este tema se tratará más adelante.

<sup>3</sup> Ibn Arabi, Taryumân al-ashwâq (El intérprete de los deseos). Casida XI. (Trad. P. Beneito)

sobre el Islam que lo retrata como una fuerza violenta, irracional y fanática (Nasr 1987, 196).

A través de su estética, el arte sufí ofrece una narración diferente de un mundo tan vasto, destacando aspectos menos conocidos e subrepresentados, desafiando las narrativas dominantes.

Mi primer acercamiento al sufismo "vivo" se dio en el contexto de la danza, que practiqué con maestros que estaban en contacto con *ṭurūq* sufí, como la israelí Miriam Peretz y el iraní Shahrokh Moshkin Ghalam. A partir de los gérmenes de estos maestros, han surgido contaminaciones *new age* dentro del universo artístico en la cuenca mediterránea y en América por parte de otros artistas, que han adoptado algunos aspectos externos del sufismo, inventando prácticas sufíes que nada tienen que ver con el sufismo real. En nuestro contexto europeo, y también en América, hay muchos bailarines, sobre todo mujeres, que enseñan el sufismo a través de "giros sufíes de los derviches mevlevi" y de una fantasmal "vía del corazón", pero sólo son una manifestación externa de la doctrina sufí sin ningún conocimiento ni experiencia real. Asistimos a manifestaciones artísticas de inspiración sufí, esencialmente *new age*, en una especie de exotismo estético.

Esto ocurre en todas las formas de folclorización del sufismo en algún contexto artístico, espiritual o turístico *new age*. Se podría hablar de un "*fake sufism*" en el que encontramos una estetización vacía del *samā'* (ceremonia ritual, en este caso la danza de los derviches mevlevi).

Por otra parte, la danza mística de los derviches danzantes en Turquía sólo se autorizó en 1954 bajo la condición de que fuera un espectáculo con fines puramente estéticos y culturales, no podría haber sido de otra manera.

Ciertamente, no se puede comprender el sufismo viendo o practicando un *samā'*, aunque las influencias de la música y el arte, cuando son practicadas por artistas sufíes en un camino iniciático, son también una fuente de inspiración para estados espirituales.

Un gran interés personal y este contacto a través del arte fueron el motor que impulsó la decisión de estudiar y entrar en contacto con *ṭurūq* sufíes del Mediterráneo, *ṭurūq* con maestros, con una verdadera tradición anclada en una *silsila*<sup>4</sup>, para ver qué se mueve en los espacios del arte sufí en el contexto contemporáneo. La primera aproximación fue a través de las artes visuales, con la filmografía del artista tunecino Nacer Kemir, *in between* entre París y Túnez, autor de las películas *Bab Aziz* (2005), *Looking for Muhyiddin* (2014), *I figli delle mille e una notte* (1984), *La collana perduta della colomba* (1991). A través de su obra, este artista consigue expresar profundamente ciertos conceptos del sufismo de manera poética y restaurar, como

---

<sup>4</sup>Cadena de transmisión del linaje espiritual. Cadena de maestros y discípulos espirituales que transmiten el conocimiento y la tradición mística de generación en generación.

dice el propio artista, "una imagen del Islam, su verdadera imagen". De su trabajo trataremos más adelante, en el Capítulo 3.

Dada la amplitud del campo de investigación y las complejas ramificaciones de las cofradías, se observará y comprenderá el fenómeno a través de diferentes aspectos, sin pretender ser exhaustivos, pero sin perder el rigor científico y la mirada polifónica. Se ha optado por dar voz a las distintas dimensiones del sufismo a través de los artistas y las cofradías.

En algunas secciones se privilegiará el aspecto histórico, en otras el filosófico a través de la poética y la estética de los artistas, en otras se describirán los rituales encontrados, en una polifonía de voces, ofreciéndonos diferentes aspectos de las diversas manifestaciones del sufismo contemporáneo en Europa Occidental. Como nos recuerda Leccese en su texto *Red sufi*:

El sufismo no coincide con el mundo de las cofradías [...] ni las cofradías encapsulan todas las doctrinas, rituales y prácticas del esoterismo islámico. Más bien, son manifestaciones tangibles de la influencia ejercida por el sufismo en la sociedad, tanto en la época clásica como en la contemporánea" (Leccese 2017, 13).

Esta investigación sobre el arte sufi contemporáneo en el Mediterráneo occidental se basa principalmente en los estudios de José Miguel Puerta Vílchez, (J. M. Puerta Vílchez 1997), (J. M. Puerta Vílchez 2007) (J. M. Puerta Vílchez 2012) (Abdallah 2005) (Ayada 2010) (Adonis 1992) (Adonis 2008) (Burckhardt 1987) (Burckhardt 2000) (Burckhardt 2002) (Burckhardt 2014) (Coomaraswamy 1987) (Coomaraswamy 2019) (Corbin 1993) (Gonzalez 2001) (Grabar, *Arte Islamica. La formazione di una Civiltà*. 1989) (P. Lory 2004) (Nasr 1987) (Nasr 2001) (Massignon 1999a) (Wijdan 1999) (Wijdan 1997) (Wijdan e Bisharat 1990).

A principios de 2023, conocí el trabajo de Sara Kuehn, líder del proyecto de investigación "*Contemporary Art and Sufi Aesthetics in European Context*", respaldado por la Academy for Islam in Research and Society (AIWG) en la Universidad Goethe de Frankfurt, y con quien tengo previsto compartir los resultados de este proyecto de investigación. Participé en el Seminario *Art, Aesthetics and Islamic Mysticism: Contemporary Perspectives*, que tuvo lugar en Stuttgart los días 30 y 31 de marzo de 2023. Este evento representó un importante intercambio en relación con el trabajo de investigación, ya que pude interactuar con académicos de la región nórdica que trabajan en este campo de estudio, como Isabella Schwaderer (Erfurt), Joseph Hill (Alberta, Canadá), Luqman 'Alī y Eleanor Martin (Luton), Bilal Badat (Tubinga), Hala Ghoname (Dresde) y Mark Soileau (Ankara).

### **¿Qué define a un artista sufi? ¿Quién es un artista sufi?**

La cuestión de partida era definir quién es un artista sufi y distinguir su arte de aquellos que simplemente tenían inspiraciones sufíes en sus obras. En este trabajo de investigación, se considerará sufi a un discípulo en un camino iniciático, una persona en su camino hacia la perfección espiritual; la palabra árabe *taṣawūf* "indica una acción

en devenir ('convertirse', 'hacerse sufí'), por lo tanto, un proceso de transformación interior surgido de la afiliación espiritual del discípulo con su maestro" (Leccese 2017, 13).

Los artistas encontrados están en un camino de perfección espiritual, los que simplemente tienen un interés estético de inspiración sufí en sus obras, sin un interés más profundo, no fueron tenidos en cuenta.

En su texto *Islamic Art and Spirituality*, Hossein Nasr describe cómo el arte actúa como un puente para alcanzar estados espirituales avanzados y para conectarse con la belleza, desempeñando un papel de apoyo "en la inducción de un estado espiritual llamado *hal*, que es en sí mismo una gracia del Cielo, y en la actitud de los más cercanos al corazón de la espiritualidad islámica hacia este arte en sus múltiples manifestaciones" (Nasr 1987, 11).

El arte sufí es una herramienta para el refinamiento espiritual y la búsqueda mística, se convierte en la encarnación visual de las realidades espirituales contenidas en la revelación mística.

La creación artística se convierte en un vehículo de comunicación con lo divino que permite al artista experimentar una profunda conexión espiritual. A medida que los artistas exploran y expresan temas espirituales a través de su arte, pueden inspirar a otros y generar estados emocionales y espirituales similares en quienes experimentan sus obras.

Este tema se explorará en el capítulo 1, *Sufismo y arte*, con el primer apartado dedicado al arte sufí *Alif*.

Seguirá el apartado *Sufismo una primera iniciación* a modo de introducción a los elementos básicos del sufismo. Los estudiosos de referencia inicial para el estudio del sufismo clásico en los que se basa este trabajo de investigación son (Asín Palacios 1931) (Asín Palacios 1981) (Beneito 2017) (Beneito e Hirtenstein 2021) (Burckhardt 2006) (Corbin 1993) (Corbin 1988) (Lings 1997) (Massignon 1999) (Nasr 1978) (Popovic y Gilles 1997) (Scarabel 2007) (Shah 1990) (Sedgwick 2003) (Stepanyants 2003) (Urizzi 2000)(Ventura 1981) (Ventura 2016).

A esta sección le sigue una exploración de los conceptos fundamentales del sufismo, adentrándose en el mundo de símbolos que lo caracteriza. El capítulo concluirá con una reflexión sobre la posibilidad de considerar el arte islámico contemporáneo como una categoría válida, examinando las exposiciones de arte islámico a lo largo del tiempo y las principales exposiciones de arte sufí.

En el Capítulo 2, titulado *Hacia una antropología del imaginal: etnografando el arte sufí en el Mediterráneo*, a través de la descripción resultante de la investigación etnográfica realizada en las *zawāyā* sufí, exploraremos los rituales, encontraremos un mundo hecho de sueños, visiones y diferentes *ṭurūq*. Nos ocuparemos de los rituales realizados en el Mediterráneo occidental, presentando descripciones de los rituales *Dikr* y *Ḥaḍra* recogidas en los diarios de campo.

El tercer capítulo, *Visionarios. Artistas sufíes en el Mediterráneo occidental* nos llevará a explorar el panorama de los artistas sufíes. Partiendo de una visión general del arte contemporáneo en Túnez, examinaremos las diversas formas artísticas utilizadas por los artistas sufíes contemporáneos, desde la caligrafía hasta la geometría neoplatónica, desde las videoinstalaciones hasta las ilustraciones y los cómics, pasando por las películas. Veremos cómo estos artistas reinterpretan y renuevan las tradiciones artísticas islámicas en el contexto contemporáneo. A continuación se profundizará en artistas como Rachid Koraichi, Hashim Cabrera y Ana Crespo.

En el Capítulo 4 *Conversiones al sufismo en África. Misticismo y desierto* examinaremos la profunda conexión entre misticismo y desierto que vincula a los padres del desierto con figuras históricas de mujeres extraordinarias convertidas al islam y al sufismo como Isabelle Eberhardt, Valentine de Saint Point, Aurélie Picard o Leda Rafanelli en las que se entrelazarán los hilos que unen sufismo, conversiones y arte.

Este trabajo de investigación concluirá con el Capítulo 5 *Al-Ándalus y el florecimiento del espíritu* en el que Al-Ándalus como *mito bueno* será el paradigma desde el que observar la historia de España y Europa. A la descripción de la fiesta sufí que se celebró en la Alhambra de Granada en tiempos de Muḥammad V le seguirá un apartado sobre los dos horizontes míticos Al-Ándalus y la Sicilia de las tres culturas para buscar una reflexión sobre las raíces árabes europeas.

Seguirán las conclusiones de esta investigación antropológica que se desarrolla en los espacios del sagrado y del arte.

## ***Preámbulo***

### ***Imaginario-I***

El imaginario desempeña un papel fundamental en la construcción del sentido de cada sociedad. Es a través del imaginario colectivo que las realidades toman forma y se simbolizan. Como afirma Marc Augé:

La observación general es que todas las sociedades han vivido en y a través de un imaginario. Decimos que cada realidad estaría "alucinada" (objeto de alucinación para individuos o grupos) si no estuviera simbolizada, es decir, representada colectivamente. (Augé 1998, 11)

En este tiempo histórico estamos inmersos en un mundo de imágenes y símbolos omnipresentes, hasta el punto de que la presencia de la imagen supera a la de la palabra. Hoy en día, la comunicación no se basa principalmente en el dominio de la palabra, sino que se comunica a nivel global principalmente a través de la imagen. En el ámbito de la investigación antropológica, las imágenes y los imaginarios son

contextos de observación privilegiados, y también es a través de las imágenes como los mitos se recrean y transforman.

Marc Augé, en su *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, observa y describe esta omnipresencia de la imagen en el mundo contemporáneo y su relación con la construcción de imaginarios.

Es sumamente importante observar las condiciones de circulación entre el imaginario individual (por ejemplo, el sueño), el imaginario colectivo (por ejemplo, el mito) y la ficción (literaria o artística, imaginada o no) que han cambiado. Es precisamente porque las condiciones de circulación entre estos diferentes polos han cambiado que podemos preguntarnos por el estado actual de lo imaginario. En efecto, podemos abordar la cuestión de la amenaza que pesa sobre el imaginario debido a la "ficcionalización" sistemática de la que el mundo es objeto, donde esta misma "puesta en ficción" depende de una relación de fuerzas muy concreta. (Augé 1998, 12)

En cuanto al estudio y la reflexión de Augé, es interesante detenerse en el concepto de ficción, lo imaginario y la relación de fuerzas.

El papel más importante que tiene la antropología contemporánea es revelar y describir los imaginarios que justifican las narraciones en la base de los choques entre civilizaciones, en la base de la construcción del otro y sobre todo brindar herramientas conceptuales y metodológicas para analizar e interpretar las relaciones de poder subyacentes. El papel de la antropología es incómodo para los sistemas de justificación de los centros de poder económico-político y, como nos recuerda James Clifford, "es más crucial que nunca que los diferentes pueblos elaboren imágenes completas y complejas unos de otros, así como de las relaciones de poder y conocimiento que los conectan" (J. Clifford 1993, 37).

La importancia de deconstruir aquellos imaginarios que bloquean el conocimiento real de los pueblos constituye el fundamento esencial de este trabajo de investigación. Parto de la observación de José A. González Alcantud quien sostiene la importancia de "quebrar la fantasmática fronteriza, abolir la máscara del misterio, creo que es nuestro deber ineludible, es la tarea pendiente de la antropología mediterránea actual". (Alcantud 2002, 195).

Desde la perspectiva con la que abordo este trabajo de investigación, coincido plenamente con las reflexiones de José Antonio González Alcantud quien en la introducción del volumen *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico* afirma:

Este libro, como casi toda escritura, surge de la pasión. Pasión por conocer las figuras reales y/o fantasmáticas que nos habitan; en nuestro caso el moro. (Alcantud 2002, 9).

Este es el punto de partida de esta tesis doctoral que se mueve en el campo de la Antropología del Arte: explorar el rico universo del arte sufí contemporáneo (pintura, instalaciones, fotografía, cómic, cine) en el Mediterráneo occidental. El estudio del imaginal artístico y específicamente el estudio del arte sufí puede contribuir a un proceso de reflexión sobre el imaginario islámico, fuertemente comprometido por los

sistemas de justificación de los sistemas económico-políticos occidentales y por los instrumentos del mundo mediático actual.

### ¿Dónde se sitúa realmente la mirada del antropólogo?

Este trabajo de investigación, que ha traspasado ámbitos de diferentes disciplinas, es una obra de amplio alcance compuesta por una polifonía de narraciones y voces. El uso de metodologías cualitativas como la observación participante y las entrevistas en profundidad con artistas y discípulos de las *ṭurūq* sufíes nos ha permitido sumergirnos en las dinámicas culturales y espirituales que subyacen al arte sufí contemporáneo. La premisa metodológica esbozará las opciones metodológicas de esta *multi-sited ethnography* (George Marcus, 1995) en el Mediterráneo occidental.

En el mundo sufí contemporáneo encontramos una variedad y unas diferencias tan enormes que una visión exhaustiva es impensable, encontraremos un sufismo ortodoxo, un sufismo cercano a las corrientes *new age*, un sufismo académico erudito, un sufismo perennialista, algunas *ṭurūq* antimodernistas y anticapitalistas y muchas otras formas. Sin embargo, el fenómeno contemporáneo, aunque ampliamente descrito (Veinstein y Popovic 1996; Ernst 2003; Sedgwick 2004, 2016; Speziale 2005, 2000; Piraino 2016; 2019, 2023; Leccese 2017; De Diego 2019; Piraino, De Diego 2020) sigue siendo un vasto territorio de investigación con espacios desconocidos, quedan importantes áreas grises en la narrativa del hombre común y en el mundo académico. A menudo, el sufismo se reduce a un fenómeno folclórico, un producto mercantilizado y como nos advierte Francesco Piraino en su estudio *Le soufisme en Europe: Islam, Ésotérisme et New Age*:

El proceso de universalización, así como una cierta porosidad del sufismo llevaron a la formación de varios estereotipos en la opinión común y el mundo académico. Por ejemplo, algunos consideran que el sufismo encarna el "buen Islam", frente al Islamismo y el salafismo: como la otra cara de la moneda, sería por tanto un Islam domesticado, sujeto a la modernidad occidental. Al cumplir con estos estereotipos, este Sufismo sería una forma de Islam ligero, no ligado a la *Šarī'a*. Sería un Islam liberal y un aliado natural de Occidente. Sin embargo, nada es más falso que esta visión dicotómica. De hecho, hay varios ejemplos de sufíes Islamistas y salafistas en las sociedades contemporáneas. (Piraino 2023, 18)

Recordemos cómo las imágenes relativas al mundo islámico que habitan los espacios del imaginario occidental han sido siempre una construcción inventada. A partir del orientalismo pictórico, de los relatos de viaje, se ha creado un oriente ilusorio, quimérico, un sueño exótico, un lugar de la mente, en el que el imaginario europeo del siglo XIX experimentaba una fascinación sensual. El Otro, el musulmán, lo "Moro" <sup>5</sup>, ha sido retratado bien como un objeto exótico (ver imágenes femeninas),

---

<sup>5</sup> Con el término "lo moro" me refiero a una categoría fantasmática, que toma su nombre de los Moros de Mauritania y que luego se extiende a la invención del otro, el oscuro, el árabe. Para más información (Alcantud 2002, 2008).

bien como lo brutal, lo asesino, lo feroz. El encuentro imaginario con el Otro, lo "Moro" vive en una tensión entre *philia* y *phobia*. (González Alcantud 1993,2002,2008,2021; Cardini 1994,2001,2006)

En el pensamiento occidental, varios imaginarios islámicos conviven en diferentes niveles. Uno de ellos es el imaginario exótico, en el cual prevalece una atracción orientalista donde Andalucía y Granada se convierten en imágenes paradigmáticas de un exotismo soñado. Por otro lado, encontramos el imaginario maurofóbico, con la idea de un Islam violento.

Entre los diversos rostros del sufismo occidental encontramos aperturas a movimientos *New Age* que tienen origen en los años sesenta y en los cuales se producen hibridaciones y sincretismos, a los que se suman las conversiones al Islam ortodoxo y al sufismo, así como el perennialismo, la revaluación de Al-Ándalus como paradigma histórico y, al mismo tiempo, su negación.

El mundo islámico no es ni comprendido ni descrito adecuadamente, no ha sido suficientemente analizado. En el panorama político italiano, rara vez, incluso en la izquierda, existe una visión correcta del mundo islámico, y mucho menos cuando el debate aborda el tema de las mujeres que viven en países islámicos.

Siempre he tenido un fuerte interés por el desvelamiento de otros imaginarios. En mi tesis de máster abordé el tema de las Mujeres de *Allāh* (Rubera 2003, 2022) con el objetivo de ampliar la reflexión sobre las representaciones de las mujeres no occidentales y los imaginarios conexos, construidos en apoyo del discurso colonial primero, luego imperialista, tratando de arrojar luz sobre una realidad, la de las mujeres en los países de fe islámica, vista como monolítica y que en realidad contiene manifestaciones diferentes. Incluso en los círculos académicos, entre los no expertos en el tema, encuentro una gran falta de conocimiento real y una fuerte cerrazón hacia el Islam. Este es el motor de mi investigación antropológica, el encuentro con el Otro islámico sufi a través de los lugares de lo imaginario y de las imágenes reales y simbólicas, desde una mirada interna y externa.

No se pretende negar el carácter restrictivo que ejercen y siguen ejerciendo algunas formas de Islam político en algunos países, pero cuando hablamos de Islam, ¿de qué Islam estamos hablando? ¿Existe un Islam unitario? La respuesta es definitivamente negativa, es necesario pensar en el Islam y la identidad musulmana en términos plurales. Es justo afirmar que el Islam como categoría homogénea en realidad no existe, hay tantos Islam como pueblos, lugares, condiciones históricas.

El Islam como objeto de comprensión antropológica debe ser abordado como una tradición discursiva que se conecta de diversas formas con la formación de identidades morales, la manipulación de poblaciones (o la resistencia a ella) y la producción de conocimientos apropiados. (Asad 1986, 7)

El choque de imaginarios ha acompañado siempre al choque de civilizaciones, conquistas, colonizaciones. Los medios de comunicación tienen hoy un

papel muy importante en el relato del otro, en la que se puede definir citando a Cardini como "la invención del Enemigo" (Cardini 2006). Durante muchos siglos se han descrito encuentros con "Otros", Otros islámicos, que surgieron de una invención y se situaron en los mundos de lo onírico y de lo imaginario.

Los prejuicios anti-islámicos, antiguos y modernos, ponen en escena el problema del Otro de sí mismos, de la creación de imágenes e imaginarios que ven al Islam como violento, un mundo arcaico en sentido negativo. El Islam es pintado como brutal, misógino y violento.

En la literatura popular, los musulmanes eran paganos y Muḥammad un mago, un hombre depravado y líder de un pueblo depravado. Y por otro lado, la Chanson de Roland presenta a los sarracenos como idólatras de Tervagán, mezclando lo épico con lo extravagante. (Djait 1978, 17)

Es necesario también reflexionar sobre las categorías de Occidente y Oriente, también inventadas, dicotómicas, es necesario repensar el punto de vista monolítico con el cual han sido definidas. "Es problemático sostener la existencia efectiva de una identidad occidental, proponer la alteridad con relación a una oriental [...] pocas nociones son más infieles y resbaladizas que la de Occidente"" (Cardini 1994, 13).

Siempre Cardini vuelve a recordarnos cómo, a partir del siglo XV y con mayor fuerza después en el siglo XVIII, en lo que se puede definir como Occidente, se ha construido:

una *Weltanschauung* fundada sobre el supuesto de su descendencia en línea directa y casi exclusiva de la cultura helénica, a su vez percibida e interpretada como algo exclusivamente europeo y occidental, por eso distinto y opuesto a Oriente (o a los Orientales). (Cardini 2020, 137)

Es por lo tanto sumamente importante recuperar las historias no contadas, incluso una mirada sobre las raíces islámicas europeas, ocultas y suprimidas por la narrativa dominante. Esta tarea de la antropología y la historia es fundamental para escapar del rapto de la historia islámica operado por Occidente cristiano. (Alcantud 2002, 2012, 2014a, 2014b, Ferrín 2018, López Baralt 1981, 1994, 1999; Goody 2004) "la complejidad de nuestra historia requiere acercamientos posmodernos" (Ferrín 2018)

Es importante recuperar el imaginario evocado por Al-Ándalus como un *mito bueno* (Alcantud, 2014) para recuperar, a través de la historia cultural, el paradigma del pluralismo islámico como modelo hacia la tolerancia y la pluralidad, tan importante especialmente en estos tiempos. Como nos recuerda Pieterse (Pieterse 1995), es fundamental descolonizar el imaginario. Y es desde un punto de vista interno y externo como se observará el imaginario, pero sobre todo "por supuesto, en ese camino deconstrutor hemos de encontrarnos con aquellas investigaciones que exploran desde el lado islámico su propio imaginario" (Chebel 1993 en Alcantud 2002, 18).

La idea de esta tesis doctoral parte de aquí: observar cómo el Otro y en este caso el otro islámico en el imaginario sigue siendo siempre desconocido, inventado, atado en una realidad irreal que oscila entre el sueño y la pesadilla.

Para evitar el regreso del estereotipo, es necesario rehabilitar categorías fantasmáticas como "lo moro", a caballo entre la antropología y la estética (Alcantud 2002), es necesario rehabilitar la socioestética, como método de comprensión del imaginario cultural que habita en toda cultura.

La lucha con las sombras ha aumentado con el paso del tiempo. Un fantasma tan real como imaginario recorre el mundo (Alcantud 2008,43).

Hablando de Sufismo e Islam, nos encontramos con un flujo adicional de narrativas. A pesar de ser objeto de adversidad por parte de algunas partes del mismo Islam, el sufismo, a veces no reconocido, incluso ha sido totalmente dissociado del Islam por algunos académicos, quienes, al vislumbrar elementos comunes con el cristianismo, el hinduismo y las influencias neoplatónicas, han hipotetizado su existencia anterior. Los trabajos de Louis Massignon han rehabilitado, como veremos, las certezas sobre el origen islámico del sufismo.

Abordar el nacimiento y el desarrollo del sufismo significa rastrear la génesis y la historia de una corriente cuyo origen y papel siguen estando hoy en el centro de vivos debates<sup>1</sup>. Para algunos, en efecto, los orígenes del sufismo (en árabe: *taṣawūf*) coinciden con el nacimiento mismo del Islam, del que representaría por tanto una dimensión totalmente implícita y coherente; otros, en cambio, lo consideran un fenómeno importado, que sólo se habría añadido a la cultura islámica a posteriori, entrando a menudo en conflicto con su ortodoxia. Esta segunda interpretación ha prevalecido sobre todo en el orientalismo europeo<sup>2</sup>, que hasta la primera mitad del siglo XX hipotetizó los orígenes más diversos para el sufismo, afirmando de vez en cuando que era el resultado de influencias del monacato cristiano, la religiosidad persa, la India o las filosofías helenísticas. El prejuicio subyacente a estas reconstrucciones, común a gran parte del orientalismo, consistía en que una religión "semítica" como el Islam, por definición considerada árida y legalista, no podía haber producido fenómenos de espiritualidad elaborada y compleja. A la larga, este tipo de planteamiento ha influido incluso en la propia cultura musulmana contemporánea, que ha asimilado cada vez más la idea de la ajenidad del sufismo con respecto a la ortodoxia, considerándolo un cuerpo extraño incompatible con un Islam supuestamente auténtico y original. Poco importa que el juicio sea positivo o negativo: hay quienes ven en el sufismo una corriente que amenaza los principios del Islam y quienes, por el contrario, creen que sólo gracias a los sufíes el sufismo ha podido superar algunas de sus limitaciones. (Ventura en Stepanyants 2003, 3)

La relación entre el sufismo y el Islam constituye una cuestión fundamental; negarse a considerar el sufismo como parte integrante del islam sería negar una parte sustancial de la historia y la tradición islámicas en la que los sufíes figuraban entre sus mayores eruditos. Negar el vínculo entre el sufismo y el islam sería negar una parte

esencial de la historia en la que el sufismo no fue un aspecto marginal o periférico del islam.

No querer dar al sufismo el derecho de ciudadanía dentro del islam equivaldría prácticamente a destruir catorce siglos de islam, ya que, como ha señalado acertadamente Keller, "muchos eruditos musulmanes eran de hecho sufí, y querer rechazar todas las obras tradicionales relativas a las diversas ciencias islámicas escritas por autores que recibieron su formación de maestros sufí supondría descartar el 75% o más de los libros islámicos". (Urizzi 2000, 4)

## NOTA METODOLÓGICA

En la percepción, la imagen visual, no se observa desde un solo punto de vista, sino que, por la esencia misma de la visión, es una imagen policéntrica. (Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, p. 131).

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. (Walter Benjamin, *Passages*, p.514).

En su obra incompleta sobre los *Passages* parisinos, Walter Benjamin intenta deconstruir el relato del acontecer histórico propio de la narrativa dominante y separar los eventos de la perspectiva de los vencedores. Describiendo un instante exacto, como en una foto, Benjamin parte del fragmento, lo actualiza. Su método es "el montaje" de imágenes que recomponen las narrativas, con sus contradicciones y otros puntos de vista permiten despertar del sueño e interpretar la historia (Benjamin 2000).

Abordar un fenómeno religioso tan vasto y variado como el sufismo, especialmente en su expresión artística, representa un desafío complejo.

La siguiente reflexión que se presentará sobre el arte sufí no puede ser exhaustiva debido al extenso alcance del tema, la variedad de campos de conocimiento que abarca y al hecho de que la propia mirada influye en lo observado.

Se trata de un tema tan vasto como poco estudiado, especialmente desde enfoques interdisciplinarios. En este sentido, es necesario aplicar una perspectiva polifónica, donde los límites entre disciplinas se traspasan continuamente, permeando tan profundamente que no resulta fácil definir el límite de cada campo de estudio.

Gracias a la interconexión de los puntos de vista histórico, antropológico, filosófico, de la historia del arte y de las ciencias de las religiones, será posible ampliar el universo de reflexión sobre un tema tan articulado. Es necesaria una hermenéutica dialogante, se requieren voces "no disciplinadas"<sup>6</sup>. De esta manera, se abordan aspectos históricos, hermenéuticos, antropológicos, literales y visuales.

---

<sup>6</sup> A tal propósito, se retoma el concepto de Roland Barthes, en *Los jóvenes investigadores* (1984): "El trabajo interdisciplinario, del que tanto se habla hoy en día, no es una comparación entre disciplinas establecidas (ninguna de las cuales está básicamente dispuesta a dejarse llevar). Para hacer algo interdisciplinario, no basta elegir un "sujeto" (un tema) y reunir en torno a él dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenece a nadie" (en Clifford, J. Marcus, G. *Scrivere le Culture* [2017, 25]); Canevacci, Massimo. 2014. *SincretiKa. Esplorazioni etnografiche sulle arti contemporanee*. Acireale: Bonanno editore.

Esta investigación tiene como puntos de referencia para la observación antropológica los estudios de James Clifford (1993,1988) y de Clifford Geertz (1987,1988).

Es con James Clifford que este discurso se desarrolla en pleno, la etnografía se convierte en crítica deconstructiva, en puente reflexivo entre las fronteras de lo familiar y lo desconocido. El proceder se vuelve fragmentario y dialógico, alejándose de un discurso totalizantes de la razón, ¡la etnografía combinada con el surrealismo se convierte en arte!

La etnografía es una forma explícita de crítica cultural que comparte perspectivas radicales con el dadaísmo y el surrealismo (Clifford, 1995, 27).

Y este encuentro entre etnografía y arte se da en ambos lados. En su ensayo *El artista como etnógrafo* (1996) Hal Foster nos muestra la existencia de un cambio significativo en el arte contemporáneo caracterizado por una fuerte inclinación etnográfica. El arte moderno y sus desarrollos posteriores han adoptado la función de crítica social. Arte y antropología se cruzan en la capacidad de interpretar y representar la vida social, de describirla. Roger Bastide aborda el discurso entre arte y antropología desde otro interesante punto de vista, clave para este estudio. En su ensayo "Arte y sociedad", revela el poder de lo imaginario, afirmando que "el arte es un producto de la sociedad, y en gran medida, la sociedad también es un efecto del arte" (Bastide, 2006, 238).

Investigar los espacios del arte se convierte en un terreno importante para la antropología y la historia. Es precisamente el trabajo del antropólogo captar las visiones del mundo que están en la base de los productos culturales que van a constituir los vastos depósitos culturales del imaginario, fundamentales en la investigación etnográfica.

En un intento de deconstruir "la invención del enemigo" y las narrativas que han contribuido a su construcción presentando al islam como un único monolito violento y amenazante , como se ha discutido ampliamente en la introducción , así como en un intento de recuperar de la memoria histórica fragmentos de las raíces de la cultura árabe islámica europea que han sido eliminados de la historia (Alcantud 2002,2012, 2014a,2014b, Amari 1854, Gabrieli e Scerrato 1993, Ferrín 2018, López Baralt 1981,1993,2007) incluyendo el mito bueno de Al-Ándalus (Alcantud 2014,2023) y los ejemplos de tolerancia olvidados de la Sicilia de las tres culturas , se adoptará un método polifónico.

Al final de este proceso, el montaje polifónico, con su capacidad de acoger la diversidad de perspectivas será una poderosa herramienta para observar la complejidad de las relaciones culturales implicadas.

## ***Cuestiones críticas***

El inicio de este proyecto de investigación doctoral durante la primera semana de la pandemia Sars-Covid introdujo importantes desafíos, transformando lo que debería haber sido un período de libertad de estudio y movimiento en un momento de cierre total al mundo. Las restricciones, incluida la imposibilidad inicial de acceder a las bibliotecas y de reunirse físicamente, limitaron significativamente las posibilidades iniciales de investigación.

Además, durante la fase inicial de estudio, se puso de manifiesto que nadie había investigado previamente el fenómeno artístico *sufí* contemporáneo. Para complicar aún más el panorama está el punto central, el desafío de esta investigación, el de "comunicar lo incomunicable" como reza el título de la tesis. En este trabajo tratamos con artistas que sienten la experiencia de Dios ¿Cómo traducirla al contexto académico sin que una experiencia tan "sensible" se pierda o se banalice? ¿Cómo describir sin oscilar entre el sobrenaturalismo romántico y el materialismo predominante del que nos habla Gregory Bateson, con el que abro esta investigación?

Al escribir este libro, todavía me encuentro atrapado entre Escila y Caribdis entre el materialismo predominante, por un lado, con su pensamiento cuantitativo, ciencia aplicada y experimentos "controlados", y el sobrenaturalismo romántico por el otro. Mi tarea es investigar si, entre estas dos pesadillas sin sentido, hay un lugar válido y sensato para la religión, si en el saber y el arte se encuentran los fundamentos de una afirmación de lo sagrado que celebra la unidad de la naturaleza. (Gregory Bateson y Mary Catherine Bateson, 1989, p. 102-103).

## ***Miradas***

En la compleja interacción entre símbolos y signos de cada sociedad, se crea una densa red de significados culturales compartidos, que permiten la comunicación y la transmisión de conocimientos dentro de una comunidad. Los individuos interpretan y participan en esta red simbólica, contribuyendo así a la construcción y mantenimiento de la cultura. Para comprender al otro, es necesario comprender los símbolos culturales, vehículos de transmisión de conocimientos dentro de una comunidad y sus múltiples significados, fundamentales para sondear la profundidad y complejidad de los procesos sociales dentro de una sociedad.

Sin embargo, recordando a Clifford Geertz, no debemos limitarnos a hablar *de*, sino hablar *desde*, dentro de una cultura. Resulta esencial recordar que la cultura desempeña un papel primordial ya en el proceso mismo de la percepción y en la interpretación de las percepciones. Cada imagen cambia en la mirada del observador. Así que nuestro sistema de símbolos y signos será un factor adicional a tener en cuenta en el encuentro con el otro.

El punto de vista subjetivo y el objetivo, el del observado y el del observador, deben estar copresentes en el mismo foco ocular. Por eso la mirada antropológica es oblicua. Su ángulo cognoscitivo está dado por la calibración -nunca predeterminable- entre la horizontalidad de la empatía fusional y la verticalidad de la abstracción visionaria. (Canevacci, *La città polifonica* 1993, 19-21)

Este cuestionamiento constante del antropólogo nos remite al concepto de "perplejidad" de Ibn al-'Arabī, *ḥayra*, un concepto central en la epistemología de lo *Šayj al-Akbar*. Es importante tener en cuenta que la perplejidad tiene aquí una connotación positiva, la de la conciencia de diferentes niveles de comprensión de la realidad.

La vida concreta del ojo, por tanto, es la de un "punto de vista en continuo cambio": el acto de ver concreto es siempre una "síntesis psíquica de las infinitas percepciones visuales desde varios puntos de vista, y además siempre doble". Pero la inmovilidad no sólo no es una característica propia de nuestra mirada, sino que tampoco distingue al mundo que observamos: las cosas, en efecto, "cambian, se mueven, se presentan al observador desde distintos lados, crecen y decrecen, el mundo es vida y no fría estaticidad. [...] Por tanto, es un grave perjuicio pensar que la observación debe tener lugar en condiciones de inmovilidad, de uno mismo y de la cosa observada", como afirmaría la perspectiva renacentista. (P. A. Florenskij 1983, 130)

La etnografía de los lugares culturales del arte es el desciframiento de significados, observación de narrativas y multiplicación de puntos de vista y de lenguajes sobre el objeto de la investigación.

Este trabajo de investigación es una *multi-sited ethnography*, (George Marcus, 1995) en el Mediterráneo occidental. El trabajo de campo tuvo lugar en España, Italia y Túnez, donde se realizaron varios períodos de estancia de investigación, cuatro meses en Túnez y numerosas estancias en España de 2021 a 2023. La adopción de un enfoque no estructurado para las entrevistas representó una elección metodológica que favoreció la creación de un ambiente abierto y confidencial. Considerando la particularidad del tema, el encuentro con el otro siempre ha sido un momento precioso. Las entrevistas fueron recogidas en cuadernos de campo y mediante grabaciones de audio, luego transcritas. Paralelamente se llevó a cabo una investigación de campo y un análisis textual. La metodología incluye revisión bibliográfica, documental y de fuentes literarias clásicas, estudio, recopilación documental, entrevistas no estructurada a los artistas para comprender el sistema de representación cultural propio, los imaginarios culturales, selección de las obras más significativas para el tema en sinergia con los artistas, estancias de investigación en distintos centros vinculados con el arte sufí, establecimiento de redes de trabajo con otros especialistas del sufismo, etnografía y trabajo de campo en Túnez.

La integración de los estudios de Francesco Alfonso Leccese y Francesco Piraino, junto con las indicaciones iniciales de Antonio De Diego González, proporcionaron una sólida base inicial para la investigación antropológica sobre el

sufismo en el Mediterráneo. Durante la pandemia, el uso de la web y las nuevas tecnologías, incluidos WhatsApp y YouTube, fueron herramientas válidas, abriendo nuevas fronteras de comunicación al conectarse con maestros y representantes de las *ṭurūq*, contribuyendo significativamente a la comunicación y el entendimiento.

No hablo desde un punto de vista fijo, sino a través de autores e informantes (a menudo discordantes) y que (entre otros) cito. (Crapanzano 2007, 24)

En Túnez me enfrenté a un sistema simbólico de representación cultural diferente, formado por sueños premonitorios, signos, mensajes divinos y era importante comprenderlos a fondo para entender al otro. Fundamentales fueron los informantes, los contactos dentro del *ṭurūq*, los artistas.

### ***Reflexiones finales***

Investigar se vuelve un proceso inacabado, pues no llegamos a interpretaciones únicas sino contextualizadas en diferentes niveles de percepción e interpretación de la realidad según el ámbito cultural, económico o ideológico de aquellos sujetos o materiales con los que se trabaja. (Gil Montes & Huerta, 2010, 144)

Termino reflexionando sobre el hecho de que el investigador no solo interviene en el campo de estudio, sino que el campo mismo interroga constantemente al investigador, que se refleja en el curso de la investigación, yo misma he cambiado profundamente al final de este camino.

La parte teórica del estudio se combinó con un largo periodo de trabajo de campo y encuentros con las *ṭurūq* sufíes, en una tensión entre el diálogo con los textos y la experiencia del otro, el sufismo vivo.

Esta investigación, que abarcó áreas de diversas disciplinas, es un trabajo amplio que se compone de una polifonía de relatos y voces. El uso de metodologías cualitativas, como la observación participante y las entrevistas en profundidad con artistas y discípulos de las *ṭurūq* sufíes, permitió sumergirse en la dinámica cultural y espiritual subyacente al arte sufí contemporáneo. Este enfoque permitió también captar los matices emocionales, las motivaciones creativas y las interpretaciones personales asociadas a las obras de arte. Desafiando las limitadas percepciones que a menudo impregnan la comprensión del otro, en este caso del otro islámico, desmitificando la idea de un Islam monolítico, antes de terminar pongo fin a esta densa trama de discursos con las palabras de José Antonio González Alcantud, al encuentro del otro "El Arte es el intermediario totémico por excelencia "

# **OBJETIVOS**

## **Objetivo general**

El objetivo general de este estudio es ampliar el universo de la reflexión antropológica sobre el sufismo, contribuyendo con nuevas líneas de investigación y promoviendo una comprensión más profunda de las dinámicas que caracterizan al mundo sufí contemporáneo desde una perspectiva de la antropología del arte.

## **Objetivos específicos**

- Investigar la evolución y las manifestaciones de la religión sufí en contextos contemporáneos;
- Ofrecer a través del análisis antropológico una panorámica de los artistas sufí en el mediterráneo occidental;
- Analizar y comprender otros aspectos del Islam a través de la expresión artística del sufismo;
- Examinar los orígenes históricos del prejuicio aportar nuevos conocimientos que puedan contribuir en el ámbito académico a un debate ampliado contra los prejuicios anti islámicos;
- Contribuir a descolonizar el imaginario;
- Valorar las raíces islámicas de Europa;
- Abordar y fomentar en la comunidad científica debates sobre el arte sufí.



Le he dicho a mi alma: Alíf. y me respondió: No digas nada más.

*Umar Khayyām*

# Capítulo 1. Sufismo y arte

## 1.1. | Alif, una mirada sobre el arte sagrado sufí

### Introducción

El planteamiento de este tema de estudio surge a raíz de la pregunta: ¿Qué expresa el universo simbólico sufí a través del arte?

Con el tiempo, el sufismo ha puesto de manifiesto, a través del arte, aspectos que son difíciles de comunicar sin el medio artístico. A lo largo de los siglos, el arte sufí ha expresado aspectos profundos de su conocimiento iniciático a través de la música, de la danza, de la poesía, de la caligrafía y de las representaciones simbólicas.

El arte del islam se desarrolla dentro una amplia dimensión de espacios y de tiempos, manifestándose en una gran variedad de estilos que, aunque preservando sus diferencias estilísticas, han mantenido una unidad estética fundamental, reflejo de la unidad de la comunidad religiosa denominada *Ummah*. Es necesario mirar al islam y a la identidad musulmana en términos plurales: existen una multitud de lugares, de tiempos, de pueblos y de condiciones históricas.

Oleg Grabar se pregunta si la categoría arte islámico puede definirse:

Islámico no hace referencia al arte de una religión particular ya que un gran porcentaje de sus monumentos tienen muy poco o nada que ver con la fe del Islam. Obras de arte definitivamente creadas por y para no-musulmanes se pueden estudiar adecuadamente como obras de arte islámica. (Grabar 1989, 13).

En este sentido, el arte islámico se interpretará en este sentido como una manifestación de la civilización islámica. El concepto arte islámico designa "la compleja múltiple y variada práctica artística de toda una civilización a través de la historia" (Puerta Vilchez 1997, 44).

Nos acercaremos al arte sufí como una subcategoría del arte islámico, buscando en la experiencia artística sufí la constante de la tensión mística del artista y por lo tanto la presencia de lo que podemos definir como arte sagrado. Esta categoría difiere del concepto de arte islámico que, en cambio, produce también obras no sagradas. Por ello nos preguntamos: ¿El arte sufí es una categoría posible?

Sobre el concepto de arte sagrado hacemos referencia a la definición que Titus Burckhardt plantea del mismo:

Los historiadores del arte, que aplican el término de «arte sagrado» a cualquier obra artística de tema religioso, olvidan que el arte es esencialmente forma; para que un arte se pueda calificar de 'Sagrado' no basta con que sus temas deriven de una verdad

espiritual, es necesario también que su lenguaje formal sea manifestación de la misma fuente (Burckhardt 2000, 5).

La forma a la que se hace referencia es forma sagrada, “en la filosofía tradicional, la «forma» no significa la figura tangible, sino que es sinónimo de idea, e incluso de alma” (Coomaraswamy 2019, 23).

Comencemos por considerar que el arte visual sufí (plástico, pictórico, representaciones visuales) aunque no denote una particular estética sistemática e independiente del arte islámico y aunque no desarrolle una forma específica de estilo o expresión artística, siempre presenta una tensión mística a lo divino.

Ya sea músico, bailarín, artista plástico o poeta, el artista sufí siempre expresa su tensión hacia Dios en sus obras.

La reflexión presentada en estas páginas se circunscribirá a las artes visuales y principalmente pictóricas, buscando su pertenencia al código simbólico cultural islámico y en lo específico a los significados que asume en el arte sufí.

Clifford Geertz defiende que la capacidad “para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta” (Geertz 1988, 138).

En el “sistema general de las formas simbólicas” islámicas es precisamente con el sufismo y especialmente con la figura de Ibn ‘Arabī que el imaginario simbólico se amplía, que las artes adquieren un valor diferente, “quedan santificadas” (Puerta Vílchez 1997, 793). La Majestad de la Belleza, *ğalāl al-ğamāl*, del mundo “*abre los secretos del universo*” y la imaginación, *jayāl*, “es el verdadero núcleo de conocimiento” (Puerta Vílchez 1997, 772).

El arte sagrado sufí es la revelación de un mundo oculto más que la observación de lo manifestado. El artista recibe el significado a través de una inspiración, una visión de formas que evocarán otras tantas formas en la imaginación de quien las observa.

se atribuya a las artes figurativas, al igual que a la poesía y a la música, una principal función educativa tanto para el individuo como para la sociedad (Puerta Vílchez 2016, 21).

Para Ibn ‘Arabī el arte permite a los hombres encontrar las imágenes de Dios, por lo que se convierte en un instrumento para acceder a Dios.

El artista sufí Hashim Cabrera en esta línea dice: “El artista no ha estado en su ánimo ser creador de nada, sino sólo herramienta en manos del Creador.” (Cabrera 1994, 79).

Las obras son representaciones simbólicas de realidades "súper formales", contienen significados que es difícil expresar con palabras a través de formas o colores. Por ello el artista se convierte en el canal de transmisión y las obras son "recibidas", son imágenes teofánicas.

Como nos recuerda Hosseyn Nasr en *Islamic art and Spirituality* los artistas son capaces de conseguir una visión desde un mundo arquetípico a través de la influencia de la "Muhammadan *barakah*, or have been instructed by those who have had such a visión". (Nasr 1987, 7-8).

Para comprender la naturaleza del arte sagrado sufí, para hacerla accesible, debemos comprender el sentido de lo divino, la metafísica y los significados simbólicos. El arte sagrado es encuentro trascendente, es una "teología visual" (Coomaraswamy 2019, 58).

Abro esta reflexión sobre el arte sagrado sufí introduciendo la primera letra del alfabeto árabe, *Alif*, a modo de comienzo simbólico, ya que, para los sufíes, *Alif* simboliza, el Uno, el descenso de la divinidad <sup>7</sup>, además nos introduce los conceptos de la ciencia de las letras y de los números indispensables puntos de partida para empezar a examinar la naturaleza esotérica del sufismo y sus reflejos en el arte.

---

<sup>7</sup> Como veremos más adelante alif puede ser visto también como el lugar epifánico donde se manifiesta el arte sagrado.



Alīf

se pregunta al Profeta "Viste a tu Señor?"  
y él responde: "Es Luz, yo lo veo"<sup>8</sup>  
(Hadīth)

Alīf, primera letra del alfabeto árabe, símbolo alquímico del Uno, *Wāhid*, el amor supremo en el misticismo sufí, signo literal descendiente, portador de un sentido trascendental, es algo que proviene de un orden superior simboliza el descenso de la revelación, el envío de la gracia divina. Es una raíz recta, línea primera, conexión entre cielo y tierra, generadora de todas las otras letras del alfabeto, principio de todos los números.<sup>9</sup>

Para los sufíes simboliza la Unidad divina, el *alīf* primordial es una "extension lineal de un punto originario" (Pacheco 2019,161), que es Abismo insondable, tesoro escondido, "suspiro de compasión que crea". Dios crea a través de la espiración divina y se manifiesta continuamente, "la divinidad se expande por toda la Existencia (*al-imdād al-ilahi fi l-wujūd*) convirtiendo al mundo entero en guía (*dalīl*) para conocer a Dios" (Puerta Vílchez 1997, 791).

*Alīf* es la primera letra del nombre de *Allāh*, de la palabra islam y de cada uno de los 99 nombres de *Allāh* empieza con *alīf*. *Alīf* nos habla también de la conexión del hombre con lo divino, el nombre de Adán comienza con *alīf*, todas las letras son *Alīf* transformadas.

Para el sufismo *alīf* es símbolo, puente, intermediario, primer rayo de luz divina, "el punto de encuentro de la energía indiferenciada y la forma pura que es el número" (Lory 2004, 46) *alīf* es "el ángel de todas las letras" (ibidem, 31).

<sup>8</sup> Citado en Puerta Vílchez (1997, 800). Ibn al-‘Arabī, *Kitab al-yalal wa-l yamāl*,. Berlín 2, fol. 66; *Rasā'il*, I, p. 7.

<sup>9</sup> Para mayor profundidad sobre el tema revisar Ibn al-‘Arabī,1997; Cabrera,1999; Nasr, 1987; Puerta Vílchez, 2007; Pacheco Paniagua, 2019; P.Lory, 2004.

Las letras primordiales son ángeles nos dice Pierre Lory: “la creación del mundo es concebida por las 28 letras del alfabeto árabe combinadas en una medida cada vez más compleja”. (ibidem, 30) Lo que se muestra es una cosmogonía de letras y palabras descendidas. Precisamente a través de la palabra divina que según la tradición islámica Dios se manifiesta, descendiendo sobre Muḥammad, la primera vez en una cueva del Monte Ḥirā una noche alrededor del año 610 durante el mes que después se convertirá en Ramadán. El medio entre el mundo humano y el Divino es un ángel, el arcángel Gabriel, es él quien conecta los mundos.

Corbin nos describe el significado del ángel para Ibn ‘Arabī y lo sitúa en el *mundus imaginalis*, *‘ālam al-miṭāl* o *‘ālam al-jayāl*, mundo intermedio, cuyo órgano de la percepción es la imaginación activa. “Esta percepción teofánica se realiza en el *‘ālam al-miṭāl*, el *mundus imaginalis*, cuyo órgano es la Imaginación teofánica” (Corbin 1993, 101).

Aquí es donde encontramos el universo simbólico sufí, aquí es donde sucede la inspiración del arte sagrado. Aquí es el lugar donde los mundos se encuentran, lo espiritual se materializa y lo humano se espiritualiza.

El *mundus imaginalis* pone en contacto el mundo sensible corpóreo *mulk* con el mundo de las ideas espirituales de las inteligencias *ḡabarūt*, contacto que sería imposible sin este lugar de imaginación creadora, el mundo de los ángeles, el mundo del alma.

Este mundo es el *barzaj*, un istmo en el que los espíritus reciben un cuerpo sutil que lo hace perceptible a los iniciados (Pacheco 2019, 177) donde aparecen las imágenes teofánicas, la Luz de las Luces.

*Alif* como medio entre los mundos se sitúa en el *barzaj*, *Alif* es el *barzaj*.

El órgano de esta Imaginación teofánica es el corazón, es en la creatividad del corazón que el Dios akbariano se revela. Las formas se representan en la imaginación como imágenes icónicas que proceden de la Nube, del mundo intermedio. (Puerta Vilchez 1997, 780).<sup>10</sup>

Ibn ‘Arabī en la *Futūḥāt II* nos explica:

Te he abierto una puerta a las formas de conocimiento interno que los pensamientos jamás alcanzan, aunque los intelectos puedan llegar a aceptarlas, ya sea gracias a una Providencia divina especial o ‘puliendo los corazones con el *dīkr* y la recitación (del Qur’ān) [...] ;Date cuenta, pues, hermano mío, a partir de este momento, de Quién es el que Se manifiesta ante ti desde detrás de esta puerta!<sup>11</sup> (Spallino 2010, 127-128).

---

<sup>10</sup> “Obsérvese, con todo, que en el universo simbólico akbari, la inspiración artística nace del mismo fontanal que las visiones oníricas y las formas de la Imaginación, es decir, del cielo de la Belleza de Yūsuf, con lo que iluminación, belleza y destreza artística se conjugan en el mundo infralunar, reproduciendo, por medio de las formas sensibles, las ideas de ese otro mundo superior.” (Puerta Vilchéz 2004, 204).

<sup>11</sup> Obra citada en Patrizia Spallino (2010), Ibn ‘Arabī, *Futūḥāt II*, p. 304-305.

Es fundamental comprender para acercarnos a la naturaleza del arte sacro islámico que *Allāh* se manifiesta a la humanidad como Verbo. A diferencia del Dios cristiano que se hace carne en Cristo, el Dios islámico se manifiesta como Verbo, es decir que el Qur'ān es Dios que se hace palabra. Este Dios no encarnado nace en un ambiente cultural y en una propensión intelectual a la abstracción, al pensamiento geométrico.

Buscar a Dios es búsqueda de equilibrios numéricos y geométricos. Dios en forma de verbo y número, se manifiesta en las leyes que regulan la naturaleza, en la perfección de la geometría, del álgebra y en las reglas matemáticas que componen la materia, la luz. La búsqueda de Dios es para los sufís una investigación esotérica y un camino iniciático conformado por diferentes estadios, *maqām*.

La luz, la geometría, los números y las letras son el lenguaje de *Allāh*. Dios se manifiesta en el Qur'ān, cuyas letras trascendentes son para el islam esencias eternas. Los arabescos no son meros adornos, sino que tienen un sentido profundo, los motivos geométricos islámicos superan al mero valor ornamental.<sup>12</sup>

La imagen de *Allāh* por lo tanto no está pintada como cuerpo, sino como geometría, como significante numérico, como regla algebraica que subyace a las leyes de la naturaleza, como esencia pura en el color que experimenta el místico musulmán formado en el círculo del Iṣrāq<sup>13</sup>. La Escuela del Iṣrāq, de la que forman parte los místicos y visionarios *Iṣrāqīyūn*, fundada por Suhraward en el siglo XII, se basa en una hermenéutica visionaria de la luz en la que el medio de conocimiento es la visión interior, como profundizaremos en el capítulo 3.2.1.

El alma es el lugar "en la confluencia de los mares" (Cabrera 2009, 60) donde ocurren las visiones de luces y los colores se revelan. La experiencia del color es transformadora como todas las visiones provenientes del '*ālam al-miṭāl*. El color se convierte en experiencia del alma y en el esfuerzo del hombre de luz, lo semejante aspira a su semejante; lo semejante no puede ser visto y conocido más que por su semejante" (Corbin 1988, 156). La energía espiritual liberada por el *dīkr* es la que permite la salida y el ascenso fuera del pozo. Las etapas de este ascenso se acompañan de fotismos coloreados que anuncian el crecimiento de los centros sutiles del hombre de luz. (Corbin 1988, 75).

El artista se convierte en el revelador de las formas "significa, pues, conocer el Ser Divino por visión intuitiva *šuhūd*, percibirlo" (Corbin 1993, 201). El arte sufí se convierte en una teofanía, *taḡallī*.

También el artista sufí Rachid Koraïchi, expresa la misma experiencia teofánica, el presenta su práctica artística como una extensión de la oración, convirtiendo su arte su arte en un proceso de transformación. El mismo artista dice:

---

<sup>12</sup> Sobre el tema, véase S.Hossein Nasr, 1987; Ibn 'Arabī, 1997; Jorge Eduardo Lupin; 2004; Daud Sutton, 2012.

<sup>13</sup> En Corbin Henry (1993, 59) "Místicos aurales o ishraquiyyūn como nos dice "los platónicos de Persia (los Iṣrāqīyūn de Sohravardī)".

Cuando realizo este trabajo, estoy en un tiempo que no pertenece al pasado ni al futuro. Estoy viviendo en ese mismo momento. Hacer el trabajo es como estar en una iglesia o una mezquita y tener cuentas de oración. Cada cuenta representa una oración. Estas obras son como esas oraciones. Nunca planifico ni hago un dibujo de mi trabajo. Todo comienza desde un punto, y no puedo detenerme hasta que termine el trabajo. Estoy en un estado en el que todo llega a mí hasta que termino ese trabajo, y luego me detengo.<sup>14</sup>

La contemplación en sentido sufí implica una transformación, el sufí descifra los signos del universo siendo él mismo una parte del mensaje, "por lo tanto no puede realizar su exégesis mística sin transformarse" (Lory 2004, 39).

Siempre es un lugar angélico aquel donde Dios se manifiesta, es el ángel del *mundus imaginalis* que permite el contacto entre los mundos.

El ángel Gabriel aparece en ambas religiones, es el que anuncia. En el cristianismo es el medio entre el mundo divino y humano y es María que da a la humanidad Cristo, el Dios cristiano se hace carne.

Del mismo modo, el Dios islámico es anunciado por el ángel Gabriel, a través del cual Muḥammad entrega el Qur'ān a la humanidad. *Allāh* se hace Verbo.

En el islam las palabras de *Allāh* son Dios mismo, las oraciones islámicas en el momento en que se pronuncian son Dios que se manifiesta en el creyente. La cosmogonía ocurre a través del número así que el Dios comienza la creación. El número es una propiedad de las cosas y a él se asocian letras y símbolos.

De la ciencia de las letras *'ilm al-ḥurūf* nos hablan Tustari en la obra *Tratado de las letras* e Ibn 'Arabī en *Las iluminaciones de la Meca*.

Las letras representan números y equilibrios geométricos, el lenguaje contiene en sí los secretos de las matemáticas cósmicas, como nos dice Pierre Lory "This is because language has the role of a kind of cosmic algebra"<sup>15</sup>.

Hossein Nasr (2001) subraya cómo en el islam las matemáticas indias y griegas se encontraron y unificaron en una estructura de pensamiento en la que dentro del álgebra, de la geometría y de la aritmética coexistían los aspectos intelectuales y espirituales del conocimiento, físicos y metafísicos. "In Islam, the traditions of Indian and Greek mathematics met and became unified into a structure in which algebra, geometry, and arithmetic were to possess a contemplative, spiritual, and intellectual aspect, as well as that practical and purely rational aspect" (Nasr 2001, 148)

El pensamiento abstracto y geométrico confieren al arte cualidades que tienden a la abstracción frente a la figuración, en el arte islámico el término aniconismo es preferible al término iconoclastia. Este es uno de los temas más controvertidos en el estudio del arte del mundo islámico, partamos del "hecho bien conocido de que no

---

<sup>14</sup> Entrevista en The Arab weekly K. Dabrowska <https://thearabweekly.com/visual-sufi-master-koraichi-exhibits-artworks-london>

<sup>15</sup> Lory Pierre The Symbolism of Letters and Language in the Work of Ibn 'Arabī, en Journal of the Muhyiddin Ibn al-'Arabī Society, Vol. XXIII, 1998.

existe prohibición canónica islámica taxativa contra la representación figurativa, y, más importante aún, de la difusión universal de la imagen en todas las épocas y geografías del islam” (Puerta Vílchez 2016, 14).

Retomo el concepto ya expresado de un Dios que se hace Verbo y no carne para reflexionar sobre la tendencia anicónica del arte islámico, que, de hecho, encuentra en la caligrafía su máxima forma de expresión estética del arte sagrado islámico<sup>16</sup>. Un Dios que es Verbo “está pintado” a través de sus propias palabras.

Para la tradición semita no son necesarios los símbolos visuales como soporte explicativo de la realidad, ya que posee una amplia tradición en el uso literario de la Metáfora y la Analogía. (Cabrera 1994,78).

En la publicación *La representación figurativa en el mundo musulmán* publicada por la Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Patronato de la Alhambra y Generalife, se plantea que la representación figurativa está presente en el arte y la arquitectura islámica y es desmitificada la tradicional creencia de su ausencia. Los pueblos semitas nómadas no poseían una tradición figurativa y ya antes del nacimiento del islam en Siria y en Asia Menor existía la tendencia a “una inclinación generalizada a suprimir la iconografía figurativa por la ornamentación geométrica y floral. ¿Por qué se cree que el Islam condena las formas plásticas? Todo arranca de varios *Ḥadīṭ* recogidos de la tradición oral en época ‘abbāsī, en los que realmente se insiste en una constante intención de evitar la idolatría, ya que el culto y veneración debe dirigirse solo a Dios. Las representaciones figurativas se alejan de edificios religiosos y quedaron reservadas al ámbito privado”.<sup>17</sup>

Asimismo es importante subrayar que cuando hablamos de cultura anicónica debemos distinguir entre un aniconismo *de facto*, es decir la mera ausencia de imágenes, que se puede definir como una indiferencia tolerante, de un aniconismo programático en el que hay un rechazo consciente. Este segundo tipo, por otra parte, se puede definir como iconoclasta (Mettinger 1995, 16-18). Mettinger identifica las raíces de esta tradición *de facto* en el fenómeno común del área semítica occidental, cuyo simbolismo cultural se expresaba a través de estelas, árboles sagrados, altares. En la Meca preislámica se documenta el culto a las piedras, del que tenemos el mayor testimonio en la gran piedra de la *Ka’ba*.

El Qur’ān (Qur’ān 6:74) se opone al culto y adoración de los ídolos, pero no rechaza el arte figurativo como tal, es por ello que sería más adecuado hablar de una

---

<sup>16</sup> Para profundizar en el tema de la caligrafía, véase: José Miguel Puerta Vílchez. (2007) *La aventura del Cálamo*. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe. Edilux s.l.

<sup>17</sup> Purificación Marinetto Sánchez, *La representación figurativa en el mundo musulmán* Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2020, p.9.

"negación del ídolo", "esta negación del "ídolo" se dirige ante todo a dar testimonio de que la trascendencia de Dios desafía cualquier comparación"<sup>18</sup>.

Como dice el *Ḥadīṭ* "Allāh es bello y ama la belleza" y lo "Bello" no se puede representar icónicamente, escapa a lo sensible "Lo bello es elevado, sublime, no puede contenerse en ninguna forma sensible, Esto significa, desde el punto de vista artístico, que el valor estético no está en la 'imagen' ni en la 'forma', sino en el 'significado' y que la estética se halla en lo infinito irrepresentable" (Adonis 2008, 233).

La discusión sobre el origen del aniconismo es amplia y no puede ser tratada en todos sus aspectos en este contexto<sup>19</sup>, pero a modo de conclusión la resumo con esta imagen simbólica de Luis Massignon:

De esta restricción precisamente de no ligarse a las figuras, de no idolatrar las imágenes ha nacido el arte musulmán, sencillo e inmaterial, como el arte de un músico que fuera algebrista y que no creyera en la belleza del acorde en sí mismo, sino sencillamente en la sucesión de un cierto número de notas que acaban en silencios. (Massignon 1999, 194).

## ***Observaciones finales***

La realidad es para el antropólogo un diluvio de signos,  
signos que están en lugar de algo otro,  
de aspectos del universo cultural.<sup>20</sup>

Frente a la reflexión inicial en la que nos preguntábamos si el arte sacro sufí podía considerarse como una subcategoría del arte islámico se puede decir que esta categoría tiene razón de existir si por arte sacro sufí entendemos el arte producido por un artista sufí en un camino iniciático, considerando que las bases filosóficas sobre las que descansa el sufismo son de una vía de perfección interior.

El sufismo es en primer lugar una vía de iniciación y como tal se basa en una visión rigurosa, que nada tiene que ver con los impulsos de un creciente degenerado pseudo-misticismo... la suya es una naturaleza de muy exacta 'ciencia' sagrada (Ventura 2016, 8).

En el arte sufí encontramos la presencia constante de manifestaciones artísticas con carácter sagrado, el arte sagrado para la visión islámica "it is an echo of the other world" (Nasr 1987, 195).

El arte se convierte en un excelente terreno de estudio para la antropología y puede llegar a transmitir de un modo más directo determinados contenidos culturales.

---

<sup>18</sup> Artículo *El Arte desde el punto de vista de La Tradición Perenne* de Titus Burckhardt publicado originalmente en *Études Traditionnelles*, marzo de 1947, y posteriormente incluido en *Aperçus sur la connaissance sacrée*, Milano, Archè, 1987, p.2.

<sup>19</sup> Para un análisis en profundidad sobre el tema véase T. Burckhardt, 2002, 2014; L. Massignon, 1999; H. Nasr, 1987; O. Grabar, 1989; T. Mettinger 1995; G. Scarzia, 1995.

<sup>20</sup> Lisón Tolosana, C. (2000, 18).

Las expresiones artísticas son una forma de expresión cultural dentro del sistema de símbolos, de "textos" (Lévi-Strauss, 1964).

De las relaciones entre las letras, los números y los elementos simbólicos se componen cosmogonías y cosmologías, surgen doctrinas sobre la creación y el origen del universo.

Como nos recuerda Adonis en *Introducción a la poesía árabe*, la poética mística no es literatura islámica en el sentido convencional, sino "un género en sí mismo, difícil de determinar y codificar". Esto puede extenderse a todas las formas de arte sufí. La poética mística de Adonis es "una trayectoria perpetua de descubrimiento orientada hacia el infinito" (Adonis 1992, 55).

Cada símbolo ligado al imaginario sufí es polimorfo y polisémico y está listo para ser significativo de nuevas resignificaciones y interpretaciones y para ser estudiado en múltiples niveles de profundidad.

El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la «cifra» de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es «explicado» de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva (Corbin 1993, 26).

Como hemos dicho antes, sin embargo, es posible afirmar que un artista sufí en su investigación artística producirá seguramente arte sagrado, si por sagrado nos referimos a un arte que es instrumento de perfeccionamiento interior, de búsqueda de Dios. El arte consciente no es el objeto, sino el hombre, su desarrollo.

El objetivo final del sufismo es la santidad, y todo arte sagrado en el verdadero y pleno sentido del término, es como una cristalización de la santidad. (Lings 2012, 14-15).

El proceso artístico es pues un proceso alquímico de transformación interior, es un camino iniciático. En este sentido, Coomaraswamy hablando de Platón dice que las obras de arte son recordatorios, "soportes de la contemplación", y continúa "en términos indios, para efectuar nuestra reintegración armónica por la imitación de las formas divinas; y como nos recuerda la Upanishad convertirse en lo que uno piensa "por la asimilación del conocedor al conocido" (Coomaraswamy 2019, 16).

De la misma manera el sufí tiene la aspiración de "volverse en Qur'ān" (Corbin 1993, 202), tratando de asimilar las cualidades del Verbo Divino, de las letras sagradas de las que está compuesto, se realiza una transformación interior. El objetivo es alcanzar el estado de *al-Insān al-Kāmil*, el hombre perfecto dentro del pensamiento sufí.

El arte del islam es, pues, en cierto modo, el reflejo del verbo coránico. (Burckhardt 2002,70), la interpretación del texto coránico para los sufíes es búsqueda del sentido escondido y esotérico, *bāṭin*, yendo más allá del significado ordinario, "intenta constantemente quitar los velos del lenguaje ordinario, de disolver los símbolos, de intuir lo invisible" (Ventura 2010, XL).

El arte sufí es pues tensión hacia *Allāh* y, al mismo tiempo, manifestación sensible, desvelamiento de aspectos que no serían visibles, expresables de otro modo.

Si el arte islámico conduce a la cámara interior de la tradición islámica, es porque este arte es un mensaje de esa cámara interior enviado a aquellos cualificados para escuchar su mensaje liberador y también para proporcionar un clima de paz y equilibrio a la sociedad en su conjunto conforme a la naturaleza del Islam, para crear un ambiente en el que se recuerde a Dios allá donde uno se vuelva. (Nasr 1987, 8)

Gran parte del conocimiento sufí no se puede materializar a través de las palabras y el símbolo no puede ser estudiado por la mera intelectualidad.

Es en este plano donde el arte se convierte en un valioso objeto de estudio, para intentar comprender la parte más profunda del pensamiento islámico.

## 1.2. Sufismo. una primera iniciación

Nuestra causa (amrunâ) es un secreto (sirr) que permanece velado (mustasirr), un secreto que sólo puede enseñar un secreto, un secreto por encima de un secreto (sirr 'alâ sirr), un secreto que permanece envuelto en el secreto.

Imâm ʿĀfar al-Sâdiq (m. 45/765), hadiz

Los orígenes del sufismo están envueltos en una compleja controversia histórica. Algunos académicos sugieren que puede derivar de una tradición preexistente anterior al Islam, que luego se integró en la fe islámica, otros enfatizan el aspecto estrictamente islámico del sufismo.

Dentro de esta polémica, Louis Massignon demuestra las raíces islámicas del sufismo, vinculándolas a la práctica de la recitación y meditación del Qurʿān, así como al principio de Unidad Divina, *al-tawhīd*. Para los estudiosos que apoyan la primera hipótesis, sin embargo, el Islam habría sido el vehículo a través del cual el sufismo habría seguido existiendo en una expresión sincrética. No hay duda para todos de que el sufismo, en relación con el Islam, representa y ha representado su esencia central.

Sobre esta cuestión Sayed Husein Nasr nos recuerda: "Porque es como el aliento que anima el cuerpo, el sufismo ha infundido su espíritu en toda la estructura del Islam, tanto en su manifestación social como intelectual". (Nasr 1977, 18)

El Sufismo ha sido a lo largo de los siglos y sigue siendo levadura dentro del Islam, como lo confirma Antonio de Diego González: "desde los comienzos del Islam el sufismo ha sido un camino de espiritualidad eso enriquecía el universo simbólico del Islam y de los musulmanes". (De Diego González 2020)

Según un erudito persa, el Sufismo es una aberración cristiana. Un profesor de Oxford piensa que está influido por el Vedanta hindú. Un profesor árabe-americano habla de él como una reacción contra el intelectualismo en el Islam. Un profesor de literatura semítica reivindica huellas del chamanismo de Asia Central. Un alemán nos hará

encontrar en él al cristianismo más el budismo. Dos grandes orientalistas ingleses se inclinan por una influencia neoplatónica, aunque uno de ellos haga la concesión de que tal vez se generó de un modo independiente. Un árabe, publicando sus opiniones por medio de una Universidad americana, le asegura a sus lectores que el neoplatonismo (que invoca como ingrediente Sufico) es griego además de persa. Uno de los más grandes arabistas hispánicos, mientras afirma una iniciación de monacato cristiano, respalda la idea del maniqueísmo como una fuente Sufi. Otro académico de no menor reputación encuentra gnosticismo entre los Sufis, mientras el profesor inglés que tradujo un libro Sufí prefiere definirlo como "una pequeña secta persa". Pero otro traductor encuentra la tradición mística de los Sufis en "el propio Qur'ān". (I. Shah 2018, 48-49)

Ildrīs Šāh en este marco sintético sobre los orígenes del sufismo no menciona los nombres de los estudiosos a propósito casi a la manera sufí a no dar valor al ego personal y más al contenido de un saber universal.

### **Origen del término**

El sufismo, el espíritu o el corazón del Islam ( *rūḥ al-islām o qalb al-islām*) (T. Burckhardt 1987, 14), como hemos ilustrado anteriormente, es una vía esotérica, iniciática, un camino de superación que se basa en la idea de que el profeta Muḥammad encarnó la esencia más elevada de la naturaleza humana, la máxima expresión del Hombre Universal, de *al-Insān al-Kāmil*, el hombre perfecto del sufismo y ha mostrado el camino a seguir hacia la realización de la perfección.

Este anhelo extremo de los "locos de *Allāh*" es un anhelo de extinción en *Allāh*, *fanā'*, y de extinción de la extinción *fanā' al-fanā' i'*<sup>21</sup>, para luego regresar al mundo en el estado de *baqā*, la permanencia en *Allāh*, un estado en que uno puede encontrar a Dios, perdiéndose.

Esta es la culminación del camino iniciático que requiere esfuerzo, la *Ĝihād*, término del que tan erróneamente se abusa en Occidente, y que ofrece como máxima expresión la *Ĝihād al Akbar*, el gran esfuerzo, la gran guerra santa personal, un profundo e íntimo viaje espiritual, en el que el individuo se involucra en una lucha interna para superar los instintos básicos y el ego<sup>22</sup> representado por el estado del alma *al-nafs al-ammāra bis su*, en un camino de ascensión a través de diversas transformaciones del alma para alcanzar el estado de alma pacificada, *al-nafs al-muṭma'inna*. Sólo unos pocos alcanzarán el último de los siete estados: al *-nafs i safiyya wa kamīla*, el alma purificada y completa.

---

<sup>21</sup> Ibn al-'Arabī nos habla sobre la incongruencia en el estado de *fanā'*. "La mayoría de los iniciados dicen que el conocimiento de *Allāh* viene después del *fanā' l-wuġūdi i y el fanā' al-fanā' i*, es decir, debido a la extinción de la existencia y la extinción de esta extinción. Ahora bien, esta opinión es completamente falsa. Contiene una incongruencia manifiesta. El conocimiento no exige la extinción de la existencia, ni la extinción de esta extinción; porque las cosas no tienen ninguna existencia, y lo que no existe no puede dejar de existir". Ibn al-'Arabī, *Il Trattato dell'Unità, Risālatu-l-Ahadiyyah*, p.2.

<sup>22</sup> En este sentido véase (Urizzi 2000)

Permite que el devoto reduzca su corazón a un estado en el que la existencia de cualquier cosa y su inexistencia le sean indiferentes. Luego, déjenlo sentarse solo en un rincón, limitando sus deberes religiosos a lo absolutamente necesario, sin molestarse ni en recitar el Qur'ān ni en considerar su significado, ni en leer libros de tradiciones religiosas o similares. Y asegúrate de que nada más que Dios, el Altísimo, entre en tu mente. Por lo tanto, mientras esté sentado en soledad, que no deje de decir continuamente con su lengua "Allāh, Allāh", manteniendo su pensamiento en ello. Con el tiempo, alcanzará un estado en el que el movimiento de su lengua cesará y el habla parecerá fluir de ella. Persiste en esto hasta que todo rastro de movimiento desaparezca de tu lengua y encuentres que tu corazón persevera en el pensamiento. Continúa perseverando hasta que la forma de la palabra, sus letras y su forma se quiten de tu corazón y sólo quede allí la idea, como si estuviera unida a tu corazón, inseparable de él.[...] esa misericordia, y no quedarse que esperar lo que Dios le abra, como lo hizo Dios con los profetas y los santos. Si sigue el camino descrito anteriormente, puede estar seguro de que la luz de lo Real brillará en su corazón. Al principio es inestable, como un relámpago, gira y regresa; aunque a veces retroceda. Y si vuelve, a veces se estabiliza y otras veces es temporal. Y si se estabiliza, a veces su estabilidad es larga, a veces corta. (Zwemer 1920, 123-124)

Siendo una vía esotérica también el nombre tiene una etimología escondida, no definida, que remite a diferentes significados. La palabra árabe que mejor lo identifica es *taṣawūf*.

Angelo Scarabel dice "prestando más atención al contenido que a una traducción filológicamente exacta, lo cual quizás sea imposible, podríamos decir que *taṣawwuf* significa esoterismo" (Scarabel 2007, 9).

El uso del término sufí parece remontarse o ser atribuido "por primera vez a Abu Hasim ' Uman b. Sarik (m. c. 160/776), natural de la ciudad de Kūfa, o en Jabir b. Hayyan, el alquimista conocido en la Europa medieval con el nombre de Geber, también natural de Kufa" (Scarabel 2007, 18).

La etimología más reconocida hace descender el término sufí a la palabra árabe *ṣūf*, que literalmente significa lana y que se refiere al material de las túnicas de los primeros místicos musulmanes. Por otra parte la palabra sufi puede derivarse también de *ṣafa* "pureza, algo que ha sido tamizado, el que ha sido elegido como amigo íntimo" (Lings 1997, 44). Otros han sugerido que la palabra proviene del término *ahl al-ṣuffa* los de la veranda, los íntimos o incluidos de *ṣaff al-awwal*, en primera fila, ante Dios. Los sufíes son también los pobres *faqīr* o *darwīš*, la Gente de la Verdad, los Cercanos.

Los primeros guardianes del esoterismo encontraron gradualmente, de manera creciente, una forma de compañerismo espiritual de la cual tenemos testimonio alrededor del siglo VIII. Será en los siglos XII-XIII cuando el sufismo comenzará a organizarse en *ṭurūq* y a darse reglas (Ventura en Stepanyantis 2003). Se desarrollarán las cofradías mayores: *Qādirīya*, *Šādīlīya*, *Suhrawardiya*, *Naqšbandīya*, *Mawlawīya* y *Jalwātīya* (en turco *Jalwatī*, cuya rama media son los *Ğerrāhī*), y a lo largo de los siglos

se desarrollarán ramas menores, al menos ochenta, derivadas de las seis mayores (Mandel Khan 2004).

### ***Maestro y discípulo***

Las vías sufíes, las *ṭurūq* son grupos de discípulos que se reúnen en torno a maestro *Šayj*, "el discípulo se llamará *murīd* el que quiere" (Popovic e Gilles 1997, 36) y se debe entregar al maestro "como el cadáver en las manos del lavador de muertos que le da la vuelta a su antojo" (Popovic e Gilles 1997, 121).

Las prácticas que indica el maestro son herramientas que ayudan al discípulo a liberarse de las cadenas del egoísmo y de las ilusiones de los apegos terrenales, abriendo el camino hacia su evolución interior. Estas enseñanzas pueden tomar la forma de cuentos, parábolas, explicaciones detalladas o simples sugerencias, ejercicios internos o al servicio de los demás, todos orientados hacia un único propósito: la evolución personal y con ella la evolución de la comunidad.

El recorrido iniciático comienza con una muerte simbólica, muerte del ego, *morir antes de morir*, dice el profeta Muḥammad, el apego al mundo debe desaparecer, muriendo cada día, cada segundo, cada aliento. La iniciación comienza con la acción purificadora del limpiar, el maestro limpia el espejo del corazón del *murīd*, pues al vaciarse pueda contener las Luces, la Luz de Luces, *Nūr 'ala nūr*. El maestro es transformante enseña más con su estado espiritual que con sus palabras, en virtud de su energía espiritual *himma*.

Hablando con algunos sufíes en Túnez de la *ṭarīqa* 'Alawīya Madaniya Ismā'īliya me dicen "como cuando tienes que aprender a leer vas a la escuela, o si tienes que aprender a ser herrero haces un aprendizaje entonces para las facultades espirituales hay que abrir algunas puertas". El maestro abre puertas.

Sobre esto Angelo Scarabel nos recuerda:

Una tradición atribuida a Sayyidna 'Isa, o Jesús en la tradición islámica, afirma que "Aquel que no ha sido engendrado dos veces no entrará en el reino de los cielos y de la tierra, me refiero al primero como una generación de los padres, y al segundo como una generación del maestro". (Scarabel 2007, 146)

A través de varias estaciones espirituales *maqāmāt* y estados *aḥwāl*, partiendo del origen llegará a la última estación que, como hemos visto, es la anulación en *Allāh*, *fanā'* y luego *baqā'*, la vuelta hacia las criaturas. Para llegar a ser en el mundo pero no del mundo. A partir de la ley islámica *Šarī'a* se llega a la realidad *Haqiqa*.

Este anhelo es una de las razones por las que en algunas circunstancias el sufismo no ha sido tan bien recibido en el Islam sunita, que no incluye estas formas extremas de oración y experiencia.

Excepto en los casos excepcionales, cuando el maestro invisible *Khezr* (Corbin 1993) aparece, en el sufismo no se puede recorrer la vía sin maestro, la transmisión de la herencia está reservada a un grupo iniciático. El camino sufí es un viaje de lealtad a *Allāh*, lealtad al maestro quien a su vez está conectado con el santo fundador de la orden y con todos los hermanos: "El maestro, se dice, educa más con su estado espiritual *Hal* que con su palabra" (Popovic e Gilles 1997).

El maestro se vincula al fundador a través de una cadena ininterrumpida de filiación espiritual *silsila* que atraviesa las generaciones. El *murīd* es guiado por el maestro a través de la *baraka*, la gracia divina, la energía espiritual.

El *murīd* se entrega totalmente como el cadáver en las manos del lavador de muertos que le da la vuelta a su antojo. Esta imagen sugiere la muerte iniciática, la renuncia a la identidad propia, la acción purificadora del maestro y la capacidad de este último para hacer que el discípulo pase a unos estados a otros en virtud de su energía espiritual *himma*. (Popovic e Gilles 1997, 109)

Sin embargo, el discípulo no debe alinearse acríticamente con las ideas de su *Šayj*. Esta importante distinción entre aspecto educativo y cognitivo es evidente en la relación de Ibn al-'Arabī con sus maestros: aunque a veces los superaba en conocimientos, necesitaba de su experiencia práctica (Al-Hakim 2022), de esto se trata, de la transmisión de prácticas y estados interiores.

Sobre la relación maestro-discípulo volveremos en el Capítulo 3 hablando de las *ṭurūq* en el Mediterráneo.

La principal característica de un sufí es la cortesía, *adab*, la amabilidad. De hecho, un sentimiento de fraternidad caracteriza a todos los grupos sufíes encontrados en este trabajo de investigación, una fraternidad hacia la humanidad, una apertura hacia todas las religiones, un amor por el ser humano.

### 1.2.1. Símbolos y alusiones

Poi che son servo del Sole vi parlerò del sole;  
notte non sono, né adoratore delle notti, non parlerò di  
sogni.  
Come messaggero del Sole e suo interprete,  
segreti messaggi prenderò da lui e vi porterò la risposta.  
E poi che vado come sole, brillerò su rovinati deserti,  
fuggirò dai luoghi abitati, parlerò deserte parole.  
Assomiglio alla vetta d'un albero lontano dalla radice:  
pur ristretto in secca corteccia, parlerò di succoso midollo.  
Se pur son mela secca son più alto d'un albero;  
anche se ebbro e sconvolto, dico parole veraci!  
Da quando il mio cuore ha sentito il profumo della polvere  
della sua soglia, ho vergogna anche della polvere sua, non  
parlo che d'acqua purissima!  
Togliti il velo dal volto, ché il volto hai glorioso!  
Non permettere ch'io debba parlarti come sotto ad un velo!  
Se hai cuore di pietra, io son pieno di fuoco qual ferro;  
se assumi trasparenza di cristallo, io parlo di calice e vino!  
Poi che nato sono dal Sole come il Qobâd antico,  
non sorgerò nella notte, non parlerò di chiaro di luna.  
Rūmī, *Poesie Mistiche*, Milano, 1980. pp. 117-8

Me indicó (...) que por su disposición natural no le  
hablaba a nadie más que por símbolos.

Ibn Arabí en Adonis Sufismo y surrealismo

Más que un conocimiento intelectual, el sufismo es una experiencia, un sabor, una sabiduría de verdades trascendentes y, dado que el lenguaje común no puede expresar estados externos a la experiencia ordinaria, los sufíes intentan suplir esta imposibilidad a través de un lenguaje metafórico, compuesto de símbolos y alusiones, *ramz* y *isrā'*.

Lo visible, evidente, perceptible, fue lo establecido por la teoría estética griega. Lo invisible, oculto, enigmático, fue lo que estableció la estética árabe sufí, continuando la estética antigua sumerio-babilónica, y, en cierto sentido, la estética islámica dentro de los límites del texto coránico (Adonis 2008, 259).

Las metáforas en lengua árabe no son sólo un simple medio de expresión, sino que se convierten en un medio que nos permite superar lo ordinario, ir más allá de los límites de la experiencia fenoménica. La metáfora arrastra la realidad fuera de la percepción común, modificando el significado implícito, aludiendo a otras realidades

desconocidas, a significados ocultos. Cualquier intención de comprensión sistemática de los textos y del arte sufíes por parte de un estudioso moderno es compleja. Adonis nos recuerda cómo lo metafórico no contempla una respuesta definitiva (Adonis 1992, 53).

Los símbolos no siguen una relación directa o lineal con lo que representan y al mismo tiempo muchas veces los símbolos actúan como metáforas superpuestas a otros símbolos, dándoles una dimensión adicional, cada símbolo contiene otros en su interior. Además, cada iniciado recibe teofanías basadas en el grado de realización alcanzado y esto añade más niveles de comprensión. Relacionado con esto, sobre la noción de Majestad, *Ġalāl* y de Belleza, *Ġamāl* Ibn al-'Arabī dice:

La Majestad y la Belleza son dos nociones que han suscitado, entre los sufíes, el interés de los verificadores que tienen conocimiento de Dios. Cada uno de ellos ha hablado acerca de ambos aspectos divinos según correspondía a su estado (Beneito 2005, 209).

La propia lengua árabe, observándola a través de la ciencia de las letras '*ilm al-hurūf*', tiene muchísimos grados de comprensión, a tal respecto el sufí al- Ĥakīm al-Tirmidī:

Todas las ciencias están contenidas en las letras del alfabeto, porque el principio de la ciencia son los Nombres divinos de donde proviene la creación y el gobierno del mundo dentro de los límites de los mandamientos de Dios, de lo que Él ha permitido o defendido. Ahora bien, los Nombres divinos mismos proceden de las letras y regresan a las letras. Esta ciencia es un tesoro bien guardado que sólo conocen los santos, cuyas inteligencias reciben entendimiento de Dios, y cuyos corazones están ligados a Dios y extasiados por su divinidad, donde se quita el velo delante de las letras y los Atributos, es decir, los Atributos de la Esencia [Divina] (Barone 2015, 15).

Esto trae ante nosotros la importante cuestión de que las letras pueden ser entendidas en relación con el sujeto contemplante. En el *Futūḥāt* el visionario místico sufí por excelencia Ibn al-'Arabī, con respecto a las letras, dice que no es posible entenderlas excepto al encontrarlas en un plano que trasciende la racionalidad, un plano intuitivo, la comprensión no es fruto de la reflexión.

Y en su poema titulado "La Visión", relatado en el texto de Pablo Beneito *La Taberna del Luces* Ibn al-'Arabī habla de esta epifanía recibida: "ya que, según declara en Su respuesta, por nosotros nos ve, por Él Le vemos" (Beneito 2004, 19).

Esta continua autorrevelación se manifiesta incesantemente en el corazón humano, es un fluir, una efusión constantemente renovada. Cómo se percibe depende del grado de desarrollo del místico, debido a la calidad de la suavidad de la superficie de su corazón, de su receptividad. La recepción de la visión es descrita a menudo por Ibn al-'Arabī.

En el *Futūḥāt* dice: "¡Que maravilla jardín en medio de tanto fuego!" (volveremos a esta imagen varias veces más adelante).

El estado espiritual es como una iluminación desbordante del corazón y deriva de la radiación divina, *tağallī*, teofanía divina.

Las letras contienen significados simbólicos y verdades trascendentes, las letras están vivas, sus relaciones y manifestaciones crean cosmologías y cosmogonías, tienen una relación numerológica y subyacen a geometrías sagradas.<sup>23</sup>

En las traducciones a otras lenguas el árabe pierde por completo esa profundidad y esas posibilidades numérico-geométricas que subyacen a los textos sufíes. Los propios versos del Qur'ān son *ayat*, signos, símbolos que hay que descifrar.

Para Ibn al-'Arabī la imaginación, *jayāl*, se manifiesta por tanto en un mundo intermedio *barzaj*, un istmo y no es imaginación ordinaria, sino que es el lugar de la revelación.

Cuando Dios quiere revelarse, llegar a la percepción sensible, pasa también por la Imaginación: si la revelación divina llega en estado de sueño, se presentará como una visión onírica (*ru'yā*), si llega en estado de vigilia se llamará *taḥayyul* 'imaginación'. (Spallino 2008, 128)

El místico, matemático y teólogo ruso Pavel Florenskij vuelve al mismo tema, en su obra *Le porte regali*, publicada en 1922, hablando de los dos mundos visible e invisible dice: "Estos dos mundos, el visible y el invisible, están en contacto" (P. Florenskij 2014, 19). En este ensayo sobre el icono continúa, habla del límite, del lugar donde entran en contacto, las puertas reales, los umbrales, el lugar de la manifestación divina que encontramos en el *'ālam al-miṭāl* del sufismo.

Y es en este umbral donde se expresa el arte sagrado sufí y donde tiene lugar la creación de la obra de arte. Entraremos en este umbral que es también un umbral simbólico porque nos encontramos entre la estética occidental y la estética del mundo islámico y veremos cómo dialogan en el arte contemporáneo.

En este universo simbólico, el arte sagrado como expresión teofánica de la experiencia mística se convierte en el medio privilegiado. Al recibir imágenes, el místico visionario revela lo incognoscible.

Al excluir del arte la representación de la realidad ordinaria, la realidad se abstrae, el arte sagrado sufí se dirige a la búsqueda del símbolo.

Esta primera introducción al sufismo se detiene aquí por el momento. Continuaremos esta mirada dentro el sufismo a través y juntos con los artistas sufíes, cada artista nos conducirá a un aspecto del sufismo, a una *ṭarīqa* diferente.

Nos introduciremos en los diversos aspectos del sufismo a través del arte y mediante una mirada donde dialogarán los diferentes puntos de vista propios de la antropología, sociología, filosofía, historia, antropología del arte y de la religión.

---

<sup>23</sup>Sobre este tema, véase P.Lory, *La science des lettres en Islam*, 2004, P.Beneito y S. Hirtenstein, *Patterns of Contemplation*, 2021.

*Hai ascoltato riguardo al mondo tante parole:*

***Vieni, racconta: del mondo, tu, cosa hai capito?***

***Della forma e del contenuto, cosa hai capito?***

***Cosa è l'altro mondo? In che modo è 'questo' mondo?***

*Dì, cos'è il Simorgh e cosa il monte Qaf?*

*Cosa sono il Paradiso e l'Inferno e l'Intermondo?*

*Qual è il mondo che non si manifesta,*

*La cui giornata corrisponde a un anno dei nostri?*

*Questo mondo non è certo così come l'hai visto:*

*Non hai ascoltato le parole: 'E quello che non vedete?'*

*Vieni, mostrami qual è Jabalka,*

*Mostrami qual è il mondo delle città di Jabarsa.*

***Medita sugli 'Occidenti' e gli 'Orienti', dato che il mondo,***

***Di ciascuno di essi, ne possiede uno solo.***

*La spiegazione delle parole 'simili a loro'*

*Ascoltala da Ibn 'Abbas. Poi conosci bene te stesso.*

***Tu dormi e quello che vedi è una specie di sogno:***

***Tutto quello che hai visto è soltanto un simbolo.***

*Quando all'alba dell'ultimo Giorno ti sarai svegliato,*

*Saprai che tutto questo è solo pensiero e congettura.*

*Mohammad Mojtahed Shabestari, Golshan-e rāz*

### 1.3. ¿Es el arte islámico contemporáneo una categoría posible?

"Arte islámico contemporáneo" es ante todo una denominación fluctuante cuya carga semántica se encuentra también en las siguientes denominaciones: Arte Contemporáneo del Mundo Islámico, Arte Islámico Moderno, Arte Árabe-Islámico, etc. Esta designación resulta de un proceso de categorización. El cuestionamiento de este proceso lleva a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las especificidades de las obras agrupadas bajo esta bandera unificadora? (Abdalá 1-2005)

Los estudios de Monia Abdallah (Abdallah, 1-2005, 2007, 2018) plantean importantes observaciones sobre la categoría "arte islámico contemporáneo" que incluye en un único espacio simbólico todas las obras de artistas contemporáneos cuyos países de origen son de fe islámica.

Abordemos la pregunta: ¿tiene la clasificación "arte islámico contemporáneo" realmente un carácter específico? ¿Estas creaciones contemporáneas se distinguen del resto de la producción artística por algún elemento estético o cultural? ¿Tiene sentido hablar de arte islámico contemporáneo refiriéndose únicamente al lugar de origen de los artistas y no al contenido de las obras? ¿Hay artistas "occidentales" que produzcan obras de arte islámico?

Las reflexiones de Rim Laabi (Laâbi 2019) en el texto *Culturas de Frontera* se hacen la misma pregunta "¿Existe el arte islámico contemporáneo?"

Laabi, en un análisis detenido, habla de una «auténtica estética del mestizaje», (Laâbi 2019, 313). La situación artística a nivel global, de hecho, se caracteriza por un entrelazamiento de influencias y contaminaciones, una hibridación continua, un sincretismo artístico que alcanza niveles sin precedentes en la historia del arte. La mayoría de los artistas contemporáneos viven en un proceso creativo de contaminación continua en el que Occidente y Oriente se influyen mutuamente. Es la hibridez de Homi Bhabha, el tercer espacio, el lugar fronterizo entre culturas.

Para Bhabha la crítica a la diversidad cultural se manifiesta en la "representación de la retórica radical de culturas totalizadoras, que viven inmaculadas por la intertextualidad de sus lugares históricos, amparadas por la utopía de una memoria mítica de una única identidad colectiva" (Bhabha 2001, 55). Y es en estos intersticios exteriores a los discursos dominantes donde se mueve esta reflexión.

Inicialmente nos detendremos para analizar la categoría de "arte islámico contemporáneo" en contextos expositivos "occidentales", en esta era de conexiones globales donde esta denominación nos parece aún más inconsistente. Nacida como una categoría impuesta por una mirada occidental, la categoría de arte islámico, como ya se examinó en el capítulo inicial, 1.1. Alif nace y se refiere al mundo islámico

entendido como civilización. El término arte "islámico" y la categoría arte islámico fueron acuñados en Europa en el siglo XIX para describir el arte de una vasta región que se extendía desde Indonesia hasta Andalucía.

El primer uso de la categoría arte islámico tuvo lugar en el *Festival The World of Islam* de Londres en 1976 por Titus Burckhardt (Nasr, *Principles of Islamic Art* 2002).

Anteriormente, como veremos, se hacía referencia a los términos: "arte oriental", "arte musulmán" o "arte mahometano".

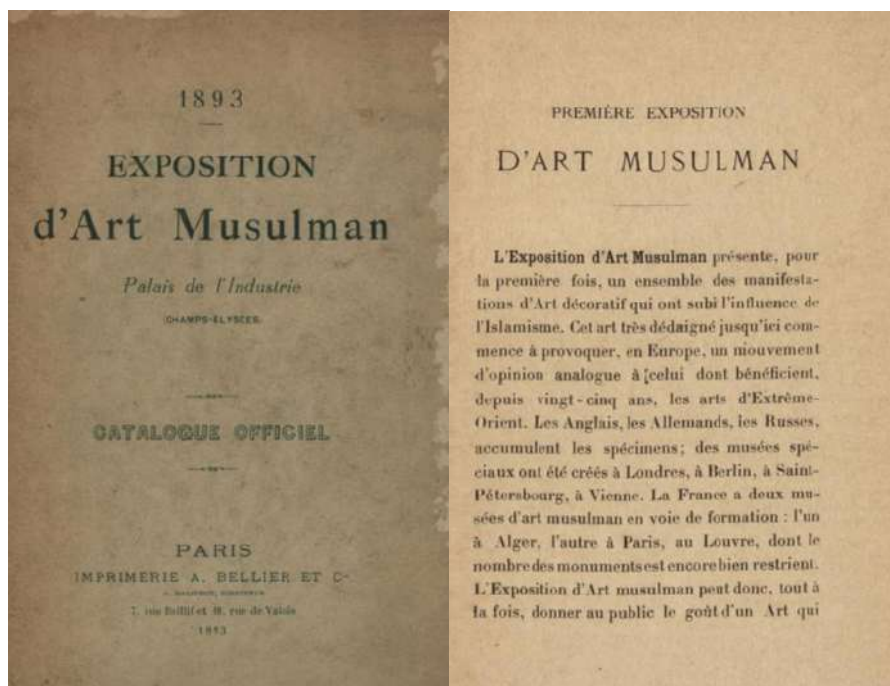


Fig.1,2. Catálogo:1893 exposition d'art musulman, Palais de l'industrie : catalogue officiel)

La primera vez que se utilizó el término "arte musulmán", en lugar del habitual "oriental", fue durante *L'Exposition d'Art Musulman* en el Palais de l'Industrie de los Campos Elíseos en 1893. (Fig.1,2)

En este periodo encontramos un gran fermento orientalista, empezando por la vasta colección islámica del Louvre en exposición permanente, pasando por las diversas exposiciones dedicadas al arte musulmán en el *Museo de Artes Decorativas* de París, hasta llegar a la Exposición Universal de 1900.

En 1903, Gaston Migeon, uno de los comisarios de una nueva exposición de *la Union des Arts Décoratifs*, encargada de examinar las colecciones de arte islámico, planteó la cuestión de las exposiciones anteriores: desde la Exposición Universal de 1878 hasta la de 1893, se había utilizado un método de exposición basado en una mezcla azarosa de objetos exóticos y piezas valiosas. Gaston Migeon insistió en la necesidad de adoptar un enfoque más científico en la presentación de las obras de arte "musulmanas". Durante el acto surgió la idea de crear dos museos de arte islámico en Francia, proponiendo ubicar uno en el Louvre y otro en Marsella. (J. A.

González Alcantud, La Gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura mauresque en la Francia de las exposiciones Universales Y Coloniales 2015).

Con el nombre de *Obras maestras del arte mahometano*, el 14 de mayo de 1910 se inauguró en Múnich otra gran exposición de arte islámico.

El planteamiento de la exposición adopta en general una actitud eurocéntrica, ya que utiliza el término "mahometano" con una connotación religiosa, situando así las obras dentro de las categorías tradicionales europeas. Además, todo el arte del antiguo Irán y el de influencia helenística se consideran parte integrante del arte y la cultura islámicos o, mejor dicho, mahometanos.

Fue el príncipe heredero bávaro Rupprecht quien inició la organización de la exposición, con el apoyo del historiador del arte berlinés Sarre como asesor de la colección de preciosas alfombras de Rupprecht. El equipo organizador se amplió con el orientalista Arnold Nöldeke, Ernst Diez y Ernst Kühnel. La exposición, creada con el objetivo de crear una atmósfera exótica y reforzar la imagen de Múnich como capital cultural, contó con 3.600 obras de arte procedentes de unas 250 colecciones de museos e instituciones internacionales.

Muchas de las obras procedían de colecciones privadas o nobiliarias, pero ninguna pieza de colecciones públicas francesas. Esto demuestra el tenso ambiente político que existía entre los países vecinos en vísperas de la Primera Guerra Mundial.

Por otra parte, la presencia de las colecciones de Estambul subraya los estrechos lazos diplomáticos que existían entre Alemania y el Imperio Otomano a principios del siglo XX.

Sarre y Kühnel adoptaron un enfoque más científico propio de la historia del arte y la arqueología, diferenciándose claramente de otras metodologías aplicadas anteriormente al material procedente del mundo islámico, superando concepciones orientalistas románticas como el tópico del bazar o Las mil y una noches. Se esperaba que su enfoque metodológico permitiera presentar el arte "mahometano" desde una perspectiva más precisa y profunda, contribuyendo así a superar estereotipos reductores y ofreciendo al público una visión más rica y auténtica de la complejidad cultural y artística del mundo islámico.

La exposición ha dejado una huella significativa en el ámbito académico al contribuir a enriquecer los debates y análisis en el campo de las artes islámicas, pero su impacto a nivel del imaginario popular ha sido limitado.

La exposición se centra principalmente en las llamadas "Artes menores", exhibiendo alfombras, una amplia colección de cerámicas, objetos procedentes de Irán y Asia Central, como las cerámicas de Bujara y Samarcanda, así como los bronce de Mosul.

La exposición también presenta objetos procedentes de Egipto, fragmentos del Qur'án y tallas de madera egipcias, junto con trabajos en metal, como el famoso cofre coránico con incrustaciones de Berlín. En las 80 salas se exponen objetos de metal

considerados productos de talleres venecianos, pero realizados con técnicas orientales, posiblemente fruto de influencias sarracenas, marfiles junto a tejidos sicilianos, azulejos junto a cerámicas y tejidos de origen turco, así como una variante napolitana del belén del siglo XVIII. De este modo, la exposición ofrece una amplia panorámica de las diferentes influencias culturales y artísticas que han contribuido a la riqueza del arte islámico, al tiempo que refleja un enfoque predominantemente eurocéntrico.

Nos encontramos en los años inmediatamente posteriores al intento de Boas de revisar el concepto de clasificación museística. En 1896 tomó posesión de su cargo en el Museo Americano y se vio obligado a dimitir debido a las concepciones evolucionistas y utilitaristas imperantes sobre el arte de otros pueblos.

Sin embargo, al observar las obras contemporáneas, esta categoría de "arte islámico contemporáneo" debe repensarse o contextualizarse.

Consideramos que sigue siendo portadora de un significado sólo aplicable al arte de quienes tienen una fe islámica y crean obras con características atribuibles a tendencias estrictamente religiosas. imágenes y simbolismos, como veremos más adelante.

Al examinar la mayoría de las obras de las artistas expuestas en Europa como arte islámico, inmediatamente surge su gran heterogeneidad y, muchas veces, no tienen ninguna referencia a la cultura o religión islámica. Hoy en día, muchos artistas definidos como "islámicos contemporáneos" se han centrado en la experimentación artística, a menudo mezclando técnicas tradicionales con elementos contemporáneos para crear nuevas formas de expresión artística donde el Islam está completamente ausente de su contenido o formas estéticas.

Una parte considerable de estas obras no hacen referencia al Islam ni por los elementos simbólicos que contienen ni por su forma estética.

### **1.3.1. Exposiciones de arte islámico contemporáneo.**

Conviene introducir una premisa general respecto a las primeras exposiciones de arte contemporáneo que se basaron en el fermento del proceso de descolonización que llevó a la creación de diversas bienales entre 1950 y principios de los años 1980, entre las que mencionamos: la *Bienal de la Méditerranée* en Alejandría, Egipto en 1955, la *Bienal Internacional de Arte de Valparaíso* en Chile, en 1973, la *Bienal de Arte Árabe* de Bagdad en 1974 o la *Bienal de La Habana* en 1984. Los nuevos artistas se encontraron en un momento de grandes impulsos transformadores, a partir de los estímulos de la fundación del Partido Socialista Baaz Árabe en 1947 y más tarde, en 1961, la publicación de la influyente obra de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*, hasta la publicación del libro de Edward Said *Orientalismo* (1978), contribuyeron, como

hemos visto, tanto formal como conceptualmente, a una nueva estética de la escritura árabe.

Y es tras la caída del Muro de Berlín cuando nacerá, consecuencia de este fermento decolonial, el Grupo Modernidad/Colonialidad a partir del cual se desarrollará el pensamiento de Quijano y Mignolo. El reconocimiento descolonial de otras visiones del mundo, la reflexión sobre las dinámicas del poder también inherentes a la reflexión sobre el arte de otros países, representan aspectos importantes que las instituciones artísticas y los museos occidentales modernos aún tienen que implementar plenamente.

Serán las exposiciones *Primitivismo en el arte del siglo XX*, comisariada por William Rubin en Nueva York en 1984 y *Magiciens de la terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin en París en 1989, las que surgirán como acontecimientos fundamentales en este proceso de transformación en curso, durante el cual Occidente está empezando a reconsiderar el concepto del Otro de una manera profundamente diferente. La exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX* inicia una profunda reflexión sobre las restricciones de la narrativa histórica del arte convencional, que previamente había asumido que el arte era esencialmente un fenómeno occidental. Aún más significativa fue la importancia de la exposición *Magiciens de la terre* de 1989, organizada en dos prestigiosos lugares parisinos, el Centro Pompidou y el Parque de la Villette como parte de las celebraciones por el bicentenario de la Revolución Francesa. La exposición reunió las obras de ciento un artistas, cincuenta de ellos pertenecientes al mundo occidental y el resto de diversas partes del mundo. La intención era mapear lo que significaban el arte y lo sagrado en las diferentes naciones del planeta, cuestionando la relación entre centro y periferias, en un período de fermento internacionalista.

La intención del comisario Jean-Hubert Martin era presentar al público del Centro Pompidou un gran fresco sobre el estado global del arte contemporáneo, "la primera exposición global de arte contemporáneo". Esta exposición revolucionaria presentó, por primera vez, obras de artistas tanto occidentales como no occidentales en un plano igualitario.

La noción de obra de arte es una invención específica de nuestra cultura. Muchas sociedades no la conocen. Sin embargo, otras culturas crean objetos visuales y estáticos que tienen como propiedad esencial de ser receptáculos del espíritu. Es este potencial espiritual que impregna tantos objetos sagrados. (Martín 1986, 1)

Jean-Hubert Marin declara en el catálogo que la exposición quiere alejarse de las categorías etnográficas heredadas de las exposiciones coloniales y quiere mostrar la existencia de artistas de todo el mundo. "Serán clasificados sin distinción de edad entre aquellos cuya obra aparece hoy como la más pertinente, la más cargada de los valores espirituales de nuestro tiempo". Continúa diciendo que participarán "artistas africanos o asiáticos que se han establecido y viven en Occidente y cuya obra revela

características derivadas de su cultura de origen". y "artistas occidentales que se han distinguido por su interés real por otras culturas" (Martin 1986, 3)

En una entrevista Marín afirma:

Elegimos este título "Los Magos de la Tierra" para evitar la palabra "arte", que en el contexto de algunas sociedades no tenía significado. Y no quería poner una etiqueta occidental a obras que no sólo son funcionales, sino que tienen un aura de magia, pertenecen al campo de lo sagrado. (Pinto 2012, 68)

Al mismo tiempo, sin embargo, se puede observar que algunas obras que presentan referencias visuales explícitamente vinculadas a la cultura islámica no se clasifican en la exposición *Magiciens de la Terre* como participantes del arte islámico contemporáneo porque son de artistas europeos. (Abdalá 2007, 6). Aún no se ha dado el salto decisivo. Como en la obra de Alighiero Boetti que incluía una caligrafía del Qur'án creada por un musulmán sufí de Afganistán. Por otro lado, algunas obras presentadas como arte islámico contemporáneo no presentaban ninguna referencia a la cultura musulmana (ibid). Esta reflexión es decisiva y nos ayudará a observar el fenómeno desde otro punto de vista, como veremos más adelante.

La mayor presentación de la cultura material islámica en un país occidental fue el Festival *Mundial del Islam de 1976* en Londres y otras ciudades del Reino Unido.

La reina Isabel II, acompañada por el arzobispo de Canterbury Donald Coggan y Abd al-Halim Mahmud, Šayj al-Azhar de El Cairo, inauguró simbólicamente el Festival.

Los catálogos fueron escritos por Burkhardt, Lings y Nasr, quienes describieron los fundamentos metafísicos del arte islámico. El festival incluyó varios aspectos: la exposición de más de 6.000 objetos de 250 colecciones públicas, seminarios y la serie de televisión documental de seis capítulos *The Traditional World of Islam* transmitida por la BBC de abril a mayo.

Los curadores y productores del Festival, con todo su interés positivo en la religiosidad, enmarcaron al Islam como una alternativa unitaria, una civilización cerrada y monolítica, en oposición a la modernidad. A nivel estructural, su representación del Islam y la modernidad encaja en el marco dicotómico del "choque de civilizaciones": lo que al principio podría haber parecido un festival que celebraba la inclusión de los musulmanes en Europa, en cambio, estableció una representación a-moderna del Islam que aún prevalece en las estructuras museológicas del Islam en Europa (Grinell 2018).

A pesar del deseo de apertura, el Islam se opuso al Occidente moderno, surgió la imagen de una especificidad ahistórica y atemporal que sería específica del Islam, su cultura, así como su *Umma*.

Tras esta introducción sobre la exposición de arte islámico, volviendo al contexto del arte islámico contemporáneo, recordamos la exposición *Contemporary Artists and Calligraphy* celebrada en la galería Egee Art de Londres en 1989, que precedió a la que

se define como la primera gran exposición de arte islámico contemporáneo en Occidente, *Contemporary Art from the Islamic World*, organizada en 1989 en el Barbican Centre de Londres en sinergia con la Galería Nacional de Bellas Artes de Jordania y por una fundación islámica inglesa. En esta ocasión la categoría de arte islámico contemporáneo aparece por primera vez en palabras de Wijdan 'Alī, artista, curadora y crítica de arte además de princesa jordana.

La exposición *Contemporary Artists and Calligraphy* contiene obras de casi todos los principales exponentes del movimiento *Hurūfiya*, del cual hablaremos más adelante.

La segunda fecha importante para el nacimiento de la categorización de algunas obras bajo el nombre de "arte islámico contemporáneo" es el año 1997 en la 47ª Bienal Internacional

de Arte de Venecia, de la que se publicó un catálogo *Modernities & Memories: Recent Works from the Islam World* por la Fundación Rockefeller en Nueva York. Pero de la observación de este catálogo surge un problema importante: muchas de las obras recopiladas no presentaban referencias religiosas o culturales al Islam, ni referencias formales al arte islámico. En el Catálogo *Modernities Memories. Recent works from the islamic world* se indica que la exposición no es en modo alguno exhaustiva ni pretende ser representativa.

Las obras se presentan como parte de un diálogo permanente sobre la pluralidad y la expresión cultural en las sociedades musulmanas. Se expresa claramente el deseo de presentar obras contemporáneas de artistas de Indonesia a Canadá. El objetivo es representar la diversidad y la riqueza de las expresiones artísticas contemporáneas relacionadas al mundo islámico, pero a excepción de Rachid Koraïchi, vinculado al Islam y al sufismo, los artistas tratan temas alejados del Islam, como por ejemplo, Hassan Musa *The Martydrom of Saint Sebastian*.

Como caso contemporáneo de una elección expositiva diferente, recordamos a Fereshteh Daftari, curadora de la exposición *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking* celebrada en el MOMA en 2006. Junto a artistas procedentes del mundo islámico que han establecido principalmente su residencia en los Estados Unidos y Europa, también incluye las obras de dos artistas estadounidenses que abordan temas islámicos: Mike Kelley y Bill Viola.

Daftari afirma que los artistas seleccionados:

No pertenecen a ninguna escuela o movimiento, no comparten etnia ni religión. Lo que tienen en común radica en su forma de revisar, subvertir y desafiar las tradiciones estéticas con las que tratan y, sobre todo, en arruinar las nociones preconcebidas de homogeneidad cultural. [...] Al mantener la libertad de criticar y celebrar, estos artistas niegan la mentalidad de división y las oposiciones binarias de la política actual. (Daftari 2006)

El pensamiento místico de Rūmī, por ejemplo, tuvo un profundo impacto en el artista estadounidense Bill Viola, quien lo considera una "suprema fuente de

inspiración". Este interés e inspiración por el sufismo lo comparten los artistas Shirazeh Houshiary y Pip Horne en "White Shadow", quienes producen obras con una inclinación hacia la abstracción espiritual en el arte contemporáneo.

En el contexto de la exposición, se explora la conexión de las obras con las tradiciones estéticas islámicas, incluida la caligrafía, el arte de las alfombras y las miniaturas. Algunos artistas, como Mona Hatoum, que nació en el Líbano, pero de fe cristiana, no son islámicos. Sin embargo, su inclusión junto a artistas como Viola y Kelley fue diseñada para resaltar la idea de que el país de origen no es determinante de la identidad.

Muchas de estas obras presentan referencias al imaginario cultural de la religión islámica, utilizan elementos pertenecientes a la cultura de origen fusionados con imaginarios propios de un mundo artístico internacional. Un número importante de estos artistas reivindican una identidad plural.

### **1.3.2. Museos y nuevos lenguajes contemporáneos.**

La constante referencia al diálogo entre civilizaciones impregna los discursos de Wijdan 'Alī, quien como ya hemos visto en su estudio *Modern Islamic art: development and continuity* traza una continuidad del arte islámico en el siglo XX a través de la escuela de arte caligráfico contemporáneo (Wijdan 1997, 16).

Aḥmad Mohammed Issa, experto del Centro de Investigación sobre Historia, Arte y Cultura Islámica (IRCICA), cree que lo que determina el arte islámico "son los modelos artísticos que el artista musulmán practica y en los que se inspira. De ellos se derivan también valores morales, reglas y principios de comportamiento [...] Es como mantener nuestras raíces". (Abdalá, 1-2005).

El tema del diálogo entre mundos vuelve en el discurso inaugural de la primera bienal de pintura en el mundo islámico celebrada en Teherán en 2000 por el Presidente de la República de Irán, Mohammed Khatami, que declaró: "El arte, sin embargo, es un medio de comunicación sin necesidad de traducción. Este es un privilegio que debe utilizarse en el diálogo entre civilizaciones. Los artistas pueden transferir sus pensamientos y sentimientos de manera más efectiva, honesta y fluida. El arte puede unir culturas." (Abdalá 1-2005, 7).

De acuerdo con esta visión de apertura y en respuesta a la creciente islamofobia en Occidente, muchos museos importantes han creado nuevas galerías para la exhibición de arte islámico. Muchos de ellos están financiados por patrocinadores de Arabia Saudita o del Golfo.

Muy a menudo se identifica al "Islam" como un fenómeno medieval que sirve de puente entre la Antigüedad del Mediterráneo Oriental y el Renacimiento europeo. Este marco de la cultura islámica todavía es visible en el lugar espacial de las exposiciones sobre el Islam en museos como el British Museum de Londres, el Ashmolean de Oxford y la Isla de los Museos de Berlín, así como en el Louvre de París,

el Instituto de Arte de Illinois en Chicago, el Metropolitan Museum of Art y el Brooklyn Museum en Nueva York. A veces la cultura islámica se presenta como una cultura mundial desconectada de los acontecimientos históricos, como en el Museo Fünf Kontinente de Múnich, el Museo de Bellas Artes de Montreal y el Museo Etnográfico de Dahlem, Berlín. (Berg y Grinell 2021, 2)

El Victoria and Albert Museum de Londres ha inaugurado la nueva Galería de Arte Islámico *Jameel* en 2006 y el Museo Ashmolean en Oxford la Galería Príncipe Sultan bin Abdul-Aziz Al-Saud en 2009.

En 2011 se abrieron en el Museo Metropolitano (MET) de Nueva York quince nuevas galerías dedicadas a las artes de los países árabes, Turquía, Irán, Asia Central y Asia del Sur, que abordan el arte islámico clásico con nuevos enfoques interdisciplinarios, eligiendo exponer las obras siguiendo criterios geográficos y no como un único gran contenedor islámico.

La Isla de los Museos de Berlín está renovando un ala del *Pergamon Museum* para instalar el *Museum für Islamische Kunst*, cuya inauguración está prevista para 2025.

El Louvre de París abrió nuevas galerías de arte islámico en 2012, el British Museum inauguró la *Albukhary Foundation Gallery of the Islamic World* en octubre de 2018 y estableció una sección dentro de la galería dedicada a las artes del Islam titulada *The Contemporary World* en la que se exponen obras de artistas originarios de países islámicos.

Dentro de los museos occidentales, se sigue tratando el arte islámico moderno como parte de una civilización, reforzando la existencia de esta categoría, pero sin definir claramente las diferencias y peculiaridades en comparación con otras formas de producción artística contemporánea.

Sin embargo, es interesante cómo el *British Museum* ha entendido la distinción conceptual y alberga exposiciones como:

- *Reflections. Contemporary art of the Middle East and North Africa* 17 de mayo de 2021 – 15 de agosto de 2021.

Colección de más de 100 obras sobre papel de artistas de Oriente Medio y Norte de África iniciada en 1980 que incluye dibujos, grabados, carteles, fotografías y libros de artistas que viven en sus países de origen o que han abandonado la región por diversos motivos, incluidos los conflictos y la persecución. En 2009, se formó un grupo de mecenas llamado CaMMEA (Arte Contemporáneo y Moderno de Oriente Medio), cuyo objetivo era ampliar aún más la colección.

Es interesante observar cómo el concepto arte islámico contemporáneo ha sido reemplazado por arte contemporáneo de Medio Oriente y el Norte de África.

- Artists Making books: poetry to politics  
<https://www.britishmuseum.org/exhibitions/artists-making-books-poetry-politics>, Los artistas dialogan entre sí sin categorías y así Kamal Boullata, Farid Belkahia, Amar Dawod con su obra *Untitled* que trata sobre la el místico sufí al Hallāj dialogan con *Les OEuvres Burlesques et Mystiques de Frère Matorel mort au Couvent* de André Derain o con Jim Dine y la obra *El retrato de Dorian Gray*, 1968. Un nuevo lenguaje invade los museos, haciendo estallar las categorías. Novedades están a la vuelta de la esquina.

El Museo Aga Kahn de Toronto, inaugurado en 2013, combina colecciones clásicas con elementos de arte contemporáneo donde se abordan temas relacionados con la guerra y la migración, más habitualmente vinculados al arte contemporáneo en general, como la exposición *Sanctuary*, Santuario en la era del desplazamiento. <https://youtu.be/zTOo7-RhzCU>. Apoyado por Mohammad y Najla Al Zaibak (Bay Tree Foundation), es un proyecto que cuestiona *¿Qué significa 'encontrar refugio' en una época de desplazamientos?*

La necesidad de un santuario para las personas que se han visto obligadas a abandonar sus hogares debido a la guerra, la violencia, la pobreza, el cambio climático y la persecución. Sin acceso a atención ni educación, buscan un *Sanctuary* que los proteja.

Entre las exposiciones que han impulsado el arte contemporáneo del mundo islámico a nivel internacional recordamos algunas:

"Musulmanes, musulmans. Au Caire, à Téhéran, Estambul, París, Dakar", París, (19 de mayo -14 de noviembre de 2004). Proyecto que cuestiona cómo ser musulmán en la era moderna y la relación entre el creyente y la modernidad. En esta reflexión, París plantea interrogantes sobre la práctica del Islam en un espacio secular y republicano de tradición judeocristiana.

"Word into Art: Artists of the Modern Middle East" - British Museum, Londres (18 de mayo - 3 de septiembre de 2006). Una exposición que exploró la tradición de la caligrafía en el arte moderno y contemporáneo de Medio Oriente, presentando obras de artistas de diferentes países del mundo árabe e islámico, entre ellos Walid Raad, Shirin Neshat y exponentes de la *Hurūfiyya*. La exposición se desarrolló a lo largo de cuatro ámbitos expositivos: Escritura Sagrada, Literatura y Arte, Deconstrucción de la Palabra, Historia y Política e Identidad con obras de Rachid Koraichi, Siah Armajani, Khaled Ben Slimane, Osman WaqiAllāh, Hassan Massoudy, Shadi Ghadirian, Dia Azzawi, Mahmud Darwish, Adonis, Shirin Neshat, Kamal Boullata.

"Vingt cinq ans de créativité arabe. Art contemporain", Institut du Monde arabe", (16 de octubre de 2012 - 3 de febrero de 2013).

En esta exposición encontramos artistas con estilos completamente diferentes y pertenecientes a un espacio geográfico que va desde Arabia Saudita hasta Sudán

expuestos junto a artistas que viven en Occidente como Doris Bittar, Ammar Bouras, Nadia Kaabi-Linke, Basma Al-Sharif quienes aborda temas políticos, históricos y decoloniales junto con obras más puramente religiosas como Ahmed Mater o Hassan Meer. La obra de protesta de Abdunasser Gharem *The Stamp* (InshAllāh) el sello de desaprobación (Fig.3) y Sami al Turki (Fig.4) con su *Running* son considerados arte árabe contemporáneo y no simplemente arte contemporáneo.



Fig.3. Abdunasser Gharem *The stamp* (InshAllāh), 2012



Fig.4 Sami al Turki *Running*, 2008. Video, 7 min 53".

Para Ehab Ellabban, comisario de la exposición: «es el arte el que traza los contornos de los países». Y añade «Para cada sociedad, los rasgos de civilización, las características culturales, en gran número y muy diferentes, constituyen, por su propia asociación y proximidad, la forma particular de esta sociedad. Con la observación atenta de estos rasgos característicos, se puede trazar una imagen precisa que dé cuenta, de la forma más fiel posible, de su figura concreta". Al asumir "la organización de esta gran exposición", su objetivo es "poner de relieve, de forma precisa, los rasgos constitutivos de una figura artística árabe". (Arabe 16 octubre 2012 – 3 février 2013). No se considera lo contemporáneo global.

"Islamic Art Now: Contemporary Art of the Middle East ", Los Angeles County Museum of Art (2015). En el catálogo leemos: "lo que hemos definido aquí como "Arte Islámico Ahora" comparte el mismo ADN con el arte islámico histórico: el uso de la escritura en alfabeto árabe como medio de comunicación y decoración, color brillante y magnífico equilibrio entre diseño. y forma." "Lo que comparten no es simple

geografía, ni siquiera una fe común (ya que están representados musulmanes, cristianos y judíos), sino una fluidez demostrable en el lenguaje visual de Medio Oriente y sus tradiciones culturales asociadas". Incluso en este caso hay un contemporáneo islámico entendido como un monolito homogéneo.

"But a Storm Is Blowing from Paradise: Contemporary Art of the Middle East and North Africa" – Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (2016): una exposición que ha explorado el arte contemporáneo de Medio Oriente y el Norte de África, presentando obras de artistas de diferentes países del mundo árabe e islámico con temas relacionados con las migraciones y las identidades fluidas.

"Rebel, Jester, Mystic, Poet: Contemporary Persians – The Mohammed Afkhami Collection" (2017). Esta exposición, celebrada en el Asia Society Museum en Nueva York, presentó obras de arte contemporáneas de Irán que abordaron temas como la identidad de género, la guerra, la paz, religión y espiritualidad.

Como símbolo de exposiciones en las que las culturas se ven en sus diferencias, destaca "The Silk Road: A Living History" en el Museo de Arte Islámico de Doha, Qatar, y posteriormente en varios museos europeos (2020-2022).

La palabra contemporáneo se utiliza cada vez más, aunque todavía encontramos proyectos como el francés en el que reaparece la idea de un mundo árabe único, como hemos visto desde los Emiratos hasta Sudán, como si se tratara de un único recipiente.

También el proyecto expositivo "Arts de l'Islam. Un passé pour un présent", creado en París del 20 de noviembre al 27 de marzo de 2023, fue diseñado con la misma visión. Nacido de la colaboración entre el Louvre, la Réunion des musées nationaux Grand Palais y la Fondation de l'Islam de France, incluye dieciocho centros de exposición ubicados en ciudades de toda Francia que han acogido obras de arte islámico procedentes de colecciones públicas. Yannick Lintz, director del departamento de Arte Islámico del museo del Louvre, afirma en una entrevista:

Se trata de mostrar la diversidad cultural, el arte profano, el arte figurativo, la representación del profeta, la presencia de otras religiones y el diálogo que inspira esta civilización con sus vecinos asiáticos, africanos y europeos. Continuando "El exilio, las migraciones, el doble origen cultural, la religión, el papel de la mujer son otros tantos temas nuevos que los artistas de hoy abordan".<sup>24</sup>

Está claro que la cuestión no está del todo resuelta.

El catálogo describe las influencias transculturales dentro del mismo mundo islámico, abarcando las culturas árabe, turca, iraní e india. También destaca intercambios centenarios con Europa. El sitio web del ministerio de cultura afirma: "Esta cultura ha continuado fascinando a reyes, príncipes, eruditos y clérigos del cristianismo, y más recientemente, a escritores, artistas y coleccionistas del orientalismo de los siglos XIX y XX". El hilo conductor es un diálogo entre culturas que

---

<sup>24</sup><https://lesfrac.com/journal/arts-de-l-islam/>

se han enriquecido mutuamente durante más de 13 siglos, reafirmando abiertamente la aspiración de "hacer de Francia un país de excelencia en el estudio de las civilizaciones musulmanas"

En este proyecto *Arts de l'Islam. Un passé pour un present* junto al arte islámico clásico encontramos obras de artistas contemporáneos: como "One Room Apartment" de Hiwa K., o en *Vacuum* de la palestina Raeda Sa'adeh, implicada en las batallas a favor de la cuestión palestina, muestra a una mujer pasando la aspiradora en el desierto. Raeda Sa'adeh retoma un amargo eslogan de la propaganda sionista, "una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra", asociado a la nueva fundación de Israel que reinventó Palestina como un territorio deshabitado y vacío, *Vacuum* precisamente (Fig.5). La video instalación recuerda el esfuerzo incesante para sobrevivir en Palestina, subrayando la lucha aparentemente interminable por la liberación. Al igual que es inútil intentar limpiar una montaña de su polvo y de las rocas que conforman su esencia, es igualmente imposible borrar por completo la memoria de un pueblo de su tierra.



Fig.5 Vacuum, Raeda Sa'adeh, 2007, videoinstalación de dos canales

También se exponen las obras de la artista franco-comorensa Myriam Omar Awadi, que reivindica una identidad múltiple, se define como mestiza, de madre cristiana y padre islámico, creció en una espiritualidad mestiza. "Soy francesa", dice, "en las Comoras el Islam es sincrético".

¿No son artistas contemporáneos?

¿Podría un converso europeo islámico exponer en exposiciones bajo la categoría de Islam contemporáneo?

Los discursos que articulan la categorización "arte islámico contemporáneo" todavía tienen lugar en una visión binaria del arte y los mundos relacionados "mundo islámico" y "mundo occidental", y el Islam a menudo sigue siendo visto en el mundo de los museos occidentales como una civilización. Sin embargo, vemos aperturas hacia lo contemporáneo; será el arte mismo el que llevará a los museos hacia otras visiones contemporáneas.

### ***Bienal de Artes Islámicas en Jeddah***

Junto a este mundo del arte "occidental", el mundo islámico abre cada vez más sus puertas al arte. Este año, en paralelo al fermento parisino, se inauguró la primera Bienal de Artes Islámicas en Jeddah, Arabia Saudita, del 23 de enero de 2023 al 23 de mayo de 2024, bajo la Dirección Artística de Sumayya Vally.

La Fundación Diriyah, creada por el Ministerio de Cultura saudí, ya organizó el año pasado en Riad una bienal de arte contemporáneo internacional. Esta, por otro lado, es la primera bienal de arte islámico contemporáneo.

Veamos cómo en este caso la categoría islámica contemporánea es real, describe exactamente el significado de la exposición, las obras hacen referencia al Islam como religión.

La Fundación Diriyah la considera la muestra más importante del mundo de obras históricas y contemporáneas de arte islámico de todo el mundo.

Con 60 obras contemporáneas, entre ellas 15 obras inéditas y 280 artefactos, estaba ubicada en la terminal occidental *Hajj* del aeropuerto Rey Abdulaziz, ganador del premio Aga Khan, un aeropuerto en medio del desierto, puerta de entrada a La Meca y Medina.

Cada año este edificio acoge a millones de peregrinos que se dirigen hacia la *Ka'ba*, el lugar más sagrado del Islam.

El tema elegido para la primera bienal es *Awwal Bait*, la 'Primera Casa', en referencia a la Sagrada *Ka'ba* de La Meca.

*Awwal Bait* analiza cómo viajó la fuente, mientras reflexionamos sobre la migración de los primeros musulmanes de *Awwal Bait* a la ciudad de Medinah, reflexionamos sobre cómo los rituales se incorporan a la construcción del hogar y a la pertenencia. Muchas migraciones contemporáneas en nuestro mundo son sinónimo de pérdida y desplazamiento. En muchos de estos escenarios, los rituales se convierten en construcciones de pertenencia: puentes entre el aquí y el resto. La Bienal de Artes Islámicas se basa en estos temas y presenta experiencias en torno a estas expresiones y formas de pertenencia, reflexionando sobre el papel de los rituales en la creación de conexiones y la construcción de una pertenencia ritual en la vida musulmana. Trazan

un recorrido siguiendo la línea invisible de la *qiblah*, desde la primera llamada a la oración hasta la llegada a la *Ka'ba*, el lugar más sagrado del Islam.<sup>25</sup>

Comisariada por un comité multidisciplinario de expertos, contiene una exposición de objetos históricos originalmente ubicados en la Mezquita del Profeta en Medina y en la Mezquita Sagrada *Masjid Al-Haram* en La Meca. Además, más de 18 instituciones locales e internacionales, entre ellas la Autoridad Haramain, el *Museo Benaki* de Atenas y el Louvre de París, han expuesto sus colecciones.

Tomando el pasado hacia el futuro, dice el sitio web, como las artes del mundo islámico reflejan los valores de lo que significa ser musulmán. El proyecto está lleno de encuentros interculturales para reflexionar, según el programa, sobre cómo el mundo islámico ha interactuado, enriquecido, inspirado y ha sido inspirado por otras culturas en el mundo. Se muestra el arte de ser islámico, cada ritual se convierte en arte.

Abu Dhabi también se prepara para convertirse en un importante centro artístico que acogerá el Louvre Abu Dhabi, diseñado por Jean Nouvel y se creará el museo Guggenheim más grande del mundo con una superficie total de aproximadamente 30 mil metros cuadrados.

Ya en 2014 se celebró en el centro de visitantes de la isla en Saadiyat la exposición *Seeing Through Light: Selections from the Guggenheim Abu Dhabi Collection* en la que se optó por examinar el tema de la luz como principio estético primario en el arte. La exposición estaba compuesta por 19 obras de arte adquiridas específicamente para la colección Guggenheim Abu Dhabi, así como dos préstamos del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Algunos de los artistas son Angela Bulloch, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Robert Irwin, YZ Kami, Bharti Kher, Rachid Koraichi, Yayoi Kusama, Otto Piene y Doug Wheeler.

### **1.3.3. Una mirada al interior, el movimiento *Ḥurūfiya*.**

El término *Ḥurūfiya* deriva del término árabe *harf* que significa letra del alfabeto. Es un movimiento estético nacido en la segunda mitad del siglo XX que experimenta un nuevo uso de la caligrafía, con una estética ligada a las posibilidades formales que ofrece la letra árabe como elemento gráfico dentro de una obra de arte, modificando la visión clásica de la caligrafía. La historiadora del arte Sandra Dagher considera que el *Ḥurūfiya* es el movimiento más importante que surgió en el arte árabe en el siglo XX.

Es un movimiento que rompe con la tradición al introducir la "modernidad artística en el contexto islámico" en un momento en que muchos estados se estaban liberando del dominio colonial y afirmando su independencia. Los artistas pertenecientes a este movimiento desarrollaron un nuevo lenguaje visual,

---

<sup>25</sup> [biennale.org.sa](http://biennale.org.sa)

combinando tradición y modernidad, permitiendo deconstruir las letras del alfabeto árabe, modificándolas, creando obras abstractas.

Esta primera ruptura estuvo acompañada del deseo de reconquistar un pasado árabe, de participar, a través del arte, en la construcción de una identidad nacional árabe contemporánea.

Wijdan 'Alī respecto al término *Hurūfiya* se distancia de la idea de ruptura, considerando el movimiento como un uso experimental de la caligrafía en el arte árabe moderno, *al madrassa al khattiya fil fann* definiéndolo como una escuela de arte caligráfico y por lo tanto no viendo una ruptura con el pasado.

El movimiento *Hurūfiya* floreció cuando *Madiha `Umar (1909-2005)*, pionera del movimiento, fue la primera en explorar el uso de las letras en el arte contemporáneo (Fig.6.). En el 49 con el Manifiesto *Arabic Calligraphy: an inspiring element in abstract art* o publicado con motivo de una exposición en Washington, dirige la escritura árabe hacia la pintura moderna, argumentando que "cada letra es capaz y tiene una personalidad suficientemente dinámica para formar un diseño abstracto" (Takesh 2020, 22).



Fig. 6. Madiha Umar, Sin título (The letter Ein), 1986. Óleo sobre tabla; 75x85cm.

La pintora exalta la potencia contenida en los dibujos "arabescos", desde el sutil equilibrio entre los elementos abstractos, su matemática, la libertad y "el puro espíritu místico" que lo impregna (Puerta Vilchez 2021, 157)

Forman parte de la *Hurūfiya* Shakir Hassan Al Said (1925 -2004), Nja Mahdaoui (1937), Issam El-Said (1938 - 1988), Dia Azzawi (1939), Laila Shawa (1940), Kamal Boullata (1942-2019), *Hassan Massoudy (1944)*, Rachid Koraichi (1947), Khaled Ben Slimane (1951), Mouneer Al-Shaarani (1952), Farid Belkahia (1934–2014), Ilustraremos

brevemente el movimiento presentando las obras de algunos de ellos, mientras que otros serán tratados más adelante en el Capítulo 3.

### ***Unidimensionalidad (al-Bu' d al-Wahīd)***

Soñamos que hay un sueño que nos conecta con todos los seres que simplemente sueñan. Un sueño que llamamos Bagdad. *Cartel del Grupo de Arte Moderno de Bagdad (1951)*

En 1973 en Bagdad, Madiha Umar, Yamil Hamoudi y Wajih Nahle hicieron otra propuesta con el manifiesto *La Dimensión Única* explorando el uso de las letras árabes en un contexto moderno.

Encontramos colectivos como *Jama'at Baghdad lil-Fann al-hadith*, el Grupo de Arte Moderno de Bagdad fundado en 1951 por el artista iraquí Shakir Hassan Al Saïd (Fig. 7) junto con Jewad Selim y Jabra Ibrahim Jabra, que experimentan una estética en la cual se combinan imaginarios locales y tradicionales con enfoques abstractos y experimentales.

El grupo hizo referencia al pasado histórico, a la edad de oro, buscando inspiración, por ejemplo, en las miniaturas de Yahya ibn Mahmud al-Wasiti, (pintor iraquí del siglo XIII conocido por haber ilustrado la colección de cuentos, *Maqāmāt*, del poeta sufí al- Hariri), la reintroducción y reinterpretación de motivos locales como las lunas crecientes presentes en los relieves mesopotámicos y algunas formas geométricas y al mismo tiempo ensalzando el arte de Picasso.



Fig.7. Shakir Hassan Al Saïd One Dimension , 1964,mixed media on paper, double-sided, 47 x 35 cm. (18.5 x 13.8 in.)

Shakir Hassan Al Saïd, cercano al misticismo sufí, combina en sus murales con colores terrosos la letra árabe en una experimentación abstracta. En este caso, lo que podemos ver en la obra *The Victorious* (Fig. 8) es que la letra waw transmite un significado esotérico y simbólico importante para el sufismo.



Fig.8. *The Victorious*, Shakir Hassan Al Said, 1983, mixed media.

No en vano, Shakir ha publicado textos imprescindibles sobre historia de la caligrafía y del arte islámicos, en los que concibe la caligrafía árabe como una etapa decisiva en la evolución hacia la abstracción iniciada en las antiguas artes mesopotámicas: considera el cúfico, por ejemplo, como evolución de la escritura mismari, en la que se abstraen elementos de la vida natural (Puerta Vilchez 2021, 156).

En 1966 Shakir Hassan Al Saïd publicó el manifiesto de arte contemplativo *al-Bayan al-ta'ammuli*, publicado en el suplemento cultural del periódico iraquí *al-Jumhuriyya*, que marca el verdadero nacimiento del arte moderno iraquí, implicando una ruptura con la influencia de los modelos europeos impuestos en el arte y el inicio de una nueva experimentación. El Manifiesto invocaba un arte en busca de la sinceridad y la honestidad, la suya ha sido una tensión meditativa y contemplativa.

El manifiesto llega a considerar «la práctica de la escritura árabe, y de la escritura en general, en la plástica artística un intento de retornar a los verdaderos valores del arte», debido a que la abstracción es vista como la última etapa en la evolución del arte contemporáneo, por medio de la cual el artista expresa su libertad, y el «grafismo» como «un intento legítimo para superar la bidimensionalidad y acceder a

la verdad del grafema o la caligrafía, que es unidimensional». (J. M. Puerta Vilchez, 2007, 322)

Inspirado por esta búsqueda metafísica y su afinidad con el sufismo, Shakir Hassan Al Saïd, en 1971, desarrollará el concepto de *One Dimension* (Una Dimensión), *al-Bu'd al-Wahîd*, en el cual el Uno, *Wahîd*, es el trascendental.

En este contexto, Shakir cita en el manifiesto la idea de Marcos el Gnóstico (s. II d. C.) de que “el cuerpo de la verdad está compuesto por las letras del abecedario”, y al filósofo y alquimista Yabir b. Hayyan (ca. 721-810), quien, al tratar sobre el canon de las letras (Mizan al-huruf ), otorgaba, en línea con el sufismo, un valor simbólico trascendente a los caracteres gráficos, que se manifiesta en su trazo. (Puerta Vilchez 2021, 159)

Para Shakir Hassan Al Saïd, el arte es una herramienta de transformación, un medio para elevarse espiritualmente, el artista transmite al espectador su experiencia contemplativa.

Experiencias grupales similares tuvieron lugar en otros lugares del mundo árabe como La Escuela de Casablanca en Marruecos, colectivo artístico de vanguardia fundado en 1965, formado por artistas como Mohamed Chebaa, Farid Belkahia y Mohamed Melehi, que habían promovido la investigación en el campo de la cultura, impulsados por el deseo de descolonizar la cultura marroquí, haciendo hincapié en la necesidad fundamental de reintroducir aspectos del patrimonio cultural local.

Al igual que el de la Escuela de Casablanca, el trabajo del grupo *Aouchem* en Argelia también buscó reinterpretar el simbolismo local a través de composiciones abstractas. El grupo, cuyo nombre significa “tatuaje” en árabe, estuvo activo durante un breve período (1967-1971).

Después de esta descripción general sobre el movimiento *Hurūfiya* nos limitaremos a ilustrar algunos aspectos relacionados con el sufismo.

En el Egipto de los años 60 y 70 encontramos las obras de Omar El-Nagdi profundamente ligadas a la filosofía sufí y a los rituales devocionales, expresando su obra como un proceso de *tassawuf* (convertirse en sufí) (Takesh 2020, 23).

El-Nagdi crea abstracciones, basadas en la repetición de letras y números, en este caso (Fig.9,10) el número árabe Uno, *Wahîd*, que comparte su forma con la primera letra del alfabeto árabe, Alif.



Fig.9.Omar El Nagdi, *Wahid*, 1960, óleo sobre lienzo, 1520 x h1540 mm



Fig.10.Omar El Nagdi, *Wahid*, 1979, Técnica mixta sobre madera, 47 x 47 pulgadas, 119,5 x 119,5 cm.

De manera similar el artista palestino Kamal Boullata se destaca por su innovadora manipulación de la caligrafía árabe. Boullata no sólo trabaja con letras individuales, sino que también transforma frases enteras, creando composiciones visuales que fusionan el arte contemporáneo con la rica tradición de la escritura árabe.

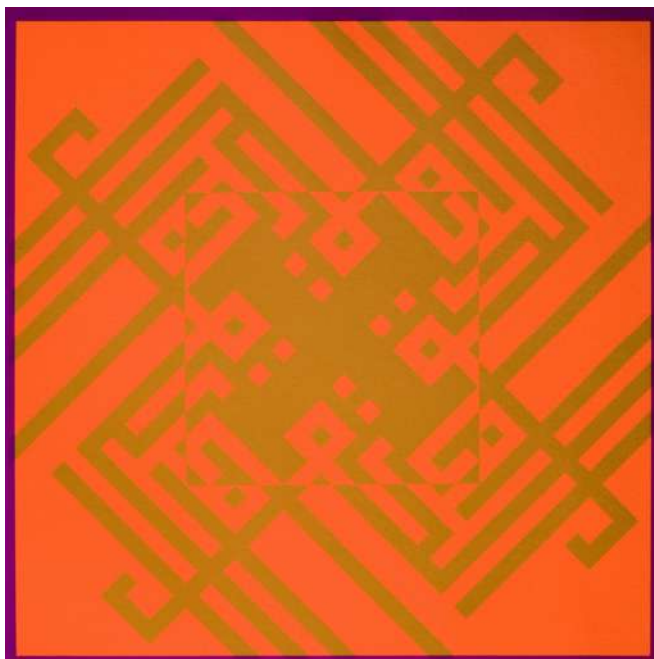


Fig.11. Ana Al-Haqq (Al-Hallāğ) (Soy la verdad creativa), 1983, Serigrafía, 49 x 49 cm

Así lo vemos en la obra *Ana Al-Haqq* (Al-Hallāğ) (Fig.11) dedicada al místico y mártir sufí Hallāğ, que fue asesinado por hereje por su declaración visionaria “Yo soy Dios”.

En sus interpretaciones de varias frases, Boullata las utiliza en intrincadas composiciones geométricas, buscando explorar el potencial visual y expresivo de la caligrafía.

Al crear estas composiciones, Boullata se consideraba “un escritor de imágenes”. La conexión de Boullata con su Palestina surge a menudo. Muy importante fue la exposición *Surrat al ard*, El ombligo de la Tierra, celebrada en Ammán en 1998, dedicada a la Ciudad Santa de Jerusalén, su ciudad natal, su faro y que se inspiró en la Cúpula de la Roca, que presenta la escritura árabe como una forma de caligrafía monumental. Se trata de una exposición de doce acrílicos, sin palabras, en los que recupera las rotaciones de la plaza, propias de la planta de la Cúpula de la Roca.

Tomando las palabras de Albert Camus, dice: “sé con certeza que el trabajo de un hombre no es más que un largo viaje para recuperar a través del arte las dos o tres simples y grandes imágenes que primero tuvieron acceso a su corazón”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Entrevista <https://youtu.be/yROaRoOXbro?feature=shared>

En sus obras combina textos de San Juan Damasceno, obras dedicadas al profeta Mahoma y al sufismo como las dedicadas a Ibn `Arabi : *Kitab al-isra' ilà l-maqam al-asnà* (El viaje nocturno a la más elevada estancia) o en *Al-Alif wa-l-Ya'* (El alfa y el omega), (Fig. 12) o el libro artístico *Voiles* (Veli) (2002), dedicado al sufí iraquí al-Niffari en el que el artista elige los textos en función de su importancia espiritual siempre conectada con la experiencia visual. Cada hoja es un velo y, al cruzar estos velos, se pone en práctica el concepto sufí de develar.



Fig. 12 *Al-Alif wa-l-Ya'* (El alfa y el omega, Ibn al-'Arabi), 1983, silkscreen, 52 x 52 cm.

Hace referencia al sufismo también en su exposición homenaje a Alhacén en Dubai en 2009. En este evento, Boullata presenta las obras *Al-Wahid* y *Al-Wayid*, que significan 'el Uno' y 'el Trovador' respectivamente, como nos detalla Puerta Vilchez en su texto titulado *El corazón percibe lo que la vista no capta: Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufí*.

Dos de los Más Bellos Nombres de Dios en el islam, en los que se condensa en esencia el mensaje de la Revelación: el Uno generador de la multiplicidad de la existencia; son, además, los atributos de la unidad y la creación-amor por excelencia (wayid significa también "quien ama") (Puerta Vilchez 2021, 169)

En sus cuadros encontramos las frases *Nur min nur*, Luz de Luz, asociada a la fe cristiana, y *Nūr 'ala nūr*, Luz sobre Luz, el verso del *Qur'ān* que siempre regresa, como asimismo el tema de la luz. Kamal Boullata también presenta *al-Zhahir wa-l-Bāṭin*,(

Fig.13) Lo Manifiesto y lo Oculto, explorando la dualidad entre lo visible y lo invisible, y *al-Jafi l-yali*, Lo Oculto está en lo Manifiesto.



Fig.13 al-Zhahir wa-l-Bāṭin,1983

En 1981, cofundó la *Arab American Cultural Foundation* y más tarde, la Galería *Alif*, con la misión de promover el arte contemporáneo y la cultura del mundo árabe. Pintor y escritor Boullata ha escrito numerosos libros sobre la cuestión palestina, como *We Begin Here: Poem for Palestine and Lebanon, There where You are Not* o como *Faithful Witnesses: Palestinian Children Recreate Their World* que incluía dibujos y acuarelas hechos por niños que representaban su percepción de la ocupación militar israelí o *Palestinian art*, donde nos relata la historia del arte en Palestina desde sus inicios hasta nuestros días. Nos habla del exilio, de su exilio.

En los últimos cincuenta años, me ha otorgado la distancia adecuada que me ha permitido reflexionar libremente sobre cómo la herencia espiritual árabe y palestina se remonta a cientos de años antes de que el país cayera bajo el dominio colonial de Israel y desde las raíces culturales de mi tierra natal en la expresión visual de la que sigo inspirándome para mi pintura <sup>27</sup>

Parafraseando a Thomas Merton, me gustaría que mi trabajo sirviera como un eslabón en la cadena de la luz y la presencia.  
Kamal Boullata

---

<sup>27</sup> Entrevista <https://youtu.be/yROaRoOXbro?feature=shared>

Del movimiento *Ḥurūfiya* recordamos estas exposiciones contemporáneas:

- La exposición *Ḥurūfiya: Art & Identity*, exposición que presenta obras de arte seleccionadas de la década de 1960 a principios de la década de 2000 , comisariada por la Fundación Barjeel, del 30 de noviembre de 2016 al 25 de enero de 2017, Bibliotheca Alexandrina, Alejandría, Egipto, muestra una selección de obras que comenzaron entre 1960 y 2000, desde un nutrido grupo de artistas, Madiha Omar, Dia Azzawi, Kamal Boullata, Rafa Al Nasiri, Shakir Hassan Al Said, Rachid Koraichi y Omar El Nagdi <https://g.co/arts/jq9r3nD7MknxVLz29>
- La ya mencionada *Contemporary Middle Eastern art en el the British Museum, 2006*
- *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea*, expuesta en Casa Árabe de Madrid, comisariada por Dr. José Miguel Puerta Vilchez entre el 21 de octubre de 2010 y el 15 de marzo de 2011 con obras de Hassan Massoudy, Munir al-Shaarani, Rima Farah, Jalid al-Saai y Nja Mahdaoui.
- *Lettres ouvertes: de la calligraphie au street art, París, 2018 en L'Institut des Cultures d'Islam*. Artistas vinculados a la *Ḥurūfiya* como Hassan Massoudy, Etel Adnan, Rachid Koraichi, Khaled Ben Slimane, Nja Mahdaoui, *Parastou Forouhar*.
- La exposición *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950-1980* en la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York, del 14 de enero al 13 de marzo de 2020, reunió cerca de 90 obras de artistas de toda la región, incluidos Argelia, Egipto, Irak y Jordania. Kuwait, Líbano, Marruecos, Palestina, Qatar, Sudán, Siria, Túnez y Emiratos Árabes Unidos (EAU).

### 1.3.4. Exposiciones de arte sufí

Pues bien, lo que quiero proponer aquí es la idea de que, según mi apreciación a partir de la lectura de la literatura mística -que tiene en el Islam como referente central un alcance general-, resulta fundamental contemplar el arte islámico como expresión de un proceso de descenso y ascensión que resulta en una mediación entre los mundos y los opuestos, *shahâda/gayb*, *zâhir/bâtin*, *dunyâ/âjira*, cuerpo/espíritu, *mulk/yabarût/malakût/azama*, etc., es decir, como expresión de la contemplación de las realidades sutiles del Mundo Imaginal y el plano espiritual del alma.

Los rasgos más característicos del arte islámico, entre ellos la estilización, con un espíritu análogo a la concepción platónica del mito de la cueva, tienden a representar el mundo de los prototipos y las imágenes subsistentes. El arte genuinamente islámico es así el arte visionario de los prototipos. Un arte que no sea contemplativo puede ser culturalmente islámico, pero ya no es 'genuinamente islámico' en este sentido, porque no responde a la esencia simbólica del Islam propiamente espiritual. (Beneito 2017)

“Un arte que no es contemplativo puede ser culturalmente islámico, pero no es 'genuinamente islámico' en este sentido, porque no responde a la esencia simbólica del Islam propiamente espiritual” nos dice Pablo Beneito en *Reflexiones sobre el intermundo (Barzaj) y la polivalencia de la Imagen-Símbolo en el arte islámico a partir del pensamiento de Ibn al-'Arabî*. Una reflexión similar me había llevado a considerar la categoría del 'arte sagrado sufí' presentada en la Introducción 1.1. Alí como una categoría explicativa e interpretativa fundamental en este contexto del arte islámico contemporáneo donde los límites son muy controvertidos.

El término categoría cobra importancia para delimitar el arte de quienes se encuentran en un camino de perfección espiritual.

Los artistas sufíes contemporáneos que examinaremos incluyen artistas de diversas áreas geográficas, independientemente de su lugar de nacimiento. El elemento que une a estos artistas es su conexión o cercanía al misticismo sufí o su pertenencia a una *ṭarīqa*. A continuación, exploraremos las exposiciones que se han dedicado al arte sufí, y luego profundizaremos en el estudio de algunos artistas en los próximos capítulos.

#### **Exposición Arte y sufismo Damasco**

Organizada por Carlos Varona director del Instituto Cervantes en Damasco en 2001, estudioso del sufismo y traductor de *al-Ta'īya al-kubrâ* de Ibn al-Farid, *El intérprete de los deseos* y de *El esplendor de los frutos del viaje*, de Ibn 'Arabi (J. M. Puerta Vílchez 2012, 163) la exposición Arte y Sufismo tuvo lugar en 2001 en Damasco.



Fig.14 Jalid al-Saai, El valle de la Unicidad, 2001.

Uno de los artistas que participaron en esta exposición fue **Jalid al-Saai**. Nacido en Siria en 1970, calígrafo experimentado en el estilo *diwani yali*, en *zuluz* y *nasj calamis* abandona el estilo clásico para adoptar una estética en diálogo entre la caligrafía y la pintura. Su estilo expresivo se caracteriza por una caligrafía abstracta definitivamente visionaria o, como lo denomina Puerta Vilchez, un impresionismo caligráfico espiritual y anímico (J. M. Puerta Vilchez 2010, 12).

En la exposición Arte y sufismo, expuso obras inspiradas en el lenguaje de los pájaros de Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, como *El valle de la unicidad* ( Fig. 14), en el que las palabras y las letras se funden en color en diálogo con el verso del poeta iraquí Muzhaffar al-Nawwab (Bagdad, 1934), retornado en 2011 a Iraq después de un largo exilio: “!Oh pájaro del rayo, te retrasaste, pues ya estaba a punto de cerrar la puerta de la vida tras mí” (J. M. Puerta Vilchez 2012, 163)

Algunas obras de Jalid al-Saai formaron parte también de la exposición **Libertad e Innovación: Caligrafía árabe contemporánea** organizada por la Casa Árabe de Madrid del 21 de octubre de 2010 al 15 de marzo de 2011, en la que también participaron Nja Mahdaoui, Hassan Massoudy, Munir al-Shaarani y Rima Farah, de los cuales trataremos más adelante en el Capítulo 3.

En este contexto se exhiben varias obras de Jalid al-Saai como *Viaje espiritual*. El tema del viaje, muy apreciado por los sufíes sobre el sentido del hombre y su

destino, recuerda su estética fuertemente onírica donde la caligrafía visionaria fusiona caligrafía y pintura.



Fig.15. Cartel exposición Libertad e Innovación: Caligrafía árabe contemporánea, Casa Árabe de Madrid.

También se exhibe la obra *La ciudad de los santos sufíes* (Fig. 16). Como en la mayoría de sus cuadros tiene preferencia por los tonos ocres, una llamada a la tierra, al desierto. Las letras libres son fuertemente expresivas, vivas, en un diluvio teofánico, descienden a tierra tomando forma.



Fig.16. La ciudad de los santos (sufies) 2008,  
Zuluz, acrílico sobre lienzo 100 x 180 cm

Volviendo a la exposición *Arte y sufismo* en Damasco encontramos al famoso calígrafo sirio **Mohammad Sami Burhan**, nacido en Alepo en 1929 y fallecido en Italia en 2021. Ya a la temprana edad de siete años se interesó por la caligrafía islámica y en 1944 se convirtió en alumno de Husein Husni, el primer calígrafo del Sultán de Estambul. Invitado a la XXXII edición de la Bienal de Venecia en 1964, se graduó en 1965 en Pintura en la Academia de Bellas Artes de Roma, obteniendo un diploma en Escultura en 1967. Desde finales de los años sesenta, su actividad artística evolucionó de un realismo inicial compuesto por paisajes, flores y retratos a una estética formada por formas reales y signos abstractos, colores y transparencias. En 1974 enseñó caligrafía islámica en la Universidad de Roma.

A partir de 1973 entabló relaciones con la realeza árabe, realizando pinturas murales y estatuas entre Jeddah y Riad. En 1993 fue declarado "pionero del arte árabe" en la Primera Bienal de los Emiratos Árabes Unidos. Fundó el "Centro culturale Italo Arabo per l'arte Contemporanea arabo italiano" en Massa Carrara, donde se

estableció hasta su muerte. En 2001 participó en la exposición "Arte y Sufismo" para la que realizó la obra *Rabi'a*, ( Fig.17) dedicada a la santa sufí y mística del s. VIII. (J. M. Puerta Vilchez 2007, 339)



Fig.17. *Rabi'a*, Catálogo de la exposición *Arte y Sufismo*, Instituto Cervantes de Damasco, 2001.

Para esta exposición, también realizó la obra *Al-Ándalus* (Fig.18) como recordatorio de la importancia del sufismo para el florecimiento de la cultura en la época de Al-Ándalus.



Fig.18. *Al-Ándalus*, del Catálogo de la exposición *Arte y Sufismo*, Instituto Cervantes de Damasco, 2001. (J. M. Puerta Vilchez 2007, 341)

## *Jayal, la imaginación creativa: el sufismo como fuente de inspiración*



Fig.19 Folletto de la exposición Jayal la imaginación creadora: El sufismo como fuente de inspiración

Celebrada en la sede de Casa Árabe de Madrid, del 4 de mayo al 20 de julio de 2017, la exposición *Jayal, la imaginación creadora: El sufismo como fuente de inspiración* (Fig.19) presentó obras de artistas españoles cuyo proceso creativo está vinculado al sufismo.

Las obras de arte dialogan con piezas musicales, todas ellas acompañadas de textos explicativos sobre el sufismo editados por el comisario de la exposición, Pablo Beneito, catedrático de la Universidad de Murcia.

Más que nunca en épocas pasadas, en las últimas décadas de globalización –tan acelerada e intensificada por los fenómenos de la comunicación vía satélite y la conexión universal a internet–, el islam no es sólo la religión del mundo islámico –los amplios territorios en que prolifera o predomina espiritual, cultural, política o demográficamente con respecto a otras tradiciones o identidades–, sino que es también una de las dimensiones fundamentales del complejo tejido de interacciones multiculturales que constituyen las muy diversas variantes y especificidades sociales del mundo actual en la mayor parte del orbe. [...]Es interesante notar que en las obras de estos creadores contemporáneos, la modernidad no se presenta como ruptura con la tradición, sino como plasmación de la renovada actualidad de su legado, expresión de un diálogo vivo con la cultura tradicional de orientación espiritual en el contexto abierto de una modernidad inclusiva, receptiva a la diversidad de las creencias, corrientes y tendencias culturales. (Beneito 2017)

Las obras de esta exposición, todas ellas relacionadas con el sufismo, son de Hashim Cabrera, Clara Carvajal, Ana Crespo, Juan Goytisolo, Nuria García Masip, Isabel Muñoz, Clara Janés, Luce López-Baralt, Cristóbal Martín, Rosa Mascarell, Diego Moya, Eduardo Paniagua, Eloísa Torres, José María Sánchez-Verdú, Toni Serra, Abu 'Alī en un diálogo entre pintura, música y poesía. Vale la pena mencionar la obra *Sol de Medianoche* (Figs.20-23) de Toni Serra, conocido como Abu 'Alī, un artista sufí español.

En el universo hay cosas que son conocidas y hay cosas que son desconocidas y entre ellas hay puertas, William Blake.

Así comienza la descripción de la instalación que se puede visualizar en este enlace:

<https://al-barzaj.net/sol-de-medianoche/>



Fig.20. Sol de Medianoche. 2016, 11', Abu 'Alī

Un viejo peregrino vestido con harapos observa una flor en la oscuridad de la noche ... El anciano es una puerta entre las cosas que son conocidas y las desconocidas ... simboliza la decadencia y el final de lo que hemos dado por real, y que ahora se muestra efímero e inconsistente, al igual que la pobreza de sus vestidos ya arrastrados por el tiempo. La proximidad de la muerte como insoslayable verdad le otorga su propia visión; una visión nueva y profunda no limitada a la percepción visual, ni a la lógica y las leyes del mundo. Quizá es por eso que en plena oscuridad de la noche puede contemplar la belleza de una flor. Abu 'Alī

La lluvia cae sobre los brotes en flor, es el amanecer de un renacimiento. Un tambor nos lleva hacia una abertura, comienza un *dīkr*, el sol está enmarcado, ***wa 'Alī Muḥammad Allāhumma Salli Ala Muḥammad, wa 'Alī Muḥammad Allāhumma Salli Ala Muḥammad, wa 'Alī Muḥammad Allāhumma Salli Ala Muḥammad***, un *dīkr* de bendición al profeta Muḥammad que es la guía de todo musulmán hacia Allāh.

Abu 'Alī es un adorador de la manifestación de la Luz/sol Allāh.

En un hipnótico trabajo en video conduce al observador a espacios de profunda meditación, es una "obra *Dīkr*" de enorme impacto.



Fig.21. Sol de Medianoche. 2016, 11 ', Abu 'Alī

Al final del *dikr*, la luz llega al observador como polvo, como teofanía.



Fig.22. Sol de Medianoche. 2016, 11 ', Abu 'Alī

De esta teofanía de la luz que poco a poco irá desapareciendo, aparece la sombra de un hombre y luego el sol de medianoche que es la luna y todo el simbolismo relacionado con él.



Fig.23. Sol de Medianoche. 2016, 11 ', Abu 'Alī

Entre el resto de los artistas presentes, algunos de los cuales estudiaremos con profundidad más adelante, se encuentra Hashim Cabrera, quien presenta una propuesta espiritual y simbólica transmitida pictóricamente a través del color.

También Rosa Mascarell, Cristóbal Martín y Eloísa Torres, que exploran geometrías y colores sagrados. El tema de los derviches giratorios se manifiesta en la obra de Isabel Muñoz, mientras que Ana Crespo nos guía con la delicadeza de su obra sobre *Taj Mahal* (Fig.24), explorando la visión de la amada en su revelación, en un diálogo con la obra caligráfica de Nuria García Masip, *Ha* (Fig.25).

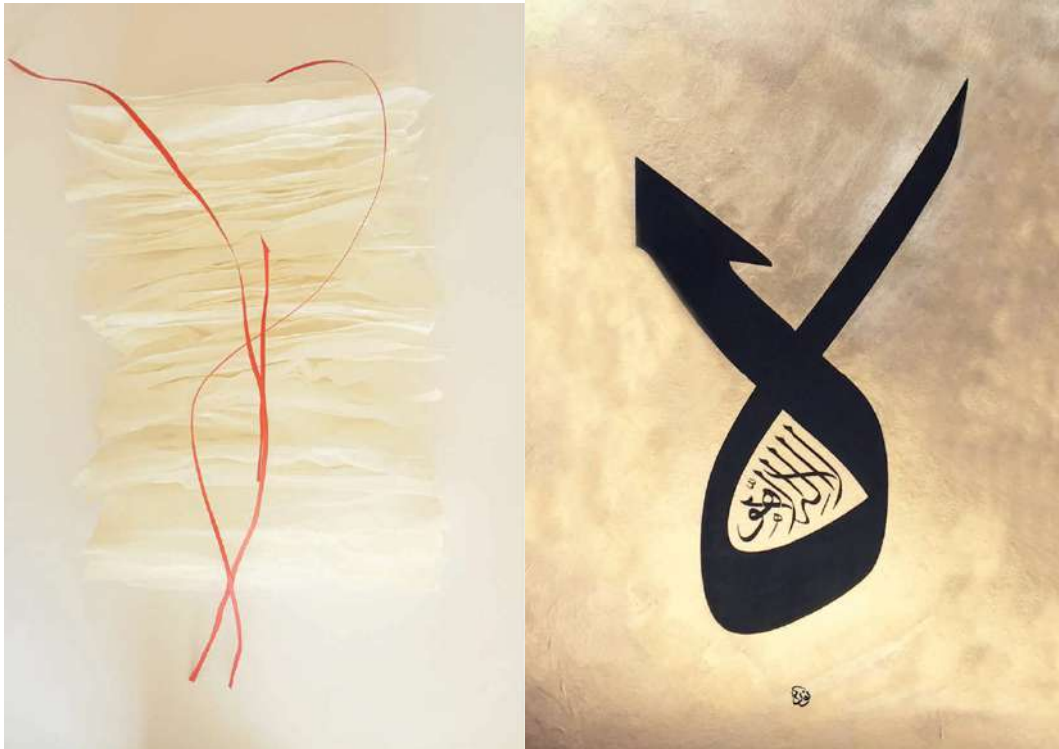


Fig.24. Ana Crespo *El Taj Majal, la visión de la amada en su develamiento*, 2015, Técnica mixta (106 x 82 x 20 cm)

Fig.25. Nuria García Masip *Ha*, 2016, Tinta negra y oro de 22k sobre papel (60 x 80 cm)

A lo largo de la ruta de la exposición, los textos de Pablo Beneito acompañan al visitante invitándolo a reflexionar sobre el sufismo como herencia cultural y fuente de inspiración en el arte español:

Desde su mismo origen, la literatura española está impregnada de elementos tanto formales como temáticos de la lengua árabe y la cultura islámica, como se aprecia por ejemplo en el *Cantar del Mío Cid* o en el *Arcipreste de Hita*. Los moriscos y el islam son un referente esencial del propio Cervantes, quien atribuye su universal *Quijote* a la pluma de Cide Hamete, su heterónimo musulmán. [...] Federico García Lorca (con su *Diván de Tamarit*), Rafael Cansinos Assens (traductor del *Qur'án* y de *Las Mil y una Noches*, de las *Gacelas* de Hafez y autor de una primera antología española de literatura persa), Juan Goytisolo, José Ángel Valente (tan amante del sufismo como María Zambrano), Clara Janés (prolífica traductora de textos sufíes árabes, persas o turcos, autora del *Diván del ópalo de fuego* que relata líricamente la historia de los amantes Layla y Machnún), Luce López-Baralt (cuya trayectoria como hispanista e islamóloga culmina literariamente con su libro de poemas *Luz sobre luz*,

íntimamente impregnado de alusiones a la literatura sufí), Antonio Gala, Francisco Martínez Dalmases (con su narrativa de tema histórico sobre los moriscos), Mario Satz (con su novela *Azahar*), Omar Ben Yúsuf. (Beneito 2017, 27)

En todo este diálogo polifónico sobre el sufismo la exposición está envuelta por Eduardo Paniagua y su música:

Ritual Sufí-Andalusí. Al-Shushtari. Mohamed Mehdi Temsamani.

<https://youtu.be/mXmaThCURO4?feature=shared>

Canciones místicas devocionales. Al-Burda, Fiyasiah Hamziya.

Cantos sufíes de Al-Ándalus . Juntos Ibn Bayya.

Ibn Arabí, El intérprete de los deseos. Taryuman al-Ashwaq.

*Dikr y samā'*. Omar Metioui.

Pasión sufí. Dijeron Belcadi y Eduardo Paniagua.

Viajes al interior. Dijeron Belcadi y Eduardo Paniagua.

*Jayal* también contiene entre sus obras *Las virtudes de pájaro solitario* de Juan Goytisolo, (Goytisolo 1994), un escrito autobiográfico en el que el autor presenta un diálogo incesante y visionario entre el misticismo de San Juan de la Cruz y el misticismo sufí. Como en un estado de trance, los elementos de un mundo onírico y místico se suceden como en un sueño. Es un texto surrealista, el orden lógico espacio-temporal está invertido, no hay ningún personaje principal. Las cosas, las personas, todo es protagonista, el lector sólo tiene que sumergirse en el sueño.

Y para finalizar este recorrido dentro de la exposición terminamos con la poesía de Luce López-Baralt.

¡Soy la luna llena que asciende!  
Detengo la confluencia de los mares,  
incendio todos los perfumes,  
traspongo el Loto del Término,  
descubro más allá de la aurora  
el destello de las esmeraldas  
y llego a la tierra verde del Misterio  
en donde me aguardas.

*Luce López-Baralt*

*Luz sobre luz*

*Trotta, Madrid, 2015*

## *Luce da luce*



Fig.26.Folleto Exposición Luce da luce, Museo RISO, Museo Regional de Arte Moderno y Contemporáneo de Palermo, 25 al 27 de septiembre de 2020

Exposición Luce da luce, Museo RISO, Museo Regionale de Arte Moderno y Contemporáneo de Palermo, 25 al 27 de septiembre de 2020, hasta el 31 de marzo de 2021 (Fig.26).

La iniciativa, organizada por el director del Museo RISO, Museo Regionale d'arte moderna e contemporanea di Palermo Luigi Biondo, el Dipartimento di Cultura e Società de la Universidad de Palermo y Officina di Studi Medievali, Patrizia Spallino y Floriana Sciumé, fue promovida por el Departamento Regional de Patrimonio Culturale e Identità Siciliana, Alberto Samoná.

El proyecto nació como una reflexión sobre la Luz. *Luce da Luce* se desarrolló a lo largo de tres días de mesas redondas, música y teatro, sobre el tema de la relación entre sufismo y hesicasmo, entre el cristianismo oriental y el islam.

En la Capilla Normanda de la Incoronata, en el espacio del Museo, encontramos la exposición individual de Laura Panno, fotógrafa y escultora, con sus ojos/lágrimas de vidrio, elaborados en los hornos de Murano. El proyecto expositivo también incluyó las obras conceptuales de Christian Boltanski, que reflexionan sobre la transitoriedad de la existencia humana y se convierten en objetos de memoria, advertencia contra toda guerra, junto a los campos eléctricos y las instalaciones luminosas de Shay Frisch, quien utiliza campos electromagnéticos, luz y formas primarias para crear obras que difunden energía en el espacio expositivo.

Paralelamente a las exposiciones, se celebraron las Jornadas de Estudio, un momento de reflexión entre la cultura, la tradición, los aspectos rituales y religiosos del cristianismo ortodoxo y bizantino y el sufismo como dimensión mística del Islam.

La Luz es el tema común a todo el proyecto, que incluyó además de las exposiciones y conferencias también un espectáculo de Anna Redi *La conferencia de los pájaros* tomada del poema de Farīd al-Dīn 'Aṭṭār que encontramos en este enlace <https://youtu.be/59sw9wjOXMk?feature=shared>, los conciertos, *Dargah*, música y canciones sufíes de Tito Rinesi, el concierto narrado *Sviêta ot Sviêta* y el Coro *Svete Tikhij* dirigido por Irina Nedoshivkina Nicotra.

Bajo el título de *Teofanía de la Belleza*, las obras caligráficas del sufí Rachid Koraïchi (Fig. 28) y el icono de Vasileios Koutsouras, Stefania Stanojkovic (Fig.27), Efrem Augello, diferentes expresiones de escritura teofanica y conexión con lo divino, dialogaban con la videoinstalación *Luce da Luce Luce su Luce*, y con la Instalación fotográfica sobre *La Cattolica de Stilo* (Calabria).

También se han expuesto importantes obras de las culturas bizantina e islámica: el *Codex Purpureus Rossanensis* del siglo VI (en su edición facsímil), un *Sylloge* de oraciones islámicas (siglos XIX-XX), un antiguo *Qur'ān* (siglo XVIII) y un *Platea* árabe griego (siglo XII), conservado en la Biblioteca Regional Bombace, en Palermo.

Patrizia Spallino y Floriana Sciumè explican que, aunque pueda parecer una comparación entre estilos diferentes, preciosos, pero culturalmente distantes, en realidad hay una conexión común detrás de estos fenómenos religiosos. Son ritos que permiten la conexión del ser humano con Dios, y en esto los ritos tienen características comunes. Tanto el arte de la caligrafía islámica como la iconografía cristiana oriental son teofanías, son puentes entre el mundo terrenal y lo divino, que permiten al observador embarcarse en un viaje espiritual a través de la contemplación de la belleza.

Sobre esta conexión entre el cristianismo oriental y el sufismo, volveremos más adelante.

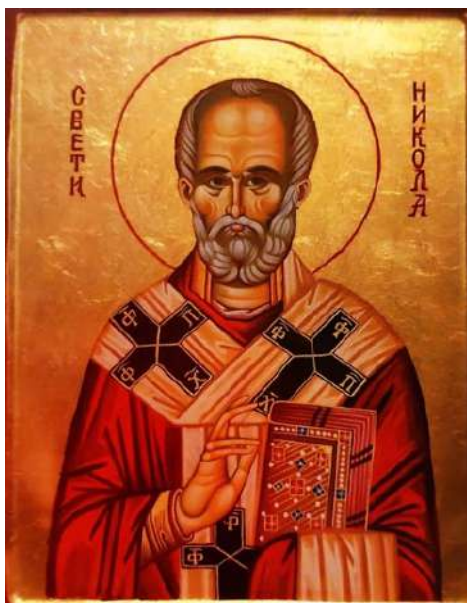


Fig.27. Stefania Stanojkovic San Nicola di Myra, 2020, tempera al huevo sobre madera, 35x45cm

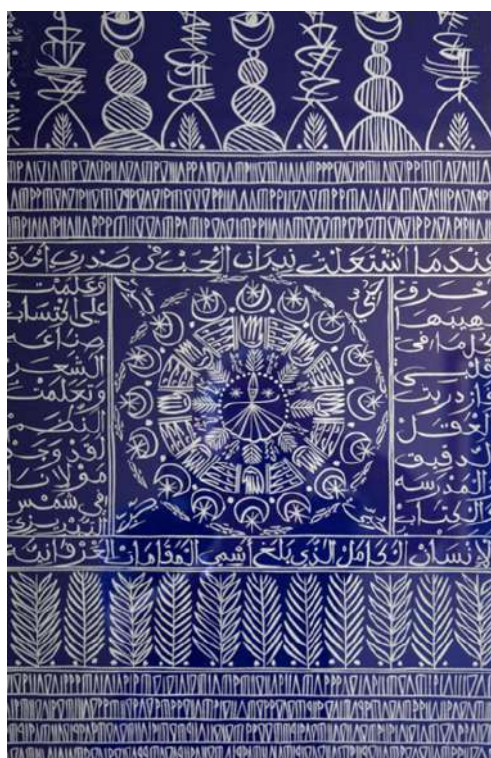


Fig.28. Rachid Khoraiichi, Maîtres invisibles, Hommage a Rūmī III

Si en estas dos primeras exposiciones encontradas se presentan obras realizadas por artistas sufíes o de inspiración sufí, en las siguientes exposiciones encontraremos obras clásicas del arte islámico que simbólicamente llevan al espectador a un viaje de comprensión del sufismo junto a algunas obras contemporáneas.

## *Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam*

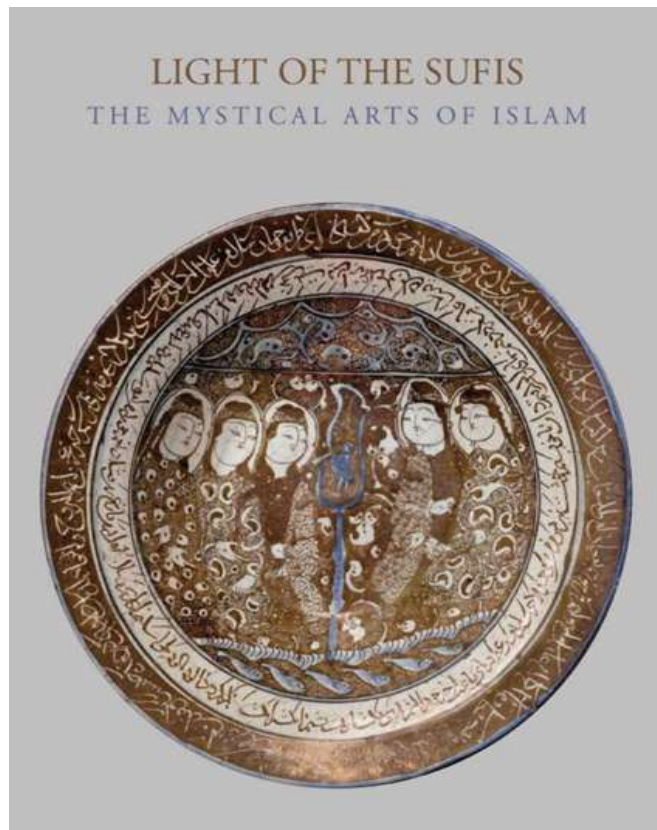


Fig.29. Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam. (Akbarnia 2010)

"Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam" (Fig.29) fue una exposición que tuvo lugar en 2016 en el Museum of Fine Arts de Houston, Texas, curada por Ladan Akbarnia Curador de Arte Islámico, Museo de Brooklyn. Esta exposición presenta objetos de las colecciones del Museo de Brooklyn, del Museo Metropolitano de Arte y de colecciones privadas.

El sufismo ha inspirado y continúa inspirando algunas de las mejores literaturas, música, artes escénicas y artes visuales del mundo islámico. Ciertos temas abundan en estas expresiones artísticas, incluyendo el amor, la belleza, el vino y, sobre todo, la luz: la "luz sufi", que es a la vez iluminación y divina. Los objetos de esta exposición, que representan expresiones tanto literales como figurativas de importantes ideas y prácticas sufíes, reflejan el amplio impacto del sufismo en las artes desde el período temprano hasta la actualidad (Akbarnia 2010).

El tema de la luz que da título a la exposición es una esencia fundamental en el misticismo sufi, se convierte en el inicio de la narrativa de la exposición que se desarrolla a través de las letras sagradas del Qur'án azul (Fig.30).



Fig.30. Qur'ān azul, (Akbarnia 2010)

Una lámpara egipcia de cristal dorado y esmaltado grabado con el verso de la Luz continúa acompañando al visitante en el conocimiento del misticismo sufí.

La luz simbólica regresa con candelabros de latón fabricados en la región de Jazira e Irán a principios del siglo XIII y XVI, manuscritos ilustrados, temas de Irán y la India, un plato iraní de principios del siglo XIII con inscripciones de poesía mística. Junto a estas obras clásicas encontramos la obra contemporánea sobre papel de Pouran Jinchi inspirada en las prácticas sufíes y realizada con calcos de piedras de oración, la obra de Farhad Moshiri, Eshgh, Amor, una caligrafía en Swaroski.

Diversos objetos de arte que hablan del mundo sufí como es el caso de los *Khaskul*, cuencos de mendicidad utilizados por los sufíes, de los siglos IX y X (Fig.31).



*Kashkūl, or Beggar's Bowl, with Portrait of Dervishes and a Mounted Falconer. Iran, A.H. 1280/1880 c.E. Coco-de-mer shell and chain. Brooklyn Museum, Henry L. Batterman Fund,*

Fig.31, (Akbarnia 2010)

Se exhiben imágenes pictóricas de místicos sufíes del siglo XVII, así como fotografías de derviches iraníes de los siglos IX al XX.

Junto a estos productos de arte antiguo encontramos las imágenes del fotógrafo turco Mehmet Günyeli (Fig.32) con varias fotografías de un ritual *samā'* de la orden Mevlevi.

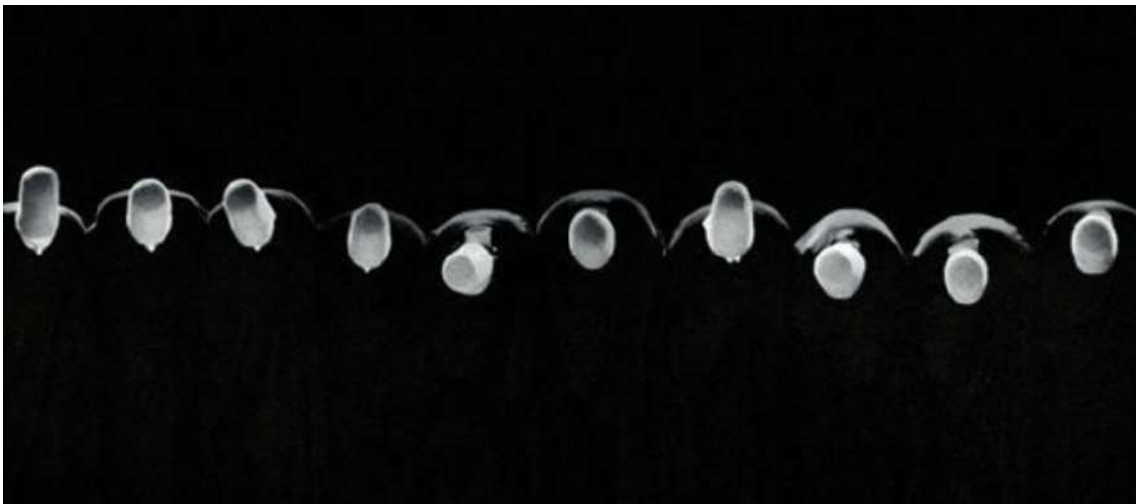


Fig.32 Mehmet Günyeli(Akbarnia 2010)

Las pinturas son medios para explicar el sufismo y sus formas, y cada imagen explica un aspecto del sufismo.

Encontramos derviches giratorios pintados por dos artistas famosos apoyados por el safávida Šāh Abbas 1587-1626, el calígrafo Mir Imad y el pintor Riza Abbasi y escenas del Gulistan de Sa'di (Fig. 33).

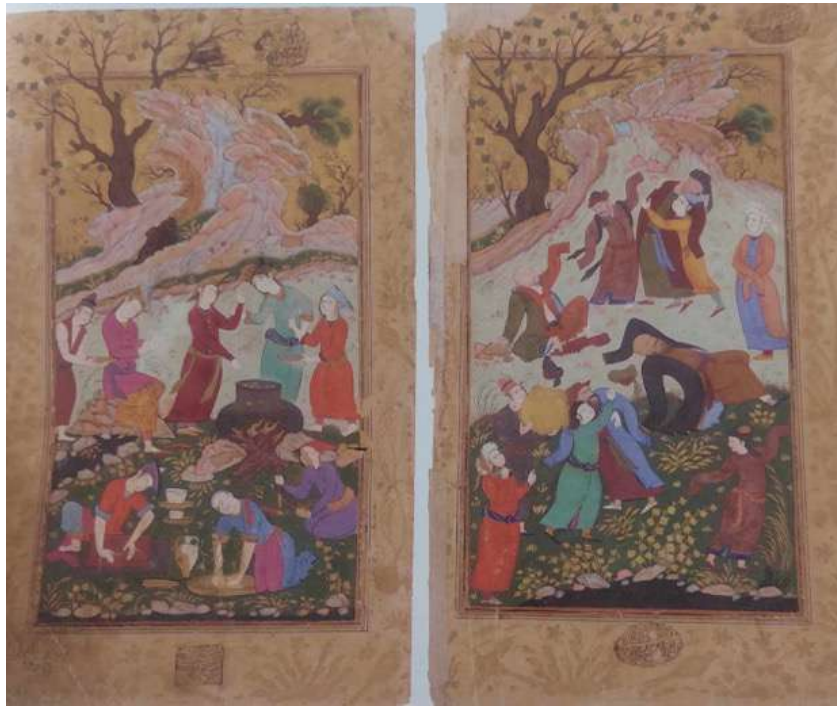


Fig.33. Folios Isfahan, c.1615, Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel.(Akbarnia 2010)

Termino la descripción de esta exposición con la escultura de Parviz Tanavoli, (Fig. 34) artista iraní nacido en 1937 que presenta una escultura en bronce, *Heech*, Amantes.

Vinculado al símbolo del largo y complejo camino que recorre el sufí para acercarse a Dios, surge el concepto de extinción del yo, *fanā'*. Este encuentro con Dios representa un objetivo fundamental del sufismo ya que simboliza el regreso, la meta final del místico, es decir, la unión con Dios.

Los amantes están entrelazados, representando la esperanza de unión y como explica Tanavoli: *Heech no es nada*.

El artista dice: "No era la vida la que se reduce a la nada, sino la nada que rebosa vida misma". Cuando toma forma escultórica, "nada" se convierte en contenedor de algo, en este caso, la creatividad y la inspiración artística. Esto crea una dimensión nueva y superior para el artista, similar a la que se le otorga al sufí que cancela su yo inferior para lograr la unión espiritual con lo Divino. (Akbarnia 2010)

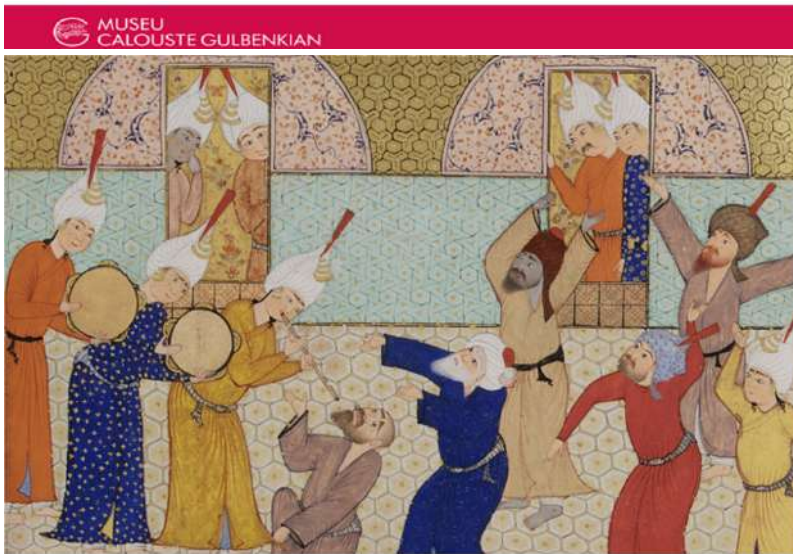


Fig.34, Parviz Tanavoli, 2007, bronze, Heech, (nada), (Akbarnia 2010).

La luz de la luz del ojo es la luz del corazón. La luz del ojo es producida por la luz del corazón.

Mawlana Ġalāl al-Dīn Rūmī

## Divina Sabedoria: O Caminho dos Sufis



«Gulistân»[Jardim das Flores] por Sa'dî (c. 1210-1291) [pormenor]. Irão, Shiraz, 1536-1537. Tinta, aguarela e ouro sobre papel. Museu Calouste Gulbenkian

Fig. 35. Exposição, Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis

Museo Calouste Gulbenkian. (Portugal), 28 de julio de 2022, 2 de octubre de 2023, curador Fabrizio Boscaglia, Universidade Lusófona.

La exposición (Fig.s35-39) incluye 5 secciones de obras de arte islámicas clásicas a través de las cuales se acompaña al visitante a descubrir el sufismo, también encontramos expuesta la obra de la artista contemporánea Sara Domingos.

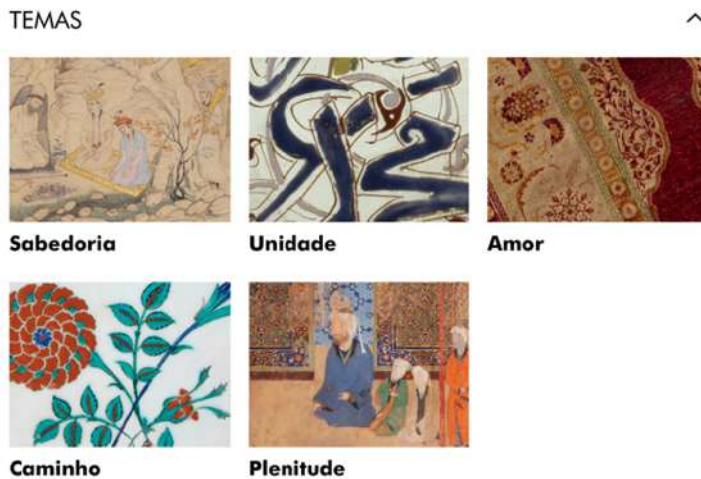


Fig.36. Exposição, Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis

En cada sección, como por ejemplo en *Sabedoria*, aparece una descripción que explica cada obra expuesta

Quien conoce su alma conoce a Dios (Allāh). Esta enseñanza, según los sufíes, fue dada por Mahoma (La Meca, 570 – Medina, 632), profeta del Islam,

considerado el mayor maestro espiritual de la tradición sufí. El sufismo (taṣawūf) es un camino de sabiduría, en el que todo lo que hay en al mismo tiempo esconde y revela lo Divino, tanto en la vida, en el cosmos y en nosotros. El conocimiento de Dios viene a través de nuestro "corazón" (qalb), palabra clave del sufismo, citada en un poema de Ima Amazigue al-Buṣiri. Los hombres y mujeres sufíes buscan esta sabiduría del corazón. Entre ellos, el poeta persa Husayn Kashifi, quien, en la representación de una de estas imágenes, sostiene en su mano un rosario islámico (*tasbīh*)



Um asceta numa gruta [pormenor]. Índia, 1610-1620. Tinta, aguarela e ouro sobre papel. Museu Calouste Gulbenkian

Fig.37. Exposición, Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis

Y así, entre pinturas de arte islámico de diversas épocas, cerámicas medievales y alfombras antiguas que en el sufismo son soportes para la contemplación, se presenta al sufismo en sus elementos fundamentales. También aquí encontramos la lámpara como símbolo de la luz divina. (Fig. 38)



„Lampada de Mesquita. Egipto, século XIV (anterior a 1341), período mameluco. Executada para o Sultão Násir al-Din Muḥammad bn Qalāwūn (r. 1293-1294, 1299-1309 e 1310-1341). Vidro esmaltado e dourado. Museu Calouste Gulbenkian

Fig.38. Exposición, Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis

Los versos del sura de la Luz del Qur’ān (*Qur’ān* XXIV, 35) están parcialmente grabados en esta lámpara de mezquita y durante la exposición, o a través de la web, es posible escuchar los versos leídos por Mussa Fuad.

Allāh es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabito encendido. El pabito está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aún sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz! Allāh dirige a Su Luz a quien Él quiere. (*Corán*, XXIV-35)

Junto a las obras visuales, encontramos la poesía sufí que guía al visitante a comprender y explorar el misticismo sufí y sus simbolismos. La lectura del Prólogo de los versos espirituales de Rūmī se ofrece al espectador en persa con la lectura de Omid Bahrami.

Escucha la flauta de caña, cómo se queja,  
Lamentando su destierro del hogar:  
“Desde que me arrancaron de mi casa de mimbre,  
Mis lastimeras notas han hecho llorar a hombres y mujeres.  
Reventé mi pecho, esforzándome por desahogar los suspiros,  
Y expresar los dolores súbitos de mi anhelo por mi hogar.

El Lamento de la Flauta es el nombre con el que se conoce el Preámbulo del libro *Coplas Espirituales*, escrito por Rūmī en el siglo XIII, uno de los poemas más recitados en Irán. En el sufismo, los escritos de Rūmī son herramientas utilizadas en la práctica espiritual.



Veludo [pormenor]. Turquía, século XVI, período otomano. Seda. Museu Calouste Gulbenkian

Fig.39. Exposición, Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis

Un tejido de doce hileras de tres medias lunas y una estrella inspiraron al músico Baltazar Molina en la creación de una pieza sonora que acompañará al visitante.

En el sufismo, diversas cofradías utilizan el ritmo y la música como elementos de oración y elevación espiritual, como herramientas de meditación y curación.

Paralelamente a la exposición se realizaron talleres presenciales, momentos de reflexión y creatividad, con lectura de poemas y música.

<https://gulbenkian.pt/museu/agenda/o-poder-da-palavra-iv/>

## Barzakh. *Entre Mundos.*



Fig.40 *Barzakh*, entre mundos, folleto, 2021.

Casa Árabe Madrid 2 junio 17 octubre 2021

Casa Arabe Córdoba del 19 de octubre de 2022 al 10 de febrero de 2023

Barzakh es el intermundo, encontramos expuestas obras de artistas marroquíes, tunecinos y argelinos, en diálogo entre diferentes mundos, entre diferentes memorias. En esta exposición nos centramos en la obra del artista sufí que ya hemos conocido anteriormente, Toni Serra, Abu 'Alī.

Toni Serra, Abu 'Alī es un artista visionario, sus trabajos en vídeo se encuentran en una zona indefinida que se sitúa entre la obra experimental y la poesía, evocando un estado de trance en un cambio perceptivo de la realidad. Sus primeras obras creadas en Barcelona, Nueva York y Tánger investigan la belleza y el misterio de situaciones marginales y transitorias. De regreso a Barcelona en 1994 Abu 'Alī comenzó a trabajar en una serie de vídeos llamada TV Code, un proyecto de autoinmersión y crítica de los mecanismos de alienación presentes en los medios de comunicación. La suya es una intención deconstructiva y subversiva, como en *des Frontex*, obra crítica a la agencia Frontex de la Comunidad Europea, en fronteras intercaladas con dibujos animados que crean espacio para otra reflexión.

Toni Serra recibió el *Premio de Vídeo Nam June Paik* por su obra *Archivos Istishara* en 2006 y el *Premio Ciudad de Barcelona de Artes Visuales* en 2002 por su videoinstalación en la exposición de *Fez Inner City* en el CCCB en 2002.

Sus obras se sitúan en un lugar suspendido que se encuentra entre la experimentación y el lugar poético. Es sin duda uno de los artistas más visionarios encontrados en esta investigación. En la presentación de su obra escribe:

Al Barzaj [entremundos] es un poema sobre el mundo intermedio, entre lo visible y lo invisible, el sueño y la vigilia... Un viaje interior a través de calles subterráneas y jardines secretos.

<http://www.al-barzaj.org/2011/06/al-barzaj.html>

*Barzakh* es una obra sobre el mundo intermedio, el *barzakh (barzaj)* precisamente, entre lo visible y lo invisible, que impulsa al espectador a superar los límites perceptivos ordinarios, para encontrarse en el *barzaj* con las imágenes y visiones del artista.

Adentrarse en el umbral abierto, a veces ese umbral conduce a un largo callejón de tierra dentro de la tierra bañado de oscuridad. Avanzamos guiados por la luz que aparece en las intersecciones con otras callejas, luego ya sólo por la luz al final, como en un largo túnel. Los últimos pasos ya los damos en la oscuridad completa, los sentimos resonar entre las paredes. Guiados ahora por una luz interior, intangible, inasible, pero que de alguna manera recordamos como fuente de todo,...Y así entramos en espacios de suspensión del tiempo y el espacio, jardines interiores bañados por el silencio y un eco lejano de presencias ausentes,...un pajarillo que parece muerto revive y cruza una puerta que se abre, y esta vez nos inunda con su luz blanca...que nos acoge. No vemos y sin embargo todas las imágenes están ahí. Lentamente salimos de esa luz, el mundo vuelve a aparecer, ahora como motas de polvo suspendidas en aire, danzando como planetas y universos.<sup>28</sup>

La brisa del amanecer tiene secretos que contarte. No vuelvas aun a dormir. Debes pedir por aquello que anhelas. No vayas aun a dormir. La gente va y viene a través de la puerta, allí los dos mundos se encuentran. La puerta es redonda y está abierta. No vayas aun a dormir. Rūmī

---

<sup>28</sup> <http://www.al-barzaj.org/2011/06/al-barzaj.html>

*Barzakh*, entre mundos, es una obra contemplativa, es como un viaje hacia lo desconocido, Abu 'Alī nos lleva a ver el mundo con sus ojos, nos conduce entre la oscuridad y la sombra en el misterio de una realidad que nunca es predecible y siempre simbólica. Puertas, sombras y luces es lo que el sufí encuentra en su camino. La flauta nos conducirá hasta un pájaro que muere y luego renace. Los elementos arquitectónicos en su inmovilidad parecen hablar, están vivos, los edificios y columnas parecen guardianes, las nubes parecen bailar en esta experiencia onírica y visionaria típica del arte de Abu 'Alī.



Fig.41. Videoinstalación, *Barzaj*, entre mundos, Abu Ali, 2010 Marrakesh.



Fig.42. Videoinstalación, *Barzaj, entre mundos*, Abu Ali, 2010 Marrakesh.



Fig.43. Videoinstalación, *Barzaj, entre mundos*, Abu Ali, 2010 Marrakesh.

La videoinstalación finalizará con el elemento constante en sus obras, la naturaleza, el libro vivo, el *Qur'ān* viviente lleno de signos.

El intérprete de los signos de Dios en la Escritura primordial, en el Libro revelado, en el Libro del universo y en el microcosmos humano viaja de una a otra dimensión inmerso en el Intermundo de la Imaginación. [...]Según hemos visto, el Qur'ān

describe un universo eminentemente simbólico, un mundo de representaciones ambivalentes y mediaciones creadas por Dios con el propósito, como propone el citado hadiz del Tesoro Oculto, de darse a conocer. Si la finalidad del hombre es conocer al Creador, la finalidad de la creación es dar a conocer al Creador. Así el arte, en tanto que proceso creativo, está necesaria e indisolublemente ligado a la función cognitiva del hombre y del cosmos. Entiéndase bien: no hay nada en la creación que no sea un símbolo del Uno. Todo tiene pleno sentido en virtud de esa significación esencial. El arte propiamente islámico ha de ser el arte de develar el sentido de lo revelado. (Beneito 2017)

### ***Exposiciones en 32 bis Túnez***

IL 32BIS es un nuevo centro de arte contemporáneo en el centro de Túnez, un lugar de fermentación artística, frecuentado por artistas tunecinos e internacionales, nacido como un "lugar híbrido y alternativo de investigación, creación, exposición e intercambio de conocimientos". Dos edificios situados uno al lado del otro en 4 niveles de 4.000 m<sup>2</sup>, es uno de los lugares más vibrantes del Túnez artístico. Es un lugar de residencias artísticas, exposiciones, performances, talleres, formación, donde se concreta un diálogo entre artistas, curadores e investigadores locales e internacionales. En el centro hay una biblioteca multimedial dedicada al arte moderno y contemporáneo donde se lleva a cabo un amplio programa de educación artística y cultural. Concebido como un laboratorio, el 32bis es un espacio innovador.

Dentro del espacio expositivo 32 bis, la exposición WIRD supuso el inicio de una temporada inaugural que continuó a lo largo de 2023 con exposiciones, talleres, encuentros, performances de las que sólo nos ocuparemos de las relacionadas con el sufismo.

## WIRD

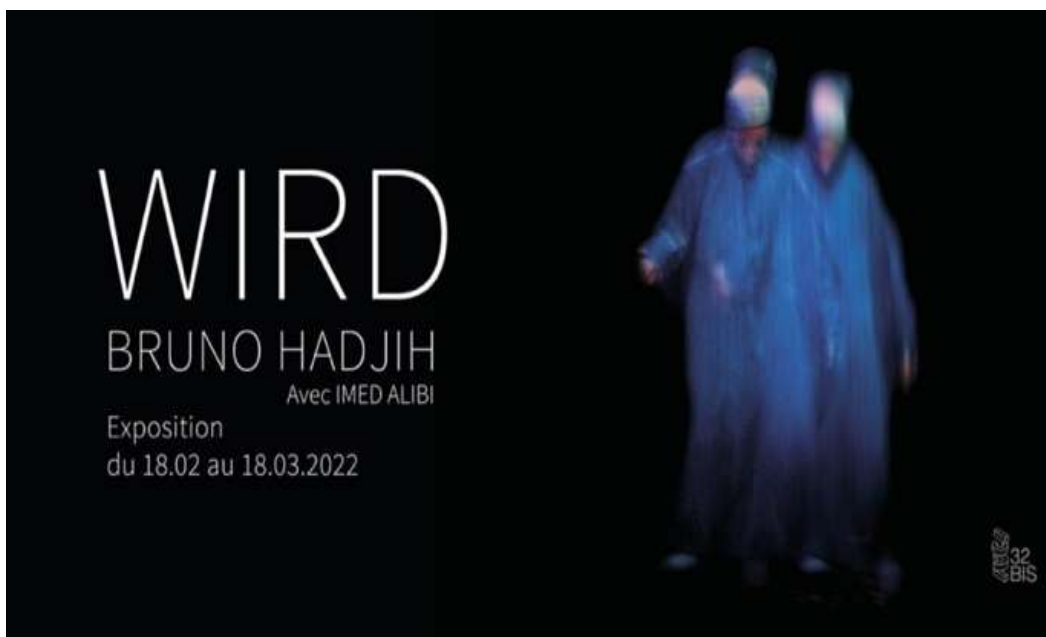


Fig.44. *Wird*, exposición fotográfica y de vídeo de Bruno Hadjih, 2022.

Del 18 de febrero al 18 de marzo de 2022 en 32bis, centro de arte contemporáneo, Túnez.

WIRD es una exposición fotográfica y de vídeo de Bruno Hadjih acompañada de una creación sonora del músico tunecino Imed Alibi y de un conjunto de objetos de arte islámico de la colección de arte islámico Lalla Hadria.

Bruno Hadjih nació en Cabilia, Argelia, y vive y trabaja entre París, el Gers y el Sahara. Tras estudiar sociología, se dedicó a la fotografía y luego al vídeo.

Desde hace más de 25 años, Bruno Hadjih lleva a cabo su investigación artística sobre el sufismo en diferentes comunidades sufíes, desde Montreuil hasta las cuevas de Hindi Kouch, pasando por Mali, Irán o Argelia.

En el sufismo, la palabra *wird*, "lugar donde se bebe", es uno de los aspectos fundamentales de la práctica de gran poder simbólico y esotérico. Difiere de una *ṭarīqa* a otra y es un signo identificador de la pertenencia. Es una transmisión del maestro al discípulo. El *wird* consiste en un conjunto de oraciones, recitación de suras del *Qur'ān*, otras fórmulas como peticiones de perdón *istighfar*, invocaciones *du'a*, oraciones en honor al Profeta Muḥammad, *al ṣalā ala nabi*, o la recitación de Nombres divinos.

Es una "forma de autognosis" (De Diego González 2020, 151). Bruno Hadjih, que frecuenta comunidades sufíes de todo el mundo desde hace más de 25 años, nos ofrece imágenes oníricas, intentando captar el trance extático y el elemento de disolución del yo, el *fanà*. Sus fotografías se sitúan en la frontera entre lo material y lo

inmaterial, en el ámbito donde lo humano se espiritualiza y lo espiritual se materializa, en el *âlam al-mitâl*.

Nadie dice qué sucede durante una *khalwâ*<sup>29</sup>. El testimonio más visible de los ermitaños al final del retiro es el resplandor de sus rostros. Bruno Hadjih atestigua que puedes sentir la materialidad de esta interioridad, si se escucha. Tienen una mirada que se alimenta de lo que hay en su interior. (Hadjih 2021)



Fig.45. Wird, exposición fotográfica y de vídeo de Bruno Hadjih, 2022.

---

<sup>29</sup> Retiro espiritual



Fig.46-47. *Wird*, exposición fotográfica y de vídeo de Bruno Hadjih, 2022.

El 32 bis también acogió un taller con 22 participantes del director y pintor tunecino vinculado al sufismo Nacer Khemir, un taller de producción de la obra *La grande soif*, en el marco de una próxima exposición colectiva.

Entre las actividades del 32 bis también destaca la exposición **Le Cheveu de Mu'awiya** Colectivo de 20 artistas tunecinos e internacionales creado por la historiadora del arte franco-egipcia Nadine At Allāh en el que sobresale la interesante obra de inspiración sufí.



Fig.48. Le Cheveu de Mu'awiya,2023, Folleto.

*Perspective transhistorique sur la vie de Hallāj d'après Louis Massignon (Fig.s 49-50)*, de 1978, es una obra Joëlle de la Casinière, propiedad del Museo de Arte Contemporáneo de Haute-Vienne en Francia sobre la vida de al-Hallāġ, que comprende 125 páginas.

Nacida en Casablanca en 1944, después de haberse sumergido en la obra de Louis Massignon (1883-1962), emprendió un viaje a Cachemira a finales de los años 1970 para encontrarse de cerca con el misticismo sufí. Impresionada por la figura de Manṣūr al-Hallāġ, compuso "a toda velocidad", dice, este *rebus* biográfico, en el mismo espíritu de las hagiografías contadas por los narradores callejeros. Para ello, la artista recopila y ensambla imágenes encontradas en libros escolares, periódicos, embalajes y contenedores de basura, como pegatinas infantiles, tapas de cajas de cerillas, postales y partes del *Qur'ān*.



Fig.49. Perspective transhistorique sur la vie de Hallâj d'après Louis Massignon, Joëlle de la Casinière,1978.



Fig.50. Perspective transhistorique sur la vie de Hallâj d'après Louis Massignon, Joëlle de la Casinière,1978.

Producido en 1983 *Grimoire Magnétique* es su primer vídeo—poema musical en el que la pintura, la escritura y la música se mueven según el ritmo de una composición. A través de una combinación de imágenes y recitación de La Casinière ilustra la vida y pasión del santo al Manşūr al-Hallāğ, místico y mártir islámico del siglo IX, que es la adaptación de la biografía del sufí persa escrita por Louis Massignon.

Esta obra artística es al mismo tiempo manuscrito, folleto, guión y vídeo, el manuscrito interpreta su vida y muerte en palabras de de La Casinière acompañado de una partitura musical compuesta por Jacques Lederlin. El vídeo asociado anima un

vocabulario visual como telón de fondo de un recital de la balada de al-Hallāğ. Además del folleto, la versión televisiva de *Grimoire Magnétique* es una obra interesante y fuera de lo común.

También encontramos una entrevista de Louis Massignon sobre el místico persa Manṣūr al-Hallāğ en el programa *Des Idées et des Hommes* de Jean Amrouche emitido en octubre de 1955, donde el estudioso relata su encuentro con al-Hallāğ, un místico que murió de amor a Dios. Este Dios como deseo supremo del corazón de al-Hallāğ rapta a Massignon, quien cuenta que sintió el deseo de ir a Bagdad, el lugar donde al-Hallāğ fue asesinado. Al-Hallāğ le despierta el anhelo de encontrar a Dios.

Entrevista a Massignon presente al final de la exposición <https://youtu.be/Let1X-8zsXU?feature=shared>

## **Rūmī**

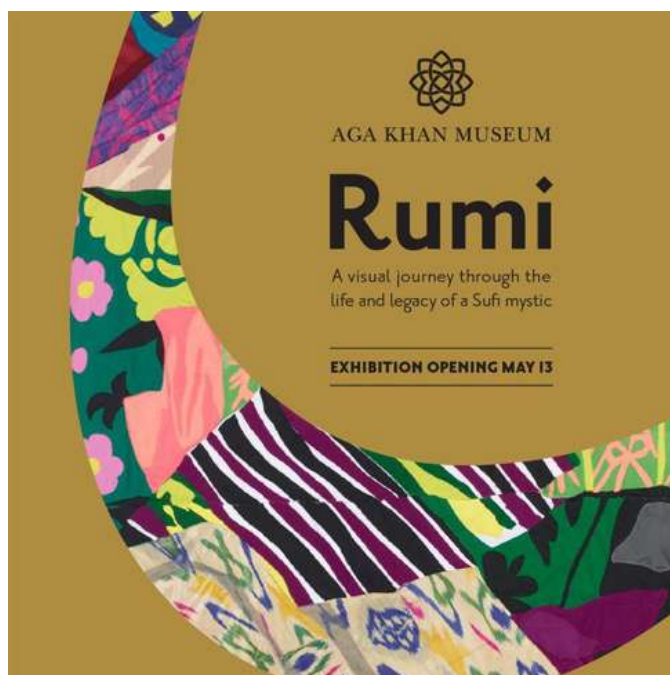


Fig.51. Exposición Rūmī, Toronto 2023.

Museo Aga Kahn en Toronto del 13 de mayo al 1 de octubre de 2023

Rūmī es una gran exposición, un homenaje al místico sufí Ġalāl al-Dīn Muḥammad Balkhī, Rūmī, con motivo del 750 aniversario de su muerte. La exposición examina la vida de Rūmī, desde su infancia en Asia Central hasta su madurez espiritual a través de una extensa muestra de artefactos, manuscritos y obras de arte del arte islámico clásico.

La primera sección, denominada "El Rūmī histórico", describe el contexto histórico y literario en el que vivió Rūmī, examinando su viaje desde las tierras de Asia Central hasta las Tierras de Rum, la actual Turquía, a través del análisis de artefactos y obras artísticas históricas.

La segunda sección, titulada "El Rūmī visual", destaca el papel de la representación visual en la poesía de Rūmī, conocido por sus vívidas narrativas y reflexiones sobre la percepción. La exposición incluye obras de arte del Museo Aga Khan y otras colecciones.

La tercera sección, "Rūmī en traducción", muestra cómo las obras de Rūmī se han traducido a lo largo del tiempo y cómo estas traducciones continúan resonando hoy, ayudando a difundir su filosofía en todo el mundo.

Además, la exposición presenta tres nuevas instalaciones de arte contemporáneo, encargadas especialmente para la ocasión.

El trabajo de Erdem Taşdelen *The Dream That Must Be Interpreted* es una instalación de audio inmersiva que invita a los oyentes a un mundo de sueños y revelación espiritual, entre objetos eclécticos. Una historia de cuatro personas que están despertando simultáneamente de experiencias espirituales transformadoras. Mientras estos personajes de ficción recuerdan los detalles de sus sueños místicos y navegan por momentos de dolor, humor, misterio y trascendencia. El audio presenta referencias a la vida y la poesía de Rūmī, lo que lleva a los espectadores a contemplar las diversas formas en que Rūmī ha sido traducido e interpretado.

En *El elefante en la oscuridad* Simin Keramati ofrece una obra sobre el cuento del elefante de Rūmī. *El elefante en la oscuridad* es una de las historias más famosas del Masnavi de Rūmī. Esta obra se encuentra entre las más influyentes en el mundo del sufismo y el misticismo, y es un texto espiritual fundamental para los sufíes.

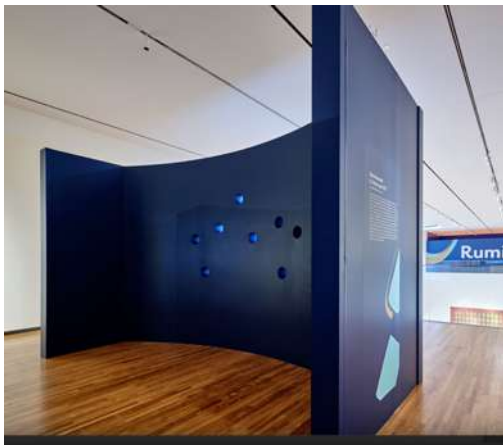


Fig.s.52-53. Exposición Rūmī, Toronto 2023.

En esta historia, Rūmī habla de un elefante dentro de una casa oscura (Fig.53), donde se han reunido personas que nunca han tenido experiencia directa con un elefante para tratar de entenderlo tocándolo. Cada una de estas personas entra

individualmente y, tocando sólo una parte del elefante, expresa su interpretación parcial de lo que ha percibido. En definitiva, la historia revela múltiples puntos de vista sobre una misma realidad vivida.

Rūmī, al igual que los maestros sufíes, utilizó estas historias simbólicas para transmitir una enseñanza espiritual, invitando al lector a reflexionar sobre el hecho de que la verdad puede tener múltiples puntos de vista. Sólo con una vela o entrando juntos, podríamos tener una comprensión más realista de la criatura.

El artista se pregunta: "¿Deberíamos confiar siempre en nuestros sentidos? ¿O necesitamos cambiar nuestra perspectiva hacia nuestra percepción de las cosas? Las aberturas en la pared son artificiales para limitar la visión de los visitantes hasta el punto de que comprendan que se están perdiendo una cierta parte de la vista". En esta instalación, los visitantes tienen sus velas en la mano y pueden entrar juntos.

Finalmente, el artista afgano-canadiense-estadounidense Hangama Amiri presenta *Distance Between Homes* (Fig.54), una instalación biográfica que consta de un grupo de tapices textiles que muestran objetos cotidianos que se han perdido a causa de conflictos, desplazamientos y migraciones.



Fig.54. Hangama Amiri presenta *Distance Between Homes*.

En este enlace podéis encontrar el recorrido virtual de la exposición en 3D.

<https://my.matterport.com/show/?m=PsXoHJvA3WZ>

### 1.3.5. Conclusiones

El problema esencial es la percepción anacrónica del hombre. El artista no está adelantado a su tiempo, como nos gusta repetir; más bien, la sociedad está atrasada.

Farid Belkahia (Casablanca, 1967)

Los artistas contemporáneos de países islámicos, como cualquier artista contemporáneo, utilizan una amplia gama de medios expresivos, que incluyen pintura, fotografía, instalación, vídeo y performance, y exploran áreas temáticas como la identidad cultural, la política, la religión, la migración y la globalización.

Como hemos visto, la mayoría de las obras expuestas en exposiciones occidentales bajo la categoría de arte islámico contemporáneo no hacen referencia al Islam ni contienen elementos visuales pertenecientes a ese imaginario. Algunos de estos artistas utilizan motivos y técnicas tradicionales del arte islámico, mientras que otros se basan en técnicas artísticas modernas e innovaciones tecnológicas.

Al mismo tiempo, hay muchos artistas musulmanes contemporáneos que contribuyen activamente a la escena artística internacional, representando una amplia gama de estilos expresivos y temas relacionados con el Islam y el sufismo. Muchos de ellos son conversos.

Creemos que es válido que podamos hablar de arte islámico contemporáneo sólo cuando esté vinculado al arte islámico tradicional y se base en temas religiosos. Sobre esto, como nos recuerda Pablo Beneito al hablar del simbolismo del arte islámico:

También el arte es un velo que ha de trascenderse como se sugiere a menudo, por ejemplo, en la poesía de Rûmî. Esta presencia del motivo del velo, de la cortina, del tejido de arabescos, que remite al lenguaje tan recurrente del secreto y el misterio, es una constante del arte islámico. Como ya he propuesto, entiendo que el arte en el Islam, el arte genuinamente islámico, ha de ser el arte de develar el sentido de lo revelado: es una arte hermenéutico, un reflejo de la palabra divina creadora que interpreta la palabra, una representación simbólica que, remontándose hacia el sentido original primero (*awwal*) en un procedo de *ta'wîl*, interpreta los símbolos del discurso divino de la creación (Beneito 2017).

En resumen, un artista del mundo islámico que no produce obras con temas relacionados con el Islam debería ser considerado un artista contemporáneo, y su arte debería evaluarse en función de sus méritos artísticos e intenciones expresivas, como cualquier otra obra de arte contemporáneo. Las creaciones de artistas contemporáneos de países de fe islámica a menudo no se adhieren a la concepción del arte islámico clásico, sino que se adhieren a una concepción basada en la existencia de identidades plurales. Junto a ellos hay un nutrido grupo de artistas que producen arte islámico contemporáneo con temática religiosa.

La mayoría de las exposiciones occidentales continúan presentando arte islámico histórico y arte islámico contemporáneo con una continuidad cultural del Islam como civilización islámica. La concepción de continuidad en el arte islámico incluye simultáneamente el pasado, el presente y el futuro. Como si la civilización islámica fuera un monolito inmóvil en el tiempo. Surgen nuevas reflexiones que se vuelven imprescindibles.

Omití otras exposiciones organizadas por Casa Árabe en España o el *Institute du Monde Arabe* en París porque sus puntos de vista les permitió adoptar un criterio expositivo diferente para las obras sin usar la categoría "arte islámico contemporáneo". En su lugar, presentan obras de artistas islámicos de nacimiento o conversión, y posiblemente utilizan un criterio estilístico para diferenciar las obras.

En este sentido, la categoría de arte sagrado sufí encaja de manera lógica dentro de la categoría de arte islámico contemporáneo.

Estas nociones implican necesariamente un nuevo marco epistemológico y teórico. Los artistas contemporáneos encontrados, por ejemplo, responden al concepto de Hal Foster del artista como etnógrafo. El artista como antropólogo se convierte en un observador crítico de la realidad, destacando cuestiones sociales, políticas y culturales, y contribuyendo así a la comprensión de la sociedad en la que vive.

Las nuevas geografías artísticas y estéticas también han desencadenado procesos de dislocación y contaminación entre lo local y lo global. En términos estéticos esto se traduce en un imaginario híbrido.

El arte a escala global no implica una cualidad estética intrínseca que pueda identificarse como tal, ni un concepto global de lo que debe considerarse arte. En lugar de representar un nuevo contexto, indica la pérdida de contexto o enfoque e incluye su propia contradicción al implicar el contra movimiento del regionalismo y la tribalización, ya sea nacional, cultural o religiosa. Difiere notablemente de la modernidad cuyo universalismo autoproclamado se basaba en una noción hegemónica del arte. En resumen, el arte nuevo hoy es global, de la misma manera que la red mundial es global. Internet es global en el sentido de que se utiliza en todas partes, pero esto no significa que sea universal en contenido o mensaje. Permite el libre acceso y por tanto una respuesta personal al mundo (Belting 2009, 2).

A la crítica de arte occidental, como hemos visto, le resulta a menudo difícil aceptar la innovación en el arte global, no sólo debido a su origen geográfico, sino porque desea, idealmente, seguir guiándola y encajarla dentro de los parámetros de las instituciones occidentales. Este control no es sólo de naturaleza política, también es un desafío para la crítica de arte en términos estéticos.

## Capítulo 2. Hacia una antropología del imaginal. Etnografando el arte sufí en el Mediterráneo.



Fig.55 Amina Tekitek Bouden, ink on paper, 2022.

## 2.1. *Lā 'ilāha 'illa-Allāh*. No hay más Dios que Allāh. Mundos imaginarios y ritos en el Mediterráneo occidental, una investigación etnográfica en las *zawāyā* sufí.

### Introducción

Pocos fenómenos en la civilización musulmana han demostrado una vitalidad similar a la del sufismo. Hasta hace unas décadas, muchos de los propios especialistas islámicos estaban dispuestos a jurar que ahora estaba en declive, como si fuera la última supervivencia de un Islam medieval a punto de ser definitivamente borrado por la modernidad. Los acontecimientos posteriores han desmentido completamente estas predicciones: lejos de desaparecer, el sufismo se ha vuelto a proponer en muchos casos como uno de los grandes protagonistas del Islam contemporáneo, demostrando ser un componente tan profundamente arraigado en la sociedad musulmana que ha hecho imposible su eclipse o incluso simplemente impensable su desaparición y una reducción sustancial. Alberto Ventura (Leccese 2017, 7)

Siendo el sufismo no solo teórico o principio filosófico, sino sobre todo experiencia viviente, el encuentro con las *ṭurūq*, cofradías sufíes, constituye el corazón de la investigación.

En este capítulo integraremos el trabajo teórico con el análisis realizado en el campo en algunas cofradías sufíes encontradas en España, Túnez e Italia.

Es fundamental reiterar que el sufismo representa un fenómeno tan amplio y complejo que no puede entenderse completamente sólo con la herramienta intelectual, la perspectiva conceptual por sí sola es parcial para una visión profunda. En este contexto, la investigación etnográfica permite el contacto con el sufismo vivo de las *zawāyā* (cofradías místicas sufíes) revelando otros aspectos de esta realidad y proporcionando más herramientas para su comprensión.

En este sentido, encuentro perfectamente descriptiva la definición de Piraino en *Le Soufisme en Europe*. Es importante tener en cuenta que:

Estudiar y describir el sufismo plantea varios desafíos intelectuales. En primer lugar, es un fenómeno proteico: misticismo, esoterismo, espiritualidad, metafísica, religión popular, ocultismo, filosofía, teología, ascetismo, todas estas palabras son necesarias para hablar del sufismo. (Piraino 2023, 15)

A través de las descripciones de los rituales en los que se participó, integradas con diarios de campo, se presentará una visión general de las cofradías sufíes encontradas en el Mediterráneo occidental. En primer lugar, nos centraremos en esbozar algunos aspectos descriptivos esenciales de las *ṭurūq*, a los que se adhieren los artistas objeto de estudio.

A continuación, se presentarán algunas de las cofradías donde se realizó un trabajo de campo etnográfico, durante el cual se participó en diversos ritos y prácticas del esoterismo islámico. Dado que es impensable proporcionar una descripción completa de todos los fenómenos sufíes presentes en el Mediterráneo occidental, es importante tener en cuenta que cada confradía tiene sus características y matices distintivos y muchos grados de complejidad.

El sufismo ha tenido un desarrollo complejo a lo largo de los siglos. Aunque es difícil abarcar toda su génesis y desarrollo en este espacio, podemos observar algunos aspectos importantes.

La primera evidencia de la presencia de las *ṭurūq* las tenemos a partir del siglo XII.

Antes del nacimiento de las *ṭurūq*, el sufismo se presentaba como una forma de misticismo puro que encontraba sus raíces históricas en las relaciones entre los discípulos y el profeta Muḥammad. Éste se convierte en el modelo de transmisión de conocimientos, la relación de *suḥba*, de estrecha proximidad y compañerismo entre los discípulos y el Profeta Muḥammad. Esta relación será la base sobre la que se sustentará la relación entre discípulo y maestro en las distintas *ṭurūq*: el maestro es considerado el heredero espiritual del profeta Muḥammad.

Entre los primeros compañeros del Profeta del Islam encontramos figuras de gran importancia para el Islam, entre ellos los cuatro primeros califas. En particular, Abū Bakr y 'Alī, primero y cuarto califa respectivamente, representan el primer eslabón de las cadenas iniciáticas que conectan directamente el origen de todas las órdenes sufíes con el Profeta.

Entre las figuras notables del primer siglo de la *Hégira* encontramos a Hasan al-Basri, reconocido como patriarca del sufismo y fundador de una corriente ascética en la ciudad de Basora (Urizzi 2000, 33) a la que también perteneció la famosa santa sufí Rābi'a al-'Adawīya.

En los primeros siglos de la hégira encontramos vocaciones individuales, formas de ascetismo riguroso, incluso extremo (Popovic e Veinstein 1997, 41). El término usado para estas primeras formas de espiritualidad ascética es *Zuḥd*.

El sufismo se desarrolló con el tiempo y con él los principios fundacionales de la mística, pasando primero de la escuela de Basora y Kūfa, y después a la de Bagdad. Uno de los primeros en ser conocidos por el sobrenombre de sufí fue Abu Hachim ibn Sharik en Kūfa (m.777), ciudad en la que encontramos también a Abdlaḥh ibn Masud, 'Alī y sus descendientes hasta Yaafar Al Ṣādiq. (Denis Gril en Popovic e Veinstein 1997, 42).

Durante el siglo III dell' *Hégira* (siglo IX de nuestra era) Bagdad fue la capital cultural y espiritual de la época. Allí encontramos personalidades místicas como Bishr al-Hafi, Maruf al-Karji. Junto a Bagdad encontramos Basora, en Irán, Nishapur en Jurasán y Balij en Transoxiana, ciudades donde el sufismo se desarrolló cada vez más.

En Kairuán encontramos descritas algunas formas de misticismo, al igual que en la España musulmana con un misticismo que provenía de Iraq.

En este periodo encontramos figuras como Dhu l-Nun al- Misri (771-860) en Egipto, al-Hakim al-Tirimdi (m.932) en Irán, Abu Yazid al-Bisṭāmī (848-874) en Jurasán que tuvo una enorme influencia en el sufismo oriental, Ahmad ibn Jiḍrūya (m.854) y Ahmad ibn Harb (m.848), al-Razi, en Nishapur y Abu Hafs al-Haddad (m.884) y su discípulo Hamdun al-Qassar (m.884) iniciadores de la *malamatiya* siempre en Nishapur. Sahl al-Tustari (818-896) en Iraq relacionado con Ḡunayd (m.911) continuador como al-Nūrī (m.907) de la senda de Maaruf, el celebre *Hallāḡ* (m.922) el Cristo dell'islam, Ibn Salim, al- Makki , Ibn Masarra (883-931) este último llevó a España las enseñanzas de al-Tustari. Denis Gril en (Popovic e Veinstein 1997).

En su texto *Los comienzos del Sufismo* Denis Gril afirma: "El siglo III alumbra fuertes personalidades y nueva ciencia. El IV (X) transmite y elabora" (Popovic e Veinstein 1997, 49). En este siglo encontramos las corrientes de los discípulos de Ḡunayd, el nacimiento de la *Karramiya*, Abu Talib al-Makki (m.996), al-Raham al-Sulamī (m.1021).

Al- Raḥman al-Sulamī (325/936-412/1021) representa un hito. Receptor y transmisor de tradiciones, ya se tratara de hadices o de sufismo, contribuyó en gran medida a fundir varias corrientes de espiritualidad en una amplia síntesis llamada por comodidad tasawaf o sufismo. En ella integró el zuhd, el sufismo de Bagdad, la futuwa o caballería espiritual de Nishapur, la sabiduría profética (bikma) de Tirmidhi y la malamatiya sin confundirlos pero mostrando que todas estas tendencias convergen hacia un fin único: el modelo profético. (Popovic e Veinstein 1997, 51,52)

Otro momento clave en la historia del sufismo fue la generación de la senda de Ḡunayd, que se refiere a los seguidores del místico y teólogo sufi Junayd al-Baghdadi (m. 910). Ḡunayd es considerado uno de los primeros en sistematizar las prácticas sufíes y en establecer principios fundamentales para el camino espiritual.

Posteriormente, figuras prominentes como Abu Hamid Al-Ġazālī (m. 1111) y su hermano Ahmad (m. 1126) desempeñaron un papel crucial en la evolución del sufismo. Al-Ġazālī, en particular, fue uno de los filósofos y místicos más influyentes del Islam, conocido por su obra "La revivificación de las ciencias religiosas" (Al-Ihya' 'Ulum al-Din), donde abordó cuestiones espirituales y éticas de manera profunda. Su trabajo contribuyó significativamente a la integración del sufismo en el pensamiento islámico ortodoxo y en la revitalización de las ciencias religiosas.

Gradualmente las *ṭurūq* sufíes surgieron de forma natural en torno a la figura de un maestro capaz de guiar y sostener a los discípulos aunque el paso a verdaderas cofradías será articulado. Al principio encontramos la *jirqa*, una forma de iniciación. Las *ṭurūq* se desarrollarán lentamente y con ellas la relación entre maestro y discípulo.

Entre los grandes maestros recordamos por su particular relevancia las figuras de Ibn al-'Arabī, Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, Al-Ġazālī, Rūmī, Sanāī.

Como hemos examinado anteriormente, al acogerlo el maestro espiritual, introduce al discípulo, *murīd*, en el conocimiento iniciático, preservando y transmitiendo la tradición heredada a lo largo de los siglos a través de su cadena de transmisión, *silsila*, que se remonta al profeta Muḥammad, que es diferente para cada *ṭarīqa*.

Una descripción que resalta la importancia del maestro, el *Šayj*, la proporciona Alfonso Leccese cuando dice: "el camino es el *Šayj* y el *Šayj* es el camino" (Leccese 2017, 41).

El símbolo del maestro sufi por excelencia es *al-Jiḍr*, figura legendaria de la mística islámica, conocida por haber iniciado a santos y profetas, entre ellos Moisés, considerado el "maestro de todos aquellos que no tienen maestro", el maestro invisible, mencionado en sura 18, *sura Al Kahf* del Qur'ān.



Fig.56. al- Jiḍr, Khan Kwaja hacia 1760. Biblioteca Nacional de Francia, París.

Cada hermandad sufi, *ṭarīqa*, tiene su propia estructura organizativa, jerarquía interna y métodos específicos de enseñanza espiritual. Las cofradías se diferencian entre sí por sus rituales, oraciones, meditaciones, música o danza que sirven como medio para alcanzar un estado de unión mística con Dios, del que hablaremos más adelante (ver apartado 2.4. *wird*, *dīkr*, *ḥaḍra*, *samā'*). Como ya hemos observado, la

iniciación en el camino sufí implica un primer gran cambio interno en el *murīd*, la primera etapa de un largo viaje transformador.

Los discípulos de las cofradías sufíes siguen una serie de enseñanzas y prácticas espirituales, que incluyen el uso de fórmulas sagradas, formas meditativas, el ayuno, la peregrinación, los retiros espirituales, la *ḥalwā*, la observancia de las prescripciones islámicas y la visita a las tumbas de los santos. Estos últimos, como veremos, representan un acto devocional profundamente arraigado en el sufismo.

Es fundamental subrayar cómo el objetivo del sufí es entrar en constante comunión con *Allāh* y por lo tanto la intención no es rezar sólo las 5 veces al día prescritas por el Qur'ān, *el ṣalā*, sino que el esfuerzo del sufí es buscar una constante conexión con *Allāh*. Por eso, llevar la oración a cada gesto, momento y actividad. En este contexto, cada acción realizada se convierte en un acto de alabanza y devoción hacia *Allāh*.

Lógicamente no todos los seguidores de un camino sufí alcanzarán cimas tan altas. Los *maqāmāt*, las estaciones espirituales alcanzadas por el devoto son varias y muy pocos podrán recorrerlas todas.

En esta introducción se consideró oportuno incluir una sección dedicada al sistema de sueños y visiones en el contexto del mundo islámico. Este paso es fundamental para adquirir una comprensión profunda del complejo sistema simbólico del sufismo y de las *ṭurūq*.

## 2.2. Sueños y visiones

Todas mis obras, toda mi actividad creativa surgió de aquellas fantasías y sueños iniciales que comenzaron en 1912, hace unos 50 años. Todo lo que he hecho en mi vida ya estaba contenido allí, aunque al principio sólo fuera en forma de emociones e imágenes. (Jung, Ricordi, sogni, riflessioni)

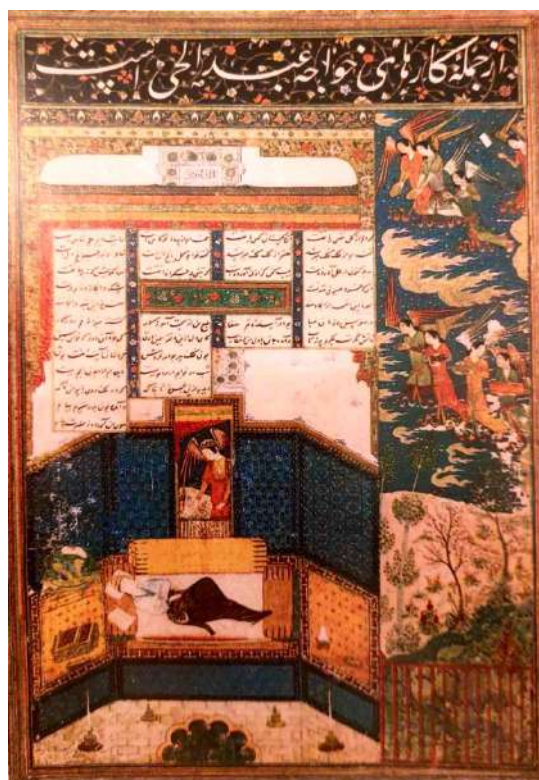


Fig.57. Galería Freer Washigton,1500-1505

A partir del intérprete de los sueños, el oniromante, Artemidoro de Éfeso, o de los ejemplos de antiguas prácticas oniocríticas entre los habitantes de Mesopotamia durante el reinado del rey asirio Asourbanipal (siglo VII a.C.), el mundo de los sueños ha sido cuestionado como portador de significantes en las culturas humanas. Los sueños y las visiones en las sociedades antiguas y tradicionales, de diferentes maneras, han jugado un papel importante como vehículo de comunicación divina: los encontramos en los rituales, en las prácticas adivinatorias y oraculares, en las visiones proféticas. Las profecías y las visiones oníricas proporcionaban información sobre el destino individual o colectivo, revelando la voluntad de un dios o fuerzas profundas, como en los rituales chamánicos. La revelación de los sueños constituía una forma elevada de conocimiento, inalcanzable en el estado de vigilia. Los sueños, a menudo simbólicos, necesitaban un intérprete que pudiera descifrar la cifra metafórica de las imágenes recibidas. En la propia Biblia, Dios aparece a menudo en sueños.

Los sueños eran considerados canales a través de los cuales los dioses podían comunicarse con los humanos, cruzando la frontera entre el mundo terrenal de los humanos y el espacio del dios.

Por lo tanto, las imágenes oníricas están fuertemente conectadas con las míticas. Sueño y mito son dos formas de lo imaginario, el imaginario que profundiza en lo desconocido, el sueño, y aquello que da orden a ese imaginario, el mito.

el sueño realiza de manera espontánea e inmediata ese contacto del individuo con el mundo sacro de los orígenes y lo sagrado que, de manera culturalmente mediada, la sociedad logra en el ritual, que a su vez es la revivificación del mito. (Lanternari 1966, XX)

Esta antigua y riquísima herencia simbólica de mito y sueño, esotérica e iniciática, sigue viva y transmitida en el mundo islámico, e incluso hoy en día, esta concepción de sueño y visión sigue estando presente.

representa un mensaje que revitaliza la trama cotidiana del creyente, la conecta con otros actores de su existencia e incluso con el estado del cosmos en su conjunto. En este sentido, es un elemento único en su tipo en los destinos de cada individuo (Lory 2004).

Mientras que el sufí se convierte en un "onirocrita del cosmos" (Lory 2003), la perspectiva racionalista occidental moderna, de manera opuesta, interpreta los sueños como experiencias subjetivas, atribuibles a la manifestación del subconsciente o, en el caso de las visiones, sitúa estas experiencias en el régimen patológico, confinándolas a estados alterados.

En la base de este rechazo de los sueños está la suposición de que la experiencia de vigilia, a diferencia del sueño, es real, sólida y objetivamente verificable. (Marlow 2008, 1)

Nos limitaremos aquí a esbozar la relación entre sueño y visión en la cultura islámica para comprender mejor algunos rasgos importantes de la "comunicación" sufí con lo divino, que siempre pasa a través de una visión, y que encontraremos en la vida diaria de las *ṭurūq* y en las narraciones de su fundación.

Las primeras reflexiones sobre la literatura onirocritica de los sueños nos llegan de la mano de Louis Massignon en *Thèmes archétypiques en onirocritique musulmane*, (1963) aunque la obra de referencia es la de Henry Corbin *La imaginación creadora*, (1993). Las fuentes a las que se refiere la observación y el encuentro de la imaginación sufí en relación con el mundo de los santos y de los sueños son también *Le Rêve et les sociedades humanas* (1967) de Gustav von Grunebaum y Roger Caillois, *Dreams, Sufism and Sainthood* de Jonathan Katz y sobre todo el texto de Pierre Lory *Le Rêve et ses Interpretaciones en el Islam, Dreams and Visions in Islamic Societies* de Özgen Felek and Alexander D. Knysh (2012) y *Dreaming across Boundaries The Interpretation of Dreams in Islamic Lands* de Louise Marlow (2008).

Pierre Lory a partir de estos estudios desarrollará el tema de los sueños en el mundo islámico, explorando el inmenso mundo imaginal musulmán.

En la cultura musulmana, las prácticas onirocríticas se remontan a las griegas, en las que era frecuente la aparición de los dioses durante el sueño y se recurría a la interpretación de los sueños

En corrientes filosófico-religiosas como el pitagorismo, el estoicismo y el neoplatonismo, la experiencia onírica fue un instrumento para la búsqueda de la Verdad. El mundo árabe-musulmán conoció elementos tardíos de esta literatura, en particular la famosa *Oneirokritika* de Artemisa de Éfeso, traducida al árabe en el siglo III (siglo IX d. C.), (Lory 2003).

Los sueños en el Islam son revelaciones místicas. El sueño en el mundo musulmán es el *rêverie* poética de Gastón Bachelard (Bachelard 2008), la puerta cósmica a otras realidades metafísicas, el alma de la psicología profunda de Jung (Jung 1970). El espacio del sueño es un espacio suspendido, un *barzaj* de comunicación entre lo humano y lo divino y también, entre el hombre y el inframundo de los *Jinns*<sup>30</sup>.

El modo de presencia que se actualiza mediante la capacidad imaginativa (*hodûr khayâlî*) no es en absoluto un modo inferior o una ilusión; supone ver directamente lo que no puede ser visto por los sentidos, ser un testigo verdadero. La progresión espiritual desde el estado de simple creyente al estado místico se efectúa mediante el incremento de la capacidad para hacer presente la visión por medio de la Imaginación (*istihdâr khayâlî*): desde la visión mental mediante la tipificación (*tamthil*), pasando por la visión en sueños (*rû'yâ*), hasta la verificación (*tahqîq*) en la estación de la *walâya*, la visión imaginativa testimonial (*shohûd khayâlî*) se hace visión del corazón (*shohûd bi'l-qalb*), es decir, visión del ojo interior (*basira*), que es la visión de Dios por sí mismo, siendo el corazón el órgano, el "ojo" por el que Dios se ve a sí mismo: el contemplador es lo contemplado (la visión que yo tengo de él es la visión que él tiene de mí). (Corbin 1993, 268)

El sueño se convierte en un instrumento de conocimiento de las dimensiones secretas de la vida. Es una *revelación permanente*. "No es exagerado decir que el sueño se ha convertido en un componente activo del pensamiento, la sensibilidad y la cultura musulmana" (Lory 2003)

El sueño verídico es la *Ru'yâ*,

Derivado de la raíz R'Y, que designa el acto de ver. A diferencia del *manâm*, que sueña en estado de sueño profundo, el *Ru'yâ* puede designar una visión incluso en estado de vigilia. R'Y es una raíz compleja y muy polisémica. Se refiere principalmente a la actividad visual. Pero también implica la actividad del espíritu y se refiere a la idea de pensar, de considerar, de estimar. Así, el lingüista Ibn Sîda escribe: «La visión (*Ru'yâ*) es la mirada del ojo y del corazón», donde el corazón corresponde principalmente a una facultad intelectual. La relación de la raíz R'Y con la visión onírica es estrecha. A menudo, el verbo *Ra'â* - derivado de R'Y - usado solo puede significar "ver en un sueño". Así, el rey de Egipto, en la historia de José, declara: "Vi siete vacas gordas..." (*Qur'ân*, XII, 43), sin especificar "en un sueño". El término consagrado por el uso

---

<sup>30</sup>Jinns, los genios, seres sutiles que habitan la esfera inmaterial e invisible. La creencia en los genios es un dogma de la tradición islámica. *Qur'ân* (25:27, 34:8)

tradicional en el Islam para designar el "sueño saludable" es Ru'yâ : visión, pero visión coherente, que da significado y lleva un mensaje. Se diferencia de Ru'ya (final corta) que designa la visión ocular corporal en estado de vigilia. ( Lory 2003)

### 2.2.1. Muḥammad el visionario

Qurtubî cita un hadiz: «Los ojos de los Profetas duermen, pero nuestros corazones no lo hacen»

Dentro de la relación entre los profetas y lo divino, los profetas operan como canales de comunicación y transmisión de verdades espirituales. En este contexto, la figura del profeta Muḥammad en el Islam emerge como el arquetipo supremo de esta conexión. El Profeta Muḥammad, como ya hemos visto, es *al-Insān al-Kāmil*, el hombre perfecto, el ser humano completo, un ejemplo para la humanidad, representa el modelo ideal a seguir por todo musulmán. En este párrafo delinearemos algunos rasgos del Muḥammad chamán, del visionario.

Los sueños y las experiencias visionarias del profeta Muḥammad marcaron su vida desde la infancia, y a menudo ocurrían mientras estaba despierto. Tenemos testimonios de visiones a través de apariciones visuales de figuras angelicales, a veces sólo manifestaciones auditivas, otras de visiones de luces anteriores a las revelaciones. Según un dicho del profeta Muḥammad, los sueños se dividen en sueños verdaderos, inspirados por Dios, sueños relacionados con la vida ordinaria y sueños nocivos inducidos por Satanás ( Lory 2003). Los sueños auténticos, según la visión musulmana, se interpretan como mensajes enviados por *Allāh* y son una conexión entre los creyentes y la profecía. La idea fundacional que guía esta concepción es que soñar con el Profeta representa una conexión tan real como el encuentro físico, como lo confirma un *hadiz*, soñar con el Profeta no es sólo una visión simbólica, sino un encuentro auténtico. Tal enseñanza enfatiza que la realidad de los sueños es, de hecho, la realidad en el contexto de la espiritualidad musulmana.

El Qur'ān y los hadices asignan una importante función a los sueños como vehículos de comunicación entre el hombre y las realidades espirituales. El Qur'ān afirma que:

Sura (6,60) Él es quien os llama de noche y sabe lo que habéis hecho durante el día. Luego, os despierta en él.

Sura (39,42). *Allāh* llama a las almas cuando mueren y cuando, sin haber muerto, duermen. Retiene aquéllas cuya muerte ha decretado y remite las otras a un plazo fijo. Ciertamente, hay en ello signos para gente que reflexiona.

Es una creencia en el Islam que las almas de los durmientes se desprenden de su cuerpo, el sueño se considera un estado en el que el alma regresa a *Allāh*. Es bien

conocida la invocación que el profeta Muḥammad pronunció por la mañana al despertar: *Alabado sea Allāh, que nos resucita después de habernos hecho morir*, relatada por Al Bukhāri.

Todas las tradiciones proféticas se basan en la conexión entre revelación, visiones y sueños. La revelación se manifestó inicialmente al profeta Muḥammad a través de visiones que duraron seis meses y que ocurrieron en la cueva del monte Hira.

Nos cuenta 'A'isha respecto a la recepción de la Revelación por el Profeta: El Profeta dijo: «Durante los diez meses que precedieron a la primera revelación, mi sueño se vio atravesado por deslumbrantes resplandores comparables a los rayos del alba (*falaq as-subh*)» (Aya 2006, 38).

Aisha nos cuenta que el profeta Muḥammad frecuentemente mantenía conversaciones con ángeles y que la revelación coránica le llegaba durante estados visionarios. El *Isra*, el viaje nocturno y el *Miraj*, la ascensión espiritual del profeta Muḥammad son dos ejemplos de estados visionarios. Aisha, al respecto, cuenta que el profeta Muḥammad permaneció toda la noche a su lado y cuando se despertó, contó que había sido transportado desde La Meca a Jerusalén en un caballo alado llamado *Buraq*, acompañado del ángel *Ĝibrīl*, y que esto sucedió en una sola noche, *Isra*, (narrado en la sura 17 del Qur'ān).

En otra experiencia de viaje visionario el profeta relata haber ascendido por los cielos, *Miraj*, en compañía de *Ĝibrīl* y haber encontrado a los profetas que le habían precedido viajando por 7 cielos hasta llegar a la presencia de Dios (Qur'ān sura 53).

*Allāh* aparece como visión varias veces en el Qur'ān, algunos de los sueños de Muḥammad se mencionan explícitamente. Además, fue a raíz de los sueños convergentes de Abd Allāh Ibn Zayd y Umar Ibn Khattab que se estableció el rito de la llamada a la oración, *adan*, y además también la determinación de la posición de la noche del destino durante los últimos 7 días del mes de Ramadán fue el resultado de una serie de sueños de los compañeros del profeta (Lory 2004).

La magnificencia de la visión y la insistencia en la belleza plástica, nos remiten al sentimiento de Belleza, considerado en gran parte del sufismo como la teofanía por excelencia. Obsérvese bien: no se trata de un sentimiento meramente estético, acompañado de una sensación gozosa, sino de la contemplación de la belleza humana como fenómeno numinoso, sacral, que inspira pavor y angustia, por el impulso que suscita hacia algo que a la vez precede y trasciende el objeto que la manifiesta y de lo que el místico no toma conciencia más que si realiza la conjunción, la conspiración (*sympnoia*), de lo espiritual y lo sensible, constitutiva del amor místico. Por eso precisamente, el *hadīth* de la visión, ha estado en boca de tantos sufíes a lo largo de los siglos, para mayor escándalo de los motazilitas y otros teólogos. (Corbin 1993, 317)

### 2.2.2. Visiones de santos y fieles

Las narraciones de visiones de los santos o los encuentros visionarios de los fieles con los santos son una constante en el mundo islámico. En cada *ṭurūq* uno encuentra apertura al reino de las visiones, extendiéndose incluso a los niveles de los adeptos, muchos de los cuales hablan de manifestaciones y testimonios de visiones y contactos con sus maestros. Estos episodios suelen manifestarse a través de mensajes sencillos o visiones breves.

Estas visiones de los fieles son los medios a través de los cuales se perpetúa la tradición del culto a los santos, fortaleciendo su legitimidad interna y la de sus símbolos.

Durante el sueño, Dios envía un ángel responsable de los sueños, llamado Siddidyu según algunas fuentes. Este ángel transmite el mensaje sobrenatural al durmiente, quien lo recibe con mayor o menor claridad según la pureza de sus facultades. Este mensaje puede venir en forma de imágenes sensibles, representaciones simbólicas de datos almacenados en el cielo en la Tabla del Decreto Divino. También pueden ser intuiciones del intelecto. El objetivo de estos mensajes es consolar -o, más generalmente, advertir- (Lory 2003).

Los santos, según una creencia generalizada, establecen un canal privilegiado de comunicación con los fieles a través de sueños y visiones, el universo onírico se convierte en el espacio sagrado en el que se produce este intercambio espiritual. La iniciación en este reino ocurre a menudo a través de encuentros oníricos con figuras sagradas como el Profeta, *al Jidr* u otros santos, marcando un momento significativo en el camino espiritual de los creyentes.

La persistencia del espíritu de los santos, de quienes se dice que nunca mueren, adquiere particular relevancia ya que abre la posibilidad a los fieles de entrar en contacto con ellos en el mundo de los sueños. Esta perspectiva sugiere un puente entre lo divino y lo humano a través de la experiencia onírica, en la que los fieles pueden recibir enseñanzas, guía o consuelo directamente de los santos.

Los santos gobiernan el mundo material desde el reino de las formas espirituales, y su espíritu, desde el cuerpo y la tumba, puede realizar viajes y ascensiones místicas, iniciar a otros sufíes en sus visiones, proteger a sus devotos en momentos críticos de la vida, luchar contra los *jiins* de los poseídos, etc. (Speziale, 2009)

Los sueños y las visiones ocurren en la esfera intermedia del *barzaj*, las visiones místicas de los sufíes se manifiestan a menudo durante las fases de oración, meditación o más bien de contemplación espiritual.

El tema del encuentro con un santo presenta diferencias notables entre los sueños de iniciación sufí y los sueños de curación. El sufí, en sus reuniones *uwaysī*, ve claramente a su maestro, varios místicos incluso han llegado a ver una imagen prohibida, como la del rostro del Profeta; puede recibir instrucciones gnósticas

elevadas y reservadas; Pueden ocurrir diálogos y acciones importantes. En los sueños curativos de los fieles, sin embargo, el santo no revela su rostro, no hay diálogo, sólo el santo practica su intervención. [...] Los elegidos que han visto los rostros de los santos cuentan que casi siempre desaparece o se ilumina hasta cegar. La luz es un atributo importante de la visión de los santos (Speziale 2009).

Además de los profetas, los santos, *wali*, también tienen visiones y sueños, a veces la revelación llega en estado de vigilia, esto sólo sucede en algunos santos ya que requiere el desarrollo de raras facultades perceptivas.

La visión del profeta Muḥammad a los santos no ocurre a través de los ojos sino desde el corazón, ver estando despierto es sintomático de un corazón despierto "Este mecanismo funciona porque el alma del vidente se vuelve tan enrarecida que la esencia de Muḥammad puede acercarse a ella. con facilidad " (Katz 1996, 216).

Para Ahmad ibn al- Tijânî (m. en 1815), cuyo orden se difundió ampliamente en Argelia y Sudán, el principio de la visión del Profeta fue absolutamente central para el establecimiento y mantenimiento de su autoridad espiritual. Como autoproclamado *khatm al- walaya al- Muḥammadiya* , "sello de la santidad de Muḥammad", afirmó estar en comunicación directa con el Profeta a través de frecuentes visiones de vigilia. Por lo tanto, era consciente de los secretos de *al- haqiqa al- Muḥammadiya* , la realidad mahometana preexistente. En realidad, el nombre de la orden Tiġānī era *al-ṭarīqa al- Muḥammadiya*, distinción también reclamada por otras órdenes importantes del siglo XIX para subrayar su presunta adhesión a la Sunna del Profeta. Como señaló Abun -Nasr (Katz 1996, 227)

En una visión Tiġānī declaró que él era la puerta a la salvación y creó, como veremos, una *silsila* directamente relacionada con el profeta (Abu Nasr Tijaniyya,38) en (Katz 1996, 228). Incluso los Sanūsīya, *ṭarīqa* libia, afirmó ser *al ṭarīqa al Muḥammadiya* como la Tiġānīya, Muḥammad Ibn 'Alī Sanusi también recibió comunicaciones directas del profeta Muḥammad.

Como hemos observado, el origen de las visiones nocturnas está ligado al ascenso del espíritu humano, del alma.

El alma es una sustancia espiritual (*rûhânî*) que por su naturaleza es superior a la dimensión material del cuerpo. Está conectada "desde arriba" con el mundo celestial - el Malakût - y movida por Él. De hecho, se podría decir que el hombre es, debido a su alma, de la misma naturaleza que los ángeles (Ibn Jaldūn, 1992, t. I, p. 174 en P. Lory 2003).

Ibn Jaldūn, hablando de los sueños, afirma que, durante esta experiencia, el alma se desprende del cuerpo y puede entrar en contacto con realidades universales, según el nivel de evolución interna alcanzado.

Todos los maestros que discutiremos han tenido una historia de visiones, y muchos *murīd*, todos los artistas experimentan esta tensión entre mundos, como ya hemos visto, recibiendo visiones en el *barzaj*.

También se considera importante observar cómo en la mayoría de los casos la vida de santos y profetas, como la del propio Cristo, va acompañada de una narración de un linaje celestial contada desde su nacimiento. Son las madres las que reciben esta visión, advertidas por ángeles u otros santos, anticipando el nacimiento de un niño destinado a traer un mensaje divino o a ser un santo dotado de cualidades extraordinarias. Esta conciencia inevitablemente moldeará el curso de los acontecimientos en la vida del elegido, introduciendo un elemento de sacralidad e influyendo profundamente en su destino en las formas y declinaciones que observamos a lo largo de la historia en todas las formas religiosas humanas.

### 2.2.3. El místico visionario por excelencia Ibn al'Arabī

Dios me hizo contemplar la luz de los velos ( *sutūr* )  
al salir la estrella de la confirmación ( *ta'yīd* ) y me preguntó:  
«¿Sabes cuántos velos te he velado?».  
"No", respondí.  
Luego añadió: «Setenta velos y aunque podáis quitarlos, no Me veréis.  
Si no los eliminas, después de todo, no Me verás.  
Si te los quitas me verás y si no te los quitas me verás.  
¡Ten cuidado de no quemarte!  
Tú eres mi vista, ten fe.  
Tú eres Mi rostro, así que cúbrete. [...]  
Finalmente, invitad a la gente a verme ".  
(Ibn 'Arabī 2011, 39-40).

En la antigua Grecia, la verdad, entendida como ἀ - λήθεια, *aletheia*, es un proceso dinámico de revelar y ocultar. El término *aletheia*, compuesto de privativo *a-* alfa y *letheia*, ocultamiento, nos indica cómo la verdad implica algo que no está oculto, que se revela.

Esto nos devuelve al concepto metafísico del velo en Ibn al-'Arabī, que nos habla de ocultamiento y revelación. Para Ibn al-'Arabī, el velo es una teofanía, el secreto, *Sirr*, se revela en la ocultación, en un proceso incesante.

Muhyî Dîn Ibn 'Arabî, *al-Šayj al-Akbar*, el gran maestro sufí de Murcia (1165, 1240) es el místico sufí visionario por excelencia. Discípulo del maestro invisible *al Jidr*, Muhyî Dîn Ibn 'Arabî vive sus experiencias místicas en forma de visiones. Para el *Šayj al-Akbar* la imaginación es una facultad espiritual. Recordemos que esta imaginación

tiene un sentido diferente a como la entiende el hombre moderno, es *Immaginatio Vera*, una experiencia real, incluso más real que la percepción ordinaria.

Muhyî Dîn Ibn 'Arabî de Murcia (1165-1240) no pretende en ningún caso edificar un sistema filosófico fundado en procedimientos racionales. Para él, la razón -de cuyos recursos se sirve con manifiestos rigor y maestría- está supeditada a la revelación. (Beneito 2001, 62)

En Ibn' Arabî la visión, *basr*, proviene de *Allāh*. A través esta visión los fieles, y en nuestro caso los artistas, tienen experiencias teofánicas de los secretos y misterios invisibles y perciben las realidades de las Luces. Pero el secreto último siempre permanecerá oculto a través de su propia manifestación. Incluso en Hafiz hay un intento de traducir lo intraducible, de hacer explícito lo implícito, de preservar el secreto que se revela al ocultarse y se oculta al revelarse.

El velo, en este contexto, es un aspecto de la manifestación, *Allāh* está detrás del velo de cualquier forma o manifestación particular. La diferencia no está en la manifestación, sino en el observador, la percepción depende del observador, es "el color del agua es el color de su recipiente" de la que habla Abu Yazid al-Bisṭāmī. *Allāh* está oculto tras el velo, pero sin el velo *Allāh* no aparece.

Ibn al-'Arabî afirma que el «contenido» divino de la iluminación es inasequible puesto que sólo la forma receptiva de cada corazón proporciona a la irradiación su «tono», su «perspectiva», su «color». Al mismo tiempo, el sabio sufí sostiene que el corazón brilla según sea el poder de la irradiación. Con arreglo a esta aptitud o capacidad (istiîd), la luz divina se refleja en él, toma otra propiedad. (Gonzalo Carbó 2004, 42-43)

En la obra *Le contemplazioni di Dio. Le visioni teofaniche dei santi misteri e le ascensioni delle luci divine* (Ibn 'Arabî 2011) Ibn' Arabî nos transmite una comunicación divina directa, *Fahwānīya*, en una obra inspirada.

Como ya hemos subrayado después del profeta Muḥammad, según la tradición islámica no puede haber ninguna inspiración profética, siendo Muḥammad el sello de los Profetas. Sin embargo, Ibn ' Arabî nos recuerda que la comunicación entre los santos y lo divino nunca dejará de producirse, "la realidad divina (*al-Ḥaqq*) no ha cesado y no dejará de inspirar sus misterios en los santos". (Ibn 'Arabî 2011, 15)

*Le contemplazioni di Dio. Le visioni teofaniche dei santi misteri e le ascensioni delle luci divine*, (Contemplación de los misterios sagrados y la ascensión de las luces divinas ) fue escrita por Ibn' Arabî en Andalucía después de un viaje a Túnez en un período de grandes visiones e incesantes experiencias místicas de carácter extático e iluminativo, así como de algunos encuentros con *al-Jidr*. (Suad Hakim y Pablo Beneito Arias en Ibn 'Arabî 2011, 13).

Al igual que el teólogo iraní al- Ghazālī (m. 1111), para Ibn' Arabī el órgano destinado a recibir las visiones nocturnas es el corazón, *Qalb*, el centro espiritual del ser humano. Las formas imaginables de los inteligibles aparecen en el corazón del gnóstico. El *qalb* es el espejo en el que se manifiesta la imagen divina, el *qalb* simboliza el eje central que conecta los mundos.

También en el *Kitāb al-Isrā'*, *El Libro del Viaje Nocturno*, Ibn ' Arabī pasa por visiones: se encuentra con los profetas en un viaje visionario, conoce el significado de todos los Nombres Divinos, diciendo: "Mi viaje tuvo lugar íntegramente dentro de mí, y mi dirección era sólo hacia mí". Incluso en el origen de los *Fuṣūṣ al-ḥikam*, *Las Joyas de la Sabiduría de los Profetas*, encontramos descripciones de experiencias visionarias.

El *Kitāb al- futūḥāt al- makkīya fī ma'rifāt al- asrār al- mālikīya*, *el Libro de las Revelaciones recibidas en La Meca sobre el conocimiento de los secretos del Rey y del Reino* describe las visiones recibidas por Ibn' Arabī durante las circunvalaciones rituales alrededor de la *Ka'ba*. Ibn ' Arabī afirma que todo el contenido de sus obras fue inspirado directamente por el "órgano del Ángel de la inspiración", y él se considera un canal a través del cual se manifiesta la voluntad divina. La falta de una estructura lineal en los capítulos del *Futūḥāt* refleja esta influencia divina, y los textos parecen desconectados unos de otros sin conexiones con lo que precede o sigue. Su pensamiento, inspirado y contemplativo puede parecer "desordenados" a una "sensibilidad" occidental (Beneito 2001, 64).

Su obra, por tanto, toma la forma de una revelación continua, Corbin describe bien la experiencia visionaria de Ibn ' Arabī que ya hemos comentado anteriormente en el capítulo 1.1. *Alif. Una mirada sobre el arte sagrado*.

los mundos imaginables de la teosofía mística visionaria es un mundo que ya no es el de la percepción sensible, aunque todavía no es el mundo de la intuición intelectual de los inteligibles puros. (Corbin 2005, VIII)

Fundamental en el pensamiento del al-*Šayj al-Akbar* es el concepto contenido en el término *taḡallī*, epifanía, teofanía. Para Ibn al-'Arabī, el conocimiento ocurre de forma visionaria, entre las experiencias visionarias de Ibn al-'Arabī, recordamos su relación con las luces coloreadas, con l'esencialidad individual de Dios que aparece en forma de símbolo y luz (Fig. 58), en una danza de formas entre luces y sombras.



Fig.58. Imagen dibujada por Ibn Ibn al-'Arabī.

Ocurre a través de su encuentro con las letras del alfabeto árabe que, como teofanías, lo alcanzan en una 'unión nupcial' como en Bugía, Argelia.

Se abrazaron el alif omnisciente (‘allām) y la lām como dos amantes, y los años (a‘wām) son sueños (aḥlām), 'y la pierna se entrelazó con la pierna' [Cor. LXXV-29] que era inmensa, y de su envoltura me vino una enseñanza. (Ibn al-'Arabī en Marconi 2022, 134)

Volveremos más adelante sobre la figura del Sheik al Akbar.

### 2.3. *Turuq* en el Mediterráneo occidental.

A continuación, se describirán los rasgos esenciales de las principales *ṭurūq* sufíes que han sido objeto de esta investigación en el Mediterráneo occidental.

Para la redacción de esta sección, los principales textos de referencia han sido (Lings 1994) (Massignon 1999) (Piraino 2023) (Popovic e Gilles 1997) (Scarabel 2007) (Stepanyants 2003) (Urizzi 2000).

Posteriormente, en los capítulos siguientes, se establecerán conexiones con los artistas pertenecientes a las *ṭurūq* y se proporcionará una descripción del trabajo de campo.

Comencemos con una primera reflexión sobre el *adab*, la cortesía distintiva de los sufíes. Esta forma de cortesía espiritual, impregnada de una humildad rebotante de gracia, no solo destaca entre los practicantes de las diversas *ṭurūq*, sino que también ofrece una perspectiva única sobre las relaciones humanas y la conexión con lo divino. Explorar la profunda presencia de esta amabilidad en la vida de los hermanos y amigos de *Allāh* revela un compromiso auténtico hacia la compasión, la tolerancia y el respeto hacia los demás, elementos fundamentales en el camino espiritual sufí. Otro elemento en común con muchas *ṭurūq* encontradas es su arraigo en los conceptos de *Islam*, *Īmān* e *Iḥsān* que forman la base de su fe.

“Un día, mientras estábamos sentados junto al Mensajero de Dios, que la oración y la paz divina sean con él, apareció ante nosotros un hombre con vestidos de resplandeciente blancuras y cabellos intensamente negros, al que no se le veían señales de viaje y ninguno de nosotros lo conocía. Se sentó ante el Profeta (la paz sea con él) y apoyando las rodillas en las suyas y colocando las manos en sus muslos, dijo: “Oh Muḥammad, háblame acerca del Islam”.

El Mensajero, respondió: “El Islam debe dar testimonio de que no hay más dios que *Allāh* y que Muḥammad es el Mensajero de *Allāh*, observar oraciones rituales, pagar el zakāt, ayunar el mes de Ramadán y hacer la peregrinación a la Sagrada Casa, si tenéis la oportunidad”.

El hombre respondió: “Dijiste la verdad”. Nos sorprendió que le hiciera una pregunta y luego también estuviera de acuerdo con él.

Él dijo: “Ahora háblame sobre el *Īmān* (fe)”.

El Profeta, respondió: "Īmān es creer en *Allāh*, Sus ángeles, Sus libros, Sus Mensajeros, en el Último Día, y creer en el destino, el bien y el mal".

Él respondió: "Dijiste la verdad. Ahora cuéntame sobre *Ihsān* (excelencia)".

Él respondió: "Es adorar a *Allāh* como si lo vieras. Y si no lo vemos, Él ciertamente nos ve". [...] Entonces el hombre se alejó y el Profeta, esperó un momento y se volvió hacia mí y me preguntó: "Omar, ¿tienes alguna idea de quién era ese hombre?" Él respondió: "Allāh y Su Mensajero ciertamente lo saben mejor", me dijo: "Fue Ġibrīl (Gabriel) quien vino a enseñarte tu religión". (hadiz)

No todos los artistas desean comunicar su pertenencia a una *ṭarīqa* sufí, otros se consideran próximos al sufismo en el sentido *Malāmatī* (la descripción se encuentra más abajo) y a otros más se los podría definir como anarquistas sufíes estando algunos conectados en manera profunda y personal al sufismo. Por lo tanto, respetando las voluntades más o menos expresadas, solo se conectarán algunos de ellos con su *ṭarīqa* de referencia, y esto ocurrirá solo cuando esa información sea relevante para comprender a fondo sus obras.

### **Malāmatīya**

Entre las vías sufíes más antiguas encontramos a los *Malāmatī* o "gente del reproche", que se distinguen por su disposición a ocultar su naturaleza interior y por su propensión a parecer externamente humildes, o incluso inferiores a los demás, para atraer su reprobación. Tenemos las primeras evidencias de sus presencias en la ciudad persa de Nishapur entre los siglos IX y X d.C.

Muḥyiddīn Ibn' Arabī habla de los *Malāmatī* en el *Futūḥāt* como aquellos que "conocen, pero no son conocidos", cuyo rango espiritual es superior al de los sufi (*al-ṣūfiyya*) y al de los simples "devotos" (*al-'ubbād*). (Giordani 2019).

Los *Malāmatī* son descritos como "los guardianes del secreto" (Sulami 2011) porque mantienen en secreto su devoción espiritual y su conocimiento, sin buscar el reconocimiento o la aprobación de los demás, ocultando sus cualidades y estados internos.

### **Qādirīya**

Considerada por muchos como la *ṭarīqa* organizada más antigua, fue fundada por el místico y teólogo sufí Abd al-Qadir al-Yilani (n. 1077, m. 1166) nacido en la región persa de Yilan, Irak. Se jacta de ser descendiente del profeta, a través de Hasan y Husayn, los hijos de 'Alī ibn Abī Ṭālib y Fāṭima al-Zahrā', la hija del profeta Muḥammad. (Scarabel 2007, 79) Esta ascendencia es tanto patrilínea como matrilineal. Entre sus antepasados también se encuentra Abu Bakr as Siddiq. Hay muchas hagiografías y muchos mitos sobre él, como aquel en el que se dice que Abdul-Qadir Yilani rechazó la leche materna cuando era un bebé durante el mes de Ramadán como prueba de su santidad. En su hagiografía abundan visiones y milagros, esbozando un relato lleno de experiencias extraordinarias y fenómenos fuera de lo común. Abd al-Qadir al-Yilani estaba en contacto con el Polo de la época, *Qutb az -*

*Zaman*, Yusuf al Hamadani. La figura del Polo espiritual de la época, *Qutb az -Zaman*, se considera siempre presente, en todas las épocas, en el sufismo. Abd al-Qadir al-Yilani fue a su vez el Polo de su época. Su obra más importante es *Al - Ghunya li- Talibi Tariq al- Haqq*. Después de estudiar *fiqh*, jurisprudencia islámica y asistir a una escuela coránica en Bagdad, se retiró al desierto iraquí durante 25 años para un largo retiro espiritual, *ḥalwā*, y luego regresó a Bagdad. *Ḥalwā* significa reclusión y ha sido una práctica muy común en el sufismo desde sus inicios. El propio profeta Muḥammad se retiró a una cueva en el monte Hira. En el sufismo, el *ḥalwā* se considera una parte importante en la progresión espiritual. Desde Irak, los Qādirīya se extendieron por primera vez a Siria a finales del siglo XIV y principios del XV, con centros en Damasco y Hama. Los andaluces introdujeron la Qādirīya en Marruecos después de ser expulsados de España en 1492. La Qādirīya se extendió a otras partes del Creciente Fértil y el Magreb, Asia Central, la Península Arábiga, India y Europa del Este. En el siglo XIX, los Qādirīya llegaron al África subsahariana y a la península malaya. La Qādirīya es una de las *ṭurūq* más antiguas y difundidas y hoy se extiende por todo el Mediterráneo, en India, Oriente Próximo, Turquía hasta en Occidente.

### **Šādīliya**

Fundada por Abū-l-Ḥasan al- Šādīlī (n. 1196, m. 1258), un místico originario del Rif marroquí, nacido en Ghumara en Túnez, la Šādīliya se ha extendido a varias regiones del Mediterráneo, entre ellas Marruecos, Argelia, Túnez, Egipto, los Balcanes, Siria y muchos países europeos. Es una de las *ṭurūq* más vivas actualmente e incluye ramas como la Darqāwīya y la 'Alawīya.

Abū-l-Ḥasan al- Šādīlī descendiente de la tribu Hashim a través de los idrisidas por parte paterna, provenía de una familia real de la tribu bereber Ghomara por parte materna y también era šarīf, descendiente del Profeta. Fuentes hagiográficas nos cuentan que en su juventud, al- Šādīlī, se vio dividido entre la atracción por una vida ascética en el desierto, dedicada a la oración y al retiro espiritual, y la tentación de regresar a las ciudades para ampliar sus estudios. En su búsqueda del Polo espiritual de la época, *Qutb*, el maestro sufí al- Wasiti le aconsejó buscar a su maestro espiritual *Qutb* en Marruecos. Fue en una ermita en lo alto de Jabal al-'Alam, cerca de Tetuán, donde conoció a Abd as -Salam ibn Mashish, un místico rifeño marroquí conocido como el Polo de Occidente, figura que tendría una enorme influencia en su vida.

Bajo el liderazgo de Ibn Mashish, Abu'l Hasan partió entonces hacia al- Šādīliya, en Túnez, de cuyo nombre se toma la denominación al- Šādīlī. Después de intensos ejercicios espirituales en la región de Jabal Zaghwān, en una visión se le ordenó enseñar sufismo.

Estableció su primera *zāwīya* en Túnez en el año 1228 y comenzó a difundir la enseñanza sufí por todo el Magreb, especialmente en Túnez y Egipto, donde está enterrado.

Durante sus primeros años en Túnez, Abu'l Hasan enseñó por primera vez a cuarenta estudiantes que más tarde serían conocidos como los cuarenta amigos, *al-awliya al-Arba'un*. Su *ṭarīqa* atrajo a masas de personas de todos los ámbitos de la vida, incluida la familia del sultán. Un sueño lo guió para crear una *zāwīya* en Egipto, en Alejandría, lugar desde donde la orden se difundió ampliamente.

La confradía fue, sin embargo, fundada por su discípulo, el andaluz Abū l-‘Abbās al- Mursi (de Murcia) y se sirvió de la producción intelectual y espiritual fundamental del discípulo de Al Mursi, el egipcio Tāj al- Dīn ibn ‘Ata ‘Allāh al-Iskandarī quien recopiló los datos de sabiduría de su maestro, sus dichos y escribió su biografía y quien será el primer sistematizador de la *ṭarīqa* .

Al- Iskandarī escribió el primer tratado sistemático sobre el *dīkr*, La clave de la salvación, pero es conocido principalmente por su recopilación de aforismos, *Ḥikam al-‘Atā'iyya* .

Abū-l-Ḥasan al- Šāḍilī murió en 1258 en Egipto, mientras se dirigía a la peregrinación a La Meca. Su tumba en Humaitra es un lugar de peregrinaciones.

Uno de sus poemas más conocidos es la *Letanía del mar*, *Zb al-Bahr*.

La Šāḍilīya es una *ṭarīqa* vinculada a una práctica sobria y respetuosa de la ortodoxia islámica orientada a no buscar eventos espectaculares. “Para muchos autores los Šāḍilīes son herederos de Ğunayd el maestro de la “lucidez”” Geoffroy en (Popovic e Gilles 1997)

Tiene un fuerte énfasis en el desarrollo espiritual a través de la invocación de Allāh y la práctica de la autorreflexión interna.

Las oraciones utilizadas hoy en Túnez para la práctica espiritual son textos que escribió el mismo Abū-l-Ḥasan al- Šāḍilī, el *ahzab* (sing. *hizb*).

### **‘Alawīya**

La *ṭarīqa* ‘Alawīya es una hermandad sufí que toma el nombre de su fundador, Sīdī Aḥmad al- ‘Alawī (1869, 1934), nacido en Mostagānem, Argelia en el seno de una familia de condiciones económicas modestas, pero descendiente de un linaje de Qāḍī<sup>31</sup> de la ciudad. La *ṭarīqa* ‘Alawīya tiene una importante difusión en diversas zonas del Mediterráneo.

Šayj Al-Alāwi es una de las figuras más relevantes del sufismo en la época contemporánea. La *ṭarīqa* ‘Alawīya ha desempeñado un papel importante en la promoción de un Islam místico y moderado en el Mediterráneo.

Sīdī Ahmad al- Alawi fue un importante místico y erudito islámico. Comenzó sus estudios siguiendo la *ṭarīqa* Isawiyya y más tarde en 1894, durante un viaje a Marruecos, se convirtió en discípulo del Šayj darqawi Muḥammad al-Būzīdī, a quien siguió durante 15 años. También en este caso las hagiografías relatan que la madre, un año antes de su nacimiento, tuvo un sueño: “Vio, en sueños, al Profeta con un narciso

---

<sup>31</sup>Figura jurídico -religiosa con función principalmente judicial .

en la mano. Él la miró a la cara con atención, le sonrió y le arrojó la flor, que ella recogió con modestia. Al despertar le contó el sueño a su marido quien lo interpretó como una buena noticia de que se le concedería la gracia de tener un hijo temeroso; al cabo de unas semanas llegó la confirmación del sueño, ella concibió un hijo” (Lings 1990).

De personalidad muy fuerte y al mismo tiempo dócil, se separó de la Šāḍilīya - Darqāwīya para formar una nueva ṭarīqa en 1914, llamándola “Alawīya en honor de Alī , primo y yerno del Profeta, que se le apareció. en una visión, transmitiéndole el nombre de su nueva orden. La “Alawīya fue una de las primeras cofradías sufíes en expandirse en Europa. Una rama de la “Alawīya también se extendió a Damasco, mientras que otra se propagó en Túnez a través del Šayj Muḥammad ibn Khalifa al-Madani y, posteriormente, gracias a Isma'il Al-Hadfi Madanī, fundador de la Šāḍilīya-'Alawīya-Ismā'īliya. El sucesor del Šayj al-Alawi fue Adda Bentunis (n.1989-m.1952) que fundó a Paris la *Association des amis de l'islam*, que hoy sigue activa.

### **El tradicionalismo de René Guénon**

René Guénon, una figura central e influyente en el ámbito de los estudios esotéricos, fue metafísico y estudioso de las religiones. Después de colaborar con Ivan Agueli en el periódico, *La Gnose*, fue introducido por él al sufismo en 1911 (Sedgwick 2022, 12).

(Volveremos sobre ello en el capítulo 4.6). Tras abrazar el Islam y el sufismo en El Cairo, adoptó el nombre de Abd al Waḥīd Yahya y se convirtió en el padre de la corriente "tradicionalista" del sufismo occidental.

El pensamiento de René Guénon se sitúa dentro de la ṭarīqa Šāḍilīya 'Alawīya, desarrollando la idea de la Tradición Primordial, un conocimiento espiritual originario y universal que ha sido transmitido desde épocas remotas y que se ha perdido o deteriorado a lo largo del tiempo. Esta tradición se percibe como la fuente de todas las religiones y de las tradiciones espirituales antiguas y su pensamiento se identifica con la filosofía perenne.



Fig.59. René Guénon.

Las figuras más importantes de esta corriente en Europa son Frithjof Schuon (n.1907, m.1998, miembro de la 'Alawīya y posterior fundador de la Maryamiyya),

Titus Burckhardt (n.1908, m.1984), Martin Lings (miembro de la 'Alawīya), Ananda K. Coomaraswamy (n. 1877, m.1947), Seyyed Hossein Nasr(n. 1933, 'Alawīya).

### **Darqāwīya**

La *ṭarīqa* Darqāwīya toma su nombre de su fundador, Sīdī Aḥmad al- Darqāwī (1760-1823), un místico sufí marroquí.

Sīdī Aḥmad al- Darqāwī vivió en Fez, donde en 1768 tuvo el encuentro que cambiaría su vida con su mentor, el Šayj 'Alī al-Ġamāl. En esa ocasión, recibió el pacto iniciático y durante dos años siguió las enseñanzas espirituales de su mentor. Después de ese periodo, fue enviado a los Beni Zarwâl, en Abū Brih, en las colinas al noreste de Fez, su tribu de origen, donde fundó la confradía iniciática conocida como Darqāwīyah. Ahora, en ese lugar se encuentra su tumba y su mausoleo.

Sus discípulos llevaron la doctrina desde el norte de África hasta Siria, desde el sur de Arabia hasta Java. La Darqāwīya de Muḥammad al-Arabi al-Darqawi se encuentra principalmente en Marruecos, mientras que la Alawi-Darqāwīya de Aḥmad al- 'Alawī, originario de Argelia, está presente en todo el mundo. Nos dejó alrededor de trescientas cartas, transmitidas por sus seguidores; algunas de estas misivas destacan el camino iniciático, enfatizando la importancia del desapego del mundo, del ego y de los apegos (ad-Darqawi 2021).

### **Naqšbandīya**

La Naqšbandīya, una de las *ṭurūq* más extendidas y activas en la actualidad, fue fundada por Baha-al-Din Naqshband (n. 1318, m. 1389), nacido en Bujará, en Asia Central.

La primera cadena de la *silsila* remonta su descendencia a Abu Bakr al-Siddiq, el Khalifatu Rasulu-Llah, vicario del Profeta.

En comparación con la mayoría de las órdenes sufíes, que trazan su origen a 'Ālī ibn abī Ṭālib, la Naqšbandīya remonta sus orígenes a Abū Bakr.

Es interesante señalar que la Naqšbandīya una de las principales cofradías sufíes concede gran importancia a la práctica de la sobriedad, *sahw*.

Además, es importante recordar que el principio Naqšbandī de "soledad en la multitud" se remonta a los principios Malāmatī. La Naqšbandīya pasa por diversas fases de desarrollo, al principio se le llama *ṭarīqa baqriya o tayfuriya*, en un segundo período es el período de los "Antiguos Maestros": "los Ḥwājaġān, un grupo de siete Suyūḥ (plural de Šayj) asiáticos centrales, el primero de los cuales fue Jwāġa Abū Ya'qūb Yūsuf Hamadānī (m. en 1141) y el último de los cuales Ḥwāja Amīr Sayyid Kulāl (m. en 1371)". (Giordani 2019, 37).

El hecho constitutivo de la Naqšbandīya fue sin duda la adopción de la práctica del *dīkr* silencioso por parte de Bahā'-ud-Dīn Naqshband. El nombre Naqshband surgió por haber sido un experto artesano "bordador" desde su juventud (Giordani 2019). Será su discípulo Muḥammad Pārsā quien recoja y comente los discursos y sentencias del Maestro en el célebre libro Qudsiya. Posteriormente, la *ṭarīqa* se ha difundido en

diversas partes del Mediterráneo, incluyendo Turquía, Siria, Líbano y Palestina, y hoy en día está extendida por todo el mundo.

### La Tradición

De la orden Naqšbandī, 'Umar 'Ali Šāh (n. 1922, m. 2005) e Idrīs Šāh (n. 1924, m. 1996) comenzaron en las décadas de los años 60 y 70 a difundir una forma de sufismo adaptada al contexto europeo.

'Umar 'Ali Šāh e Idrīs Šāh, hijos del Sirdār Iqbāl 'Ali Šāh de Sardana, (Uttar Pradesh, India), pertenece a una familia cuyos orígenes se remontan al profeta Muḥammad y a los emperadores sasánidas de Persia (año 122 a.C.).

Considerando el sufismo como portador de una Tradición, un conocimiento intemporal en la base de todas las formas religiosas, continuaron el trabajo emprendido por su padre, el Sirdār Iqbāl 'Ali Šāh para enseñar esta doctrina en Occidente.

Idrīs Šāh fue un escritor y profesor de sufismo, fundó el movimiento *Society for Sufi Studies*, su obra tuvo un fuerte impacto en la imagen del sufismo en Europa, influyendo en escritores como Doris Lessing y Paulo Coelho.

Por otra parte, como describe en su novela *Kara Kush*, Idrīs Šāh participó con los *muyahidines* liderados por el general Ahmad Šāh Mas'ūd en la guerra contra los invasores rusos en Afganistán.

Entre los libros más importantes de Idrīs Šāh se encuentran *Los sufíes y Aprender a aprender*.

Tras la muerte de Idrīs Šāh en 1996, un buen número de sus alumnos se convirtieron en discípulos de su hermano 'Umar 'Ali Šāh.

El hermano mayor, Omar 'Alī-Šāh, fue un exponente de la *ṭarīqa* Naqšbandī en Occidente. La *ṭarīqa* hoy tiene muchos seguidores en toda Europa, América del Norte y América Latina. En Europa y Sudamérica 'Umar 'Ali Šāh fundó lugares de encuentro y meditación que participan activamente en la difusión del sufismo como en Arcos de la Frontera donde encontramos una comunidad sufí contemplativa (Tarrés e Salguero 2010, 310), el sufismo de los hermanos Šāh ha sido definido como desislamizado en un estudio de Piraino y De Diego González (Piraino y de Diego González 2023).

Omar 'Alī-Šāh, llamado *Agha* por sus discípulos, murió el 7 de septiembre de 2005 en Jerez en España, y está enterrado en el cementerio de Brookwood en Inglaterra. Desde entonces, la *ṭarīqa* ha estado dirigida por su hijo 'Ārif Šāh.

Omar 'Alī-Šāh ha escrito numerosos libros sobre espiritualidad islámica, entre ellos *Sufism for today*, *The Course of the Seeker*, *The Rules or Secrets of the Naqshbandi Order*. Sus libros han sido traducidos a numerosos idiomas.

'Umar 'Ali Šāh en el texto introductorio a su traducción de *Rubaiyyat de Omar Khayyam* escribe:

El sufismo no es una religión ni una forma de culto. Es una filosofía de vida y su propósito es ofrecer al hombre un camino práctico que le permita alcanzar un nivel

superior de conciencia, y poder, a través de este conocimiento sublimado, comprender más íntimamente su relación con el ser supremo. Esta filosofía se ha transmitido a través de los siglos. Ha conservado su cualidad antigua y ha formado sus antiguos secretos, de modo que pueda estar disponible, sin cambios y sin contaminar, para aquellos que buscan una sabiduría más profunda a través de una conciencia más profunda. (Khayyam 1999, 11).

## Mawlawīya

La *ṭarīqa* Mawlawīya es una *ṭarīqa* que se originó en torno a las enseñanzas del místico Ğalāl al-Dīn Rūmī ( n. 1207, m. 1273). Rūmī, llamado mevlana , nuestro maestro, nació en Balkh, en el actual Afganistán. El padre de Rūmī, teólogo y predicador sufí, había sido apodado *Sulṭān al- 'Ulamā'*, su madre parece haber sido de ascendencia real perteneciente a la dinastía *Jwārazmšāh* . Las hagiografías hablan del encuentro con el maestro sufí Farīd al-Dīn 'Aṭṭār, de quien Rūmī escribirá: "Attar era el alma del misticismo y Sanāi los ojos. Simplemente sigo sus huellas". (Rūmī 2006, 30). Su biografía es muy rica, Ğalāl al-Dīn Rūmī conoció al maestro sufí Suhrawardī , visitó al gran maestro sufí Ibn al-'Arabī, en 1228 por invitación del rey Selyúcida se trasladó a Konia donde se le encargó dirigir una madrasa real. Rūmī fue alumno de al Tirmidhi, enseñará *el fiqh*, la jurisprudencia coránica, y *la Shari'a*, el conjunto de la Ley revelada. Su encuentro con Shams de Tabrizi se remonta a 1244 y la iluminación interior de Rūmī se remonta a este encuentro, de él tomó "la inclinación hacia el éxtasis amoroso y la danza" (Popovic e Gilles 1997, 623).

Hoy la Mawlawīya se desarrolla principalmente en Turquía, aunque su influencia también se ha extendido a otras partes del Mediterráneo y del mundo.

La Orden de Derviches Giratorios de Rūmī practica la *samā'*, la escucha, una forma físicamente activa de meditación con elementos de música y danza.

El sombrero de pelo de camello, llamado *sikke* , usado por los *sema'zen* , representa simbólicamente la lápida del ego, mientras que la falda blanca, llamada *tennure* , simboliza el sudario del ego. En el momento en que el *sema'zen* se quita el manto negro, conocido como *hirka* , se produce un renacimiento espiritual.

Al comienzo del *Samā'*, el *sema'zen* entra con los brazos cruzados, mientras realiza sus movimientos de rotación, los brazos se abren: el brazo derecho está vuelto hacia el cielo, dispuesto a recibir la benevolencia divina, mientras que la mano izquierda se vuelve hacia la tierra. La rotación es de derecha a izquierda, hacia el corazón.

Los comentaristas del Mesnevi coinciden en que todo el contenido del poema está concentrado en los primeros dieciocho versos, y estos primeros versos, efectivamente, son los más comentados en los tekke y las casas del Mesnevi. Los dos primeros versos son los siguientes:

Escucha este ney (flauta) que se lamenta y nos habla de la separación: Desde que me separaron (cortaron) de la rosaleda mi canción hace gemir a hombres y mujeres. (Popovic e Gilles 1997, 625).

El ney, símbolo del hombre perfecto y del profeta Muḥammad, es un elemento central de la práctica mevlevi.

## Tiḡānīya

La ṭarīqa Tiḡānīya fue fundada por Ahmad al-Tiḡānī (n. 1737, m. 1815), nacido en 'Ayn Mādī, Argelia. El linaje de Ahmad al-Tiḡānī por parte de su padre provenía de una importante tribu marroquí, los Abda, descendientes del profeta Muḥammad. La búsqueda de un maestro capaz de instruirle y guiarle le llevó a seguir la Qādirīya, la Šāḡilīya -Nasiriya, la Tayyibiya, la Jalwatiya y "la ṭarīqa de Ahmad al-Habib b. Muḥammad llamo «al- Ghamāri »" (De Diego González, Ley y Gnosis 2020, 137)

Durante una peregrinación a La Meca, *hāḡḡ*, conoció a Ahmad b. ' Abdullāh al-Hindi, probablemente un *Malāmatī* indio que tenía voto de silencio. "Un día, en presencia de Tijāni, al-Hindi le envió un mensaje declarando: "Tú eres el guardián de mis conocimientos, de mis secretos, de mis dones y de mi luz". (De Diego González 2015, 111)

Fue en el oasis de Abi. Semghoun, en el Touat, en 1784, donde tuvo una visión, "vio no en sueños, sino despiertos" (Popovic e Gilles 1997, 587), *ru'yā fī l- yaqza*, en el que el profeta Muḥammad se le apareció y le reveló su misión. La de establecer su camino.

"Šayj Tijan fue el sello de los santos *Khatm al- awliya* y su tan buscado Murabbi (educador) y protector ( kafil ) no era otra persona el mi querido Profeta". (De Diego González, Sufismo Negro 2019, 68). El profeta le dio el *wird*, un conjunto de oraciones específicas de la nueva *ṭarīqa*. El fundamento de Tiḡānīya es que el hombre sólo puede conocer experimentando el camino gnoseológico de la realidad muhammadiana.

Las fuentes biográficas y hagiográficas de Ahmad Tiḡānī son:

Jawahir al-maani (perlas de los significados»), de 'Alī Harazim b. Barrada; el Kit al-Jami' («El libro de la recopilación»), de Muḥammad Ibn Mushry, y, además, la obra recopilatoria de Muḥammad Taya al-Sufyani Al-Ifādat al-Ahmadiyya («El consejo sobre [el camin Ahmadiyya]). (De Diego González 2019, 74)

La orden Tiḡānīya, se difundió rápidamente en Marruecos y Túnez y contribuyó a renovar, a partir de mediados del siglo XIX, la espiritualidad musulmana en toda África. La cofradía está presente en 140 países y contaría con más de 250 millones de afiliados en todo el mundo.

## 'Alawīya Madanīya Ismā'īliya

El enfoque transmitido a lo largo de los siglos por los maestros sufíes nos resulta más congenial y es similar, por ejemplo, al de los maestros zen, budistas y taoístas: para mejorar el mundo, debemos empezar por mejorarnos a nosotros mismos.<sup>32</sup>

Cuando discípulos o maestros de diferentes *ṭurūq* deciden combinar enseñanzas y prácticas encontramos diversas combinaciones entre *ṭurūq*, este es el caso de 'Alawīya. Madanīya Ismā'īliya.

El nombre de la *ṭarīqa* 'Alawīya Madanīya Ismā'īliya recuerda a tres maestros, cada uno de los cuales desempeña un papel especialmente significativo: Aḥmad al-'Alawī, Muḥammad al Madanī, Ismā'īl al-Hedfī Madanī.

En la Fig.60 se puede ver la cadena iniciática, *silsila*, de la *ṭarīqa* 'Alawīya Madanīya Ismā'īliya. Cuantificar el número de seguidores de la *ṭarīqa* resulta especialmente complejo debido al carácter confidencial del pacto iniciático. Sin embargo, algunas fuentes estiman que la rama 'Alawīya tiene hasta dos millones de miembros<sup>33</sup>.

En Italia hay tres sedes, *zawāyā*, de la orden: una en la provincia de Reggio Emilia, fundada en 1994 por el Šayj Isma' il Al-Hadfī Madanī, la otra en la provincia de Génova vinculada directamente con la casa madre de Tozeur fundada en 2001 y la otra recientemente establecida en Catania. Se estima que hay alrededor de setenta adeptos italianos.

Una importante sede de la *zawāyā* se encuentra también en Túnez.

Fundador de la *ṭarīqa* Ismā'īliya el Šayj Ismā'īl al-Hedfī Madanī (Tozeur, 28 de mayo de 1916; Sfax, 11 de mayo de 1994) *wali*, santo, místico tunecino, es el tercer maestro al que se refiere esta *ṭarīqa*.

Šayj Ismā'īl al-Hedfī Madanī, nació en el Mashkiyat Walid al- Hâdif, en el seno de una antigua familia de origen árabe andalusí. En 1937 se trasladó a Túnez tras obtener el bachillerato en Tozeur, para continuar sus estudios en la Universidad de Zaytūna. En 1941 recibió el certificado de madurez y obediencia, *altahsīl wa altatwī*, y en 1945 el certificado *al- alamiyya* que le permitió enseñar en la gran mezquita de Túnez y en las mezquitas más pequeñas. En 1950 se trasladó a enseñar en las escuelas secundarias de Kastilya y Tozeur. Murió el 10 de mayo de 1994 y está enterrado en el *zawāyā* Ismā'īliya de Tozeur.

Incluso sobre la figura del Šayj Isma' il Al-Hadfī Madanī existen varias leyendas y mitos, desde la juventud se distinguió por sus dotes espirituales y fue apodado al *khalīfa*, el sucesor.

Ismā'īl al-Hedfī Madanī recibió la investidura para entrar en la *ṭarīqa* Madanīya de manos de Sîdî Šalāh al-Siyâh y se convirtió en discípulo del Sheij al-Madânî, quien le

---

32 Del sitio web de la *ṭarīqa* italiana 'Alawīya Madanīya Ismā'īliya <http://www.sufismoitalia.it/>

33 Ibídem.

autorizó a practicar el *dīkr* con los 99 Bellos Nombres de Allāh, *al-asmā' al-ḥusnā* y a dar permiso para hacerlo entre sus discípulos. Al-Madani no se dedicó a ampliar la *ṭarīqa* hasta que recibió una visión del profeta Muḥammad. En estos sueños verídicos, se le ordenó tres veces extender la *ṭarīqa* e invitar a la gente al Camino de Allāh . Sus discípulos se encuentran también en Italia, Francia, Holanda y en muchos países del mundo árabe.

Tras la muerte de Šayj al-Madani en 1959, Ismā'īl al-Hedfī Madanī fue nombrado su sucesor. Sólo después de tres años, en 1962, Ismā'īl al-Hedfī Madanī se hizo cargo de la *ṭarīqa* Madaniya , tras recibir las visiones de Sīdī al-Madani, de Aḥmad al-'Alawī y del Profeta Muḥammad.

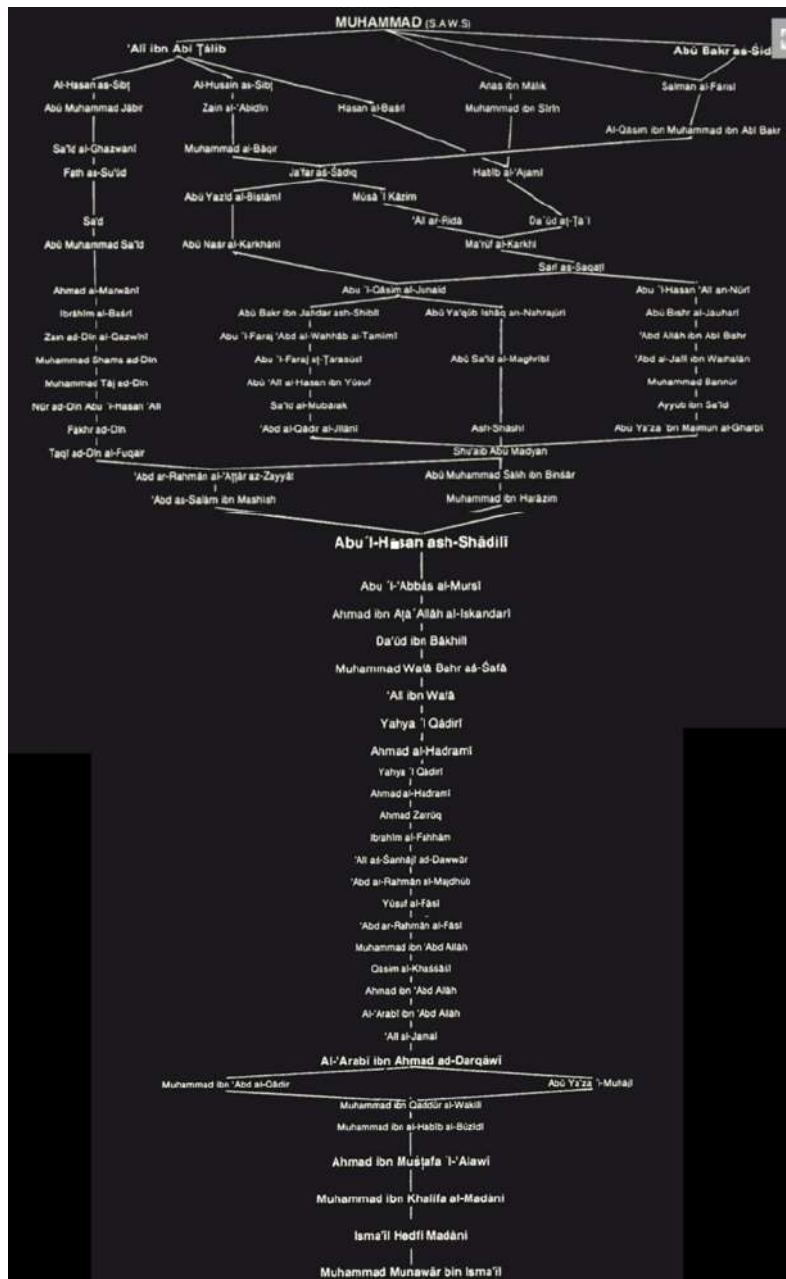


Fig. 6o. Silsila' ṭarīqa 'Alawīya Madaniyya Ismā'īliyya

## Darqāwīya Šādīlīya Qādirīya

Nacida de la fusión de tres importantes *ṭurūq* sufíes, la Darqāwīya, la Šādīlīya y la Qādirīya, fue fundada por el Šayj 'Abd al-Qādir al-Murābiṭ al-Šūfī al-Darqāwī (n. 1930, m. 2021) nacido Ian Dallas.

Ian Dallas, personaje singular, era escocés; antes de convertirse en Šayj, fue diseñador gráfico, mánager de los Beatles y actor en varias películas, incluyendo "8 1/2" de Federico Fellini en 1963, donde interpretó el papel de Maurice, el mago y lector de mentes. (Fig.61)

Ian Dallas encarnó magistralmente el personaje asignado por Fellini, quien comprendió bien la naturaleza "mágica" y "psíquica" del hombre que pronto se convertiría en el Šayj 'Abd al-Qādir al-Šūfī.



FIG.61. Ian Dalls de la película 8 y 1/2 de Federico Fellini

Ian Dallas fue iniciado en el sufismo en 1963 por el maestro marroquí Muḥammad Ḥabīb al-Darqāwī (n. 1876, m. 1972), quien más tarde lo designó como su *muqaddam*, su lugarteniente, en Gran Bretaña. Su legado espiritual proviene del Šayj Muḥammad ibn al-Habib de Meknes y del Šayj Muḥammad al-Fayturi de Bengasi.

Dallas reunió inicialmente a su alrededor a un grupo de artistas e intelectuales europeos y estadounidenses, fundando sucursales de la confradía en Occidente, incluyendo Londres, Córdoba y Berkeley en California. Dallas fue parte integral y una figura importante en el ambiente contracultural de los años 60, ofreciendo ideales de igualdad y participando en la crítica al sistema y al orden burgués con sus valores vacíos. El sufismo penetró en los círculos alternativos británicos a finales de los años 1960 como una "rama de la confradía sufí marroquí Ḥabībīya Darqāwīya, nacida en Londres en los mismos años e inmediatamente fuente de atracción para varios exponentes de la escena hippie londinense". (Leccese, Sufi Network. Le confraternite islamiche tra globalizzazione e tradizione 2017, 141)

La *ṭarīqa* Ḥabībīya afilió a tres miembros de la banda de rock psicodélico Mighty Bebé, Roger Powell, Mike Ace' Evans e Ian Whiteman. Estos tres artistas, después de un viaje a Marruecos, produjeron en 1972 el álbum "Man Bud Knew" bajo el nombre de The Ḥabībīya, uno de los primeros en el ámbito de la "música sufí del mundo". Las

letras en árabe de las tradiciones sufíes de la *ṭarīqa Ḥabībīya* contenían elementos de la música y las oraciones sufíes tradicionales que se escuchaban en la *zāwīya* de la *ṭarīqa Ḥabībīya* en las ciudades de Fez y Meknes. La realización del álbum estuvo acompañada de prácticas sufíes, como un ayuno de tres días antes de la grabación, la recitación de oraciones canónicas y una sesión de meditación una hora antes de cada sesión de grabación (Leccese, 2017, 142).

El disco fue realizado con la participación de Conrad y Susan Archuleta, multi instrumentistas californianos que también fueron discípulos de la confradía sufí.

La idea básica era que la meditación anularía nuestro ego, de modo que la música sería completamente espontánea. En definitiva, habríamos tocado como si fuéramos los instrumentos y no quienes los tocaban. En Whiteman, *The Ḥabībīya, If Man But Knew*. (Sunbeam Records, 2007).

Ian Dallas, Šayj'Abd al-Qādir al-Murābiṭ al-Šūfī al-Darqāwī, autoproclamado maestro espiritual sufí en 1968, fundó el **Movimiento Mundial Murabitún** (con las siglas MMM). El MMM se refiere a tres movimientos distintos: el primero se refiere a los Murabitún de Al-Ándalus, los hombres del *ribat*, inspirados en los almorávides, también conocidos como *al-Murābiṭūn*, una clase de monjes-soldados que se desarrolló en el siglo XI. Originalmente concentrados en *ribats* o *rábidas*, fortalezas de monasterios y puestos de guardia militares ubicados en zonas fronterizas o estratégicamente importantes, estos monjes soldados desempeñaron un papel clave en la vigilancia de las fronteras del Islam desde Mauritania hasta Senegal. Un segundo movimiento es una milicia presente en Beirut vinculada a Al *Fatah*. El tercero está vinculado a Ian Dallas Šayj 'Abd al-Qādir al-Murābiṭ al-Šūfī al-Darqāwī.

Ian Dallas ha fundado también una institución educativa el *Dallas College*, en febrero de 2004, con sede en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. La principal fuente de inspiración del *Dallas College* se basa en la experiencia adquirida entre 1998 y 2002 en Achnagairn House en Escocia, una institución educativa privada fundada por académicos y maestros europeos musulmanes. El modelo educativo, originalmente probado en Achnagairn House, se ha continuado y aplicado en el *Dallas College*, tomando como base los principios de la clásica *paideia* griega.

El movimiento vinculado al Šayj 'Abd al-Qādir ha despertado muchas preocupaciones a lo largo del tiempo, a menudo se ha planteado la hipótesis de que Ian Dallas podría ser un espía del Mossad (Navarro 1999, 60) o incluso que era el líder de una secta sufí nazi (Navarro 1999) como veremos más adelante. El Movimiento Mundial Murabitún considera a los wahabíes una secta del judaísmo (Athena Intelligence 2007, 131). Aspectos significativos de su discurso se refieren a las fuertes críticas al cristianismo y al chiismo y a la opinión de que tanto Arabia Saudita como los grupos Al-Qaeda y los talibanes están financiados por judíos. (Pérez Ventura 2012).

Desde el 19 de septiembre de 1980, el MMM está inscrito dentro de la Comunidad Islámica en España, entidad religiosa musulmana, en la Sección Especial

del Registro de Entidades Religiosas de la Dirección General de Asuntos Religiosos del Ministerio de Justicia, pero no está inscrita en las dos federaciones que representan la pluralidad organizativa del Islam en España: FEERI (Federación Española de Entidades Religiosas Islámicas) y UCIDE (Unión de Comunidades Islámicas de España), que forman la CIE (Comisión Islámica de España). Esta situación se vuelve controvertida porque parece que el MMM tiene la intención de participar en ellos, pero sin éxito.

El MMM está relacionado con la Fundación Mezquita de Granada, y con la construcción de la Gran Mezquita de Granada, inaugurada en julio de 2003 financiada con fondos recibidos de Gadafi y los Emiratos Árabes Unidos. Tiene sucursales en México (Chiapas), Norteamérica, Islas Bermudas, Sudáfrica (donde vivió Ian Dallas hasta su muerte), Nigeria, Francia, Alemania, Dinamarca, Malasia, Australia, Turquía e Italia.

El Movimiento Mundial Murabitún ha sido objeto de acusaciones por presuntos vínculos con grupos neonazis de extrema derecha, a los que algunas fuentes asocian con discursos antisemitas y anticapitalistas. (Navarro 1999) (Athena Intelligence 2007).

En cuanto a los vínculos con el nazismo, una de las acusaciones contra Ian Dallas fue la de haber estado presente el 19 de octubre de 1989, cuando Ernst Jünger fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad del País Vasco.

La figura de Jünger es compleja y ambigua en la historia: asociado con el nazismo, incluso rechazó la oferta del Ministerio de Cultura durante el nazismo. Su negativa a apoyar al régimen le costó diversas represalias por parte de las SS. El rechazo a la ideología racista y antisemita del nazismo surge en su novela *Auf den Marmorklippen* (1939).

En Dallas, supuestamente, lo que fascina es la figura del anarca de Junger. El anarca (del griego an (ἀν) 'sin' y -árchis, de árchein (ἄρχειν), 'gobernar, mandar') es un figura que aparece en la novela *Eumeswil* de Ernst Jünger, publicada en 1977. El anarca encarna la soberanía absoluta del individuo, el rechazo del poder, el intento de superación personal y la falta de sumisión a las leyes de la sociedad, acompañado de la búsqueda por una ley natural trascendente. El ideal de libertad.

El anarca de Junger no se corresponde con el anarquista: si el anarquista, de hecho, en constante oposición al poder, sigue siendo prisionero de él, el anarca, por el contrario, a través de una forma de indiferencia, se distancia de la sociedad y del tiempo histórico, para abrirse a una dimensión libre de la existencia dentro de un sentido trascendente que la supera.

Para obtener una comprensión más profunda de esta figura y de su *ṭarīqa*, conviene examinarla desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, en la Carta de Almonaster presentada por los miembros de la *ṭarīqa* de la sede de Sevilla en las XXIII Jornadas de cultura islámica del 12 de octubre de 2023 en Almonaster se recogieron declaraciones muy equilibradas sobre la situación del conflicto entre Israel y Palestina,

donde se criticó tanto a Hamás como a Israel. Se hizo un llamado al cese de las hostilidades, instando a ambas partes a deponer las armas y buscando una solución pacífica para poner fin al conflicto.

la primera cuestión es si realmente la humanidad camina hacia un horizonte de racionalidad y respeto fraterno, o por el contrario hacia la irracionalidad de la guerra y el avasallamiento indiscriminado del fuerte sobre el débil. (Hajj Jalid Nieto, Carta de Almonaster 12 octubre 2023)

Šayj 'Abd al-Qādir al-Murābiṭ al-Šūfī al-Darqāwī es muy amado por sus seguidores y venerado como santo, *wali*, y guía.

Actualmente en España casi todos los miembros en Europa son conversos y su visión tiene como modelo la vida del profeta Muḥammad, una educación que pretende seguir los valores de la sunna, una visión antimonopolio y antiusura. El objetivo es "restaurar la grandeza del Islam en el territorio del corazón", "comenzar de nuevo desde la comunidad restableciendo el *ethos* islámico, el pegamento social".

Esto implica: gobierno sin estado; ausencia de usura, riba, en las transacciones comerciales; instituciones de fin benéfico a perpetuidad, los *awqaf*, recolección del *zakāt* y su aplicación a lo que se extrae de la tierra, petróleo y minerales; comercio con la moneda halal, dinar y dirham; mirar la luna para establecer los dos 'Id, y un establecimiento de la justicia en tensión dinámica con el poder, garantizando la justicia para los pobres y desfavorecidos (H. J. Nieto 2022, 20-21).

Entre los seguidores de la *ṭarīqa* del Šayj 'Abd al-Qādir al-Murābiṭ al-Šūfī al-Darqāwī encontramos la figura de **Mansur Escudero** médico y psiquiatra español, pionero en la significación pública del islam" (Lupinarez 2021, 83), quien más tarde se convertiría en presidente de la Junta Islámica de España.

Entre los jóvenes que se opusieron a la dictadura de Franco y lucharon por los derechos y la libertad frente al autoritarismo, participando también en los movimientos internacionales del '68, muchos, decepcionados posteriormente por los acontecimientos políticos y el avance de la historia, emprendieron un camino de búsqueda espiritual.

Esta generación, inicialmente motivada por una pasión por la transformación social y política, ha experimentado una desilusión creciente. Sin embargo, en lugar de abandonar por completo el compromiso ideal, muchos de ellos buscaron respuestas en el campo espiritual.

En ese período se inicia el núcleo fundacional de la nueva comunidad islámica española, compuesta inicialmente por Mansur Escudero, Sabora Uribe, Abdelkarim Carrasco, Abdennur y Umar Coca, Zahra Contreras, Abu Bakr Merino y Hashim Cabrera (*datos Junta Islámica*). Se habían conocido previamente en Córdoba y habían compartido un periodo de convivencia en la Sierra de Melero Bajo. En esta antigua casa, junto con otros compañeros de lucha política, habían compartido ideas y sueños de un mundo nuevo, mejor y más justo. En un contexto permeado por el ambiente de la política de izquierdas, influido por los valores del Mayo del 68 francés, por el

marxismo y por visiones alternativas del mundo, se organizaron primero en torno a figuras como Mansur Escudero y algunos miembros del equipo del psiquiatra e intelectual Carlos Castilla del Pino.

En 1980 Mansur Escudero, Sabora Uribe, Abdelkarim Carrasco, Abdennur y Umar Coca, Zahra Contreras fundaron la *Sociedad para el Retorno del Islam en España* y siguieron en el primer momento de su conversión al maestro sufí de la *ṭarīqa darqawi*, Šayj ‘Abd al-Qādir Al-Murabit as-Sufi ad-Darqawy. En entrevista con Mansur Escudero, Yusuf Fernández describió así el momento, en la introducción:

Cuando Julio Anguita era alcalde de Córdoba, Escudero se estrenó en esa ciudad con ocasión de la Fiesta del Sacrificio, la gran celebración del año musulmán. Para entonces había constituido la Sociedad para el Retorno del Islam en España, con sede en Granada. Eran los primeros pasos de los españoles conversos al islam por la geografía de Andalucía. De pronto, la mayor parte del patrimonio arquitectónico de esta región cobró otro sentido y los nuevos musulmanes pu-dieron contextualizar sus prácticas y su vida cotidiana. (Memoria Junta islamica)

Tras separarse de Ian Dallas en 1989, Mansur conoció al Šayj Hārūn al Fay’ al-Faqīr, líder de la *ṭarīqa Muṣṭafawīya*, en Estados Unidos en 2008. Algunos de los nuevos musulmanes se unieron a la *ṭarīqa* y el Šayj Hārūn al Fay’ al-Faqīr nombró maestros tanto a Mansur Escudero como a su esposa Kamila Toby.

Šayj Mansur Escudero, figura clave entre los conversos al Islam en España, miembro fundador y presidente de la federación Española de Entidades Religiosas Islámicas (FEERI) de 1990 a 2003 , Secretario General de la Comisión Islámica de España (CIE), de 1991 a 2006, fundador en 1995, junto con Hashim Cabrera, de la revista de información y pensamiento *Verde Islam* y, en 1997, del portal Islámico en el idioma español de mayor difusión mundial en Internet, *Webislam* , falleció el 3 de octubre de 2010, está enterrado en el cementerio islámico municipal de Almodóvar del Río , en la provincia de Córdoba.

Tras la dimisión de Mansur Escudero en 2000, Abdelkarim Carrasco fue presidente y miembro del gobierno de la Federación Islámica creada en España, la FEERI, participando también en el equipo negociador del acuerdo de cooperación entre el Estado español y la Comisión Islámica de España, además de ser miembro de la comisión permanente y secretario general de la Comisión CIE Islámica de España , así como de la Junta Islámica.

### **Ğerrāḥī Jalwatī**

La Orden Ğerrāḥī Jalwatī es una confradía sufí que tiene raíces en la Jalwātīya , fundada en el siglo XIV en Jorasán por el Maestro Umar al- Jalwatī . Posteriormente, esta corriente sufí se trasladó a la región de Amasya, en Anatolia, y abrazó el sunnismo otomano. Durante el reinado de Bayazit II, se trasladó a Estambul, donde siguió extendiéndose.

La Tariqa Ğerrāḥī Jalwatī fue fundada en Estambul en 1704 por el maestro Nūr al-Dīn al- Ğerrāḥī .

La Orden Ğerrāḥī Jalwatī tiene una rica historia y ha dado lugar a numerosas ramas sufíes. Bajo el liderazgo de Pir Nūr al-Dīn al- Ğerrāḥī , la confradía desarrolló un *dīkr* específico Ğerrāḥī, que utiliza el sonido *Hu*, que hace referencia a *Allāh*, y un particular ejercicio de respiración, que ha llevado a sus practicantes a ser conocidos como "derviches aulladores".

En Italia, la Orden Ğerrāḥī fue introducida por Gabriele Mandel Khan, una figura destacada de la tradición sufí Ğerrāḥī en el país. Actualmente, el *Khalifa* de Italia es *Šayj* Mohsen Mouelhi.

Esta confradía enfatiza la invocación de Dios, la conmemoración, el ayuno, la vigilia, la ablución ritual, el silencio y el retiro espiritual, *ḥalwā*, de ahí el nombre *Kḥalwāti* . Además, desarrollaron una práctica de oración basada en siete Nombres Divinos, correspondientes a siete grados de evolución espiritual del alma.

Para completar este panorama sobre las *ṭurūq*, como ya se mencionó en la introducción de este trabajo, en el sufismo se destaca una estrecha conexión entre las confradías sufíes en la era de la globalización, que pueden comunicarse a través de grandes distancias y entre diferentes países y continentes con rapidez y una frecuencia antes impensable. Este vínculo se manifiesta a través de una notable circulación de personas, conocimientos y rituales dentro del contexto sufí, pero también fuera de él.

La globalización ha facilitado una intensa interacción entre comunidades sufíes en diferentes partes del mundo, permitiendo un intercambio dinámico de prácticas, enseñanzas y experiencias espirituales. Las confradías sufíes, en este contexto, se convierten en centros virtuales de una red global, contribuyendo a la difusión de enseñanzas y tradiciones sufíes en lugares distantes y culturalmente diferentes. De hecho, es posible encontrar en línea materiales sobre ritos, doctrinas y temas relacionados con el sufismo que alguna vez estuvieron reservados exclusivamente a los seguidores ya que custodiaban el *sirr*, el secreto de la enseñanza.

Compartir conocimientos y rituales a través de esta red global ayuda a mantener viva la tradición sufí, permitiéndole adaptarse a los desafíos contemporáneos y continuar desempeñando un papel importante en la vida espiritual de muchas personas en todo el mundo.

## 2.4. *Wird, Dikr, Ḥaḍra, Samāʿ*.

No penséis que quien se arroja al suelo agitado – escribe Ghazzālī, – es más perfecto, en cuanto a el trance (*wajd*), que aquel que permanece inmóvil y no se agita; sí, muchas veces el que permanece inmóvil en trance es más perfecto que el que está agitado. (Gilbert Rouget, *Música e trance*, 2019)

Desde los rituales chamánicos hasta los sufíes, pasando por los rituales de posesión, las sociedades humanas han recurrido y en algunos casos todavía recurren a un estado de conciencia no ordinario, como el trance, para restablecer el equilibrio entre el mundo sensible y lo desconocido. El trance surge como un recurso que ayuda a resolver el desafío de lo desconocido.

Aunque se puede discutir sobre la diferente teleología de los rituales sufíes en comparación con los ritos chamánicos o de posesión, todos parecen basarse en la búsqueda de una relación directa con lo sobrenatural para superar una condición de separación que de otro modo sería inexplicable, dolorosa y sin horizonte. El reencuentro debe tener lugar: mediante el ascenso del espíritu humano, mediante el descenso del divino, mediante la identificación temporal o la fusión en el momento del encuentro. (Rouget 2019, 11)

Como ya hemos comentado, el principal instrumento de autoperfeccionamiento en el sufismo es el *dikr*, el recuerdo de Dios, la recitación de los nombres de *Allāh* y otras invocaciones sagradas. Varía dependiendo de la *ṭarīqa* y las repeticiones son seguidas por el practicante a través del *sepah* o *tasbīḥ* (rosario). El objetivo es alcanzar un estado de aniquilación, *fanāʿ*, absorción total en Dios. Se recita tanto como instrumento personal de oración como en sesiones colectivas, donde a menudo forma parte del ritual *ḥaḍra*, que literalmente significa presencia.

El místico sufí Sulamī en su texto *I custodi del segreto* enumera varios tipos de *dikr* de acuerdo a *Malāmatīya*: *dikr* con la lengua, *dikr* con el corazón, *dikr* con el secreto y *dikr* con el espíritu atribuyendo en este caso más valor al *dikr* del espíritu y menos al *dikr* sonoro con la lengua. Fuera del contexto *Malāmatī* encontramos el *dikr* sonoro de la lengua en casi todos *las ṭurūq*, mientras que el secreto, interno o silencioso, en cambio, es practicado principalmente por los *Naqšbandī*.

El *dikr* no tiene valor si solo se mueve la lengua sin el corazón; en este caso, serán sílabas vacías. Spallino en (Biondo 2020, 103)

No se puede seguir un camino hacia Dios sin su recuerdo constante, y es importante destacar que el *dikr* no es real si no hay presencia del corazón, *Qalb*, el órgano de percepción y conocimiento. No se trata del corazón físico como dice al-

Ghazâlî en su libro *Las Maravillas del Corazón*, sino de un corazón espiritual, "sutil sustancia divina" (Ghazâlî 2006)

Solo un corazón limpio y purificado podrá llegar a la contemplación de la Luz.

Tanto en la tradición islámica como en la cristiana oriental, así como en el budismo y el hinduismo, encontramos como fundamento de la práctica la presencia de un corazón pulido que asume, según los contextos, varios nombres: el espejo del corazón, la purificación del corazón, la oración del corazón, la custodia de la puerta del corazón.

El *dikr* se menciona varias veces en el Qur'ân:

Acuérdate de Mí y Yo me acordaré de ti. (Qur'ân 2.152)

Acuérdate de tu Señor en tu alma, con humildad y temor reverencial, en voz baja, por la mañana y por la tarde y no estés entre los distraídos. (Qur'ân 7.205)

Aquellos que creen, que calman sus corazones ante el Recuerdo de *Allāh*. En verdad, los corazones se calman ante el Recuerdo de *Allāh*. (Qur'ân 13.28)

Los hombres que ni comercian ni venden distraen la memoria de *Allāh* (Qur'ân 24.37)

Recita lo que te ha sido revelado del Libro y realiza la oración. En verdad, la oración preserva de la vileza y de lo reprobable. El recuerdo de *Allāh* es sin duda el más grande (Qur'ân 29.45)

Oh ustedes que creen, recuerden a menudo el Nombre de *Allāh*. (Qur'ân 33.41)

No seáis como aquellos que olvidan a *Allāh* y a quienes *Allāh* hace olvidarse de sí mismos. (Qur'ân 59.19)

Menciona el Nombre de tu Señor y conságrate totalmente a Él. (Qur'ân 73.8)

Durante el *ḥaḍra*, literalmente presencia, los participantes pueden entrar en un estado de *trance* mediante la combinación de movimientos coordinados, cánticos e invocaciones. Esta experiencia colectiva puede describirse como una forma de presencia en *Allāh*.

El *trance* que sigue al *ḥaḍra* no es el mismo en todas las *ṭurūq*, a veces es desenfrenado, otras veces es tranquilo, sereno. En cualquier caso, es un instrumento a través de la cual se intenta superar los límites de la percepción ordinaria.

El término *samā'*, escucha, audición mística, consiste en cambio en escuchar poemas sagrados o música o en algunos casos es sinónimo de danza.

Según Massignon, con el tiempo la práctica del *dikr* reemplazó a la práctica del *samā'* en los hábitos de los sufíes. «Los maestros del misticismo – escribe – abandonaron progresivamente las sesiones musicales libres (*samā'*) [...] en favor de recitaciones fijas de letanías basadas en el Qur'ân (*Dikr*)». (Rouget 2019)

Al-Ġazālī en el *Kitāb adab al- samā' wa al- waġd*, *Libro sobre los buenos usos de la escucha y el trance*, parte de su famoso *Tratado sobre la revitalización de las ciencias y la religión* hablando de la realidad del trance, *wajd*, y la relación con *samā'*, escribe :

*Wajd* es una expresión que indica lo que se ha encontrado (yûjadu) a través de la escucha ( samâ ')». [...] se manifiesta bruscamente, como una iluminación. Es revelación e inspiración. Su relación con la "escucha", dice Ghazzâlî, reside en el hecho de que esta última "genera pureza de corazón" y que "la pureza es inspiración". El trance (*wajd*) consiste en la «Inspiración que proviene de la Verdad», dice poco antes, y quien conoce el trance llega a él «porque ha encontrado (*wajada*) lo que le faltaba. (Rouget 2019, 499)

En su texto *Música e trance* hablando de *wajd* en el sufismo, Rouget dice que es un trance de comunión ya que es imposible encarnar a *Allāh*, y no un éxtasis, "cuando está completamente controlado, dominado, sublimado, se podría decir, está casi en el límite del éxtasis, un límite [que] se cruza cuando se alcanza el estado de *fanā'*, superior a *wajd* " (Rouget 2019), y que es un estado de aniquilación en *Allāh*.

Éxtasis, frecuentemente el resultado del *dīkr* y a menudo íntimamente conectado con el *samā'*, puede asociarse con elementos que también se encuentran en el chamanismo. Estas dos prácticas comparten aspectos que se remontan a la búsqueda de un estado alterado de conciencia, de una conexión más profunda con lo divino o con las fuerzas espirituales.

El encuentro entre sufismo y chamanismo está atestiguado en muchas culturas afectadas por la islamización; por eso el infierno puede hablar, retomando la expresión de Vladimir Basilov de "chamanismo islamizado". Annawati y Gardet opinan que el *dīkr* colectivo ha estado bajo la influencia india desde el siglo XII a través de un intermediario mongol. (De Heusch 2009, 107)

En el texto de Gilbert Rouget *Música e trance* Sophie Ferchiou relata la descripción de mujeres que entran en trance de posesión mientras escuchan canciones "que no sólo no están destinadas a ellas sino que, además, son interpretadas por hombres decididos a buscar para sí mismos otro tipo de trance". (Rouget 2019)<sup>34</sup>.

Ferchiou se refiere a los rituales Šāḍiliya en los que participamos durante la investigación etnográfica en Túnez "se reúnen una vez por semana en un santuario para consagrarse al conocido ejercicio del *dīkr*" (Rouget 2019). "Mientras los adeptos, aislados en una habitación «completamente oscura», cantan rítmicamente el nombre de *Allāh*, al mismo tiempo que bailan desde la quietud, hasta haber alcanzado el trance, en una sala «contigua» algunas mujeres «se mantienen aparte» y que " no participan en el ritual", a su vez realizan prácticas de posesión. Éstas no cantan junto

---

<sup>34</sup> El texto está en formato Kindle.

con los hombres; lo que les interesa no son las palabras pronunciadas sino sólo la forma en que se pronuncian”.

El estudio de Ferchiou de 1972 proporcionó una visión inicial de los rituales, pero cabe señalar que la dinámica y las prácticas han cambiado con el tiempo. En observaciones más recientes se ha observado un cambio en los rituales, particularmente en lo que respecta a la participación de las mujeres. Actualmente, en las ceremonias en las que se participa durante este trabajo de investigación, las mujeres recitan el *dikr* junto con los hombres, permaneciendo físicamente separadas de ellos. Sin embargo, es crucial resaltar que a pesar de esta separación física, las mujeres son parte integral del *dikr* y contribuyen activamente a la práctica, como describiremos más adelante.

Esta evolución en la dinámica ritual refleja un cambio en las concepciones de participación e implicación de las mujeres, reafirmando su papel esencial en el contexto del *dikr*. Al analizar más a fondo la participación de las mujeres, surgen elementos que muestran una participación activa y significativa.

Cuando el canto alcanza un ritmo suficientemente acelerado, comienzan a bailar y siguiendo la cadencia del jadeo colectivo [de los hombres], balancean sus torsos hacia adelante y hacia atrás. De vez en cuando realizan gestos que se cree dictados por el espíritu que las posee [...]. Una vez finalizada la sesión de *dikr*, cuando los hombres guardan silencio, todas las mujeres poseídas caen al suelo inconscientes. Luego se intenta reanimarlos susurrándoles al oído ciertas fórmulas destinadas a apaciguar a los espíritus que las poseen. (Rouget 2019)

El *wird*, diferente en cada *ṭarīqa*, cuya raíz árabe principal es “llegar al agua”, “hacer descender al rebaño para beber” es el conjunto de oraciones distintivas de la *ṭarīqa*, que establece la pertenencia de un *murīd* a una *ṭarīqa*.

En el sufismo, la palabra *wird*, “lugar donde se bebe”, es uno de los aspectos fundamentales de la práctica de gran poder simbólico y esotérico. Difiere de una *ṭarīqa* a otra y es un signo identificador de la pertenencia. Es una transmisión del maestro al discípulo. El *wird* consiste en un conjunto de oraciones, recitación de suras del Qur’ān, otras fórmulas como peticiones de perdón *istighfar*, invocaciones *du’a*, oraciones en honor al Profeta Muḥammad, al *salat* ala *nabi*, o la recitación de Nombres divinos. Es una “forma de autognosis” (De Diego González 2020, 151).

## 2.5. Culto a los santos, descripción de un trabajo de campo etnográfico.

Los lugares oficialmente reconocidos como sagrados son limitados y se concentran principalmente en la zona de La Meca, llamada *harâm*, donde se realiza la peregrinación, con una consideración secundaria para Medina, lugar de sepultura del Profeta, y finalmente Jerusalén. La práctica del culto a los santos desafía esta concepción del espacio al aumentar el número de lugares considerados sagrados y, al mismo tiempo, alejar al creyente de la dirección legítima, la de La Meca. Como afirma Gaborieau (1994, 90). Volverse hacia una tumba es retroceder a concepciones más primitivas del espacio, como por ejemplo en el hinduismo o incluso en el cristianismo, donde cada monumento religioso es un microcosmos. (Boissevain, Sainte parmi les saints Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine 2005, 83)

La *ziyāra* en el sufismo es una práctica devocional que consiste en visitar los santuarios de los santos o *Šayj* sufíes, una forma de expresar devoción y respeto por los santos, y recibir su inspiración, bendición y ayuda.

Visitar las tumbas de los santos es una práctica común en el sufismo y ha sido objeto de controversia a lo largo de la historia. Algunos musulmanes, en particular los salafistas, la consideran una práctica idolátrica y las visitas como práctica de culto son motivo de controversia según el período histórico y la zona de referencia.

Durante el trabajo de campo etnográfico, mis conocimientos del idioma árabe no me permitieron comunicarme en árabe, pero mi investigación se llevó a cabo sin la ayuda de un intérprete. En Túnez casi todo el mundo es bilingüe o más bien trilingüe, la lengua con la que establecía contacto dependía de habilidades lingüísticas mutuas, era una redefinición continua de los códigos comunicativos.

Mi persona, incluso como investigadora, siempre ha sido bien recibida, siempre me ha hecho mucha gracia cuando me preguntaban si era argelina o española; en realidad, reflejando lejos, allá en la tierra de África, mi italianidad tampoco me parecía visible.

Muchos estudiosos, siguiendo el ejemplo de Roger Bastide durante sus investigaciones sobre el Candomblé en Bahía, optan por iniciarse en los conocimientos religiosos que pretenden estudiar. En este caso esta ficción iniciática es sólo simbólica e impide el conocimiento real. En mi caso, mi interés real por el sufismo y el profundo sentimiento de respeto a la religión islámica me permitieron entrar en las distintas *ṭurūq* y ser siempre bien aceptada.

## 2.6. Algunas descripciones del diario de campo.

Sábado 19 de noviembre de 2022  
24 Rabi Ath-Thânî 1444  
7.00 am

*Sīdī Bilḥassan Šādīlī Sábado por la mañana Dīkr*

A las siete de la mañana Jamel me espera, como acordamos, en Bah Bhar, la puerta del mar, la puerta de entrada a la Medina de Túnez.

Jamel es un místico sufí atento y cordial, mi primer informante, que más tarde se convertirá en un querido amigo y confidente. Jamel llega con una *koffa*<sup>35</sup> que contiene una manta para que me siente en el suelo durante el ritual, algo de pan, algunos dulces y sus modales llenos de *adab*, cortesía espiritual. Todo será usado para el ritual.

Jamel y yo caminamos por la calle Al Jazira en dirección a la *zāwīya* de Sīdī Bilḥassan Šādīlī en la salida sur de la ciudad, en *Bāb 'Alīwa*, sobre una colina donde se encuentra el cementerio más grande de Túnez, el cementerio de Jallaz. Caminar por el cementerio al amanecer es una experiencia difícil de transmitir, una extensión de tumbas blancas descansa en una extensa llanura que mira hacia La Meca y el mar, el blanco reina supremo. (Fig.62)



Fig.62. cementerio de Jallaz, Tunes.

---

<sup>35</sup>Cesta típica.

Jamel me muestra las tumbas de los sufíes y me explica la función de los dos platillos que hay en las tumbas, uno está lleno de semillas para poder alimentar a los pájaros y el otro servirá para recoger agua para que beban. Los pájaros corresponden a nuestras flores. En uno de los platos suele estar escrito el nombre de Allāh, en azul. En el silencio de las tumbas los sufíes deambulan con sus mantos o túnicas blancas, en silencio todos realizamos la *ziyāra*, la visitación.

La *zāwīya* de Sīdī Bilḥassan Šādīlī se compone de una mezquita construida sobre una cueva y otra mezquita, un poco más alejada, construida en el lugar de una de las visiones del profeta Muḥammad por parte de Sīdī Bilḥassan Šādīlī.

Al llegar al santuario Jamel me confiará a unas mujeres para participar en el ritual femenino, entrará por una gran puerta a otro espacio que las mujeres no podemos alcanzar. Las mujeres nos quedamos fuera, al principio me observan, pero no demasiado, me integro bien. El día anterior en la medina un vendedor me había hablado en árabe preguntándome si era argelina, entienden que no soy de Túnez, pero no pueden ubicarme, mis rasgos me ayudan a no ser otra cosa que ellos.

Escucho oraciones como la Sura *Fāthia*, "La que abre", varios *Ḍikr*: *Lā 'ilāha 'illa-llāh*, invocaciones de varios nombres de Allāh.

La mañana es un largo e incesante *Ḍikr*: *Allāh, Allāh, Allāh, Allāh, Hu, Hu, Hu, Lā 'ilāha 'illa-llāh, Lā 'ilāha 'illa-llāh* hasta obtener un estado colectivo, *hal*, de elevación espiritual.

El *Ḍikr*, con sus alabanzas a *Allāh*, es un puente que abre vastas dimensiones interiores. Es un ir y venir entre aquí y otro lugar, es un sumergirse en otra dimensión, eterna, acercarse y regresar. El movimiento ondulatorio que lo acompaña es también un ir y venir.

El *Ḍikr* sirve para purificar el corazón del discípulo y llenarlo de la presencia de Dios.

Recuerdan a Dios, según las normas establecidas por el fundador de la cofradía. Comienzan pronunciando Allāh muy lentamente, luego aumentan gradualmente la velocidad hasta que las dos líneas enfrentadas alternan recitación y balanceos del cuerpo. Las dos sílabas de Allāh se funden progresivamente en un sonoro «âh», luego, al reanudarse la respiración, en «huwa», «Él» que resume todos los atributos de Dios. Después de unos diez minutos de esta rápida recitación, sólo el sonido H pronunciado con fuerza sigue siendo audible. Esta carta caducada concentra el aliento divino, esto es lo que los shādihī llaman *el kettah*, el susurro. Los participantes olvidan su individualidad, forman un cuerpo, respiran junto con los demás seguidores y en el momento en que el *Ḍikr* alcanza su punto máximo, Sīdī Bel Hassen debe estar presente entre ellos. (Boissevain 2006, 113-114)

En este tiempo suspendido, los participantes del ritual nos convertimos en una sola voz. De detrás de las puertas se escuchan poderosas voces de hombres, miro a mi alrededor: hay 3 puertas. Un hombre pasa para repartirnos un libro de oraciones, nos

trae incienso, que todas inhalamos con un gesto de la mano y nos llevamos a la cabeza y al pecho. Las mujeres conversan, es un lugar de hermandad, intercambiamos pan, dátiles, sonrisas. Empezamos de nuevo con *dikr*. Algunas se entregan a estados profundos recitando *dikr* con los ojos cerrados, otras se involucran menos. Otras buscan incesantemente el éxtasis tratando de ser incitadas por los demás con *Zağrūta*<sup>36</sup>, pero son calmadas por los demás, la sobriedad del *Šāḍiliya* es evidente. A menudo todas nos expresamos con *Zağrūta*, es nuestro lenguaje exclusivo para subrayar momentos intensos, a menudo dirigidos a los hombres, como para agradecerles por haber liderado un *dikr* tan poderoso.

Algunas lloran, otras las consolamos.

En las puertas laterales hay dos personajes, yo los llamo guardianes del ritual. Una mujer, guardiana de la fuente de agua y su gestión, y un hombre, portador del Qur'ān, del incienso y gestor del marcado preciso de los tiempos.

La guardiana de la fuente y el portador del Qur'ān, el *ulik*<sup>37</sup>, que se llama Fathi, cumplen la función de preservar el equilibrio, gestionar los ritmos y el carácter sagrado del ritual. (Fig.63)



Fig.63. El *ulik* soportado en la puerta durante el *dikr*.

<sup>36</sup> Práctica cultural ancestral en algunas regiones de Oriente Próximo y el Norte de África, el *Zağrūta* es un aullido que suelen emitir las mujeres durante actos festivos, ceremonias nupciales o festivales

<sup>37</sup> Intermediario entre el santo y los fieles, encargados de acoger a los fieles, cuidan del funcionamiento del *Zāwiya*.

Esta *zāwīya*, según lo que me dicen, tiene una *baraka*<sup>38</sup> muy importante porque Sīdī Bilḥassan Šāḍilī permaneció mucho tiempo en la cueva, ahora lugar de oración (Fig. 64).



Fig.64. Cueva del Santuario de Sīdī Bilḥassan Šāḍilī

Como lugar de meditación, la imagen de la cueva está impregnada de profundos significados.

La cueva ha atraído a los místicos desde siempre, basta pensar en San Francisco, que dormía sobre la piedra desnuda. Es precisamente en el aislamiento en el corazón de la tierra donde a menudo reciben visiones. El propio Qur'ān narra la historia de los Compañeros de la Cueva, destacando el simbolismo asociado a este entorno. Además, la tradición islámica informa que el Profeta Muḥammad y Abu Bakr buscaron refugio en la cueva de Thawr, y fue en una cueva donde, según un hadiz, el Profeta recibió su primera revelación. Estos eventos proporcionan una base espiritual para elegir una cueva como lugar de meditación y retiro.

La vida del profeta Muḥammad, considerado un modelo, inspiró a muchos santos a seguir su ejemplo, y a menudo se emula la práctica de la *kḥalwā*, o retiro espiritual en una cueva. La cueva de Sīdī Belḥassan, además de ser un lugar de meditación, también se cree que fue refugio del profeta Moisés.

---

<sup>38</sup> Palabra árabe, que significa propiamente " bendición ", que en todos África el norte aplica también y sobre todo a la misteriosa fuerza sagrada y benéfica al mismo tiempo que, según la creencia popular de esos regiones , emana de personas consideradas santas, o de objetos o lugares consideró sagrado , y trae Gracias de orden material a aquellos que tocan esas personas o cosas, o incluso indirectamente entrar en contacto con ellos . Enciclopedia Carlo Alfonso Nallino Treccani

La cofradía Šādīlīya celebra el *dīkr* y recita el *hizb*, oración, en el santuario de Sīdī Belḥassan todos los sábados por la mañana. Además, la *ṭarīqa* mantiene vínculos particulares con otros santuarios tunecinos, como Sīdī Mahrez, que no tiene cofradía, donde el *hizb* de Sīdī Bel Hassen del sábado por la mañana se repite los miércoles por la mañana.

De manera similar, los domingos y lunes por la noche se recitan *dīkr Šādīlī* en los dos santuarios de Sayda Mannūbīya. Las *zawāyā*, cumpliendo su misión de ayuda, ofrecen apoyo a los pobres. Una amiga, una jueza siciliana-tunecina llamada Zeinab, me cuenta cómo su abuela preparaba y llevaba cuscús a al *zāwīya* todos los sábados por la mañana para los menos afortunados. Este acto atestigua el compromiso de las *zawāyā* de apoyar a la comunidad, ofreciendo no sólo un lugar de práctica espiritual, sino también un recurso de asistencia y solidaridad para quienes lo necesitan. En esta *zāwīya* cada viernes, después de la oración del atardecer, y cada sábado, después de la oración del amanecer, tienen lugar las visitas *ziyāra*, donde se llevan a cabo las recitaciones del *dīkr* y la recitación de partes del Qur'ān, oraciones u "oraciones supererogatorias" (*ḥzāb*) compuestas por al-Šādīlī.

Volveré a esta *zāwīya* una y otra vez sola, la última vez el 21 de mayo de 2023.

21 de mayo de 2023 calendario gregoriano  
1 Dhul Qi'dah Calendario islámico Qi'dah 1444

«El sueño hermano, es la muerte y la gente del Paraíso no duerme» (Tabarani)

En silencio llego a los lugares de culto, pasando a menudo por cementerios (Fig.65) donde han surgido algunas *zawāyā*. Me encuentro cuestionándome como Juan Goytisolo en *La ciudad de los muertos*.

En este espacio entre el mundo de los vivos y los muertos, las reglas para los sufíes se subvierten. ¿Quién está vivo y quién está muerto?



Fig.65. cementerio de Jallaz, Tunes.

El recuerdo de *Allāh* está ciertamente vivo en las mil cofradías tunecinas.

De *zāwīya* a *zāwīya*, entre *dīkr* y *ḥaḍra* participo en diversos rituales, cada día en Túnez hay un *dīkr* o un *ḥaḍra* en un *zāwīya* diferente.

En *Sīdī Mahrez*, el *dīkr* es el miércoles por la mañana, en *Sīdī Rihai* el *dīkr* es el viernes por la tarde. *Dīkr*, el recuerdo de *Allāh*, es un intento incesante de trascender el plano ordinario, de acercarse a Dios.

Algunas mujeres lloran, otras se distraen, otras buscan frenéticamente el trance. Pero lo más frecuente es que se trate de un *dīkr* sereno, interior, por momentos fluye una fuerza muy poderosa, palpable incluso con los ojos cerrados, un profundo estado de conexión. La voz de los hombres, que están en un espacio apartado, llega fuerte, intensa. El mundo de las mujeres está más descompuesto que el de los hombres, durante el *dīkr* pasa una mujer con *henna* "bendita", la despiden, no está permitido, durante el *dīkr* solo se debe participar en el *dīkr*.

Pero de manera subterránea los ritos fluyen en muchos niveles, las mujeres cantan los nombres de *Allāh* en recipientes y botellas de agua para dotarlas de poder divino (Fig.66).



Fig.66. Mujer canta los nombres de *Allāh* en *bottella de agua*.

*Allāh*, como palabra sagrada, fluirá en el agua bendita, haciéndola milagrosa. Las velas y el incienso están omnipresentes.

Empieza el *ḥaḍra*, una inmersión colectiva en estado de trance, las energías fluyen con fuerza, nos transmitimos "estados alterados" entre nosotros, es una transmisión psíquica poderosa. Trance colectivo pero muy personal, dependiendo del estado de avance espiritual personal sucederán diferentes cosas. Algunas están rígidas, otras lloran, algunas no pueden conectarse con los demás y algunas se van volando. El *ganz Anderes*, es decir, lo totalmente otro, lo completamente distinto de lo humano, es "*in corpore*". La frontera entre mundos ha pasado.

### 2.6.1. Culto de Aisha al- Sayyda Mannûbiyya

Su culto consiste en visitas individuales a los dos santuarios, o visitas colectivas, los domingos a Manouba y los lunes a Túnez. [...] El de la tarde es un *ḥaḍra*, cuya gran mayoría de participantes son mujeres. Se dirigen deseos al santo, mientras uno o más grupos de músicos, según el santuario, cantan canciones dedicadas a los distintos santos, acompañándose de instrumentos de percusión ( *bendîr* , *târ* y *darbuka* ). Algunas mujeres presentes participan en trances de posesión ritual y la sesión termina poco antes de la oración del atardecer. (Boissevain 2006)

Aisha al- Sayyda Mannûbiyya, es una santa incluso antes de nacer. De hecho, cuenta la leyenda que Sîdî Abdel Qader el-'Abd al-Qâdir Gîlânî, incluso antes del nacimiento de Sayyda Mannûbiyya, tocando con la mano el vientre de su madre, le transmitió el poder de la santidad, insertando así a Sayyda Mannûbiyya en una cadena espiritual.

Aisha realiza su primer milagro hablando desde el útero y animando a su madre a superar el pánico generado por el encuentro con Sîdî Abdel Qader, el santo que puso su mano sobre su vientre y su cabeza (Boissevain 2006: 27).

Volvemos al tema destacado anteriormente de cómo subyace en muchos santos una narración de su santidad que precede a su mismo nacimiento.

Nacida alrededor de 1197 en Manouba, Sayyda Mannûbiya perdió a su madre y fue criada por su padre. Desde pequeña tuvo un fuerte sentimiento místico, rezaba mientras deambulaba por el campo. Nelly Amri, historiadora de la Universidad de Manouba y persona de gran espiritualidad en *Figures de sainteté féminine, musulmane et chrétienne, en Afrique du nord et au Proche-Orient*, describe su belleza que no era sólo física. Amri escribe sobre la figura histórica de Lalla Mannûbiyya, en diálogo con el mito de esta figura femenina del siglo XIII, como santa sufí, una loca de *Allāh*. La propia Amry también describe en su texto diversas figuras de santidad en la cultura islámica que relaciona con los arquetipos: la figura coránica de María, modelo por excelencia de la elección divina de la mujer en el Islam y las figuras de las esposas del Profeta (*ummahât al- mu 'minîn*, las "Madres de los creyentes"). Entre las diversas figuras de la santidad femenina encontramos la figura de la santa sufí Râbi' a al-' Adawiyya y también están muy presentes otros eminentes ascetas y sufíes del Maschrek. La figura de ' Âisha al- Mannûbiyya (n.1199, m.1267) esbozada por Amry pertenece al modelo extático de santidad con un estrecho parentesco con la gente del reproche (*ahl al- malâma*), cuya verdadera condición espiritual hemos visto que está oculta.

El corazón de Aisha está aniquilado en Dios, vuelto hacia sí mismo, perdido en la Presencia divina; su hagiógrafo le atribuye estas palabras:

Estoy borracha. En toda mi vida y en mi muerte. Perdida en el amor. Los dos Ángeles me encontrarán. En la tumba. Para encontrarme con mi Señor. Estaré borracha"; o incluso "Bebí del océano del amor. Por la puerta de Proximidad entré. Vi el Reino. En presencia del Amado, los amantes fueron aniquilados. Entonces se me apareció el Amado. En ese instante, completamente llena, yo estaba. (Amy 2015, 12).

La iniciación de Aisha parece haber sido obra de *al- Jidr*, el hombre verde, que le declara su amor, quiere casarse con ella, afirmando que su nombre está inscrito en su registro desde hace tres mil años (Faranda 2019, 176). Su padre, preocupado, decide casarla con un primo, pero Aisha se niega y lo amenaza de muerte. En vísperas de la boda, según algunas historias, él muere de una misteriosa enfermedad (Amri 2008, 160 en Faranda 2019).

Nelly Amri en *Entre Orient et Occident musulmans: Retour sur la sainteté féminine* respecto a esta extraordinaria figura nos dice que la santa más famosa de Ifrîqiyya que optó por el celibato sigue siendo sin duda ' Âisha al- Mannûbiyya (Amry 2015, 25). Aunque la elección de la virginidad o incluso del celibato no se consideraba, como en el ideal cristiano de santidad, un camino elevado, varias santas del Magreb en la época medieval abrazaron tales prácticas.

Si el camino iniciático representa uno de los *topoi* de la santidad masculina, del mismo modo "el rechazo del matrimonio emerge como un elemento primordial en la formación de una santa" (Boissevain 2005, 39).

Alrededor de la figura de Aisha encontramos muchos milagros como ocurre con las demás figuras de santos encontradas.

Uno de los relatos legendarios cuenta la matanza del toro de su padre, cuya carne Aisha distribuyó a sus vecinos y cuyos huesos luego hacía devolver. Dejando la cabeza y las cuatro patas en el patio, las colocó en la piel del toro y las orientó hacia la *qibla* mientras rezaba sobre ellas. Después de tres rondas de oraciones, el toro resucitó, nuevamente vivo. Aisha entonces, dirigiéndose a los habitantes de Manouba, pronunció sobre ellos una maldición. Este mito se canta al comienzo de cada ritual femenino en los dos santuarios de la santa

El culto se ramifica en dos *zawāyā*: la *zāwīya* de Manouba y la *zāwīya* de Gorjâni, en el centro de Túnez. De hecho, se dice que en el momento de su muerte su padre pidió a Allāh que partiera su cuerpo en dos y permitiera que fuera venerado en ambos lugares. La adhesión al culto de Sayyda Mannûbiyya está vinculada a la Šāḡilīya. Aisha solía realizar retiros espirituales en Ġabal al-Siyāda, en la periferia sur de la ciudad de Túnez, en la cima de la colina donde se construiría su santuario tunecino y que llevaría su nombre; asimismo, su hagiógrafo menciona sus retiros espirituales en el Jabal Zaghouan (Amry 2015, 17).

### ***Del diario de campo***

28 de abril de 2023 Túnez, Manouba

Me encuentro con la profesora Laura Faranda de la Universidad *La Sapienza* en una conferencia en la Universidad *La Manouba* de Túnez en la que había presentado la figura de la mística sufí Isabelle Eberhardt hablando sobre las *zawāyā* entre Argelia y Túnez, al final de mi charla ella me detiene y me invita a ir con ella al santuario de Aisha al- Sayyda Mannûbiyya en la que llevas años investigando. Estoy feliz de que estuviera entre los lugares a los que hubiera buscado acceso, vamos juntas.

Ella me informa de que el destino del culto es casi exclusivamente femenino.

El santuario de Manouba está construido en el lugar de la casa familiar de la santa y organizado según la estructura tradicional de una casa árabe.



Fig. 67. sepulcro de Aisha Manubiyya, La Manouba, Túnez.

Entramos en el cuarto de la santa, una pequeña habitación que contiene una tumba, que me dicen que es falsa, cubierta de telas (fig. 67). Recitamos juntas la sura del Qur'ān *Al- Fātiḥa*, nos colocan en el centro de la palma de nuestras manos un *taba'*, sello, de henna bendita, como estigmas cubriéndolo de algodón, como ritual de bendición. A cambio de unos dinares recibo también dos velas y el incienso bendito que aún conservo. Me bendice el *ukila* "que seas bienvenida dondequiera que vayas".

El santuario ha sido repintado recientemente todo de blanco y todo reluciente y luminoso, los grafitos votivos que habitualmente se encuentran en el patio interior han desaparecido y han sido limpiados, el muro está a la espera de nuevos grafitos votivos para pedir nuevas bendiciones a la santa Mannûbiya. En esta sala de este segundo patio encontramos un pozo de agua lleno de *baraka*, bendición.

El agua del pozo de Sayyda Mannûbiya, como el de muchos santuarios de grandes santos, tiene virtudes benéficas sobre el estado general de la persona, tanto física como psicológica. Problemas intestinales o dermatológicos, sentimentales u obstétricos, todos pueden solucionarse o al menos mejorarse con las virtudes del agua de La Manouba. Los Peregrinos traen una botella a casa, para que la beba alguien de la familia o personas de su entorno a quienes les vendría bien un poco de la *baraka* de la santa. (Boissevain, Sainte parmi les saints Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine 2005, 133)

Con las profesoras Laura Faranda y Rim Laabi de La Universidad de Gabès volvemos a la conferencia, hace mucho calor y el sol brilla con fuerza a finales de abril en Túnez.

## Reflexiones finales

Lo que de algún modo hacen estos textos visionarios es reconducir la historia "en la tierra" hasta la historia "en el cielo", proponiendo al mismo tiempo al lector la realización de ese mismo trayecto (Sohravadí 2002, 26)

El *alam al-mithal*, el *mundus imaginalis* repetidamente encontrado en este estudio, el lugar donde tiene lugar el arte, debe considerarse en el sufismo un mundo ontológicamente real, alejado del concepto de fantasía. Se trata de un terreno de estudio que permanece más allá de la verificación empírica de nuestras ciencias.

El lugar donde lo material se vuelve espiritual y lo espiritual se materializa, la tierra de *Hūrqalyā*, el lugar de la *visio smaragdina* requiere una facultad perceptiva específica a la par de las facultades de percepción sensorial o de intuición intelectual. Esta cualidad perceptiva permite que la aparición de algo sólo pueda producirse en este reino imaginal. (Corbin 1993), (Sohravadí 2002).

No se trata de lo que el lenguaje de nuestro tiempo llama "imaginación", sino de una visión que es *Imaginatio vera*, tal como la entendía Paracelso. A esta *Imaginatio vera* hay que darle todo su valor en este contexto.

El mundo de *Hūrqalyā* es el lugar de acontecimientos totalmente reales. La realidad *sui generis* de estos acontecimientos no puede alcanzarse en otro lugar que en el mundo de *Hūrqalyā*. Las visiones de los profetas, los relatos visionarios, los actos de los ritos de iniciación, las teofanías son formas imaginarias de acontecimientos totalmente reales, pero de una realidad que no puede percibirse de forma ordinaria. El *mundus imaginalis* es el lugar de la propia historia imaginaria (ni mito ni alegoría) y se desarrolla dentro de su propia geografía y topografía imaginarias (Corbin 2006, 76).

Es el lugar de la "intuición que el espíritu logra con los ojos de la contemplación" (Asín Palacios 1981, 296), es la luz del espíritu que nace de un corazón purificado, es precisamente el corazón, como veremos más adelante, el lugar de la visión del que nos habla Ibn al-'Arabī. En este sentido, podemos usar las palabras de Asín Palacios, quien define el pensamiento akbarí como "desconcertante". De hecho, sus argumentaciones no pueden entenderse sin un igual grado de morada o de conocimiento esotérico. Solo podemos concluir esta reflexión afirmando que entre los diferentes grados de intuición mística que describe Ibn'Arabi (revelación, iluminación y contemplación), el místico nunca podrá alcanzar la Majestad divina, que permanece inconocible porque se oculta entre los velos de las cosas creadas.

## Capítulo 3. Visionarios.

### Artistas sufíes en el Mediterráneo occidental.

Al encontrar a los artistas objeto de este estudio, salta a la vista el interesante hecho de que, en su gran mayoría, no limitan su pertenencia territorial a un lugar geográfico en particular. Más bien, su identidad se configura como supranacional, "humana". El territorio en el que se reconocen está intrínsecamente relacionado con el viaje sufí, concebido como un espacio de movimiento continuo en las manifestaciones siempre cambiantes de la existencia y que, al mismo tiempo, es un viaje espiritual.

En este análisis, exploraremos las obras de estos artistas, situándolas en el contexto de sus países de origen, considerando su implicación en contextos globales. Este enfoque nos permite apreciar la complejidad de su expresión artística a través de una lente que integra lo local y lo global, destacando la fluidez de las influencias culturales y el trascender de las fronteras geográficas. A través de la práctica artística, se opera esa *DissemiNación* de la que habla Homi Bhabha, retomando un concepto de Jacques Derrida, que independiza al artista del propio concepto de nación, permitiéndole moverse libremente en el lugar intermedio de la frontera, dentro de lo que puede definirse como el Tercer Espacio (Bhabha 2020). El artista se sitúa en la frontera entre mundos diferentes. Y la propia obra de arte se sitúa en un tercer espacio entre el artista y el mundo-espectador. (Bhabha 1996). El tercer espacio es un lugar de transición en el que se produce un cambio continuo de códigos y transformaciones culturales, donde los diferentes sistemas de significado se reorganizan, incluso dentro del mismo sistema (Bhabha 2020). En este caso, el tercer espacio sufí se sitúa también en otro nivel, aquel '*ālam al mithāl*' mencionado en varias ocasiones, espacio de teofanías y contemplación, otro tercer espacio vertical.

#### 3.1. Una panorámica sobre el arte en Túnez.

Sin embargo el vínculo más profundo entre el arte islámico y el Qur'án es de una clase completamente distinta, no reside en la forma del Corán en su *haqíqah* su esencia supraformal y más particularmente en la idea de *tawhid* (unidad) con sus implicaciones contemplativas. El arte islámico en el sentido de todas las artes plásticas del Islam es esencialmente la proyección en el orden visual, de ciertos aspectos o dimensiones de la Unidad Divina. (Burckhardt Titus 2014,90)

A finales del siglo XIX y principios del XX, las vanguardias artísticas europeas extendieron su influencia a las colonias francesas y británicas, incluido el protectorado francés de Túnez. La llegada de los europeos a suelo africano trajo consigo la introducción del arte de caballete, transmitiendo así la tradición artística occidental al continente africano.

Este momento histórico no solo estuvo marcado por la mera transmisión de influencias artísticas, sino que también marcó un período de intensos intercambios e interacciones recíprocas entre las formas artísticas tradicionales locales y las procedentes de Europa.

La primera exposición de arte en Túnez fue organizada por el protectorado francés en 1894 en el *Institut de Carthage*, la institución científica y cultural más importante de la colonia. Su función era legitimar y justificar el poder colonial a través de una supuesta supremacía cultural y educativa. A esta primera exposición siguió la inauguración del primer *Salon Tunisienne*, el 11 de mayo de 1894, como salón de exposiciones de arte anual.

Podemos deducir el espíritu que rodeaba el acontecimiento en estas palabras publicadas por el instrumento del Instituto de Cartago la *Revue Tunisienne*<sup>39</sup> :

Es (el salón) la última y más alta manifestación de la inteligencia [...] Es el Arte que ilumina de manera brillante el rápido proceso del genio francés durante la Regencia. Es finalmente una toma de posesión definitiva y completa, realizada por la fuerza de nuestro ingenio. [...] esta tierra, esterilizada durante siglos, que parecía siempre dedicada a operaciones comerciales rudimentarias, cuyo horizonte parecía limitado por las estrechas concepciones de la mente semítica [...], se despertó de repente, bajo la influencia fecundante del puro genio ario de Francia...". (Louati 1997, 26)

Muchos artistas franceses residentes en la colonia tunecina expusieron en el salón, entre ellos Louis Chalon, P. Bridet, Paul Proust, Mme. Viola, Truelle, Miss Geneviève Grégoire y el escultor Théodore Rivière, persiguiendo un discurso pictórico relacionado con el academicismo orientalista. (Louati 1997)

La segunda edición del *Salon Tunisienne*, celebrada el año siguiente, tuvo menos éxito, pero contó con una mayor participación de artistas locales. Fue el cuarto *Salón*, inaugurado el 15 de abril de 1897 en el *Palais des arts*, a afirmarse positivamente, con la participación de orientalistas franceses como Etienne Dinet, (que adoptó el nombre de Nasreddine tras su conversión al Islam), Paul Leroy, Girardot Chalon, Huguel. La colonia francesa de Argelia también estuvo representada por Noire, Reynaud, Noailly Deshayes Bariteau, Sintès y otros. Entre los artistas locales estaban Sadoux, Boivin, Blairat, Delaplanche, Pellerin, entre otros. (Louati 1997, 29)

A lo largo de los años, el Salón continuó con sus exposiciones anuales hasta 1914, cuando fueron interrumpidas debido a la Primera Guerra Mundial, para luego reanudarse en 1920. Los artistas locales se quejaban de ser marginados en

---

<sup>39</sup> *Revue Tunisienne* (1894, volumen 1 pp. 328 y 329),

comparación con los franceses, pero esta situación empezó a cambiar en el período entre las dos guerras, que representó la época más próspera del Salón Tunecino.

Durante este período, se produjo una transformación en los discursos, con una disminución de los tonos racistas y de las afirmaciones sobre la presunta contribución civilizadora de Francia. Encontramos, en estos años, presencias prestigiosas como Van Dongen Brianchon, Roland Oudot, Gromaire, Marquet, Vlaminck, Lhote, Mainssieux, Tal Coat Masereel, así como artistas franceses de Argelia Cauvy, Assus, Sureda y otros. (Louati 1997, 40). La última gran exposición tuvo lugar en 1950.

Inspirado en el *Salon Tunisien*, el *Salón de Otoño* fue creado en 1923 por la Sociedad de Artistas Tunecinos. Como nuevo rival del *Salon Tunisienne*, se fundó bajo el alto patrocinio del Bey y adoptó el nombre de *Salon des Artistes Tunisiens*.

La competencia entre los dos Salones se intensificó cuando André Delacroix, en 1930, decidió convertir el *Salon des Artistes Tunisiens* en un lugar de encuentro de artistas profesionales y acoger un evento anual de arte orientalista con el objetivo de convertir el Salón en un gran acontecimiento orientalista. (Nakhli 2023)

A excepción de dos folletos fechados en 1924 y 1926, no se han encontrado catálogos de los Salones de Artistas Tunecinos. Sin embargo, es importante señalar que en ninguno de los actos organizados por la asociación figuraban nombres de artistas tunecinos, aparte de la sección dedicada a las artes indígenas: "Este hecho pone de relieve el carácter conservador, ideológicamente de derechas y colonial de esta sociedad". (Nakhli 2023, 77)

El periodo de entreguerras fue testigo de un aumento de artistas italianos. En 1926 el *Salon des Artistes Tunisiens* también recibió financiación del consulado italiano. El vicedeputado de Italia, Sabena, estuvo presente en la inauguración del *Salón* en 1939. Parece que las autoridades consulares italianas intentaron desempeñar un papel en la escena artística colonial para promover la propaganda de Mussolini. En este sentido, cabe destacar la conferencia de Filippo Tommaso Marinetti, líder del futurismo italiano, el 26 de noviembre de 1936 en el *Palmarium* de Túnez, el mayor cine de la capital, sobre el tema del Mediterráneo y su dinamismo (Nakhli 2023, 94).

### **3.1.1. Artistas itinerantes en Túnez**

La fascinación por Oriente entre los orientalistas del siglo XIX se remonta a la campaña egipcia de Napoleón Bonaparte de 1798. Durante este tiempo, el diplomático, artista y escritor Dominique Vivant Denon (1747-1825) publicó sus dibujos bajo el título *Voyage dans la Haute et Basse Égypte* en 1802, despertando un gran entusiasmo por Egipto y Oriente en Europa. Atraídos por lo exótico y lo misterioso, a menudo representando Oriente a través de una mirada romántica, los artistas orientalistas iniciaron sus viajes a Oriente.

El viaje de Eugène Delacroix a Marruecos tiene lugar en este contexto, en 1832, en el marco de una misión diplomática. Después de Marruecos, Delacroix realiza una

breve estancia en Argel, que le inspirará, a la vuelta del viaje, su obra *Las mujeres de Argel en sus apartamentos*. Este es el periodo en el que Oriente invade los sueños del arte occidental, es el Oriente fantástico, onírico, el Oriente de Delacroix es una imaginería exótica sensual e ilusoria.

Los viajeros por excelencia en Túnez son el artista ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) y el suizo Paul Klee (1879-1940).

Kandinsky llegó a Túnez en diciembre de 1904, donde permaneció tres meses acompañado de su esposa. Viajaron por Túnez, Cartago, Sīdī Abū Said, Susa y Kairuán. Las obras de Kandinsky sobre Túnez son numerosas y abarcan un amplio espectro estilístico, desde las primeras obras expresionistas hasta las últimas abstractas, como en "*Improvisación 33 (Oriente I)*" e "*Improvisación 34 (Oriente II)*", de 1913. En su texto "*Línea de puntos y superficie*", de 1926, parece abordar la noción de línea de puntos con una visión muy cercana a la del sufismo. Para el sufí, en la práctica de la caligrafía, el punto está en el origen de cada línea, es el "tesoro escondido que quiere ser conocido". Para Kandinsky, el punto geométrico equivale al cero, "es el vínculo más elevado y absolutamente único entre el silencio y la palabra". El Grau Punkt de Paul Klee, el punto gris, nos devuelve a este tema, el punto gris para Klee es el lugar del *Kosmogenetische Moment*, el momento cosmogónico, el origen de la forma (Klee 1959).

Paul Klee llegó a Túnez en abril de 1914, acompañado por August Macke (1887-1914) y Louis Moilliet (1880-1962). Después de visitar Sīdī Abū Said y Hammamet, Klee fue sorprendido por una revelación al llegar a la ciudad santa de Kairuán. En su diario escribe: "El color me tiene dominado. No necesito buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y éste es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor..." (Klee, Diari 1898-1918 1995, 301)

Para Klee, el viaje a Túnez se convierte en un viaje iniciático que desemboca en la creación de las famosas treinta acuarelas tunecinas. Sīdī Abū Said y Túnez serán lugares de inspiración no sólo para Paul Klee y Kandinsky, sino también para escritores como Chateaubriand, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Alphonse de Lamartine, Guy de Maupassant, Colette y Simone de Beauvoir.

A principios del siglo XX, otros pintores decidieron instalarse en Túnez, entre ellos Albert Aublet (1851-1938), discípulo de Jean-Léon Gérôme, artista orientalista con aptitudes para la pintura realista, histórica y los detalles etnográficos. Albert Aublet vivió en Túnez en Dar Ben AbdAllāh, un palacio de la medina, hoy convertido en Centro Nacional de Artes y Tradiciones Populares (Nakhli 2023).

El ya mencionado pintor Étienne Dinet, que expuso en Túnez, también forma parte de esta pasión orientalista por viajar por la tierra de África. Sus viajes se centraron principalmente en el oasis de Abū Saada, en Argelia, donde vivían los Ouled Nail. En este periodo su actividad creativa es muy rica, trabaja con un joven, Sliman ben Ibrahim Baâmer en una profunda colaboración en la que no solo se dedicará a

crear pinturas, sino que también escribirá libros. Ambos producirán más de 10 textos, en los que destacan los primeros relatos sobre la vida cotidiana en las ciudades y diversos personajes como *Le Tableaux de la vie arabe* o *Le Desert*, donde la narración se sitúa en un desierto de intercambios y contactos entre culturas en tránsito, con todos los matices posibles de las diferentes culturas. Tras su conversión al Islam, le siguieron obras como *Le Pèlerinage a la Maison Sacrée D'Allāh*, (Dinet e ben Ibrahim Baâmer 1930) *La vie de Muḥammad* (Dinet e ben Ibrahim Baâmer 2003). En sus prefacios, critican la islamofobia y la ignorancia sobre el islam. El mito del buen salvaje, representado en este caso por el nómada del desierto, está presente en dichas obras.

Su conversión instrumentalizada al servicio del proyecto francés, como nos dice Pouillon, permanecerá también en este tercer espacio de tránsito entre un mundo y otro (Pouillon 1997)

Otro pintor francés que se convirtió al Islam fue Gustave-Henri Jossot, nacido en Dijon el 16 de abril de 1866 y fallecido en Sīdī Abū Said el 7 de abril de 1951. Polifacético artista francés, fue un famoso caricaturista, ilustrador y orientalista. Gran parte de su obra apuntaba críticamente a la burguesía, como demuestran los títulos de sus libros ilustrados *Artistes et Bourgeois* (1896), *Jockey-Club Sardines* (1897), *Viande de Bourgeois* (1906). Aunque Jossot fue tachado de anarquista, negó firmemente tal categorización. Si bien nunca fue un activista militante, fue sin duda un crítico mordaz de los sistemas sociales y políticos de su época. Tras viajar por Túnez en 1896 y 1904, decidió establecerse definitivamente en Sīdī Abū Said en 1911. En 1913 se convirtió al Islam con el nombre de Abdul Karim Jossot y en 1923 se hizo seguidor del jeque sufi argelino Ahmad al-Alawi.

En un artículo publicado en la *Dépêche tunisienne* el 10 de febrero de 1913, Jossot contrastó la superficialidad de la civilización occidental comparándola con la sencillez del Islam frente al catolicismo. En esto, Dinet y Jossot nos recuerdan a otros conversos al Islam como Ivan Agueli, Isabelle Eberhardt y Leda Rafanelli, a quienes conoceremos más adelante.

En el ambiente artístico tunecino de la época, no se puede dejar de mencionar al barón Rodolphe d'Erlanger (1872-1932). Hijo de un acaudalado banquero de origen alemán, Frédéric Émile d'Erlanger, conocido por ser el inventor de los préstamos de alto riesgo a los países en desarrollo, provenía de una familia propietaria del banco Erlanger. obtuvo una riqueza considerable al ortogar préstamos al gobierno tunecino. Esta circunstancia financiera tuvo un impacto significativo en la estabilidad económica de la nación tunecina, contribuyendo a su crisis y allanando el camino para el protectorado francés (Nakhli 2023).

El barón Rodolphe d'Erlanger, que se instaló en Sīdī Abū Said con su familia en 1909, construyó un palacio castillo con elementos árabes andalusíes en su interior, *Ennajma Ezzahra*, La Estrella de Venus.

Apasionado de la música árabe, su contribución a la etnomusicología árabe es significativa. Entre sus obras figuran *Musique Arabe*, *Mélodies tunisiennes*, *Hispano-Arabes - Arabo-Berbères - Juive - Nègre*, *Recueillies et transcrites*, *Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne*. A principios de la década de 1930, bajo el patrocinio del rey Fuad I de Egipto, fue uno de los participantes en la preparación del primer Congreso de Música Árabe, que se celebró en 1932 en El Cairo. El barón dejó una valiosa colección de instrumentos musicales en el palacio de *Ennajma Ezzahra*, que hoy alberga el *Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes (CMAM)*. El barón Rodolphe d'Erlanger fue también pintor orientalista y participó con sus cuadros en el Salón de Túnez.

Durante este periodo, Túnez se convirtió en una encrucijada para los artistas, entre ellos el fotógrafo austriaco Rudolf Lehnert (1878-1948) y el alemán Ernst Landrock (1878-1966). Sus famosas fotografías se publicaron como postales, al más puro estilo orientalista. (Fig. 68,69,70,71).



Fig. 68-71. Lehnert & Landrock

Numerosos lugares de la ciudad ofrecieron a los artistas la oportunidad de exponer sus obras al público, entre ellos el Grand Hôtel de France y el vestíbulo del Teatro Municipal. También es importante mencionar asociaciones artísticas como la *Société des Amis de l'Art* y la *Société des Amis des Beaux-Arts*, así como la creación del *Centre d'Art* en 1923, más tarde transformado en la *École des Beaux-Arts*. A esta última, abierta a todos, acudían principalmente artistas europeos.

Los artistas locales se vieron influenciados y empezaron a incorporar elementos occidentales en sus obras, yuxtaponiéndolos a elementos extraídos de las tradiciones y el patrimonio cultural local.

Los artistas aparentemente han tenido dificultades para superar el trauma colonial y establecer conexiones profundas con el rico patrimonio milenario de Túnez, incluidas sus extensas colecciones de esculturas, mosaicos y otras cerámicas procedentes del Museo del Bardo y otros monumentos históricos, ya sean cartagineses, romanos, fatimíes, aglabíes o hafsíes. La renovación de los vínculos con las imágenes y vestigios de las diversas civilizaciones que se sucedieron en Túnez no parece haber llevado a cuestionar la versión colonial de la historia del arte, que erradicó cualquier presencia de las artes visuales antes de 1881, fuera de lo que se llama "industrias artísticas indígenas", y esta historia comienza con el establecimiento del protectorado francés. Esto no ha permitido el surgimiento de una historia del arte plural y con múltiples entradas, en contraste con el discurso unívoco y lineal de la ideología colonial. (Nakhli 2023, 16).

La recuperación del tema popular contó con la contribución de artistas como Yahia Turki, 'Alī Ben Salem y Anar Farat, marcando un primer paso significativo hacia el rechazo del orientalismo. Entre los artistas más influyentes de la escena artística tunecina de la década de 1950 se encontraba Yahia Turki (1903-69), pionero del movimiento modernista y considerado el padre de la pintura tunecina. Turki influyó enormemente en la obra de artistas más jóvenes como Ammar Farhat y Hatthem el Mekki.

Otra personalidad central de la escena artística fue Pierre Boucherie (1894-1988), artista francés nacido en Túnez. Tras estudiar en París con André Derain y a su regreso a Túnez, formó un grupo artístico en 1936, conocido como *Groupe des Quatre*, que más tarde se convirtió en *Groupe des Dix* en 1947.

Estos artistas fueron parte de los fundadores en 1948 de la célebre *École de Tunis*, un movimiento artístico que surgió con la intención de romper con la herencia colonial y orientalista de la época

El nacimiento de una pintura tunecina contemporánea se sitúa así con el nacimiento de la *École de Tunis*, creada en 1949 por un grupo de cuatro artistas Boucherle, Corpora, Lellouche y Levy con el objetivo de recuperar temas específicamente tunecinos, representando la vida cotidiana de la población local de una forma más realista y auténtica, lejos del enfoque académico y rechazando la influencia orientalista de la pintura colonial. La estética de la escuela tunecina apela a las raíces, la memoria y la autenticidad.

La *École de Tunis* reúne a pintores franceses y tunecinos, musulmanes, cristianos y judíos, como Bellagha, Ben AbdAllāh, Dhahak, Ammar Farhat, Safia Farhat, Gorgi, Naccache, Hassen Soufi, Hédi Turki, Zoubeir Turki y Yahia Turki .

Túnez obtuvo la independencia en 1956, tras una larga historia de colonialismo, de colonia romana a conquista árabe, pasando por el Imperio Otomano, y no se liberó

del colonialismo francés hasta 1956. En ese periodo, el arte desempeñó un papel importante en la formación del sentimiento nacional. Túnez estará presente en la XXIX Bienal de Venecia, donde se expondrán obras tunecinas en el pabellón reservado a artistas turcos y malteses.

Desarrollos adicionales se producirán una década después con Nejib Belkhodja (1933-2007) y Nja Mahdaoul (n. 1937), quienes exploraron la abstracción vinculándola a la caligrafía árabe y los arabescos. A principios de los años 1960, con Hatem el-Mekki (1918-2003) y Hedi Turki (1922-2019) se producirá un desarrollo hacia nuevas ideas estéticas, como la abstracción, el expresionismo y el surrealismo.

Representante de la escuela tunecina tras unos inicios en la investigación figurativa, Hedi Turki (Fig. 72) el pionero de la pintura abstracta tunecina, decía<sup>40</sup> "la pintura que me acercó a Dios, el movimiento abstracto es la expresión más absoluta del arte".



Fig. 72. Hedi Turki

De origen turco y cercano al misticismo sufí, solía decir: "El arte es un hermoso pájaro que no puede ser atrapado y cuando lo tienes en tus manos te deja algunos de sus plumas más bellas. No pinto la forma de la vida, sino que pinto la vida de las formas".<sup>41</sup>

Actualmente, sus hijos dirigen importantes sectores de la escena artística tunecina, Samira Turki la organización de las *Journées d'Art Contemporain de Carthage JACC 2023* y Mohamed Samir Turki el *Festival des Arts de la Méditerranée FAM*. Las galerías de arte tunecinas no están actualmente controladas por los franceses, el arte tunecino contemporáneo parece haberse liberado de las influencias del protectorado.

---

<sup>40</sup> Entrevista con su hijo Mohammad Samir Turki durante las Journées d'Art Contemporain de Carthage, 26-30 de mayo de 2023, Ciudad de la Cultura de Túnez.

<sup>41</sup> Ibid,

### 3.1.2. Túnez y el arte contemporáneo

El levantamiento de Gafsa de 2008 marcó el inicio de las protestas, donde el comité de los parados de Redeyef inició el movimiento de lucha que se convirtió en un levantamiento popular que se extendió por todo el país. Este acontecimiento fue el inicio de una serie de protestas sin precedentes desde la década de 1970, preparando el escenario para las protestas de 2011. Desempleados, jóvenes, mujeres y profesores se unieron para formar un vasto movimiento popular. El general Ben 'Alí se enfrentó al primer levantamiento popular tras dos décadas en el poder.

El detonante fue el acto extremo del joven vendedor ambulante Mohamed Bouazizi, que se prendió fuego el 17 de diciembre de 2010 en protesta por la revocación de su licencia y diversos abusos que había sufrido. A partir de este acto de desesperación, una enorme ola de protestas se extendió por todo Túnez, dando lugar a la Revolución de los Jazmines, considerada el inicio de la Primavera Árabe, que involucraría posteriormente a varias naciones árabes.

Hoy, todo el fervor de las plazas ha disminuido y, aunque la prensa sigue pintando una imagen de Túnez como país peligroso y en estado de caos, viviendo allí la realidad resulta ser distinta de la narrativa mediática.

Tras el incidente de la Feria de Arte de Marsa, un importante evento artístico celebrado en el Palacio El Abdelliya en junio de 2012, donde se produjo un atentado reivindicado por islamistas y salafistas (desmentido por algunos rumores) contra obras de arte consideradas sacrílegas, y el gravísimo atentado contra el Museo del Bardo en 2015, la situación tunecina está tranquila. Algunos acusan a agentes del antiguo régimen, dispuestos a explotar a fanáticos y delincuentes comunes, de estar detrás de los disturbios.

El fervor de las plazas durante la Revolución de los Jazmines sigue reflejándose en el arte, que, animado, desempeña un papel central en la expresión de las aspiraciones libertarias vinculadas a las "primaveras árabes". Un análisis de la escena artística de Túnez revela claros impulsos hacia una transformación social en curso.

Hay muchos artistas jóvenes y propuestas artísticas en la ciudad: festivales, exposiciones, música, teatro y danza. Los jóvenes están llenos de energía y muchos de ellos son capaces de comunicarse con fluidez en árabe, francés, inglés y, a menudo, en español e italiano. La contribución de las artes y la cultura al proceso de transformación social del país es evidente. Hay varios espacios dedicados a las artes, muchas galerías de arte y festivales como el ya mencionado *Le Journées d'Art Contemporain de Carthage JACC*, el *FAM* o *Dream City*, un festival multidisciplinar de arte contemporáneo que se celebra anualmente en la medina de Túnez. *Dream City* fue iniciado en 2007 por los bailarines y coreógrafos tunecinos Sofiane y Selma Ouissi, y se ha convertido en un gran acontecimiento artístico de gran vitalidad.

El festival *Dream City*, promovido por la asociación *l'Art Rue*, transforma la medina de Túnez en un animado centro artístico durante quince días, entre finales de

septiembre y principios de octubre. La medina se transforma en un contenedor de arte: pintura, videoinstalaciones, danza, cine y conciertos. Túnez abre las puertas de edificios normalmente cerrados al público, dedicándolos al arte.

En 2023, 22 artistas presentaron 47 exposiciones en la Medina de Túnez, que, ya de por sí viva y laberíntica, se transformó en un entramado de calles normalmente inexploradas. Los visitantes, provistos de mapas e indicaciones de los comerciantes, se aventuraron a descubrir esta extraordinaria exposición artística, una búsqueda del tesoro artística.

Durante la *Dream City*, la medina se ve invadida por artistas plásticos, músicos, actores, bailarines, escenógrafos, coreógrafos, fotógrafos, cineastas, filósofos y escritores.

Además de la calidad de la oferta artística, es la interacción dinámica entre arte y ciudad, personas y lugares la verdadera protagonista. Durante *Dream City*, los ciudadanos se reapropian de los espacios, creando nuevos modos de interacción. Se establece así un diálogo entre las expresiones artísticas y el entorno urbano, generando una experiencia que va más allá del mero disfrute del arte, implicando activamente a la comunidad.

*Dream City* se convierte en un espacio simbólico para diseñar el futuro, donde el artista, asimilado al antropólogo descrito por Hal Foster, ocupa una posición omnipresente. Casi todos los temas abordados en las videoinstalaciones reflejan cuestiones sociales a través de entrevistas y obras que actúan como portadoras de reflexiones y mensajes sobre el medio ambiente, denunciando el racismo o las guerras.

Así, la artista Gabriela Golder, en una videoinstalación en el edificio *Caserne El Attarine*, en un intercambio con dos niños sobre el tema del patrimonio histórico y social, invita al espectador a reflexionar:

-¿Qué es una revolución?

-Revolución viene da revuelto, de revolver, es cierto, ¿uno cuando revuelve que es lo que pasa? Pasa que se da vuelta a todo, todo lo que tenía de una forma se vuelve como de otra.  
*Gabriela Golder, Ciudad de ensueño, 2023.*

<https://fb.watch/prHRlc3PAr/> Este es el vídeo oficial de la edición 2023 de *Dream City*.

### 3.1.3. Una familia de artistas sufíes en Túnez: Abdelhamid Boudin, Alī Boudin, Amina Tekitek.

En Túnez, el arte no se encierra en un museo o sólo en galerías de arte, como hemos visto con *Dream City* o *Interference Light Art*, que tienen lugar en el interior de la Medina de Túnez, en las calles, en edificios que normalmente no son accesibles. El arte en Túnez también puede encontrarse de formas sorprendentes. A través de un contacto de la *ṭarīqa 'Alawīya Madaniya Ismā'īliya* se da el encuentro con una familia de artistas sufí.

Abdelhamid Bouden nació en 1938 en Túnez, pero dice que se considera "nacido en el planeta Tierra"<sup>42</sup>. Originario de Kairuán, a menudo representa a su país natal en sus cuadros (Fig. 73).

"La luz no tiene edad", dice, "somos concentraciones de luz" y esto es lo que se desprende de sus pinturas. En 1966 se especializó en la *École nationale supérieure des arts décoratifs* de París. De vuelta a Túnez, trabajó en el Museo de Cartago, antes de enseñar decoración, principalmente mosaico y dibujo, en la EBA desde finales de los años sesenta. En los años 80, dirigió el taller de cerámica y formó parte del grupo dirigido por la directora Safia Farhat. Expuso varias veces en exposiciones organizadas en la Escuela de Túnez, sobre todo en 1970 y 1978, Abdelhamid Bouden, profesor de Bellas Artes, colaboró con Safia Farhat, junto con Hedi Turki y Abderrahman Medjaouli en el plan de renovación de la Escuela de Bellas Artes de Túnez. A principios de la década de 1970, tras una serie de viajes por Europa visitando escuelas de arte en París, Barcelona, Coventry, Birmingham, Londres y Lausana, tomaron de las experiencias europeas en educación artística las herramientas para romper con la orientación academicista heredada del periodo colonial sin dejar de estar abiertos a Occidente.

Abdelhamid Bouden es un sufí muy anciano, de casi 90 años y que vive en un plano de sensibilidad muy refinado, muestra sus cuadernos de bocetos y algunos especiales en los que dibuja con sus tres nietos. "Son cuadernos familiares", me dice, "vivimos en el mismo espacio y aquí trabajamos en el mismo espacio". El cuaderno es como un libro de oraciones familiar, ahí reside lo sagrado de compartir, de intercambiar. En su casa se conservan sus cuadros y cerámicas, (fig. 73-74-75). Abdelhamid Bouden fue profesor del artista tunecino Khaled Ben Slimane, del que hablaremos más adelante. "Amo la tierra, crear cerámica es una expresión del alma".

---

<sup>42</sup> Entrevista 1 de junio de 2023 Túnez.

El suyo es un Mediterráneo espiritual, me dice "el sol mediterráneo es transformador", la energía de sus pinturas es un profundo movimiento interior.



Fig. 73. Obras, Abdelhamid Bouden



Fig. 74. Obras, Abdelhamid Bouden



Fig. 75. Abdelhamid Bouden, Obras.

Su hijo 'Alī Bouden y su nuera Amina Tekitek también son pintores. Ambos son profesores adjuntos ESSTED en la Universidad de *La Manouba* y estudian la transmisión del gesto creativo en la enseñanza del diseño.

Utilizando los parámetros de la interpretación crítica occidental, yo calificaría la pintura de 'Alī Bouden como sincrética donde se entremezcla un estilo visionario marcadamente árabe con un estilo que podría derivarse de los movimientos modernistas occidentales. Las siluetas de los derviches se transforman en formas decorativas abstractas típicas de la tradición islámica y hablan de un intento de trascender los planos ordinarios que un hombre del "camino" no puede ignorar. La *zāwīya* está en lo alto, los sufíes estirándose en un simbólico viaje ascendente intentarán alcanzarla. (fig.76)

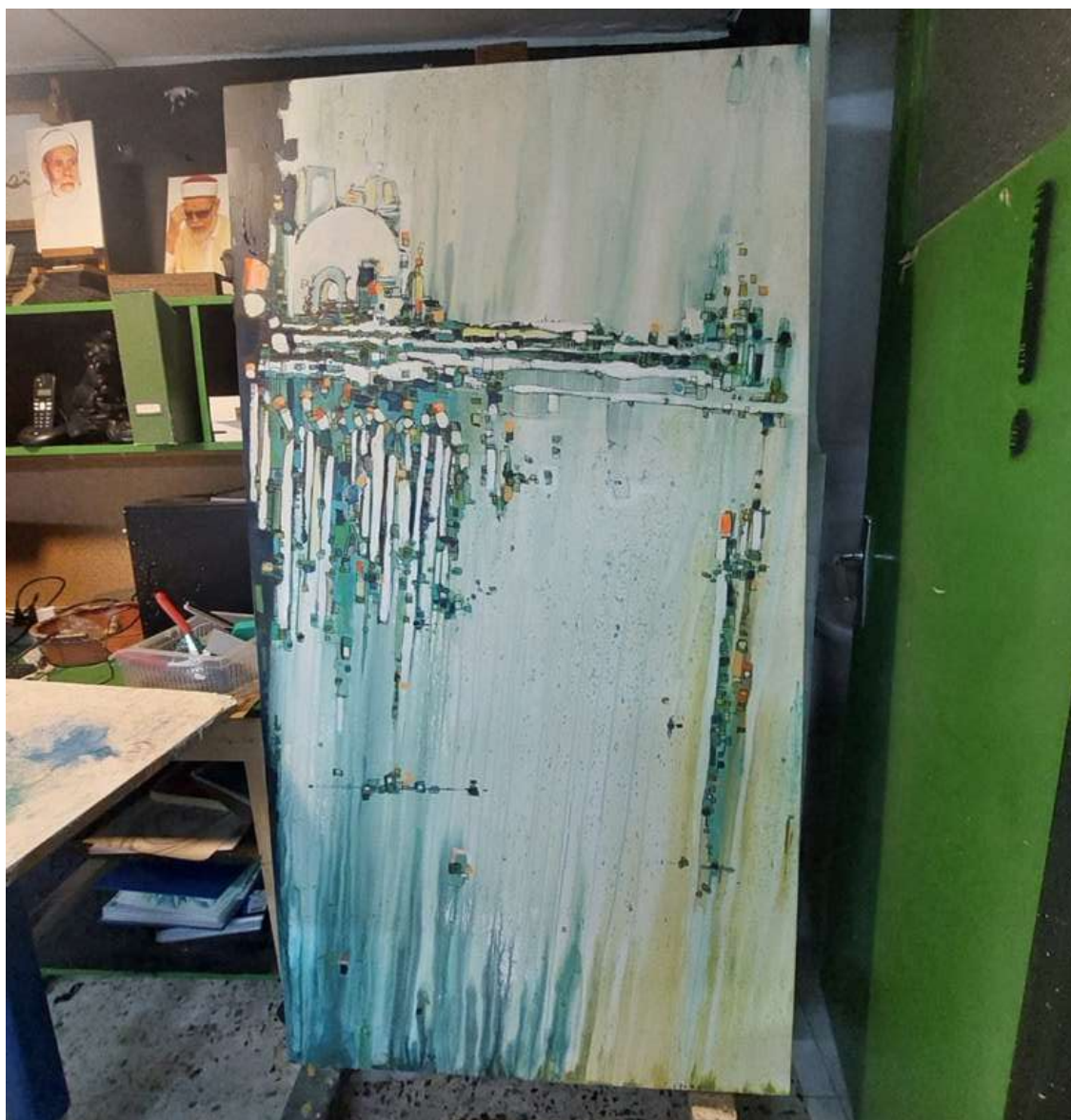


Fig. 76. 'Alī Bouden.

Las pinturas de 'Alī Bouden estallan a veces en un dinamismo arremolinado (fig.76-77), manteniendo una gracia alegre. Es en el movimiento en espiral de la danza, que gradualmente los llevará a volverse más etéreos y a perder sus semblanzas humanas, a convertirse en geometría, disolviéndose en el *fanā*'.

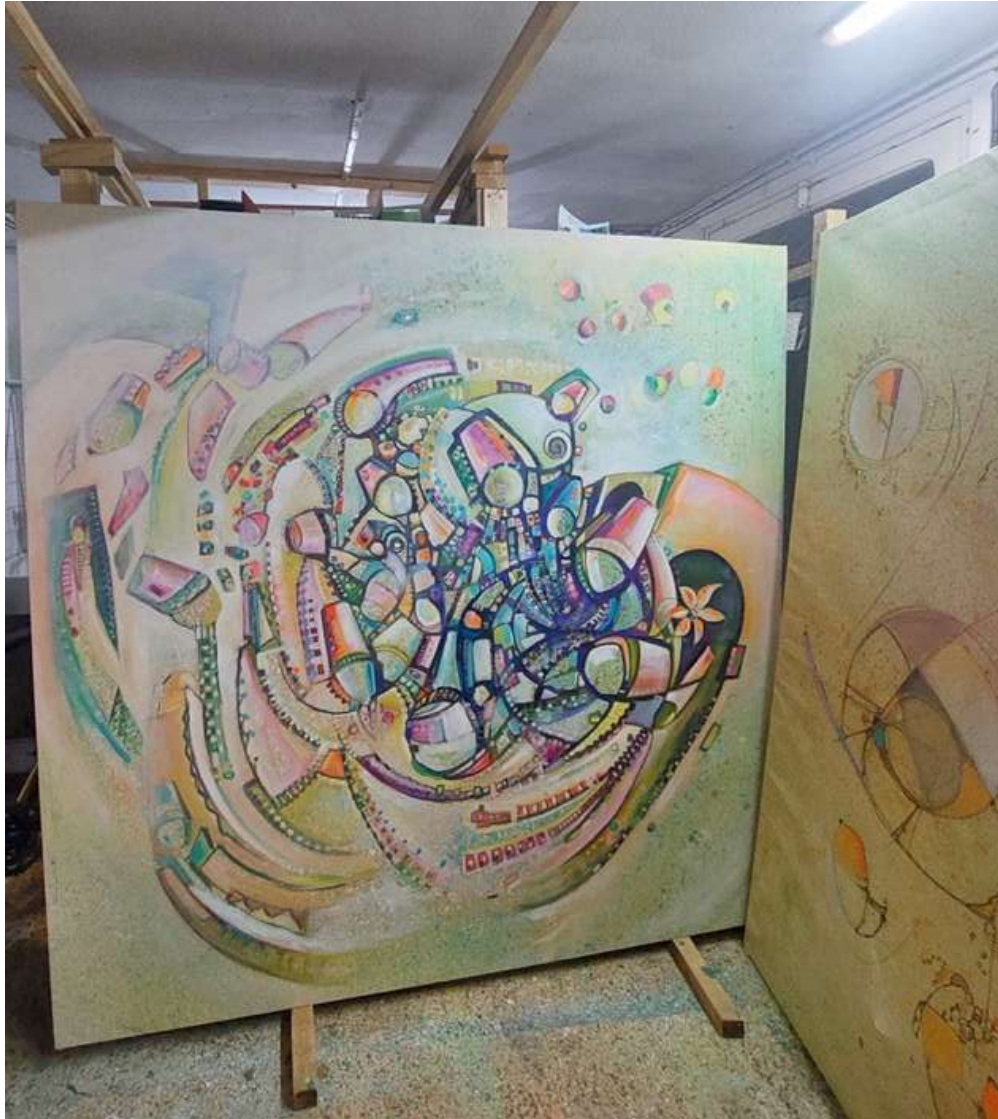


Fig.77. 'Alī Bouden.

La caligrafía de **Amina Tekitek Bouden** también pertenece a esta familia de artistas sufíes. Su obra artística se divide en dos periodos, los primeros son muy similares a las obras de Rachid Koraichi (Fig. 78) en los que trabaja sobre los signos de su tierra natal, Yerba, para crear meditaciones pintadas a partir de un lenguaje inventado y simbólico.

El lenguaje en el que escribe es su mundo personal, afirma el artista. Con el tiempo, su arte ha evolucionado para explorar espacios más amplios en la hoja y abrirse a la caligrafía libre (Fig. 78-79-80).

Las caligrafías muy refinadas de Amina Tekitek Bouden nunca han sido expuestas, como las de su marido 'Alī Bouden.



Fig.78. ink sobre papel



Fig.79. Houa هو ink sobre papel



Fig.80. ink sobre papel

### 3.1.4. Caligrafía

*Admirable condición la del cálamo: bebe tiniebla y escupe luz!*  
Ahmad Ibn Burd al-Asghar (m. 1053), poeta andalusí<sup>43</sup>

*El cálamo reviste las negras líneas escritas de esplendor  
como si de él brotase un manantial de luz.*  
Ibn Hamdis de Sicilia (XI-XII),  
cortesano de al Mu'tamid de Sevilla<sup>44</sup>



Fig. 81. Hassan Massoudy, Si je suis fait de terre, celle-ci est ma patrie tout entière et tous les humains mes frères.  
Al Siquilli Xle s.

El arte caligráfico se considera universalmente la expresión artística por excelencia del arte islámico, ya que, como ya hemos tenido oportunidad de observar, está conectado con la expresión de las letras sagradas de la lengua árabe, que toman forma a través de él. En el segundo capítulo se examinaron algunos importantes exponentes del arte caligráfico relacionados con *la Ḥurūfiya*. En esta sección, profundizaremos en las expresiones artísticas vinculadas con la caligrafía contemporánea, estrechamente ligadas al sufismo. Del papel a la cerámica, desde el cuero hasta el bronce, cada material ofrece un contexto único para la libre expresión de la caligrafía.

<sup>43</sup> en Ricardo H.S.Elía Caligrafía

<sup>44</sup> en (J. M. Puerta Vilchez, La aventura del Cálamo Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe 2007)

Como ya hemos examinado anteriormente, el contacto con las experiencias artísticas occidentales en el siglo XX provocó cambios estéticos en los países islámicos que también influyeron en la caligrafía a través de la experimentación con nuevas formas de expresión. Estas nuevas experiencias coexistieron con el sistema tradicional de enseñanza y producción de las escuelas de caligrafía clásica. Así, por un lado, encontramos la Escuela de Perfeccionamiento Caligráfico, fundada en 1922 en el Cairo, en la que confluyeron calígrafos de Irak, Siria, Palestina, el Magreb y otros países y que fue la base del renacimiento de la caligrafía árabe contemporánea inspirada en los principios de la escuela otomana. (Puerta Vilchez 2012). Estas obras, de acuerdo con las reglas establecidas por la tradición, utilizan casi en su totalidad tinta negra sobre fondo blanco, con textos que se refieren casi exclusivamente a partes del Qur'án y *hadices*. Los espacios para la creatividad en la caligrafía clásica son los del equilibrio de letras, palabras, arabescos florales o geométricos.

Por otro lado, encontramos a los exponentes de la *Ḥurūfiya* ya comentados anteriormente (véase el capítulo 1.3) y su uso de la letra liberada, que se convierte en un impulso místico. Recordemos a Madīḥa 'Umar y su consideración de las letras como vivas, dotadas de un carácter simbólico y místico.

El arte caligráfico no es sólo una expresión artística, sino que está intrínsecamente ligado a conceptos profundos como Majestad, *al-Ġalāl* y Belleza, *al-Ġamāl*. La caligrafía se convierte así en un vehículo de transmisión de significados espirituales permitiendo expresar la belleza intrínseca de las letras sagradas. Combinando tradición e innovación, la caligrafía es el medio expresivo por excelencia en la expresión artística relacionada con el sufismo contemporáneo.

El texto de referencia sobre la historia de la caligrafía como base para este estudio sobre la caligrafía sufí contemporánea es *La aventura del Cálamo Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe* (2007), junto con los artículos *El corazón percibe lo que no capta la vista. Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufí*, (2012) y *Ibn 'Arabī en la caligrafía árabe actual*, (2016) todos ellos de José Miguel Puerta Vilchez, junto con (Aziza 1973), (Grabar, L'ornament. Formes et fontions dans l'art islamique 1996) y (González 2001) que se tomaron como base para observar el arte caligráfico contemporáneo en el Mediterráneo occidental en el contexto de esta investigación.

Entre los calígrafos clásicos más prestigiosos que trabajan actualmente en el Mediterráneo Occidental se encuentra **Nuria García Masip**. Nacida en 1978 en Ibiza (España), creció entre España y Estados Unidos. En 1999, tras finalizar sus estudios universitarios, viajó a Marruecos, donde se apasionó por el arte islámico. De vuelta a Washington en 2000, comenzó a estudiar la escritura *rik'a*, *sülüs* y *nesih* con el calígrafo, *Hattat*, Mohamed Zakariya.

En 2004, viajó a Estambul, donde estudió el estilo *sülüs* y *nesih* con el *hattat* Hasan Çelebi y el *hattat* Davut Bektaş. En 2007, obtuvo un diploma, *ijazah*, en estas dos escrituras firmado por sus tres maestros.

Nuria García Masip es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la Sorbona. Su obra se basa en la tradición clásica de la caligrafía y mantiene los métodos y materiales tradicionales. Actualmente reside en París.

Sus obras respetan los formalismos clásicos tanto en la ejecución como en el tema, como en la figura 82, donde la caligrafía reza " Los que recuerdan a Allāh de pie, sentados y acostados ", Qur'ān, 3:191.



Fig. 82. *Constant Remembrance*, escritura muhakkak. Oro y tinta negra sobre papel. 60 x 13 cm, 2019. <sup>45</sup>



Fig.83. *Closer to you*, escritura Celi sülüs. Tinta sobre papel hecho a mano. 50 x 45 cm, 2019.

En la imagen 83 en estilo *celi sülüs*, la frase coránica " Estamos más cerca de Él que su propia vena yugular. ", Qur'ān 50:16.

<sup>45</sup> Las imágenes están tomadas de la página web del artista <https://nuriaart.com/>



Fig.84. *Protection*, 2013, estilos *Celi sülüs* y *sülüs*. Tinta negra de hollín sobre papel indio. Oro de 22 quilates. 70 x 70 cm.

La fig. 84 en el estilo *Celi sülüs* y *sülüs*, llamada *Protection*, muestra en la parte central la sura del Qur'ân 2:255.

Allāh, no hay dios sino Él, el Viviente, el Sustentador.

Ni la somnolencia ni el sueño Le afectan.

Suyo es cuanto hay en los cielos y cuanto hay en la tierra.

¿Quién puede interceder por alguien ante Él, si no es con Su permiso? Sabe lo que hay ante ellos y lo que hay tras ellos, y no abarcan nada de Su conocimiento a menos que Él quiera.

El escabel de Su trono abarca los cielos y la tierra y no Le causa ningún esfuerzo.

Él es el Elevado, el Inmenso.

En el círculo exterior se encuentra la sura 2:256 del Qur'ân.

No hay coacción en la religión. El camino recto está muy alejado del error. Por lo tanto, quien rechaza el ídolo y cree en Allāh, se aferra con firmeza sin riesgo de fracasar. Allāh es Oyente, Conocedor.

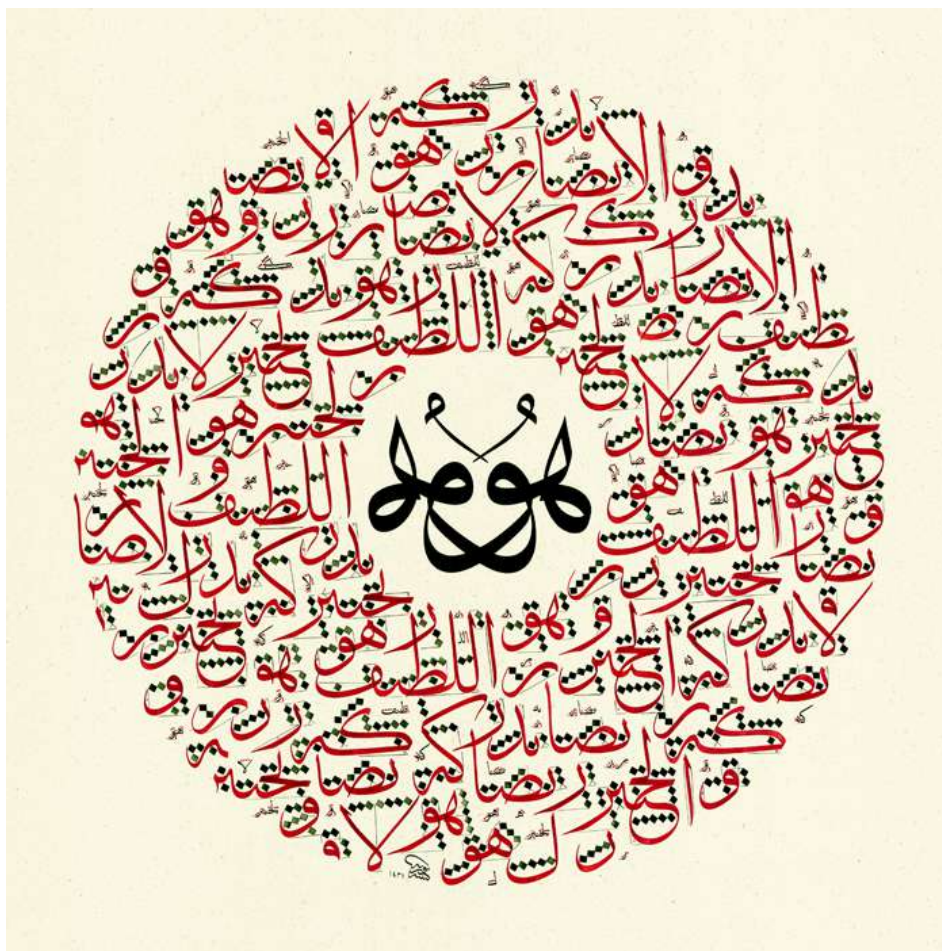


Fig. 85. *Vision*, 2010, *Celi sülüs* y *escritura nesih*. Tinta sobre papel ahar indio. 55 x 55 cm.

La obra fig.85. *Vision* en el estilo *Celi sülüs* y *escritura nesih* es un *karalama*, un ejercicio caligráfico. La palabra *karalama* significa ennegrecimiento, y se refiere a páginas de práctica caligráfica en las que el calígrafo compone cada palabra de todas las formas posibles hasta encontrar la composición más armoniosa para él. Los puntos en negro son las medidas internas de cada letra. El texto tomado siempre del Qur'án, sura 6:103 dice: "La vista no Le alcanza pero Él abarca toda visión; Él es el Sutil, el Omniscente."

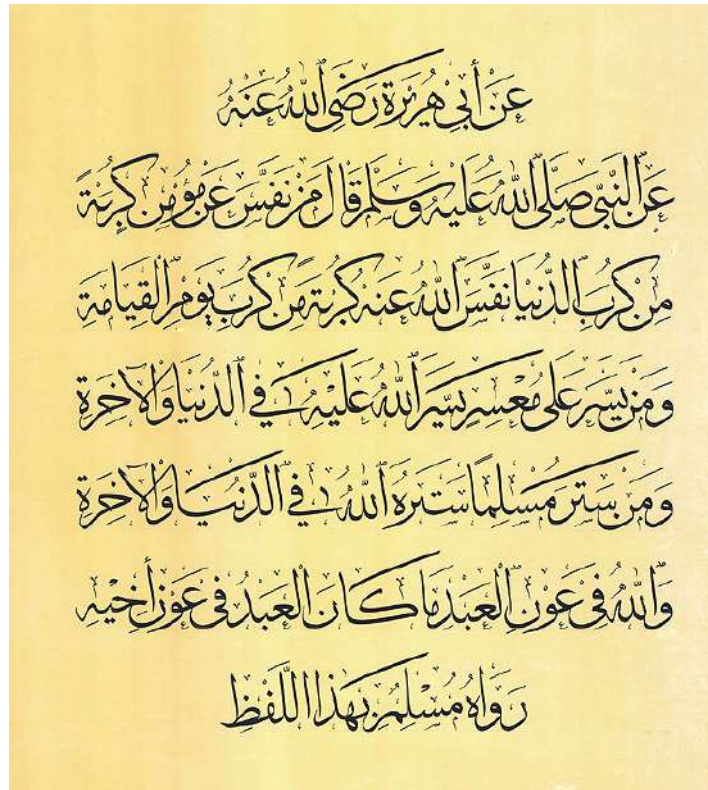


Fig. 86. *Helping Others*, 2008, escritura Sülüs, tinta negra Hollín sobre papel Har. 53 x 58 cm.

Las composiciones caligráficas de Nuria Garcia Masip retoman siempre el estilo clásico como en *Helping Others*, al estilo de Sülüs Fig. 86.

Este texto, escrito para el concurso internacional de caligrafía *Al Baraka Türk*, obtuvo el tercer puesto en la categoría de *sülüs*. El texto que contiene un hadiz dice: "Se ha informado, por boca de Abu Hurairah (que Dios esté complacido con él), que el Profeta (que Dios le bendiga y le conceda paz) dijo: Aquel que alivie la angustia de un creyente en este mundo, Dios lo liberará de la angustia el Día de la Resurrección. Quien facilite las cosas a los que están en apuros, Dios le facilitará las cosas en este mundo y en el otro. Quien oculte las faltas de un musulmán en este mundo, Dios ocultará sus faltas en este mundo y en el Más Allá. Allāh ayudará a un siervo (de los Suyos) mientras el siervo ayude a su hermano'. Mishkaat al-Massabeeh, 1-71, Hadiz nº 204.

Un ejemplo de calígrafo clásico con tendencia a utilizar el trazo de forma moderna y libre es el artista iraní **Mostapha Mahboub Mojaz** que, tras una estancia en Túnez, reside actualmente en Francia. Músico y pintor especializado en el estilo caligráfico *Nastaliq*, estudió con los famosos maestros Karim Shirali y Yadegar Khayyam.

*El nastaliq* representa uno de los estilos caligráficos más importantes y extendidos de la lengua persa. Su desarrollo tuvo lugar en Irán entre los siglos VIII y IX. Aunque se emplea ocasionalmente para escribir en árabe en la variante conocida como *ta'liq*, especialmente para títulos y encabezamientos de libros, su uso

predominante se da en persa, turco otomano, urdu y otros contextos lingüísticos de influencia indo-persa. Mostapha Mahboub Mojaz, sin embargo, ha optado por una forma de expresión mixta en un diálogo entre caligrafía y pintura ( Fig.s. 87.88), y entre pintura y música.



Fig. 87-88

*Performer* y artista polifacético, realiza exposiciones-*performances* en las que, junto a las caligrafías expuestas, toca el *tanbur*, el *setar* y el *daf*, y colabora con su esposa, que interpreta danzas sufíes en una fusión de música, danza y pintura.

A menudo realiza caligrafías en colaboración con otros artistas, como en *History of creation*, (Fig. 89) donde ha colaborado con el artista marroquí Fattah Bellali, explorando diferentes lenguajes en el mismo lienzo, acercándose en muchos caligramas al trazo oriental como en la incluso ha realizado obras con la artista tunecina Noura Mzughi. Entre otros, ha presentado una exposición en Túnez, en la Galería Hedi-Turki de Sīdī Abū Said, llamada "Revitalización de la caligrafía persa". Su arte está totalmente inspirado en el sufismo.



Fig. 89 *History of creation*, Ink,paper,qalam, silk

La estética de **Hassan Massoudy** se basa en los estilos clásicos de la caligrafía islámica, es decir, *kufi*, *thuluth* y *diwani* reinterpretados según las tendencias *Ḥurūfiya*.

*El kufi* es uno de los estilos más antiguos, desarrollado en Kūfa (Irak). Los trazos son rígidos y geométricos, y fue la escritura más utilizada para transcribir el Qur'ān durante siglos y para inscripciones monumentales y epigráficas. Con el tiempo, fue desarrollando adornos y pequeñas decoraciones.

El estilo *Thuluth* es conocido por sus letras alargadas y curvas, y suele utilizarse para funciones que antes eran exclusivas del kufico.

El estilo *Diwani*, introducido durante el reinado del emperador otomano Suleyman el Magnífico, es conocido por sus elaboradas curvas y ajustados elementos decorativos.

Hassan Massoudy nació en Irak en 1944, estudió caligrafía islámica clásica en su país y continuó sus estudios en la *École des Beaux-Arts* de París, donde exploró las nuevas posibilidades de la caligrafía uniéndose a la *Ḥurūfiya*.

Una característica del trabajo artístico de Massoudy es la de incorporar las máximas de los grandes pensadores y místicos musulmanes.

Muchos de ellos iraquíes, ya que Mesopotamia es, como se sabe, una de las grandes cunas del gnosticismo árabe, si no la mayor, cuyo otro polo esencial estuvo, justamente, en al-Ándalus, lo que tal vez ha propiciado, también, que Massoudy sea el artista árabe que más ha frecuentado en su trabajo los textos de Ibn 'Arabī (Puerta Vilchez 2016, 175).

En el libro *Calligraphies d'amour* (París, 2002) dedicado a Ibn al-'Arabī, coloca sus majestuosas caligrafías rojas junto a versos de *El intérprete de los deseos* de Ibn al-'Arabī (fig.90), en árabe, italiano, francés, alemán y español, para subrayar la universalidad del mensaje de Ibn al-'Arabī.

Capaz de acoger cualquiera de entre las diversas formas mi corazón se ha tornado. Es prado para gacelas y convento para el monje, para los ídolos templo, Kaaba para quien entrono gira, es las Tablas de la Torah y es el libro del Qur'ān. La religión del amor sigo adonde se dirijan sus monturas, que el amor es mi practica y mi fe. El intérprete de los deseos, Ibn al-'Arabī.



Fig.90.El intérprete de los deseos de Ibn al-'Arabī de Murcia,2002, 27 x 37 cm.

Sus obras, en forma de mensajes de esperanza e invocaciones a la paz y la hermandad, son su herramienta artística militante para luchar contra la injusticia y la opresión. Su vida estuvo marcada en varias ocasiones por acontecimientos traumáticos, primero por la dictadura en su país, que le llevó al exilio, y después por la invasión de Irak en 2003 y las terribles consecuencias de la guerra.

En sus obras encontramos frases de muchos poetas, entre ellos al-Hallāğ, Ibn 'Arabi, Ġalāl al-Dīn Rūmī. Con trazos rápidos y en una caligrafía llena de vitalidad, Hassan Massoudy expresa sus mensajes de fraternidad y misticismo, como en la Fig. 91 en la que el verso de Rūmī *Hacia otra tierra, donde sólo reina la luz* va acompañado de una caligrafía de color amarillo dorado que subraya majestuosamente el mensaje.



Fig.91. A otra tierra, donde sólo reina la luz, Rūmī

El artista francés **Julien Breton** toma la estética de Massoudy y la reinterpreta. Nacido en 1979 en Nantes y conocido por el nombre de Kaalam, Breton no siguió los estilos caligráficos clásicos, sino que trató de encontrar su propia expresión caligráfica libre.

Su nombre artístico lleva los signos del encuentro de Oriente y Occidente, Kaalam ("pluma árabe") va acompañado de su verdadero apellido Breton.

Su amor por la caligrafía está ligado a su encuentro con la caligrafía de Hassan Massoudy. Imitando al maestro iraquí, Breton creó primero obras que parecían una combinación de escritura *diwani*, *thuluth* y *kufi*, y luego, en un posterior desarrollo de la obra artística, floreció la caligrafía ligera, su firma especial, como una coreografía.

Utilizando tecnología digital, se sirve de una lámpara para crear caligrafías que se proyectan en las paredes de los edificios o en pantallas de proyección. Un ejemplo es *Virtual Calligraphy*, *Virtual Graffiti*.

Incluso en esta forma de expresión recuerda el trabajo de Massoudy, quien presentó una obra a través de un retroproyector y finas hojas de caligrafía proyectadas sobre lienzo durante muchas representaciones, como en (fig. 92-93).

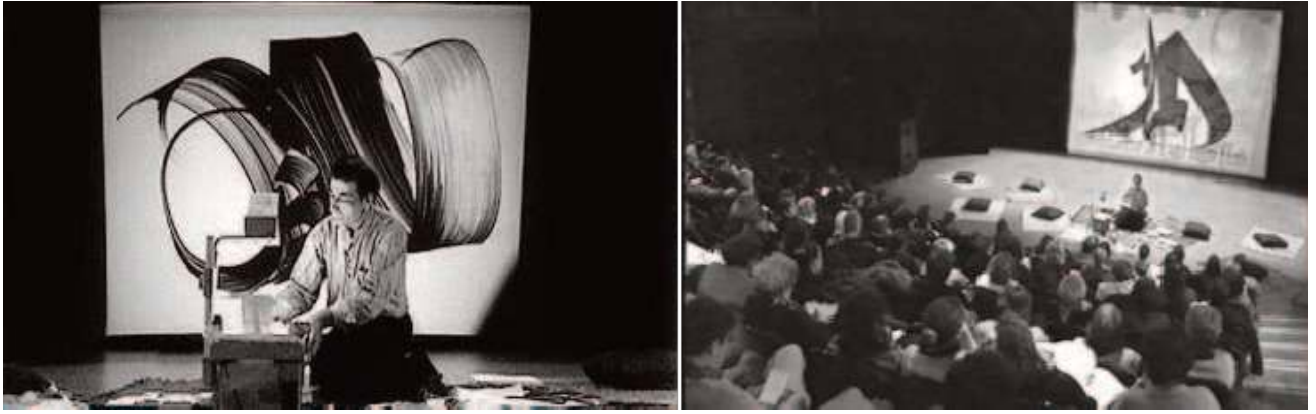


Fig.s 92-93. Hassan Massoudy. Caligrafía de sombra y luz, del sitio web del artista

Son numerosos los proyectos en los que la caligrafía de Massoudy se encuentra con la danza, entre ellos el espectáculo *Tersicore*, representado en el Teatro Valle de Roma en 2006. Danza, música y caligrafía, dialogan en una dimensión diferente, donde Massoudy nos dice: "podemos acercarnos a lo que Rūmī llama amor-origen que no puede ser comprendido por el intelecto, sino sólo experimentado por la persona. Esta iluminación de la música, el canto, la danza, los gestos creados sobre el papel y su proyección, es donde intentamos encontrar un espacio sagrado donde esto pueda suceder, la escucha está en el centro de la caja torácica... y escuchar lo que hay detrás de lo que digo".<sup>46</sup>

También en la obra *Metaphore 2005*, nacida del encuentro de Massoudy con la coreógrafa Carlson y sus bailarines y la música de Kudsi Erguner, gran experto del *ney* turco, encontramos este diálogo entre danza, música y pintura. En este viaje del alma hacia la iluminación, Hassan Massoudy, con la ayuda de una cámara utilizada como lupa para el público, dibuja sus caligrafías proyectándolas detrás y sobre los cuerpos de los bailarines en un diálogo entre sombras, cuerpos y caligrafías.

Este mismo lenguaje expresivo ya se había utilizado muchas veces, como entre 1972 y 1985 en el espectáculo *Arabesque*, con Fawzy Al Aiedy y Guy Jacquet, en 1985 en el espectáculo *Les deux vies du Sultan Mahmoud* (fig.94), con Fawzy Al-Aiedy et Guy Jacquet, en 1988 durante un encuentro con alumnos de secundaria en el barco *Le Liberté* entre Marsella y Túnez.

<sup>46</sup> <http://www.arte.it/notizie/italia/il-valle-danza-per-metaphore-756>



*Fig.94. Les deux vies du Sultan Mahmoud, 1985*

Julien Breton continuando este camino colaboró con el coreógrafo Benjamin Midonet, el pintor de grafiti Saïd Boucenna y la Compagnie Cortex en un proyecto artístico que combinaba danza, grafiti, coreografía y música.



*Fig.95. Marion Guilloteau, Compagnie Cortex, Julien Breton*

El desarrollo actual de su arte va por el camino del grafiti de luz que realiza en entornos naturales o en el interior de obras arquitectónicas o monumentos (fig.95-96)

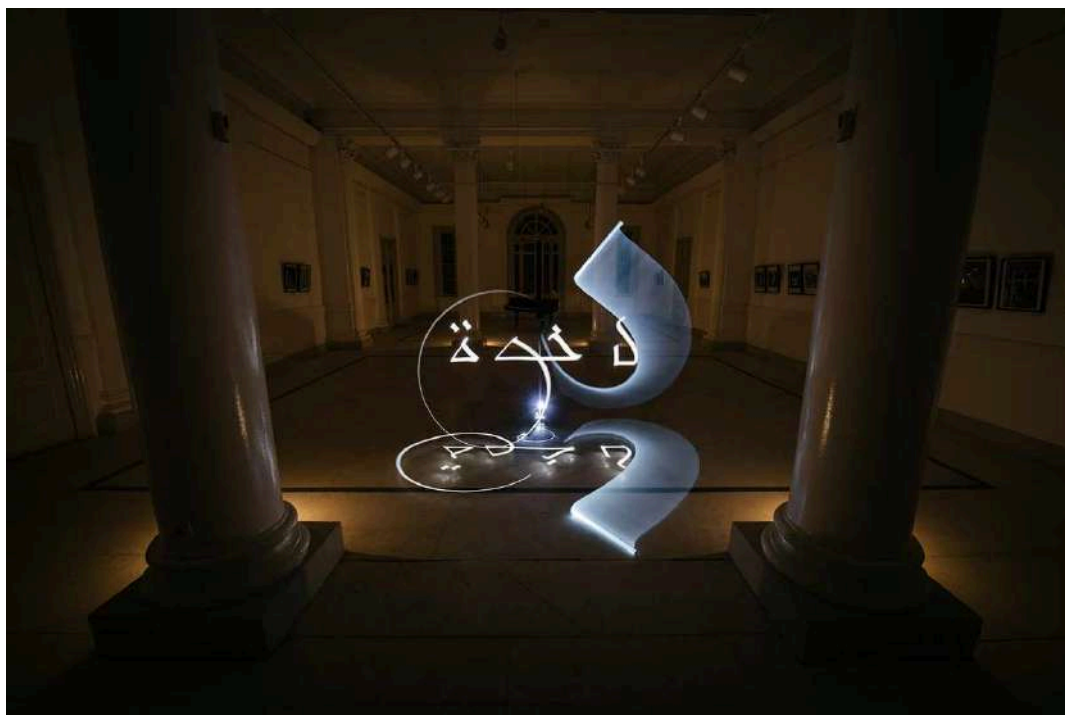


Fig.96. *Fraternité – Brotherhood*, Jodpur, India, 2012.

Entre los calígrafos de renombre pertenecientes a la Ḥurūfiya, (véase el capítulo 1.3), destaca la figura de **Nja Mahdaoui**, que no ha sido tratada anteriormente. Aclamado como el coreógrafo de las letras, su dominio del arte de la caligrafía se distingue por su uso creativo e innovador de las letras, que ordena, entrelaza y coreografía armoniosamente para crear obras de extraordinario impacto. (Fig.97). Nacido en Túnez en 1937, es uno de los artistas árabes contemporáneos más importantes a nivel internacional. Estudió pintura e historia del arte en el Museo Nacional de Cartago, más tarde en la *Accademia Sant' Andrea* de Roma y después en París, en la *École du Louvre*. En 1977, Mahdaoui regresó a Túnez, donde actualmente vive y trabaja. Su estética se centra en la plasticidad del signo, tal como él lo define. Sus caligrafías son libres, no forman palabras, "escribo sin escribir", repite a menudo Mahdaoui, y "vuelvo a la herencia con naturalidad, pero para salir de ella, de lo contrario moriría en ella". (J. M. Puerta Vílchez 2007, 335)



Fig.97 Maqam Al Karama, Tinta sobre lienzo de lino, 200x200cm, 2011

En sus obras, libera su escritura y deja asombrados a los observadores por el uso de frases truncadas y la aparente falta de mensaje en sus obras.

Mahdaoui también ha participado en espectáculos en los que la caligrafía se combina con el teatro, la danza y la música.

Encontramos vínculos con el sufismo en muchas de sus obras, como en *Wajd*, éxtasis, con la que participó en una exposición en Mascate, en Omán, en 2010.

Entre sus obras cercanas al sufismo destacan también los caligramas para el libro *Le maitre d'amour* (París, 2004), dedicado a Ibn al-'Arabī, que incluye los textos del *Tratado del amor* y *El intérprete de los deseos* realizados en colaboración con el historiador, escritor y musicólogo Rodrigo de Zayas. Este homenaje a Ibn al-'Arabī gira en torno a la palabra que más caracteriza al Sheyk al Ahbar en sus tratados místicos, el Amor (Fig. 98).

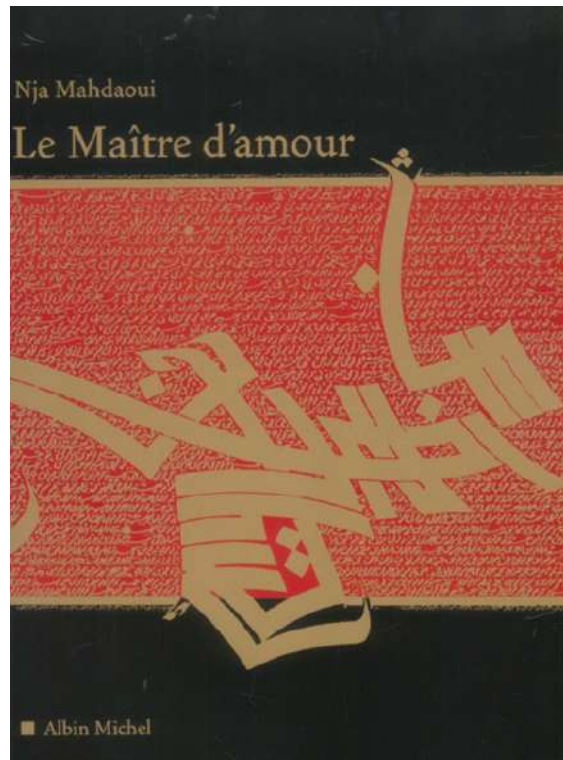


Fig. 98. libro Le maitre d'amour,2004.

En *Azimuth-Ascension*, (Fig. 99) Mahdaoui celebra el poder gestual de la letra, utilizada como base de un arte abstracto dinámico y poderoso. El artista explota el formato de la letra como elemento clave, transformándolo en un modo de expresión que va más allá de la comunicación lingüística tradicional. Su habilidad para dar forma y manipular las letras confiere al arte una cualidad gestual.

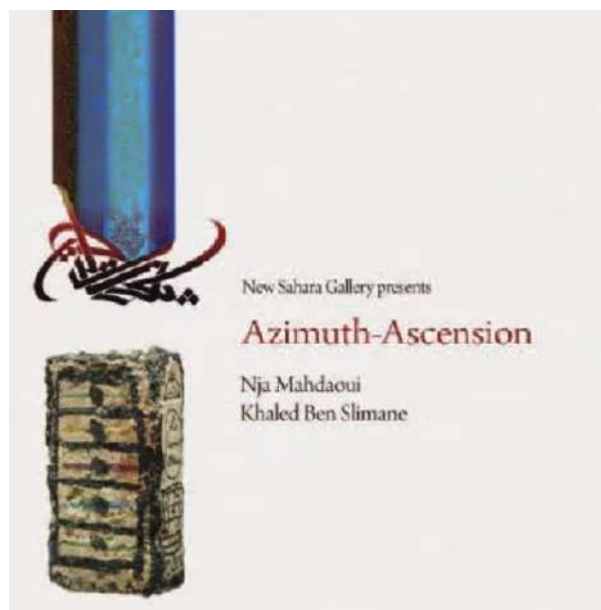


Fig.99. Azimut-Ascension.

En esta obra- diálogo ascendente, Nja Mahdaoui se encuentra con la obra de **Khaled Ben Slimane**.

Nacido en 1951, Khaled Ben Slimane creció en Nabeul, una zona de larga tradición ceramista. Entre 1977 y 1979, estudió en la Escuela de Bellas Artes y Arquitectura de Túnez, como alumno de Abdelhamid Bouden. Después fue a la Escuela Massana de Barcelona. Desde 1990, es miembro de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra en Suiza. Tras su primera exposición individual en Túnez en 1982, expuso en numerosas galerías internacionales, colaborando también con famosos ceramistas japoneses como Yu Fujiwara y Arakawa Toyozo.

Las palabras árabes *Allāh* y *Huwa* (Él) se repiten en sus obras, creando un recordatorio constante del estado de meditación activa y trance típico de los sufíes. En la obra dialógica *Azimut*, (fig. 100-101 ) la ascensión está simbolizada por los motivos triangulares alargados, la cualidad ascendente de la letra *Huwa* y las formas verticales predominantes de los minaretes. Sus creaciones artísticas son una invitación a un viaje ascendente de contemplación.

Su obra (fig.100) parece provenir de un tiempo lejano, los alminares inscritos con versos están suspendidos en una dimensión simbólica.



Fig.100.Cerámica, firebrik, 1983, 21x11x7 cm

Ascensión V (fig.101) guarda el nombre de Allāh entre dos minaretes en el fondo salpicado de letras y nombres de Dios, *Allāh Gharib recita*, Allāh es el vencedor. Esta cita está presente en todas las paredes de la Alhambra de Granada.



Fig.101. Ascensión V,2010 Acrílico sobre lienzo -150x200cm

Otro artista que ha elegido la caligrafía árabe como característica principal de su obra es **Yasser Jeradi**, calígrafo y músico tunecino, famoso por escribir Dima, *Dima*, himno de la Revolución de los Jazmines de 2011, comenta que la "mala cultura anestésica" del Estado policial de Ben 'Alī acabó con el antiguo régimen.

Se remonta a la cultura de protesta underground de Estados Unidos y a canciones como *Strange Fruit* de Billie Holiday y *Hey You* de Pink Floyd, así como *The Times They Are A-Changin* de Bob Dylan.

Yasser Jeradi en la obra *Tarjumân al-ashwâq* de 2016 (fig.102-103) inspirada en el pensamiento de Ibn al-'Arabī relaciona el arte islámico y el pop, Shams de Tabriz y Pink Floyd, Rūmī y los Doors. Michael Jackson e Ibn al-'Arabī a través de varios paneles que descienden como lluvia.



Fig.102. Tarjumân al-ashwâq

¡Qué asombroso es el prodigio de una gacela velada que señala un azufaito y hace señas con sus ojos y cuyos pastos se encuentran entre costillas y entrañas! ¡Qué maravilla un jardín en medio de tanto fuego!

Capaz de acoger a cualquiera dentro de las diversas formas mi corazón se ha tornado: Es prado para gacelas y convento para el monje, para los ídolos templo, Kaaba para quien entrono gira; es las Tablas de la Tora y es el libro del Qur'ân La religión del amor sigo adonde se diriga su monturas, que el amor es mi practica y mi fe.

Ibn al-'Arabî, Tarjumân al-ashwâq



Fig.103. Tarjumân al-ashwâq

Yasser Jeradi ha elegido dedicarse a la caligrafía con el objetivo de liberarla de significados aparentes, centrándose en cambio en la musicalidad de las letras. En su obra, Jeradi se esfuerza constantemente por destacar la belleza intrínseca de las letras, un elemento universal que se inspira en las formas que se encuentran en la naturaleza, como la vegetación, los paisajes y los animales. Para Jeradi, el significado se convierte en un segundo nivel de lectura en la obra, dándole una profundidad adicional. Desde hace más de diez años, trabaja sobre el texto de *Tarjumân al-ashwâq*, *El intérprete de los deseos*, de Ibn al-'Arabî de Murcia, que ha encontrado repetidamente en este estudio. Considerado, como él afirma, "el primer texto humanista de la historia, tiene también esta dimensión universal, y es aquí donde fondo y forma se unen para dar homogeneidad, equilibrio y fuerza a la obra".<sup>47</sup>



Fig.104.

Siguiendo trabajando sobre el mismo tema, las obras (fig. 104-105) que, como un *dîkr*, una circunvalación, una espiral es la Kaaba para quienes la recorren, explora las posibilidades de las formas de las letras.

---

<sup>47</sup> Entrevista personal con el artista 2023 de enero, Túnez.

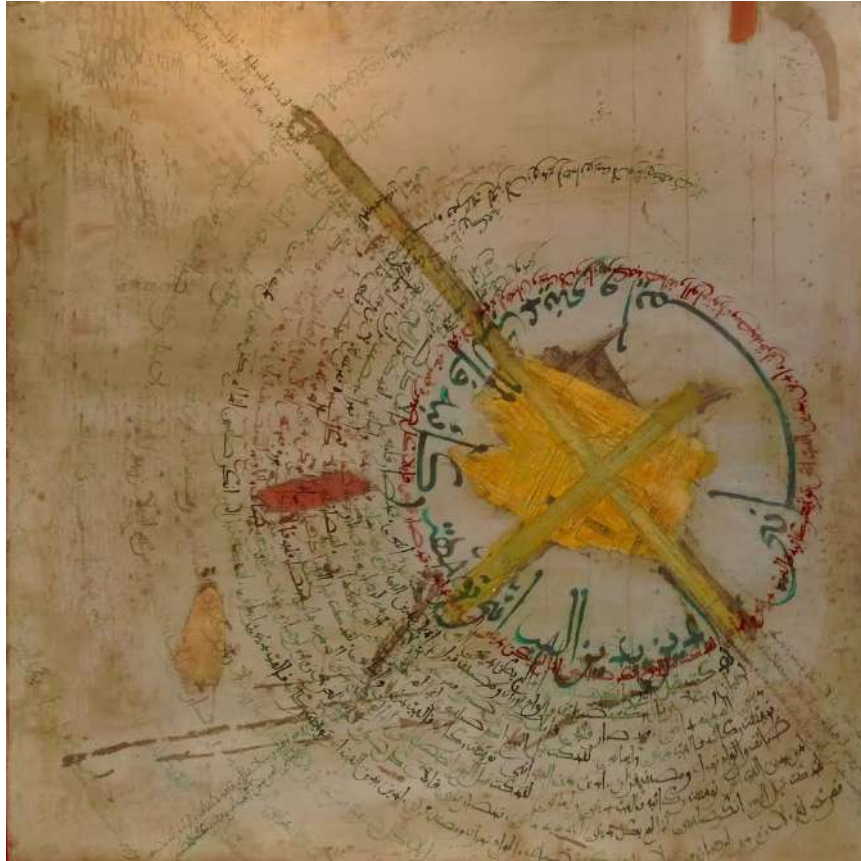


Fig.105

Su caligrafía, libre de patrones clásicos, pero con importantes mensajes y significados, recuerda a los mensajes transmitidos por las obras de Hassan Massoudy. Aquí el mensaje es *La religion del amor sigo adonde me dirigan sus monturas que el amor es mi practica y mi fe.*

En la obra *Kind of blue* (fig.106), dedicada al gran poeta iraquí Al Moutanabbi (siglo X), hay un poema de amor, sin título.



Fig.106. Kind of blue, 640 x 480

La artista **Rima Farah** también se expresa a través de obras caligráficas. Es un ejemplo de artista nómada. Nacida en Ammán, Jordania, tiene pasaporte británico y vive y trabaja en Tánger, Marruecos. Rima Farah es una artista cuyo trabajo está profundamente arraigado en su conexión con la cultura árabe, el sufismo, la poesía y una forma reinterpretada de caligrafía.

Rima Farah inicialmente viajó durante años y trabajó con el artista Kevin Jackson para crear obras neo-orientalistas y después se centró en desarrollar sus obras de caligrafía contemporánea.

Cuando Mohamed Bouazizi, el vendedor de verduras tunecino, murió el 4 de enero de 2010, se creó un momento que definió el deseo de cambio del mundo árabe. Fue un nuevo comienzo en el que las fronteras entre las personas, entre los Estados, entre las clases y los grupos de edad, aparecieron redibujadas, las aspiraciones redefinidas. Durante este período de lucha me encontré escribiendo intensamente, casi febrilmente, sobre papel, tiza, arcilla y lienzo como respuesta a los acontecimientos que continúan hasta el día de hoy. Me di cuenta de que la obra era una protesta contra el sufrimiento. Mi eterna quietud y mi anhelo de paz espiritual se hicieron añicos y me siento como una prisionera que cuenta los días que faltan para que dejemos de sentir la necesidad de aniquilar sistemáticamente a nuestros hermanos y vecinos. Las obras recientes son en su mayoría de arcilla, resistentes pero frágiles. Cada pieza tiene una conexión con el espíritu humano, como todos la tenemos con los demás. En unidad, cada uno de nosotros puede aportar compasión viva, justicia y liberación. (Rima Farah y Wendy Wallace Tánger 2012,48).

Las obras de Rima Farah están impregnadas de un profundo compromiso social, manifestando su firme condena de los crímenes y su incansable lucha por los derechos. En el centro de su producción artística está la denuncia de la difícil situación palestina, destacando con fuerza la injusticia y el sufrimiento que padece la población (véase la fig. 108).

Paralelamente, Farah también se dedica a obras caligráficas que recuerdan el sufismo y el legado de Al-Ándalus. Sus creaciones relacionadas con esta corriente mística son numerosas, como *Sufismo 1* y *Sufismo 2* o *Verdad, Viaje, Zikr* (véase la fig.107). En *Velo*, aborda el tema del velado y el desvelado, profundizando en el significado simbólico de estos conceptos ya examinados.

En sus obras, las letras adquieren a menudo una dimensión solitaria, fragmentada y manipulada, como si fueran portadoras de un mensaje complejo y profundo, pero al mismo tiempo desprovisto de significado inmediato. Su anhelo artístico se dirige hacia la belleza y la armonía, poniendo de relieve su deseo de transmitir emociones y conceptos a través de una forma de arte que va más allá de la mera representación visual.

---

<sup>48</sup> Del sitio web del artista <http://www.rimafarah.com/about/about.html>



Fig.107. Zikr, 2005, Aquaforte sobre papel, 51x51 cm



Fig.108. Khamseen (Palestina)

Entre los artistas que se han expresado principalmente a través de la caligrafía encontramos también a **Gabriele Mandel**, islamista, psicoanalista, historiador del arte y artista italiano de origen turco-afgano. Nació en Bolonia el 12 de febrero de 1924 y murió en Milán el 1 de julio de 2010. Fue jeque de la cofradía islámica *Naqšbandīya*, *khalīfa* y vicario de la cofradía sufí *Ĝerrāhī Jalwatī*, gran maestro de la masonería y uno de los fundadores del Foro de las Religiones de Milán en 2006. Fue iniciado en el sufismo por su tío paterno, Yusuf Kashgarî, gran jefe de los *Naqšbandī* de Irán y Afganistán. Después de la guerra, en París, estudió Literatura Clásica en la Sorbona y en la *École nationale supérieure des Beaux Arts*, se especializó en grabado y tuvo como maestros a Cami, Goerg y Henri Matisse. En la Universidad de Luxemburgo se doctoró en Arqueología. En la Universidad de Konya en Turquía estudió caligrafía islámica.

Amigo de Franco Battiato, también lo encontramos como personaje en la película de 2014 *Looking for Muhyiddin*, del artista tunecino Nacer Kemir.

Ha dedicado su vida a promover el diálogo entre religiones y culturas. Este concepto clave lo encontramos, por ejemplo, en la obra *Cada uno es parte de un Todo* (Fig. 109), en la que bajo formas simbólicas esotéricas el mensaje de unidad está escrito en varios idiomas. Fue uno de los fundadores de la Universidad Islámica Internacional Averroes de Córdoba, de cuya junta directiva fue miembro.



Fig.109.Cada uno es parte de un Todo, grabado sobre papel batido cm 58x46, sobre hoja cm 70x50; exh. 30/90

Su producción pictórica y de grabado abarca desde formas abstractas con claras referencias al arte islámico clásico, (fig. 110-111) hasta obras figurativas. Sus obras de cerámica son numerosas.

En la fig. 110 hay un grabado en relieve de cerámica que recita la *basmala* la fórmula *Bi-ismi 'llāhi al-Rahmāni al-Rahīm*, en el nombre de *Allāh* el misericordioso al estilo de *Al-Kufi al-Muzaffar*.



Fig.110. Bi-ismi 'llāhi al-Rahmāni al-Rahīm.

En la fig.111, cuyos colores recuerdan a los de las *Medras Karatay* de Konya con motivos geométricos islámicos que nos remiten a la Alhambra, encontramos varias inscripciones en diferentes estilos caligráficos, que contienen invocaciones y alabanzas a *Allāh*.



Fig.111.

Otra artista de la caligrafía es la franco-marroquí **Najia Mehadji**. Nacida en París en 1950, vive y trabaja entre Francia y Marruecos. Ha trabajado con grupos de teatro de vanguardia y se licenció en Artes Plásticas e Historia del Arte en París I y en Teatro en París VIII a mediados de los años setenta. Desde 2005, junto a sus actividades de pintura y dibujo, realiza grandes obras digitales que tratan temas relacionados con el sufismo a través de la caligrafía.

"Arabesque hizo que me interesara por el sufismo"<sup>49</sup> dice, sus obras son en blanco y negro, tratan de la línea y el punto. Nos remiten de nuevo al tema del punto y la línea en el sufismo.

Najia Mehadji crea sus obras sobre líneas continuas, conectadas a la respiración. *Danza mística* (fig. 112) es una obra espiritual, son los signos del sufí danzante, impresos como una estela blanca de luz.



Fig.112.Danza mística, 160x160.

Como muchos de los artistas examinados, Najia Mehadji manifiesta a través de su obra un profundo compromiso con la denuncia y la lucha social. En el periodo 1993-1994, en respuesta a los crímenes de guerra cometidos contra los bosnios en la antigua Yugoslavia, creó varias cúpulas, mostrando un interés particular por formas arquitectónicas como el octógono, que remitía a representaciones cosmológicas presentes en las artes islámicas.

Con la obra *War Flower*, una serie de cuadros inspirados en *Los desastres de la guerra* de Goya, denunció el drama de la guerra. En una tensión entre *vida y muerte*, en *War Flower* representa flores rojas, amarillas y azules como manchas de color que encierran cuerpos devastados (fig.113). La muerte y el dolor emergen como imágenes engullidas por flores de colores, denunciando la locura de la violencia de la guerra.

---

<sup>49</sup> De la entrevista con Henri-François Debailleux para la monografía de Najia Mehadji. Ediciones Art Point, noviembre de 2012.

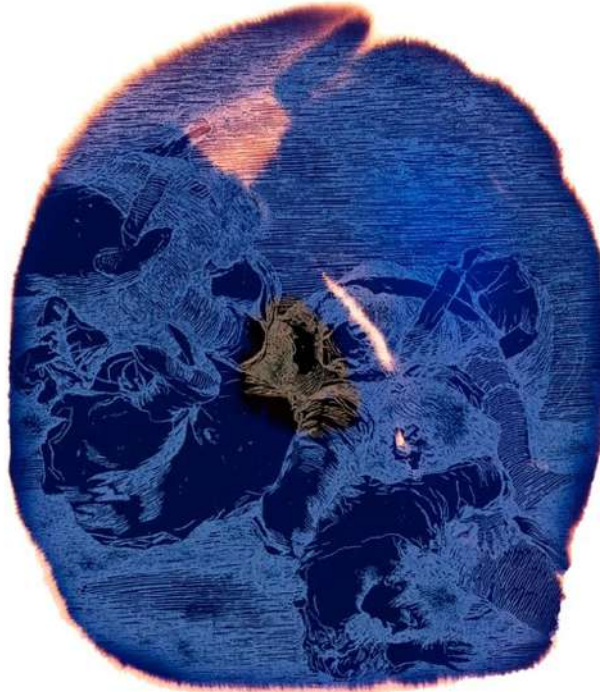


Fig.113. War Flower, 117 x 105 cm, 2007.

"...Descubrí que escribir es dibujar" Etel Adnan

Otra artista contemporánea cercana al sufismo es **Etel Adnan**. Nacida en Beirut el 24 de febrero de 1925, murió en París el 14 de noviembre de 2021. Además de artista visual, fue ensayista y poeta. Una de las voces más significativas y eclécticas de la diáspora de Oriente Medio, pionera en la lucha por la igualdad de género y comprometida con las luchas civiles contra la violencia.

Licenciada en Filosofía por la Sorbona en 1955, se marcha a Estados Unidos para cursar un máster en Harvard y luego en Berkeley. Permanecerá en Estados Unidos una larga parte de su vida enseñando humanidades, enamorada de América y de su descubrimiento.

Al estallar la guerra de Argelia, Adnan toma partido por el panarabismo. Estamos a mediados de los años sesenta y Estados Unidos se encuentra en plena revolución cultural. Durante este periodo, Ethel se une a la vanguardia artística, publica su primer poema en inglés y colabora con los poetas de la Generación Beat en antologías y lecturas. Se interesa por la filosofía zen, se apasiona por el pensamiento místico sufí y estudia caligrafía árabe.

Además de su producción literaria, Adnan ha realizado numerosas obras visuales de carácter puramente abstracto. Su tema principal son los panoramas abstractos, en los que los vacíos y los sólidos de la realidad física se materializan en forma. Una materia bidimensional con colores puros dispuestos sin modulación, pero cuyas líneas absolutamente abstractas siguen sugiriendo la idea de la que partió sin sustituirla,

situándose, en mi opinión, entre dos piedras angulares del arte abstracto occidental, W. Kandinsky y Paul Klee, donde el primero,

partiendo de una búsqueda de pureza a través del garabateo, llega al abstraccionismo puro procediendo a través de conceptos, el segundo se mueve a través de imágenes y donde en lugar de conceptos de espacialidad, como en Kandinsky, lo de Klee es una búsqueda de "vida celular". Adnan utiliza una espátula para aplicar la pintura al óleo sobre el lienzo, a menudo directamente del tubo, en pinceladas firmes sobre la superficie del cuadro. El centro de las composiciones suele ser un cuadrado rojo o, como en este caso, una luna azul (fig.114).



Fig.114. Sin título 2012, óleo sobre lienzo de Etel Adnan, escritora y pintora libanesa-estadounidense, en Callicoon.

En la década de 1960, empezó a incluir la caligrafía árabe en sus obras y libros, como en *Livres d'Artistes*. Su producción artística estuvo influida por los primeros artistas cercanos a la *Hurūfiya*, como Jawad Salim, Jabra Ibrahim y Shakir Hassan al Said.

En su obra caligráfica (fig.115), reescribe los versos del místico Al Hallāğ en uno de sus libros-acordeón.



Fig.115..Al-Hallāġ, Qasaid, 2008, Acuarela y tinta sobre papel japonés, 27 x 21 cm, 27 x 625,5 cm

Durante una exposición en Rabat, conoce a la escritora y crítica de arte italiana Toni Maraini, y ambas, mujeres cosmopolitas, entre Oriente y Occidente, se hacen amigas. Toni Maraini se convertirá en la editora y traductora de algunos de los textos de Adnan, entre ellos *Apocalypse Arabe*, publicado también en italiano, en el que Etel Adnan mezcla texto y símbolos gráficos para denunciar el colonialismo y el neoimperialismo.

En 2017, las obras de Adnan se incluyeron en la exposición colectiva *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*, organizada por el MoMA, que promovió un diálogo entre el dibujo, la pintura y la escritura.

En 2021, la artista de 96 años expuso su muestra individual *Light's New Measures* en el Guggenheim de Nueva York, compartiendo el espacio del museo con una retrospectiva de Kandinsky, con quien comparte una concepción espiritual de los colores y las formas. Etel Adnan falleció en París el 14 de noviembre de 2021.

### 3.1.5. Geometría neoplatónica

Desde 2011 me he dedicado al desarrollo creativo y a la investigación en el mundo de la geometría. Y poco a poco ha surgido de mi interior un mundo "imaginario" que me permite desvelar algo del lenguaje oculto del arte geométrico representado en la Alhambra. Ligia Unanue

Ligia Unanue nace en Puerto Octay en Chile, su experiencia artística comienza junto a su hermana Jacqueline con la empresa de moda artesanal *Taller Unanue*, cuyos bordados a mano se inspiraban en las culturas precolombinas. Luego se traslada a Barcelona en 1981, vive actualmente en Andalucía.

El anhelo por el modelo de tolerancia, convivencia pacífica y florecimiento cultural que fue el sufismo en Al-Ándalus y los valores ligados a su mito, viven con fuerza en ella.

En la actualidad y desde 2010, se dedica plenamente a desarrollar e investigar los sólidos platónicos y arquimedianos con los motivos geométricos del arte nazarí, descubriendo nuevas posibilidades constructivas.

Ligia Unanue se ha expresado libremente en sus construcciones usando el textil, de maneras tan diversas como: tubos de vidrio construyendo poliedros que se acercan a la esfericidad, como en Planeta T 2768 (fig.116) con papel y piedra los domos quasi esféricos *Qandil* (fig.117), y en la actualidad también trabaja con técnicas mixtas (tejido con tubos de vidrio, espejos y escritura en lenguaje kufico pintado con acuarela La Unidad I (fig.118).

Su obra comenzó con los cinco sólidos regulares o platónicos, para luego sumergirse en los trece sólidos semirregulares o arquimedianos. Ampliamente estudiados desde la antigüedad por sus regularidades, los sólidos platónicos siempre han fascinado y estimulado la investigación, incluso en la búsqueda de significados esotéricos. Fueron estudiados por Pitágoras y Platón, de quien tomaron su nombre. En el *Timeo*, este último, asociaba cada uno de ellos con uno de los cuatro elementos: el tetraedro con el fuego, el cubo con la tierra, el octaedro con el aire, el icosaedro con el agua, mientras que en el *Fedón* consideraba el dodecaedro como la forma del universo.

Platón asignó a estos sólidos la función de intermediarios entre la perfección del mundo hiperuránico y la mutabilidad de los fenómenos naturales.

En la historia de la geometría, los estudiosos siempre se han centrado en las propiedades matemáticas de los sólidos platónicos, que son las únicas cinco formas tridimensionales "perfectas" que pueden derivarse de un punto. Se miren como se miren, son idénticos, sus caras tienen la misma figura regular.

Ligia Unanue dice sobre su trabajo:

Mi búsqueda va más allá de la forma, más allá de la técnica utilizada para las representaciones de polígonos y poliedros. Estos son solo vehículos que me llevan a descubrir analogías y derivaciones, a una nueva dimensión implican romper esferas, desvelar (o develar) la interconexión de toda formas geométrica con el Punto y a la vez con la Esfera. Es un camino en doble dirección donde el Punto central no está atado al espacio ni al tiempo.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Entrevista con el artista Granada mayo 2022.

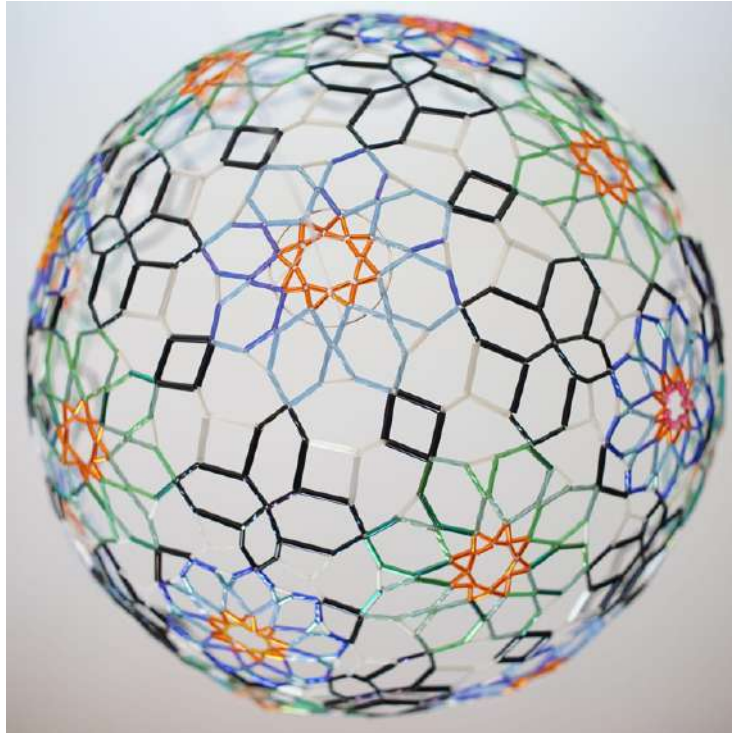


Fig.116. *Planeta T 2768*, Ligia Unanue

Encontramos este tema de investigación artística desarrollado en la instalación *Geometría: Crecimiento y Transformación* (fig. 117) presentada en Granada entre mayo y junio de 2022 en el Palacio del Almirante. El patio del palacio, rodeado de columnas de mármol, se delimitó para crear un ambiente meditativo. Ligia Unanue invitó al público de la exposición a realizar un recorrido giratorio alrededor de la gran cúpula central, y a contemplar la instalación como si fueran planetas en órbita. Las cúpulas de Ligia Unanue, según la artista, buscan la esfericidad. Con reminiscencias de las cúpulas y espacios mocárabes.

Unanue se inspiró en las cúpulas de la Sala de las Dos Hermanas y la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada, son semiesferas en expansión que buscan trascender las formas (Fig. 117).

Ligia Unanue dice:

Somos geometría y estamos inmersos en ella. He pasado muchas horas jugando y analizando empíricamente con poliedros (formas tridimensionales), como los sólidos platónicos (regular) y arquimediano (semirregular). Me gusta pasear y observar la magia de los números y las proporciones en la naturaleza, así como perderme por los palacios y jardines de la Alhambra y otros lugares magníficos que siempre nos regalan geometría, proporciones.



Fig.117. *Geometría: Crecimiento y Transformación*, Granada, 2022, Palacio del Almirante.

Para Ligia Unanue, el arte representa un medio de desarrollo espiritual a través de la belleza y la armonía de la geometría. El público, al cual observé y entrevisté después de visitar la exposición, parecía permanecer en un estado de contemplación, algunos realizaron gestos que parecían imitar una oración, todos experimentaron la sensación de ser transportados a otro lugar (Figura 117). En este enlace se puede ver la exposición.

<https://youtu.be/7UQwsv3y-5Y?feature=shared>



Fig.118 La Unidad I

Es maravilloso que, cuando aún no había establecido las propiedades de los cuerpos individuales en su disposición, utilizando una conjetura tan torpe, extraída de las distancias conocidas de los planetas, acertara tan bien en la disposición de los cuerpos que no hubiera nada que pudiera cambiar después cuando trabajara con las proporciones calculadas en detalle. Para ayudarles a recordar, les transmito la proposición, concebida en palabras, tal como me vino a la mente en aquel preciso momento: "La Tierra es el círculo que es la medida de todo. Construido a su alrededor un dodecaedro. El círculo que lo rodea será Marte. Alrededor de Marte construye un tetraedro. El círculo que lo rodea será Júpiter. Alrededor de Júpiter construye un cubo. El círculo que lo rodea será Saturno. Ahora construye un icosaedro dentro de la Tierra. El círculo inscrito en su interior será Venus. Dentro de Venus inscribiremos un octaedro. El círculo inscrito en su interior será Mercurio. Esta es la explicación de la estructura de los planetas [...] La alegría que sentí por este descubrimiento nunca podré expresarla con palabras. (Klepler 1981, 69)

Las alquimias platónicas pitagóricas sufíes de Ligia Unanue nos recuerdan las obras de otras dos artistas relacionadas con el sufismo, Dana Awartani y Monir Shahroudy Farmanfarmaian

*Si divides un círculo en tres puntos, será un triángulo.  
En el diseño islámico, el triángulo es el ser humano inteligente... implica tres puntos, tres líneas e infinitas posibilidades de combinación...<sup>51</sup>  
Monir Shahroudy Farmanfarmaian*

**Monir Shahroudy Farmanfarmaian** nació en 1922 en Qazvin, Persia, y murió a los 96 años en Teherán. Fue una de las artistas iraníes más importantes de la época contemporánea y la primera en desarrollar una práctica artística relacionada con patrones geométricos y técnicas de mosaico *Āina-kāri*, combinándolos con los ritmos de la abstracción geométrica occidental moderna. (Catálogo de Sotheby's, abril de 2017). *Āina-kāri* es el arte tradicional iraní de cortar espejos en pequeños trozos y astillas, e insertarlos en formas decorativas sobre yeso. Su interés por los mosaicos de espejos comenzó alrededor de 1970, cuando Monir Farmanfarmaian visitó la mezquita Šāh Cheragh de Shiraz y quedó embelesada por la sala de altas cúpulas del santuario, cubierta de pequeños espejos cuadrados, triangulares y hexagonales. En sus memorias *Mirror Garden* (2007), Farmanfarmaian describe la experiencia como transformadora:

El mismo espacio parecía estar en llamas, con lámparas ardiendo en cientos de miles de reflejos... Era un universo en sí mismo, la arquitectura transformada en una actuación, con cada movimiento y luz fluyendo, todos los sólidos fracturados y disueltos en la luminosidad del espacio, en la oración. Estaba abrumada.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Del sitio web del artista <https://www.monirff.com/mirror-works>

<sup>52</sup> En <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-curated/monir-farmanfarmaian-geometry-of-hope>

Ayudada por el artesano iraní Hajji Ostad Mohammad Navid, creó mosaicos y piezas de exposición cortando espejos y cuadros de cristal en diversas formas, que más tarde utilizaría en obras que evocan aspectos del sufismo y la cultura islámica. (Fig.119)



Fig.119. Monir Farmanfarmaian.

Mi trabajo se basa en gran medida en la geometría, que, como sabéis, siempre empieza con un único punto y de ahí puede pasar a un círculo. O un punto puede convertirse en tres y dar lugar a un triángulo, o cuatro a un cuadrado, cinco a un pentágono, hexágono, octógono, etc. Es infinita. Me inspiré en la geometría de las mezquitas antiguas, con sus azulejos, metal, madera y yeso.<sup>53</sup>

El 16 de diciembre de 2017 se inauguró en Teherán (Irán) el Museo Monir, el primer museo dedicado a una mujer artista.



Fig.120.Fifth Family – Pentagon,Pintura de espejo y vidrio invertido sobre yeso sobre madera. 50 x 52,5 x 4,5, 2014.

---

<sup>53</sup> Monir Farmanfarmaian en conversación con Lauren Oneil Butler en: Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Art Forum, 2015 en <https://www.monirff.com/mirror-works?lightbox=dataitem-jojpitez>

La Revolución de 1979 la obligó a exiliarse en Estados Unidos, pero en 2004 regresó a Irán, donde permaneció el resto de su vida.

Otra artista relacionada con esta investigación sobre la geometría y el sufismo es **Dana Awartani** (Jeddah-Palestina), que se inspira directamente en las formas platónicas en muchas de sus obras (Fig.121).

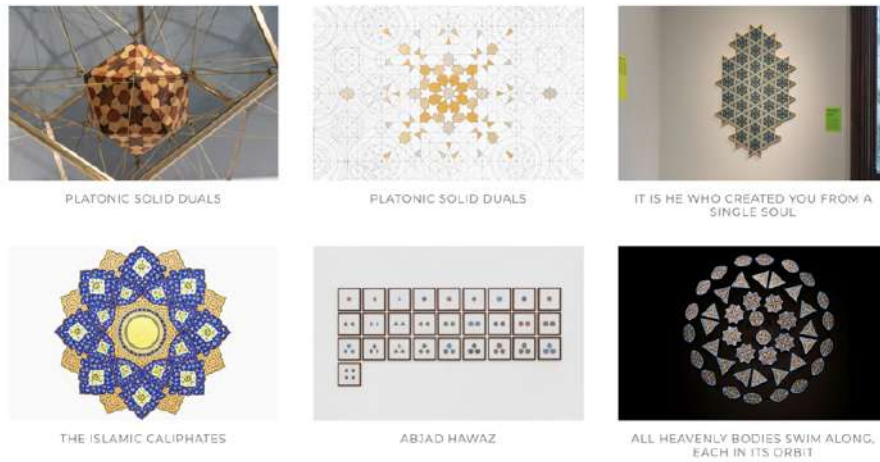


Fig.121. Captura de pantalla de algunos grupos de obras del sitio web del artista.

Awartani ha creado su propio lenguaje visual a partir de la geometría sagrada, también mediante técnicas tradicionales de ebanistería, colaborando con artesanos de la India. Ya hemos visto estas formas y su perfección, que Platón comparó con los cinco elementos (tierra, aire, fuego, agua, éter). La madera para Awartani es un vínculo con esto, al ser la única sustancia que necesita de todos los elementos para sobrevivir en la naturaleza. Estas obras nos recuerdan la importancia de estas formas y su papel en el uso de la geometría sagrada en el arte islámico (Fig 122).

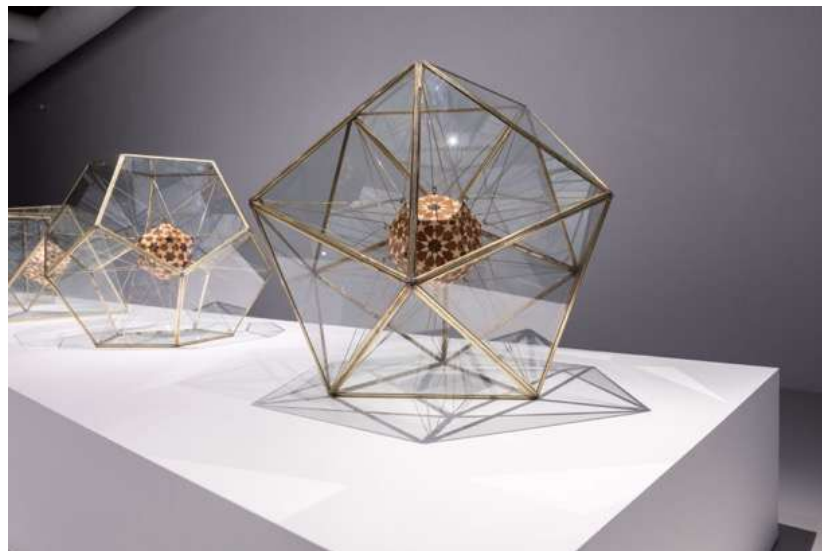


Fig. 122. *Dodecahedron, Within an Icosahedron II* from The Platonic Solid Duals series, 2019, Madera, cobre y latón, 121 x 100,2 x 100,2cm

Otras obras de Awartani inspiradas en el sufismo son la serie *Abjad Hawaz*, un estudio relacionado con el *Ilm al-huruf*, la ciencia de las letras que subyace en estas obras (Fig. 123).

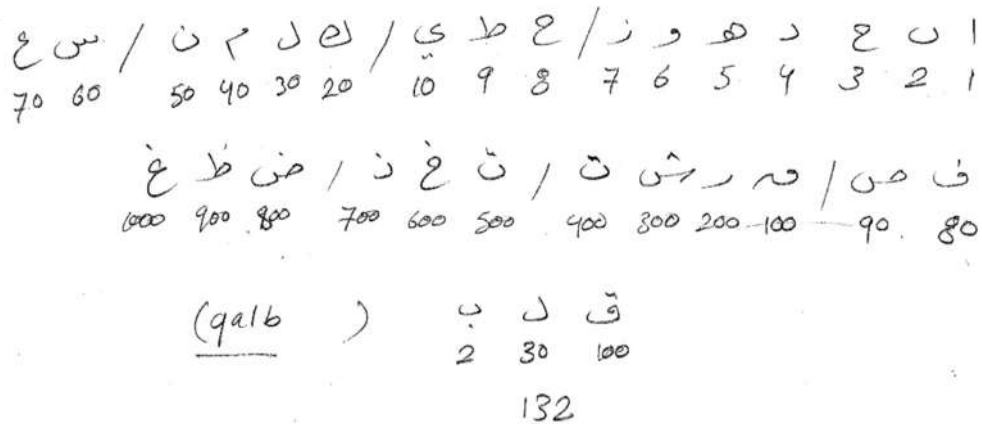


Fig.123. Abjad Hawaz, Bienal de Yinchuan, 2016.

Le interesa la resultante geométrica de la obra a partir de letras y números, donde la forma es el resultado de una expresión numérica. La serie *Abjad Hawaz*, expuesta junto con la instalación *All (heavenly bodies) swim along, each in its orbit* (Figs.123-124), gira en torno a las ideas que emanan de los patrones lingüísticos del Qur’ān. Esta escultura trata de uno de los dos únicos palíndromos de todo el Qur’ān.

En esta forma lingüística codificada, las letras kaaf, laam y fa (ك ل ف) parecen rodear la letra cardinal ya (ي). Es como si cada letra, que denota cuerpos celestes, estuviera incrustada en su propia esfera orbital. Además, la ya (ي) en el centro de estos círculos concéntricos invoca la siguiente palabra, yasbagoon -'flotar' o 'nadar'-, el verbo que impulsa a las letras en su curso.<sup>54</sup>

<sup>54</sup>Del sitio web del artista <https://danaawartani.com/artwork/all-heavenly-bodies-swim-along-wach-in-its-orbit/>

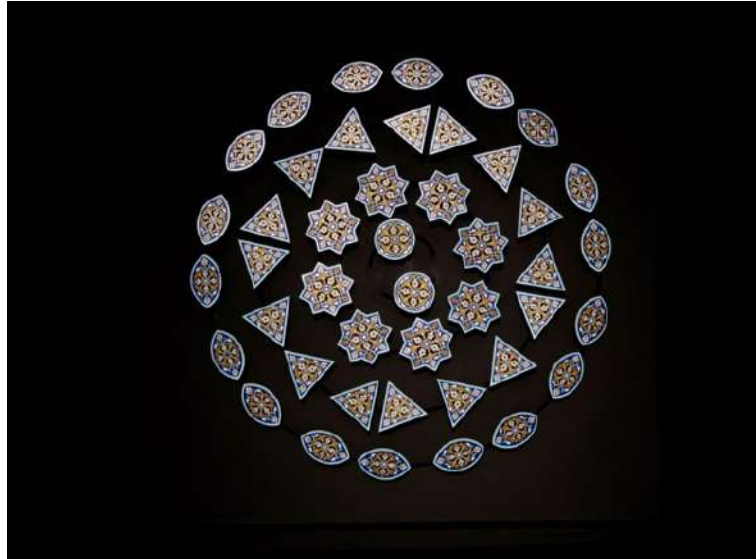


Fig.124. Toma de instalación de All (heavenly bodies) swim along, each in its orbit, en la Bienal de Yinchuan, 2016. temple sobre madera y estructura mecánica, 100 X 100 cm.

En esta obra, Dana Awartani desarrolla códigos visuales para números relacionados con las letras del alfabeto árabe traducidos en patrones geométricos iluminados y agrupaciones de patrones.

Para la instalación *Love is my Law Love is my Faith* (Fig.125) presentada en la Bienal Kochi-Murzais de 2016, se inspiró en ocho poemas de amor de Ibn al-'Arabī, impregnados de misticismo sufí sobre el hecho de que todas las cosas proceden de Uno y vuelven a Él.



Fig.125. Foto de instalación de *Love is my Law, Love is my Faith* y la Kochi Muziris Biennale, 2016. Bordado a mano sobre tela, 200 x 200 x 200 cm.

Con la instalación, *Love is my Law Love is my Faith*, la poesía de Ibn' Arabi vuelve como tema artístico recurrente entre los artistas. La instalación está construida como una sucesión de bordes cuadrados con el mismo centro, el mayor de los cuales se encuentra en la parte delantera y disminuye hasta el cuadrado central más pequeño. Todos los bordes están decorados con delicados motivos geométricos de rosas y estrellas.

Esta inmersión en 7 cuadrados que convergen nos recuerda los viajes ascensionales narrados por Ibn 'Arabî a través de los siete cielos. Simboliza el viaje del *murîd*, discípulo que desea seguir el sendero de Allâh, y el recorrido del 'itinerante', *salik*, a través de las estaciones y los estados, *maqāmāt*, *abwal* que llevan al iniciado a la contemplación y la revelación *mushahada*, *mukashafa*, y finalmente a la unión *wusul* que, al mismo tiempo, es la sabiduría *hikma* (Popovic e Gilles 1997, 696).

Los viajes físicos o espirituales son la base de la vida y la espiritualidad de Ibn 'Arabî, muchas de sus obras son viajes, desde el viaje por excelencia de las *Futûhât al-Makkiyya*, hasta la descripción del peregrinaje a La Meca, la iluminación junto a la Ka'ba, el viaje nocturno hacia la estación sublime en el *Kitâb al-'Isrâ*. En un poema del *Turjuman al-aswâq*, el Sheik al Akbar describe que el conocimiento divino se transmite de manera gradual, con moradas y estados que se suceden progresivamente, ya que si se recibieran todos juntos se perdería la vida. Sus escritos revelan un rico tejido de simbolismo y prácticas espirituales que resuenan tanto en las enseñanzas de Ahmad Ghazâlî como en las experiencias místicas de Teresa de Ávila. En este sentido, Asín Palacios hace referencia a obras como el "Tanwir" de Sadili Ibn 'Ata Allâh, el "Tayrid" de Ahmad al-Gazali y el "Nawadir" anónimo compilado por Ahmad al-Qalyubi, que presentan conceptos similares a los siete castillos concéntricos de Teresa de Ávila. Luce López-Baralt, al respecto, analiza la relación entre el símbolo de Santa Teresa y la literatura mística árabe siguiendo los estudios de Asín Palacios, quien no pudo demostrar una relación real porque el texto era solo del siglo XVI, aunque posteriormente otros textos demostraron que el símbolo del castillo estaba muy presente en el pensamiento simbólico sufí. Ahmad Ghazâlî, de hecho, describe un camino a través de siete castillos hechos de materiales preciosos, uno dentro del otro, en el cual el alma humana se acerca a la contemplación divina. El último castillo, de oro, contiene la consagración de Dios. Volviendo a la obra de Awartani, podemos definirla como una imagen contemplativa, un soporte para la contemplación.

También en la serie *When Fire Loves Water*, Awartani, en una obra minimalista, propone un acto de mediación y contemplación. La obra incorpora el concepto de geometría sagrada, en particular explorando el simbolismo del círculo como expresión del *Tawhid*, la Unidad.

El círculo representa la multiplicidad dentro de la unidad en el simbolismo sufí.

También aparecen esculturas geométricas en la obra *Where the Dwellers Lay* (Fig. 126), inspirada en las tumbas nabateas y sus fachadas decorativas. Esta

estructura cavernosa, realizada en piedra de origen local, pretende ser un espacio para la contemplación y la reflexión.

Situada en un espacio desierto, es un soporte contemplativo, casi un portal a otra dimensión o un espejo en el que ver la unicidad de la existencia, *wahdat al-wujūd*.



Fig.126. Where the Dwellers Lay, 2022, arenisca y acero oxidado, alto 315 cm x ancho 315 cm x fondo 223 cm.



Fig.127. Where the Dwellers Lay.

En esta investigación artística geométrica también encontramos a la española **Rosa Mascarell**, nacida en Gandía en 1963, quien en su trabajo artístico combina la búsqueda de antiguas formas de expresión con la creación contemporánea, creando obras que transportan a los espectadores a un mundo simbólico.



Fig. 128. Divina proporción, 61 x 61 cm, Témpera al huevo y oro sobre lino sobre madera

El eje central de esta obra *Divina proporción* (Figura 128), expuesta en el contexto de la exhibición *Iluminaciones*, obras inspiradas en Ibn al-'Arabī y dedicadas a María Zambrano, está representado por hexágonos estrellados representada por hexagramas en forma de estrella. El hexagrama es una forma geométrica recurrente en las culturas humanas y puede encontrarse en áreas culturales muy distantes entre sí. En este caso se trata de un hexagrama que contiene otro hexagrama, conteniendo en su interior un hexágono blanco, que contiene otro hexagrama, todo ello inscrito en dos circunferencias como en una repetición, en una proporción divina como reza el título.

La proporción, encarnada en el número y la geometría, se convierte en un lenguaje sagrado que Mascarell utiliza para comunicarse con el espectador, llamando la atención sobre la belleza de la armonía. La obra de Mascarell está en movimiento, en un flujo simbólico entre lo terrenal y lo celestial.

### 3.1.6. Arte figurativo

La artista **Avish Khebrehzadeh** pertenece a los artistas de la diáspora iraní. Nacida en Irán en 1969, se expresa a través del dibujo, la pintura, la fotografía y las videoinstalaciones, así como en obras en las que mezcla varios medios expresivos. La artista iraní estudió y se formó en la Academia di Belle Arti de Roma y está considerada una

artista italiana de adopción. En 2008 recibió el León de Oro de la 50ª Bienal de Venecia como mejor artista joven italiana.

La fig.129 muestra el diseño inspirado en los estudios del astrónomo persa Abd al-Rahmān al-Ṣūfi y, en particular, en el tratado del siglo X sobre las estrellas fijas. Escrito en árabe, recuerda la obra de Ptolomeo y las investigaciones astronómicas más relevantes de la época clásica, con ilustraciones que describen cada constelación.



Fig.129. Abd al-Rahmān al-Ṣūfi - Avish Khebrehzadeh Estrellas fijas imaginarias 2 1996-2016 (Tauro) por Avish Khebrehzadeh

El visitante, tras pasar por las distintas constelaciones revisitadas por Khebrehzadeh, denominadas *Imaginary fixed stars*, se encuentra con una inesperada carrera de caballos blancos perfilados sólo en su silueta *Time Past Hath Been Long* (Fig.130) que se persiguen unos a otros para conducir al espectador a un vídeo sobre las fases de la luna en una sala de la Fundación Volumen de Roma. Como dice la propia artista, recordando a San Agustín, la suya es una reflexión sobre el Tiempo, que siempre ha sido un elemento central en su obra. Y con estos caballos conduce al espectador en un viaje desde Al-Ṣūfi hasta nuestros días, de un tiempo a otro, de la tierra al cielo.



Fig. 130. Time Past Hath Been Long, 2016, Fundación VOLUME!, Roma.

A su trazo pertenece una delicadeza poética, es el color ocre el que domina estas obras, el del desierto iraní.

El uso simplificado del color está en armonía con la filosofía sufí. El artista crea obras en lápiz y tinta sobre papel preparado con resina y aceite de oliva y se adapta perfectamente a la sala de la Fundación *VOLUME!*, que parece el interior de una *zāwīya* sufí. Todo es sencillo, sin marco, las imágenes apenas se perfilan, el color es evanescente.

Entre los artistas figurativos, cercanos del sufismo se encuentra **Franco Battiato**, polifacético artista siciliano, músico, cantante, pintor y director. Nacido en Jonia (Catania) en 1945, comenzó sus estudios en el Conservatorio de Música de Catania. Su andadura musical comenzó en los años sesenta con la publicación de algunos *singles* pop. En la década de 1970, Battiato abrazó la experimentación, combinando elementos de música electrónica y rock progresivo.

A lo largo de su carrera, Battiato ha explorado una amplia gama de géneros y estilos musicales, desde la ópera a la música del mundo. Su eclecticismo le ha llevado a experimentar con diversas formas artísticas, incluida la composición de cuatro obras operísticas como *Génesis* en 1987, *Gilgamesh* en 1992, *Il cavaliere dell'intelletto* en 1994 y *Telesio* en 2011.

Paralelamente a la música, Battiato también ha cosechado éxitos como director, dirigiendo varias películas, entre ellas *Niente è come come sembra* (2007), *Musikanten* (2006). *Perduto amor* (2003). Se describe a sí mismo como bisnieto de los padres del desierto.

Desde muy joven, el sentimiento espiritual está muy arraigado en él. Mantiene contactos con los centros sufíes de Tozeur y Konya, con algunos maestros sufíes de

Milán, como Gabriel Mandel Kan, cuyo maestro era Hamza Boubakeur. Su interés por la tradición sufí lo condujo hacia una investigación artística y espiritual de gran originalidad en lo que era el panorama cultural italiano, muy alejado de este tipo de sensibilidad. La libertad para abarcar los más diversos campos expresivos del arte, la expresa igualmente en su búsqueda espiritual personal, acercándose finalmente a la escuela de la "cuarto camino" fundado por Gurdjieff, concretamente la dirigida por Henri Thomasson en Lyon.

En realidad, los textos de sus obras poéticas trascienden las fronteras y los cercos ideológicos de todas las religiones y tradiciones, en una especie de ecumenismo del hombre, recogiendo sincréticamente la riqueza que el corazón humano puede producir en cualquier latitud. Así, no sólo encontramos delicadas composiciones de textos y música con reminiscencias islámicas o de Oriente Próximo, sino también fragmentos de budismo tibetano, hinduismo, filokalia cristiana y zen japonés. En lo que podría sugerir una mezcla desordenada, de manera milagrosa y alquímica, logra evocar sugerencias que transmiten una precisa idea del desarrollo del hombre, como en *El rey del mundo*, un homenaje a la novela homónima de René Guénon.



Fig.131. contraportada del álbum *Ferro Battuto*



Fig.132. Franco Battiato, al fondo su cuadro *Donna con rosa*.

No menos relevante en términos de importancia fue su producción pictórica. Entre sus cuadros encontramos, por ejemplo, la contraportada del álbum *Ferro Battuto*, (fig.131) que en el título juega con el anagrama de su nombre Franco Battiato-*Ferro Battuto*. El simbolismo es claro, el trabajo sobre uno mismo, que en la portada se simboliza además con un yunque y un martillo en el acto de golpear un hierro incandescente.

Su repertorio musical está impregnado de temas e inspiraciones ligados con la espiritualidad sufí, que se reflejan en las letras de sus canciones. Cabe mencionar su concierto en Bagdad en diciembre de 1992, durante el cual cantó *Fog el Nakhal*, en árabe, y *L'ombra della luce*, letras con fuertes connotaciones sufíes.

Porque las alegrías del afecto más profundo  
O los más débiles anhelos del corazón  
Sólo soy la sombra de la luz.

*Battiato, 1991*

Entre sus colaboraciones artísticas destaca la realizada con Gabriele Mandel, con motivo de las exposiciones de pintura *Misticismo di Oriente y Occidente*, celebradas en Verona en diciembre de 2003 y en Milán en enero de 2004.

El camino de investigación pictórica de Franco Battiato ha sido para él una forma de meditación y contemplación.

El primer año fue de sufrimiento, dice: "A veces me quedaba de pie ante el caballete hasta diez horas seguidas y por la noche lo deshacía todo, como Penélope."<sup>55</sup>

La edición musical de la ópera *Gilgamesh* lleva en su portada una pintura de un monje rezando firmada por Süphan Barzani, seudónimo que el propio Battiato utilizaba para firmar sus obras. Suphan es un volcán inactivo de Armenia, a los pies del monte Ararat, donde el mito sitúa los restos del Arca de Noé, y Barzani es el apellido de una familia de dirigentes kurdos, Ahmad y Mustafa Barzani.

La suya es una pintura figurativa a veces de carácter vagamente *naif*, pero que expresa en la sencillez de la composición con figuras bidimensionales colores puros que recuerdan a los iconos o a la pintura bizantina (Fig.132-133).

Se han realizado unas ochenta obras figurativas, entre lienzos y paneles dorados. Las técnicas empleadas predominantemente son el óleo y el uso de tierras puras o pigmentos.

---

<sup>55</sup><https://www.ilgiornale.it/news/cos-battiato-pittore-ricreava-realt-pi-sacra-vero-2129959.html>, 23 de marzo de 2023.

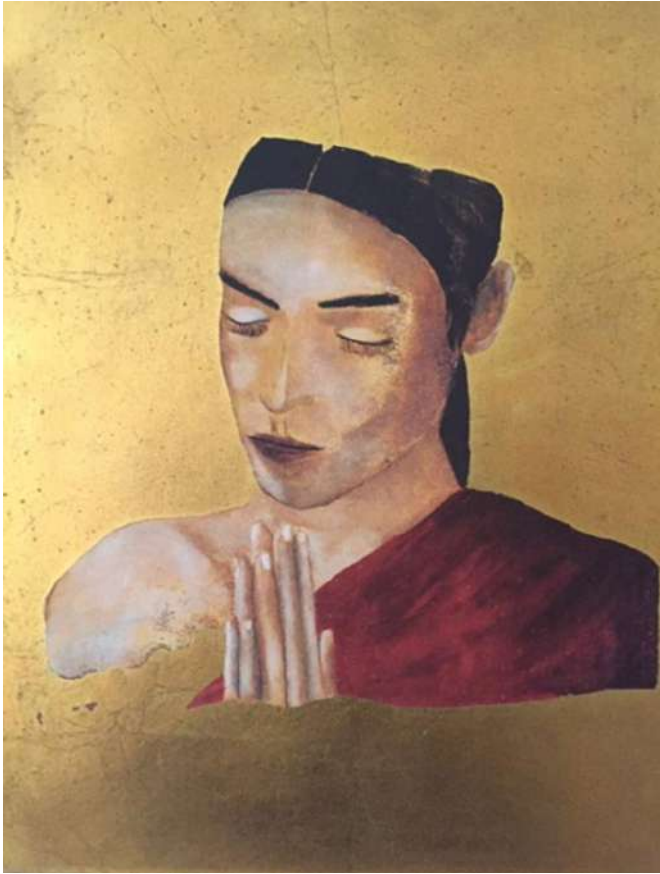


Fig.133.Franco Battiato, Mujer rezando, óleo sobre lienzo con fondo dorado, 40x30

Otro pintor figurativo vinculado al sufismo es **Ahmad Ben Yessef**, artista marroquí, nacido el 26 de octubre de 1945 en Tetuán, "la capital andaluza de las medinas marroquíes o la llamada hija de Granada, como la apodaban los textos literarios" (Metalsi 2022, 22).

A lo largo de la relación secular entre Marruecos y España, Tetuán, situada en el Magreb y con vistas al Mediterráneo, ha sido una de las ciudades clave en la relación continuada a lo largo de los siglos.

En este ambiente, Ben Yessef crece, naciendo con una pasión innata por el dibujo, anidando formas geométricas lineales entre versículos del Qur'án mientras aprende en la escuela coránica.

Es discípulo del pintor andaluz Mariano Bertuchi, fundador de la Escuela de Bellas Artes de Tetuán, quien, siendo granadino de nacimiento y pintor orientalista, a su vez, fue alumno de García Guerra y Larrocha. Bertuchi es conocido como "El Gran Pintor del Protectorado" o "El Pintor de Marruecos".

La escuela fue establecida en 1945 por el protectorado español bajo el nombre de Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán, con el objetivo de preparar a los alumnos para el segundo ciclo de bachillerato. Como recuerda Metalsi en su texto sobre Ben Yessef, esta escuela representó una segunda oportunidad para muchos

niños. La Escuela de Bellas Artes de Tetuán, junto con la de Casablanca abierta por el protectorado francés en 1950, desempeñó un papel crucial en el desarrollo de las artes en Marruecos.

Ambas instituciones han contribuido significativamente a promover el arte en el país ayudando a formar a artistas como Cherkaoui, Gharbaoui, Belkahia, Melehi, Cheffaj, Chebaa y Mghara.

Al igual que habían experimentado previamente en la Plaza *Jemaâ el Fna* de Marrakech en 1969 Farid Belkahia, Chabaa, Melehi y otros artistas, quienes decidieron exhibir sus cuadros en la plaza pública como una reacción liberadora a una exposición organizada por el Ministerio de Cultura en el ayuntamiento de Marrakech, Ben Youssef decidió seguir el mismo camino en Tetuán. La decisión de llevar el arte al espacio público, poniendo las obras directamente en contacto con el público, pretende democratizar el arte, acercarlo a la gente y contribuir a que el acceso y la comprensión del arte moderno sean más accesibles en Marruecos. Sus primeras exposiciones en Tánger y Tetuán le pusieron en contacto con críticos de arte, consolidando su presencia en la escena artística local. En 1967 se traslada a la *Escuela de Bellas Artes* de Sevilla.

Durante el franquismo, el arte encerrado dentro de los límites fijados por la dictadura española bajo la vigilancia de la Iglesia y la Falange se movía entre la censura y la propaganda. Sólo sería libre en la España postfranquista donde encontramos una enorme efervescencia cultural con el regreso de numerosos artistas e intelectuales españoles a su patria. Es este momento histórico en el que participa Ben Yessef.

Personaje singular, afirma 'sin Sevilla no puedo vivir' y efectivamente allí permanece, con tres matrimonios y cinco hijos.

Como ya se ha comentado, estos artistas aspiraban a crear un lenguaje plástico libre reinterpretando libremente el arte, sin atarse a significados concretos, sino incorporando elementos de la herencia visual árabe-bereber, con caligrafía y estética hispano-moriscas o bereberes (Fig.134-135).

En los años sesenta, en Marruecos, la revista *Souffle* fue un motor de la renovación cultural del país y del fermento asociado a ella. Sin embargo, con el reinado de Hassan II, comenzó una brutal represión de todas las fuerzas políticas de oposición, durante la cual la desaparición de opositores se convirtió en una práctica frecuente debido a la falta de libertad. "El debate desapareció y la palabra se secó" (Metalsi 2022, 52). La revista *Souffle* fue prohibida y sus líderes encarcelados, junto con otros disidentes políticos.



Fig.134.135.

La *Huella de la Palabra* es una exposición de obras y poemas en la que Ahmad Ben Youssef y Jalid Nieto, escritor, uno de los fundadores de la Fundación Mezquita de Sevilla y promotor de la cultura musulmana en Occidente, trabajan en un texto dialogado. Ambos afirman en este trabajo artístico, que luego también se convirtió en texto (J. Nieto 2017) que la escritura y la pintura son necesidades vitales, desbordantes, en este texto, poesía y dibujo se comunican en un diálogo entre 'pluma y pincel'.

Las palomas de Ben Youssef, omnipresentes en su obra, constituyen la firma distintiva del artista, son para él símbolos y metáforas estrechamente relacionados con la idea platónica de la belleza. A través de ellas comunica mensajes sociales y denuncia la injusticia, de Ibn Hazm y su *El collar de la paloma* hasta Pablo Picasso, la paloma vuelve a ser un símbolo universal de libertad y paz.

La paloma, como explica Metalsi, es un mensaje simbólico: "vuelan de Damasco a El Cairo y a Palestina, a veces despiertan en el patio de un jardín de Sevilla, Córdoba o Granada, y cuando regresan a Oriente, sus alas ya están llenas de nostalgia, ya no son las mismas andaluzas, sino siempre el hogar espiritual de estas criaturas que simbolizan la paz y el amor", (Metalsi 2022, 161).

De estas palabras surge la nostalgia andaluza, la nostalgia de algo que ya no es.

Cuando le preguntan si se siente sevillano o marroquí, siempre responde que es andaluz "completo con sangre morisco" (Metalsi 2022).

Jalid Nieto

*Palabra liberada.  
(Flor de existencia)*

*Sumergida  
ideas volar  
desde la cárcel de la garganta  
a la luz imperecedera  
del espacio.*

*Para clavar  
tu canción de aire  
en el sentido azul  
de nuestros días,  
y abrir con tus alas  
la voz,  
dulce sonido,  
que flota en el mar  
de tu libertad*



Fig.136. *La Huella de la Palabra*, Jalid Nieto, Ben Yesséf, Fundación Mezquita de Sevilla, 2017.

La estética de Ben Yesséf evoluciona entre las abstracciones iniciales y el desarrollo posterior de obras figurativas. Sus obras artísticas tienen un eco a veces onírico, a veces melancólico, a veces realista, transitando entre los colores de su Tetuán y el universo cultural de identidad árabe islámica que encuentra en Sevilla. El exilio es un tema significativo para el artista. En sus obras aborda temas históricos como en el cuadro que representa la *Marcha Verde* del pueblo marroquí (fig.136) adentrándose en el Sáhara abandonado por la España colonial.

En 1984, alcanzó uno de los mayores honores cuando uno de sus cuadros se acuñó en una moneda y posteriormente se reprodujo en un billete de curso legal marroquí con motivo del 25 aniversario de la subida al trono del rey Hassan II.



Fig.137. *Marcha Verde* del pueblo marroquí.

Si vas caminando junto a tu padre y de repente se cae y se mancha la cara de barro, ¿qué haces? Instintivamente recoges tu propia ropa y le limpias. Mi padre es islámico y el barro le ha ensuciado la cara. Con esta película quiero ayudar a limpiarlo. Quería mostrar una cultura islámica abierta, tolerante y acogedora, llena de amor y sabiduría, un Islam que es diferente del que retratan los medios de comunicación después el 11 de septiembre.

Nacer Khemir, presentando la proyección de la película Bab Aziz, Panafricana 2006.

Otro artista polifacético es el tunecino **Nacer Khemir**, nacido en el pueblo pesquero de Korba. Pintor, escultor, titiritero, y director de cine, Khemir ha dedicado su carrera a trabajar con jóvenes tunecinos, en sinergia con la comunidad local.

En la década de 1980, colaboró con niños de su pueblo, entre ellos su hermana pequeña Sabiha, ilustrando cuentos de *Las mil y una noches* y creando máscaras. Estas obras colectivas y espontáneas se basan en el imaginario de la sociedad árabe-musulmana. Su creatividad se integra orgánicamente en la evolución del mundo contemporáneo, creando un puente entre tradición y modernidad.

Para Nacer Khémir, "la creación es el único lugar de independencia". Desde hace más de diez años, lucha contra las garras de la sociedad moderna en su pueblo y, en particular, contra los estragos de la radio y la televisión. Antes de la introducción de estos dos artilugios, cada aldea africana tenía sus propios poetas o griots. Buenos o malos, ¿qué importaba? Tenían, y esto es lo esencial, una relación sensible y carnal con el lenguaje. Hoy ya no contamos historias, hablamos de forma "útil". (Ayari 1980)

Los éxitos cinematográficos del director tunecino Nacer Khemir incluyen los largometrajes multipremiados *Les Baliseurs du Desert*, que ganó el Gran Premio en el *Festival des Trois Continents* en 1984, y *Le Collier Perdu de la Colombe*, que ganó el Premio Especial del Jurado en Locarno en 1991, *Bab'Aziz*, *The Prince Who Contemplated His Soul*, (fig.138-139) que ganó premios en el Festival de Cine Fajr en Teherán, Irán, y en el Festival de Cine Muscat en Muscat, Omán.



Fig.138. Bab Aziz, (film.frame)

La película *Bab'Aziz*, con música de Armad Amar, introduce al espectador en una estética poética impregnada de símbolos sufíes. El derviche rojo que barre la arena del desierto al principio de la película representa la dificultad del camino sufí de acercarse a Dios, limpiando el espejo del corazón. El derviche está totalmente inmerso en el trabajo de limpieza, un trabajo sin fin. Simbólicamente, es como barrer la arena del desierto. Al principio de la película, nos introduce en la visión del sofismo: "Hay tantos caminos hacia Dios como almas en la tierra", dice.



Fig.139. Bab'Aziz, (film frame).

La trama de la película *Bab'Aziz* sigue las aventuras de un anciano derviche ciego y su nieta Ishtar mientras viajan por el desierto de camino a una ciudad donde se celebra una importante reunión sufí. A lo largo de su viaje, Bab'Aziz comparte historias y parábolas sufíes con Ishtar, el desierto en esta película vuelve a ser un símbolo de máxima atracción para los místicos.

Como pintor, sus últimas exposiciones, desde diciembre de 2023 hasta el 3 de enero de 2024, fueron dos muestras individuales en Túnez tituladas *Ishk, o los 60 nombres del amor* (fig. 140) en la que menciona por cierto "en esquimales hay sesenta palabras para nombrar la nieve. Entre los árabes hay sesenta palabras para nombrar el amor".



Fig.140. *Ishk, o los 60 nombres del amor*, Túnez, 2023.

La segunda exposición más reciente tuvo lugar en el *Museo de la Ciudad de Túnez, Palacio Kheireddine*, del 8 al 27 de diciembre de 2023 (fig.141-143)

Emblemáticas de la pintura de Nacer Khemir son estas figuras sibilinas, creadas con una línea casi continua en forma arabesca, que cobran vida y se comunican con el espectador a través de grandes ojos expresivos y manos que señalan, preguntan, buscan algo.

Las inquietas figuras de su pintura se alejan de la solemne paz de Bab Aziz. En *Ange en quête de lumière* (fig. 141), emerge un ángel cautivado por la luz, cuyas manos se transforman en alas. Lo mismo ocurre en la obra del ángel sufriente (fig.142), quien abraza su propio rostro con manos que adoptan la forma de alas.

Las manos en esta serie de obras se convierten en un elemento recurrente, transformándose en alas de ángeles también en la figura 143, que parece representar su propia interpretación de la anunciación.



Fig.141. Ange en quête de lumière.

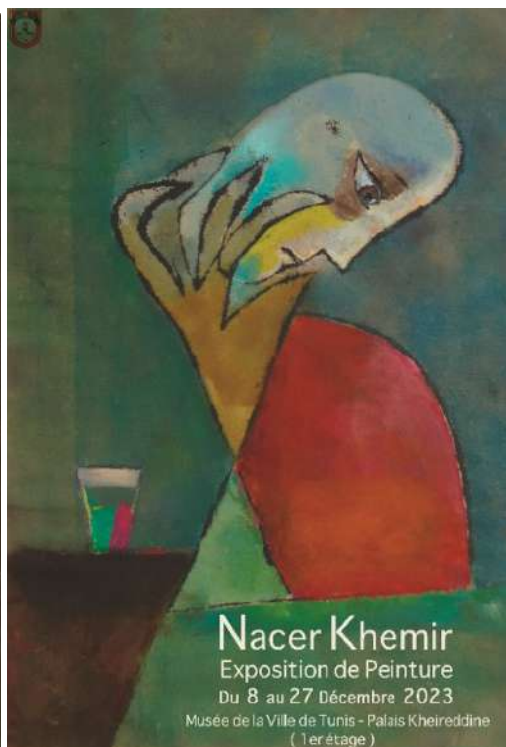


Fig.142. Cartel exposición 2023

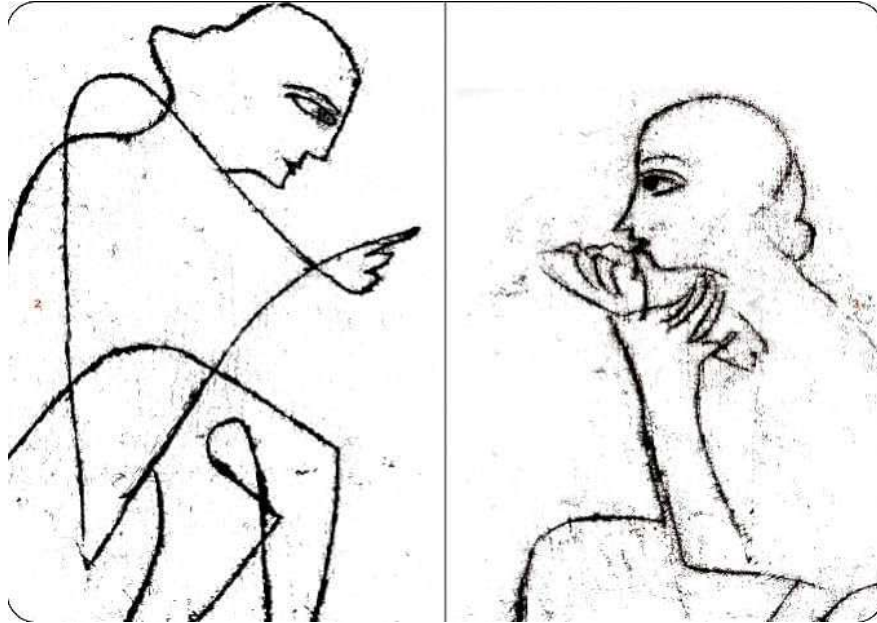


Fig.143. Ange

Otro artista contemporáneo vinculado al sufismo es el tunecino **Hichem Seltene**, quien expuso en 2023 en la feria JACC. Su familia ha estado arraigada en la tradición Sufi durante generaciones; su abuelo fue *Šayj* de la mezquita Zeitouna, mientras que su padre es uno de los *Šayj* más famosos de la *Šādīliya*. En la actualidad, su hermano ocupa el puesto de segundo *Šayj* en la misma mezquita, continuando así con la tradición familiar.

En su serie de obras inspiradas en el *Patrimoine musical tunisien*, presentadas en 2019 en Siracusa, Hichem Seltene ofrece un espectáculo de colores vibrantes con figuras de músicos y sufis (fig.144) apenas esbozadas, inspiradas en el fauvismo. Crea una luz que se manifiesta mediante la combinación de colores puros y la simplificación de las formas.



Fig.144. Músicos Sufi. Hichem Seltene, 2019.

Fuente de inspiración para el artista **Aldo Mondino** fue Oriente. En 1993, en la Bienal de Venecia comisariada por Achille Bonito Oliva, presentó una serie de cuadros de grandes dimensiones que representaban derviches en el acto de bailar (fig.145), y en esta ocasión auténticos derviches bailaron ante el público. En el último periodo de su vida, falleció en 2005, tras un rico pasado artístico que atravesó transversalmente todos los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, su atención se centró en temas de lo sagrado, y este sentimiento se expresó sobre todo en la representación de derviches giradores, casi como si intentara a través del arte comprender el éxtasis de los derviches. Sobre su cercanía a este universo profundo que es la espiritualidad sufí, no tenemos fuentes.



Fig.145. Grande spirale, 1998

También en Italia, pero en época contemporánea, el artista **Lorenzo Budello**, originario de Leonforte Sicilia, 1959, crea obras, a menudo en técnica mixta, combinando hábilmente los materiales más dispares y aparentemente incompatibles, desde el clásico óleo sobre lienzo hasta el uso de papel, cera, parafina, emulsión de aceite y agua. Lorenzo Budello ha asistido durante muchos años a las escuelas del Cuarto Camino y su cercanía a la espiritualidad sufí, tomada también de las lecturas de los grandes místicos antiguos y modernos, han influido en su producción artística en la búsqueda de formas y colores que evocan los misterios de este conocimiento. Su última producción se centra precisamente en esta búsqueda que fusiona de forma alquímica el uso poco convencional de materiales con una representación aparentemente clásica.

En su obra *Il Místico* (fig. 146), la atención se centra en el rostro del visionario, donde tiene lugar el encuentro con el estado espiritual. Una lente de las gafas, saturada, refleja la luz, el místico no podrá percibir lo que no puede ser captado con

los ojos de la visión ordinaria. La lente representa la vía espiritual, la mirada es extática, el rostro está congelado; el encuentro con la visión es paralizante.



Fig.146. *Il Mistico*, oil on wood with paraffin. Size (cm) 64 x 47

En el tríptico *Promenade* (fig 147) son los estados interiores los que desfilan en una especie de vía simbólica sufí, el hombre altivo de la izquierda abre el paseo al que seguirán gradualmente estados intermedios, un hombre presente, purificado y silencioso completa el camino.



Fig.147. *Promenade*, óleo y papel de seda sobre madera. Tamaño (cm) 64 x 47 / 47 x 23

Entre los artistas figurativos encontramos otro italiano, **Gabriele Bianchi**, nacido en 1946 en Minucciano, en la provincia de Lucca.

Pintor, escultor y escritor, nunca ha comercializado con sus obras. En 2007 las donó junto con su casa, una pequeña torre del siglo XIII en el centro de Florencia, a la Fundación Camelot Onlus unida a la LAV, Lega Anti Vivisezione, la asociación más importante de Italia para la liberación de los animales de la coacción.

Sus obras *naif* (fig.148) forman parte de su trabajo espiritual: sufíes, ángeles, animales, todo está relacionado en la estética de Gabriele Bianchi.



Fig.148.Rumi.

Libre de cualquier imposición formal, Gabriele Bianchi practica el arte como camino iniciático. Ya de pequeño esculpía en madera, juegos y marionetas.

Franco Cardini dice de él en la introducción del texto *Angeli del Terzo Millennio*: "Bianchi pone en escena la agitación de los demás, para quienes Nietzsche y Heidegger, Sartre y Camus eran 'Maestros de la Nada', en (Bianchi 1995, 10).

En 2004, Gabriele Bianchi escribió *Lo specchio di ametista*, un relato del viaje espiritual y existencial que sigue el autor para comprender la unidad e inmanencia del Ser en la naturaleza, que recibió no menos de diez premios internacionales y de la que se hizo un guión cinematográfico y teatral.

En 2011 publicó la novela *La sacra cupola verde*, en la que el autor desvela el origen de su viaje espiritual, el sufismo de los Mevlevi de Konya y su amistad por aquellos a los que llama Hermanos Elegantes, Puros y Solemnes de la Verdad y el Amor, a quienes dedica esta obra.

Autor del texto *Testamento de un derviscio* en 2021 tradujo y reescribió el libro *Il místico bugiardo* de su maestro sufí Celalettin Berberoglu. Gabriele Bianchi vive y trabaja en Florencia.

### 3.1.7. Instalaciones y vídeos

Maimouna Guerresi, artista multimedia italo-senegalesa nacida en 1991, se pasó al sufismo tras conocer a Cheick Ahmadou Bamba, fundador de la cofradía sufí Murīdiya en 1883. Única artista italiana en los *Rencontres de Bamako 2009*, Maimouna Patrizia Guerresi aborda el tema de lo femenino.

*Giants*, "los gigantes" nacen como resultado de una investigación sobre el cuerpo místico, entendido como algo metafísico y sobrenatural, representado por un manto que cubre a mis personajes, marcando las formas y dejando al descubierto los rostros, los pies y las manos, de manera similar a los iconos cristianos. Me inspiro claramente en artistas como Piero della Francesca y Antonello da Messina. Sin embargo, el cuerpo está vacío. Es como un universo, algo oscuro, una cueva. Un vacío que es misterioso y, al mismo tiempo, evoca el miedo a lo diferente. Algo que asusta porque no se conoce. La idea es atraer la mirada del observador creando este tipo de tensión. Pero los rostros de los personajes son reconfortantes.<sup>56</sup>



Fig. 149. Maimouna Guerresi, Faluka, 2010.

---

<sup>56</sup>Entrevistan en <https://www.exibart.com/personaggi/lintervista-maimouna-patrizia-guerresi-la-fotografia-dello-spirito>

Las poses de sus mujeres encuentran inspiración en la plasticidad del arte clásico y en las madonas renacentistas. Los rostros, las manos y las marcas blancas en las caras, elementos que Guerresi asocia a la leche, se convierten en símbolos recurrentes de purificación.

Grandes mantos envuelven a *Giants*, Gigantes, dejando un espacio interior abierto. Entre sus obras siempre ligadas a los temas de la espiritualidad sufí, recordamos *Nûr, Luce*, 2023, *Being and belonging*, 2023, *Rûh, Spirito, Roots of Spirituality*, 2023.

Guerresi plantea la cuestión de la teoría feminista occidental para hablar de la representación de las mujeres musulmanas. En ella hay un fuerte deseo de contribuir a poner de relieve las contradicciones de una visión eurocéntrica y distorsionada en la que se oponen, por un lado, un Occidente democrático, feminista y libre y, por otro, un Islam teocrático, inmutable, misógino y violento.

Guerresi afirma la libertad de defender opciones de vestuario más allá de la tendencia compartida por la mayoría y por el sistema.

Lila Abu-Lughod, antropóloga palestina residente en Estados Unidos, ha expresado su opinión sobre la utilización de la mujer islámica en el discurso colonial e imperialista. Abu-Lughod (Abu-Lughod 2013) argumenta en contra de la idea general de que las mujeres musulmanas necesitan ser salvadas, tenemos que ir "más allá de la retórica de la salvación", dice. La académica argumenta contra el peligroso uso de un lenguaje como el de "salvar a las mujeres musulmanas" para justificar la guerra contra el terrorismo y el intervencionismo en los países musulmanes. Esta postura suscita preocupación por el uso manipulador del lenguaje para conseguir el apoyo de la opinión pública a las intervenciones militares bajo el lema de "salvar a las mujeres musulmanas" o la lucha "contra el terror", argumentando que tales argumentos pueden utilizarse instrumentalmente para justificar acciones militares "contra el terror" en países musulmanes.

Así lo comprobamos en las afirmaciones de Laura Bush:

Gracias a nuestras recientes victorias militares en gran parte de Afganistán, las mujeres ya no están segregadas en sus hogares. Pueden escuchar música y enseñar a sus hijas sin el terror de ser castigadas. La lucha contra el terrorismo es también una lucha por los derechos y la dignidad de las mujeres" (Gobierno de Estados Unidos, 2002).

Como nos recuerda Leila Ahmed (Ahmed 1995) el proyecto de emancipación de las mujeres musulmanas formulado por los europeos es erróneo e inadecuado, principalmente por su premisa que sugería que, para mejorar su condición, las mujeres musulmanas debían "abandonar su cultura y adoptar la de Occidente".

Para lograr la emancipación, las mujeres islámicas no tienen que ajustarse necesariamente al modelo de la ideología feminista occidental. Por el contrario,

pueden lograrlo mediante la aceptación y la reinterpretación crítica de su propia tradición cultural.

La cuestión planteada por las mujeres preocupadas por el feminismo islámico se centra en la pregunta: ¿Puede haber una liberación que sea islámica?

Ya sea la Nueva Mujer comprometida en su misión imperial de civilizar a la mujer pagana, o la feminista neocolonial empeñada en llevar la libertad a la mujer islámica velada, el feminismo hegemónico se imagina a sí mismo solo creando a su Otro (Chakraborty 2004, 207).



Fig.150.Maimouna Guerresi, Sospesa, 2008.

Las mujeres -madonas de Guerresi contienen vastos espacios interiores aparentemente vacíos; son iconos sagrados, portales. Delicadas y ascendentes, flotan sobre el suelo transportando al espectador a un lugar fuera del tiempo y del espacio (fig.149-150).

Me gustaría explicar que, contrariamente a lo que mucha gente piensa, el Islam no prohíbe la representación de la figura humana. Por lo tanto, el hecho de que no sienta la necesidad de retratar el cuerpo de los animales o el cuerpo humano no se deriva de ahí. No retratar el cuerpo es una elección personal. De hecho, encuentro mucha más libertad y riqueza en lo abstracto, en lo inmaterial, que en la representación. Entrevista entre Younes Rahmoun y Jérôme Sans, París 2009.

Otro artista es **Yunes Rahmoun**, nacido en 1975 en Tetuán, Marruecos, donde actualmente vive y trabaja.

Su experiencia artística se vio influida por los maestros y artesanos que conoció en Tánger y Tetuán, como Faouzi Laatiris y Hassan Echair. Para el desarrollo de su trabajo artístico, será fundamental la exposición *L'Objet Désorienté au Maroc*, organizada en el Museo de Artes Decorativas de París en 1999, en el marco del Año de Marruecos en Francia, comisariada por Jean-Louis Froment. El encuentro con Abdellah Karroum sería igualmente decisivo, dando lugar a una colaboración en varios proyectos.

Su obra artística es una huella de su vida espiritual, y no es casualidad que, partiendo de este impulso-principio original, dirija siempre sus obras hacia La Meca.

El uso de la luz verde, el simbolismo de la numerología sagrada, el sufismo, son siempre el trasfondo u origen de su creación.

Sus primeros trabajos, entre 1997 y 2001, presentan una investigación formal y experimental de las relaciones entre materiales, contexto y cultura.

Su obra explora espacios y materiales fuera de los contextos tradicionales del arte *tout court*, y la acerca, en la forma (manteniendo su especificidad como artista estrechamente vinculado a las raíces históricas y espirituales de su mundo), a aquellas experiencias surgidas en la temporada artística europea de la década entre los sesenta y los setenta. Durante este periodo, surgieron movimientos como el *arte povera* en Italia (Germano Celant) y el nuevo realismo en Francia (Pierre Restany), llegando hasta el uso de todas las herramientas artísticas disponibles en el arte contemporáneo actual, como las performances de vídeo y las instalaciones. Entre las obras de este periodo destaca *Hajibat*, creada en 1998. La obra se instala en una casa del centro histórico de la ciudad de Tetuán y se aleja del deseo de Yunes Rahmoun de exponer en un contexto institucional, como el Instituto Nacional de Bellas Artes, buscando una conexión con los lugares tradicionales y los materiales naturales. Las 7 piezas de la instalación están hechas de yute.

Esta obra en el interior de la casa recuerda cómo en las sociedades islámicas tradicionales el concepto de belleza no se busca en el exterior, sino en el interior. Desde un punto de vista filosófico, esto siempre se ha transmitido también a los espacios vitales.

Ahora que he tenido la oportunidad de viajar por el mundo, estoy seguro de que, si existe en esta vida, el paraíso o ese lugar ideal, no se encuentra en el extranjero; existe en mi casa, en mi país, en mi ciudad, en mi vecindario, en mi pequeño cuarto "*ghorfa*", aquí mismo, en algún lugar dentro de mi propio corazón. Es cierto que la palabra "viajar" es parte de mi vocabulario. La imagen del barco que aparece en algunas de mis instalaciones, como "*Markib*" (2005), o la semilla que viaja por el espacio en mi vídeo "*Habba*" (2008) para mí representan la noción de viaje (Rahmoun, 2009).

El viaje espiritual de Yunes Rahmoun no es sólo individual, sino que también involucra al espectador, transportándolo a otro lugar. En su obra, el artista siempre intenta generar conexiones y relaciones con el Otro.

Los títulos de mis obras siempre están en singular y nunca incluyen un pronombre. Esto se debe a que no hay un único significado para el título. Hay un significado objetivo, pero también hay significados subjetivos. En otras palabras, creo que cuando la gente mira una de mis obras y su título, cada uno encuentra su propio significado.<sup>57</sup>

Entre las muchas obras del artista, nos gustaría mencionar *Zahra* porque marca una transición desde la monocromía inicial hacia el color, que más tarde se convertiría en la obra *Zahra-Zoujaj* en 2010 (fig.151). *Zahra-Zoujaj*, creada con la colaboración del arquitecto español de Ceuta, Carlos Pérez Marín, es una obra monumental caracterizada por una estructura exterior octogonal de color blanco inmaculado que se extiende hacia arriba como las pirámides a la que se accede a través de una puerta estrecha, que obliga al espectador a agacharse para entrar. En el interior de esta obra, el espectador se encuentra con setenta y siete flores de vidrio soplado suspendidas del techo, boca abajo. Las flores fueron creadas durante la residencia de la artista en el *Centre International d'Art Verrier de Meisenthal* (CIAV). Cada flor es diferente, única en su similitud, teniendo en su centro la misma pequeña bola roja de luz pulsante. Los espectadores interactúan con la obra, invitados por un momento a detenerse a reflexionar para interrumpir el frenético flujo de la vida ordinaria. El propósito de la obra de Rahmoun es la experiencia que consigue transmitir al espectador.

---

<sup>57</sup> Entrevista entre Yunes Rahmoun y Jérôme Sans París 2007-2008. Publicado en el catálogo de la exposición individual de Yunes Rahmoun "*Zahra*", comisariada por Jérôme Sans Sala Verónicas - Murcia 2009.



Fig. 151. Zahra-Zoujaj, Vidrio, espejos, fieltro, LED, cables, altavoces, madera, estructura metálica, 2010.

El viaje es un tema recurrente en su trabajo, y sus obras en muchos casos viajan con él a diferentes lugares, como en Markaba o Ghorfa (fig.152), ejemplos simbólicos del viaje físico y espiritual. Younes Rahmoun crea a menudo obras ensamblables, incluso complejas, que permiten trasladarlas a distintos lugares e interactuar en diferentes contextos, buscando posiblemente una participación sinérgica en la construcción de la obra con la población local. Un ejemplo es *Rif Ghorfa*, construida por la población de Beni Boufrah.



Fig.152. Ghorfa #9, Madera, tejas y piedras, Dimensiones interiores: 214 x 236 x 185 cm, 2014

Su compromiso con la causa palestina siempre ha estado vivo y se ha intensificado en este periodo en el que la situación ha llegado a un punto crítico en la Franja de Gaza, y en este sentido recordamos la obra *Intifada* (fig.153).

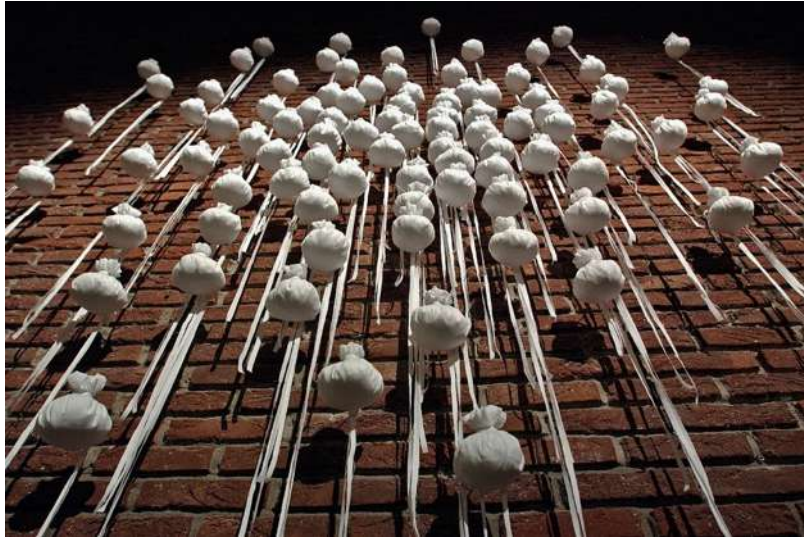


Fig.153. Intifada, tela y clavos, 250 cm de diámetro, 2003

La exposición "Trilogía marroquí 1950-2020" celebrada en el Museo Reina Sofía en el 2021 ofreció una panorámica de las experiencias artísticas en Marruecos desde mediados del siglo XX. Se centró en tres ciudades clave: Tetuán, Casablanca y Tánger. La exposición ofrecía una visión en profundidad del patrimonio artístico de Marruecos, explorando el periodo desde el colonialismo hasta nuestros días y presentando una colección de documentos históricos.

Las obras expuestas reflexionaban sobre las distintas fases de la historia marroquí, empezando por la transición a la independencia en los años 50 y 60, pasando por los "años de plomo" de los 70 a los 90, hasta llegar a la época contemporánea. En este contexto, la obra presentada por Yunes Rahmoun, *Wahīd*, consistía en una televisión colocada en el suelo en dirección a La Meca, casi como si fuera una Ka'ba negra, que proyectaba en bucle unas manos en posición de oración con un movimiento sincronizado con un *dīkr, wahīd*, Uno, usando las manos como rosarios 99 veces en 99 segundos, con un intenso efecto en el espectador (fig.154-155).



Fig.154. Yunes Rahmoun, *Wahid*, 2021.



Fig.155. Yunes Rahmoun, *Wahid*, 2021.

Importante presencia en la 57ª edición de la Bienal de Venecia 2017 en el Pabellón Chamán.

En el Pabellón Chamán, muchos artistas se inscriben en la tradición de los "chamanes-artistas" o de aquellos que, según el término duchampiano, se convierten también en misioneros, al estar animados por una visión interior. Esta figura, de la que se apropió Joseph Beuys y cuyo impacto, en retrospectiva, fue subestimado, adquiere una nueva dimensión en una época en la que se afirma una necesidad de atención y espiritualidad. Este giro espiritual, en el que se combinan el deseo de profundización y el deseo de meditación, recuerda a veces diferentes filosofías, en particular la budista y la sufi. Otros artistas se esfuerzan por exorcizar o purificar, en un contexto poscolonial, evitando la explotación y la esclavitud. La invención de narrativas o performances que se asemejan a rituales terapéuticos confirma una aspiración a lo sagrado, elemento clave de principios del siglo XXI, que sin embargo no se desvía hacia lo religioso. (Catalogo Biennale di Venezia 2017, 118)

La obra presentada en la Bienal es *Taqiya-Nor*, (fig.156) compuesta por 77 gorros de lana de colores. La obra remite al espectador al simbolismo del 7, con un fuerte significado simbólico y espiritual en el Islam. El uso de la lana recuerda el origen de la palabra "sufismo", que en una hipótesis hemos visto que deriva de *ṣūf* (lana). La lana era la prenda que llevaban los primeros ascetas, y los tocados están presentes en la indumentaria sufi, por lo que estos tocados de lana y luz son "portadores de luz".



Fig.156.Taqiya-Nor. 2016, Instalación y 10 dibujos Pabellón de los chamanes.

Jérôme Sans: ¿Es usted un ser espiritual o es necesario un retorno de la espiritualidad en el arte?

Younes Rahmoun: Intento ser equilibrado. Creo que todos somos seres materiales y espirituales al mismo tiempo, estamos hechos de un cuerpo y un alma<sup>58</sup> (entrevista con Younes Rahmoun)

### 3.1.8. Ilustraciones y dibujos animados

Entre los artistas contemporáneos vinculados al sufismo también en el sector de la ilustración y del cómic, encontramos a **Stefan Turk**, pintor y artista italiano nacido en 1974 y residente en Trieste, licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Humanidades. Desarrolló sus habilidades artísticas bajo la tutela del artista triestino profesor Nino Perizi, conocido ilustrador de las revistas infantiles *Galeb* y *Ciciban*. Además de pintor, Stefan Turk también se distingue como artista gráfico y escultor.

Su expresión artística se manifiesta a través de distintas modalidades, que van desde la pintura al óleo a la escultura y las técnicas de tinta. Pasa de la abstracción a la representación de paisajes y a la ilustración infantil. Para *Ediciones de la Tradición*, ilustró las historias de Mulá Nasrudín, (fig. 157-158), personaje legendario presente en muchas tradiciones culturales. A pesar de que varias naciones reivindican ser la cuna de este ilustre personaje, sus orígenes siguen siendo inciertos. Lo encontramos en los

<sup>58</sup> Entrevista entre Younes Rahmoun y Jérôme Sans París 2007-2008.

Publicado en el catálogo de la exposición individual de Younes Rahmoun "Zahra", comisariada por Jérôme Sans Sala Verónicas - Murcia 2009.

cuentos populares de Asia Central, Oriente Medio, hasta algunas regiones del sur de Asia, en las fábulas árabe-sicilianas donde toma el nombre de Giufà, *Guhâ* en árabe, en España donde también lo encontramos en algunos episodios de Don Quijote de la Mancha, hasta China donde se le considera un héroe local bajo el nombre de Afanti. El personaje, conocido por su paradójica sabiduría, ingenuidad e inquietantes acciones, es conocido como el "tonto sabio". Nassrudin puede adoptar diferentes identidades, es cortesano, mendigo, médico, juez y maestro y se distingue por sus inquietantes comentarios, pensamientos o actitudes.

En sus relatos, Mulá Nasrudín se enfrenta a situaciones absurdas o ambiguas, y sus respuestas y acciones se caracterizan por un ingenio sagaz y una aparente falta de sentido lógico. A pesar de la extrañeza de las situaciones, las historias de Nasrudín están llenas de sabiduría implícita y pueden interpretarse como transmisoras de enseñanzas sufíes. Nasrudín es quien ayuda a la humanidad a liberarse de los condicionamientos, a ver las cosas desde otros puntos de vista, a abrir nuevas dimensiones en la percepción y el reflejo de la realidad.

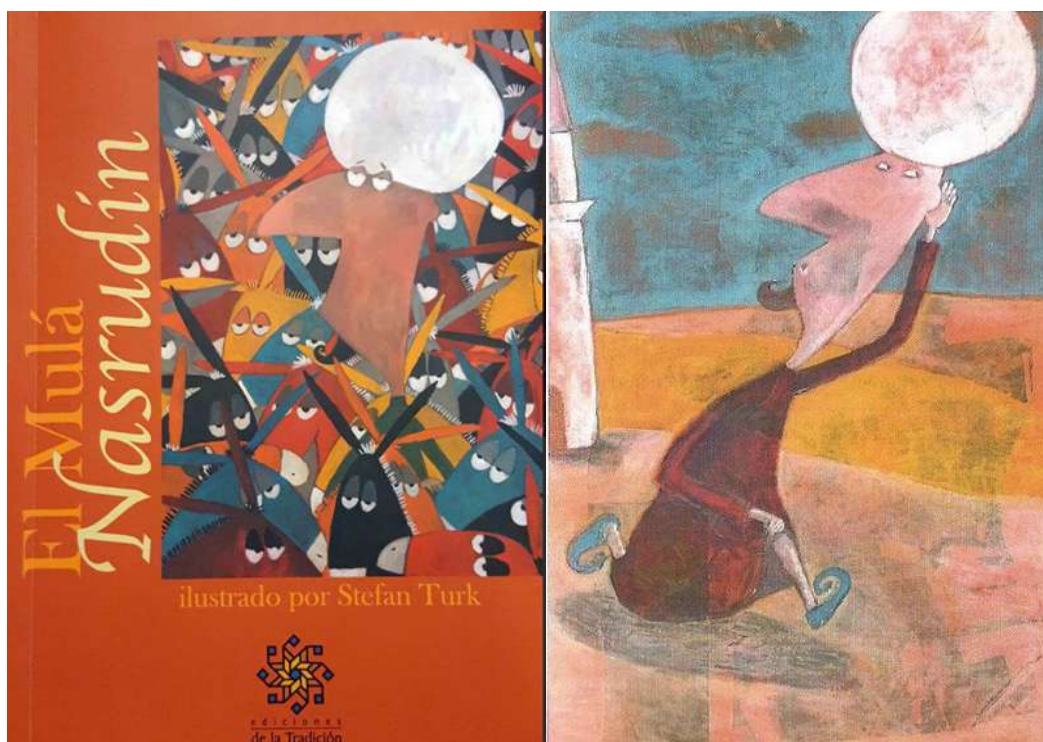


Fig.157-158. *El Mulá Nasrudín*, Stefan Turk

El cómic *Shams y las puertas del infierno*, desarrollado por el periodista **Cicco Abdul Wakil**, seguidor del jeque sufí Nāzīm Naqšbandī, en sinergia con las ilustraciones de **Elias Distefano "El Toreh"** y el coloreado de **Leila Kovacs**, nos introduce en una aventura mística, poblada de ángeles, demonios y santos. El cómic es una novela gráfica basada en un superhéroe musulmán, Shams, que se involucra en la lucha contra el mal (fig. 159).

El protagonista es un empleado de una cabina de peaje vinculado al sufismo que recibe una llamada a la acción con la noticia de la muerte de su maestro sufí. El viaje de un iniciado en el sufismo se convierte en un cuento. Shams tendrá que reemplazar a su maestro y emprender un desafío, él solo.

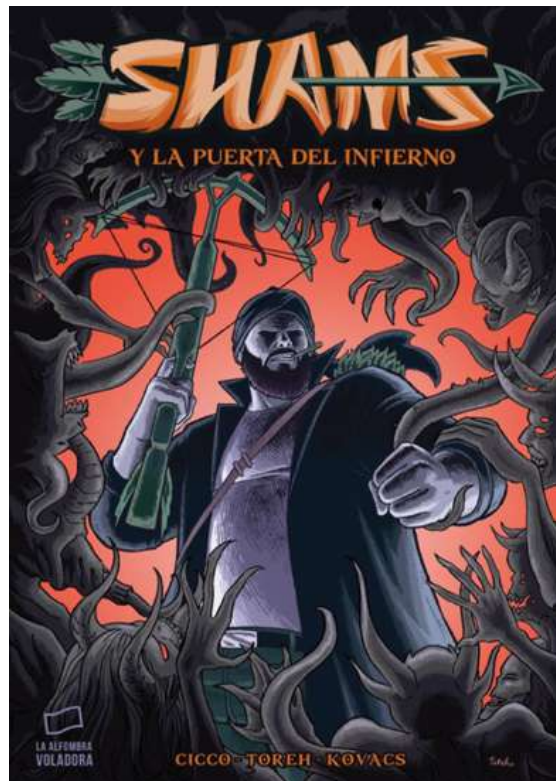


Fig.159. Cómic, Shams.

Shams, como todos los superhéroes, tiene una característica, a pesar de su imponente fuerza, sufre un problema glandular que le impide sentir miedo. Debe someterse a un retiro de cuarenta días, enfrentándose a sus principales enemigos internos: el ego, el diablo y el mundo exterior. En el transcurso de este viaje iniciático, Shams realiza una profunda introspección y comienza su camino de perfeccionamiento espiritual. Es un guardián de los mundos y cada vez que apoya la cabeza en la alfombra y reza, se abren portales a mundos paralelos. Una forma simbólica de representar el poder de la oración, del *dikr* en el sufismo. Cada vez que Shams se pierde en la alfombra, experimenta una transición a un mundo intermedio, donde tienen lugar las aventuras que se cuentan en la historia.



Fig.160. Cómics, Shams



Fig.161. Cómics, Shams

El libro también es interactivo, ya que contiene un enlace a través de un código QR a música especialmente compuesta por el percusionista Sami Sebastian para acompañar la lectura.

<https://shamscomic.com/>

*Pero lo principal es que la gente nada sabe del islam, a través del cómic puede entender por dentro, lo que es la potencia luminosa de nuestro din en estos tiempos de oscuridad, dice Cicco en una entrevista.*

### 3.2. Imaginarios liberados. La obra sincrética de Rachid Koraïchi entre hibridaciones y resignificaciones.

La prospettiva nella rappresentazione non è assolutamente una proprietà degli oggetti<sup>59</sup> (Pavel A. Florenskij La prospettiva rovesciata)

E' più che mai cruciale per i diversi popoli elaborare immagini complete e complesse gli uni degli altri, nonché dei rapporti di potere e di sapere che le connettono; ma non c'è metodo scientifico né posizione etica in grado di garantire la verità di tali immagini<sup>60</sup> (J. Clifford. I frutti puri impazziscono)

Conocer a otro ser humano es siempre “un tender a”, es un viaje a otro lugar, y conocer a un artista hace que este encuentro sea aún más rico en símbolos e imaginarios. Rachid Koraïchi se ofrece como un sujeto portador de multiplicidad. Me encontré con el hombre, hablé con el artista, escuché al sufí, chateé a través de WhatsApp en una lengua hecha de imágenes y símbolos, vi en sus palabras la tensión hacia lo sagrado, a Argelia, pero también a lo femenino, que Koraïchi sublima en el uso del azul donde se encuentran los ojos de su madre Rahima, perdida durante su infancia.

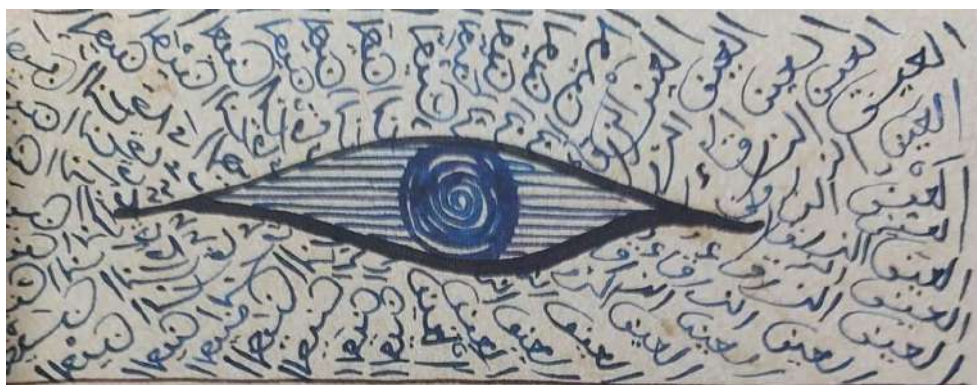


Fig. 162. Rachid Koraïchi en Boqala Canti delle donne d'Algeri, 2008.

Rachid Koraïchi es un artista sufí argelino nacido en Ain Beida, Argelia, en 1947. Su nombre familiar, Koraïchi, procede de una antigua estirpe sufí argelina cuya línea genealógica se remonta a la tribu El Koraichi (Quraish) de La Meca, a la que pertenecía el mismo profeta Muḥammad.

<sup>59</sup> “La perspectiva en la representación no es absolutamente una propiedad de los objetos”, Traducción de la autora. Pavel A. Florenskij. La prospettiva rovesciata, 1983, p.117.

<sup>60</sup> “Actualmente es más crucial que nunca que los diferentes pueblos formen imágenes complejas y concretas de los demás, y de las relaciones de conocimiento y poder que los conectan. Pero ningún método científico o instancia ética soberanos pueden garantizar la verdad de tales imágenes”. Traducción de la autora. J. Clifford. I frutti puri impazziscono, p.37.

En la época de la Islamización del Norte de África, sus antepasados partieron de La Meca en el siglo VII para difundir el Islam. Al salir de La Meca, el grupo decidió dividirse en dos, una parte de la familia se dirigió al norte en dirección a Basora y Bagdad en Iraq, Tabriz en Irán, y cruzando Azerbaiyán se establecieron a lo largo del mar Caspio en Daguestán. La otra parte del grupo cruzó Medina, Jerusalén, El Cairo, Bengasi y Trípoli para llegar a Túnez y Kairuán para finalizar en el desierto argelino en Oued Suf, la ciudad de las mil cúpulas.

Encontramos rastros de su antepasado Okba Ibn Amer, vinculado a los descendientes del Profeta Muḥammad, que llegó al desierto argelino en el siglo VII llevando consigo la enseñanza sufí en el *Kitab al Adouani*, manuscrito Adouani que fue traducido en 1868 por L. Féraud, un intérprete del ejército francés en África. (Féraud 1868, 165). Como él mismo recuerda, los Koraïchi, descendientes del Profeta, están vinculados a la Hermandad de la *ṭarīqa* sufí Tiġānī.<sup>61</sup>

Actualmente vive y trabaja en París dirigiendo proyectos artísticos en todo el mundo como Argelia, Egipto, España, Túnez, Estados Unidos y la región rusa de Daguestán.

Es un hombre suspendido entre mundos, un *in-between*, un hombre en tránsito entre el norte y el sur del Mediterráneo, entre oriente y occidente, siempre que estas categorías existan realmente, entre lo antiguo y lo moderno, es decir que se define a sí mismo como un nómada.

Su obra artística está influenciada por el legado familiar de ser Koraïchi (Quraishi), la etimología de su apellido deriva de la palabra Kuraishite y se refiere a un individuo que tiene la responsabilidad de transmitir el significado del mensaje divino del Qur'ān, Kuraishite, pero también adquiere el significado de transcriptor de textos coránicos. Este es un aspecto importante para comprender la figura de Rachid Koraïchi.

En el pensamiento islámico el Qur'ān es la palabra misma de *Allāh*, ya que es Dios quien se manifiesta y a través de sus palabras tiene lugar la creación, cada letra del Qur'ān está dotada de atributos divinos. William Chittick afirma al respecto que *cada parte de todo lo que existe es una letra de Dios. Las criaturas son palabras enunciadas por las letras.* (Chittick 1989, 19).

---

<sup>61</sup> Šayj Sīdī Aḥmad Tiġānī es el fundador de la cofradía Tījāniya. Nacido de una madre bereber y de un padre cristiano en Aīn Mādhi. Fue en el oasis de Abū Semghoun, en el Touat, donde el Profeta se le apareció y le reveló su misión: fundar su propio camino y practicar la iniciación espiritual. La orden se difundió rápidamente en Marruecos y Túnez y contribuyó a renovar, a partir de mediados del siglo XIX, la espiritualidad musulmana en toda África. La región está presente en Europa Occidental, América del Norte, Europa Sudoriental, Oriente Medio, Egipto, Siria, Palestina y todo el sudeste asiático. La cofradía está presente en 140 países y contaría con más de 250 millones de afiliados en todo el mundo. Los Koraïchites eran los amos de la Meca desde el período anterior al Islam. El Profeta Muḥammad nació de este linaje. La familia Koraïchi llegó al desierto argelino en el siglo VII en la época de la Islamización de África del Norte. Una parte de la familia viajó a España y Marruecos, la otra al desierto argelino. Los Koraïchi descienden del profeta y están vinculados a la hermandad de los Tidjani.

<http://rachidkoraichi.com/memoire-2/lieux/confrerie-tidjania/cheikh-Sidi-ahmed-tidjani>

Las letras del alfabeto árabe y los números asociados con ellas tienen un significado que está relacionado con la creación del universo mismo. Tanto en las escuelas de Pitágoras, en las de Platón, para los alquimistas y cabalistas y en el sufismo, la idea de que los números y las letras disponen de unas geometrías asociadas a ellos que están totalmente asociados con el funcionamiento del cosmos no es solo metafórica. Es fundamental para acercarnos a la naturaleza del arte sagrado islámico comprender que a diferencia del Dios cristiano que se hace carne en Cristo, *Allāh* se manifiesta como Verbo (Geertz 1988, 140), es decir que el Qur'ān es Dios mismo que se hace palabra. Este Dios no encarnado nace en un ambiente cultural y en una propensión intelectual a la abstracción, al pensamiento geométrico.

Buscar a Dios es una búsqueda de equilibrios numéricos y geométricos. Dios en forma de verbo y número, se manifiesta en las leyes que regulan la naturaleza, en la perfección de la geometría, del álgebra y en las reglas matemáticas que componen la materia, la luz.

¡La de Koraïchi es una búsqueda de signos!

Y es de esta búsqueda de los signos de Dios de donde nace la obra artística de Rachid Koraïchi: arte, vida y tensión hacia *Allāh* que para él están unidas y son insolubles. El arte, como la cultura, es una revelación perpetua de significados. *¡Es un diluvio de signos!* (Lisón Tolosana 2000, 18) y Koraïchi se convierte en testimonio de la búsqueda de signos en el tiempo para revelar nuevos significados.

En su búsqueda de las primeras huellas de la humanidad, de los primeros signos del hombre y de los signos de sus antepasados en el desierto encuentra, en las pinturas rupestres, los primeros *muros de comunicación de la historia* (Saadi Nourredine 1998, 84), las primeras exposiciones, las primeras instalaciones.

Visitó Tassili n'Ajjer por primera vez cuando estaba en la Escuela de Bellas Artes de Argel" dice Rachid Koraïchi y añade, "No fue fácil - tuve que atravesar un desierto despiadado durante muchos días, pero recuerdo que me di cuenta, allí, que estaba mirando directamente a los signos de mis antepasados" y continúa "Hoy el mercado del arte se centra en la jerarquía, Occidente posee los mercados y dicta lo que es realmente a la moda Los anglosajones controlan el sistema y los africanos llegamos al final de la línea. En aquellos tiempos lejanos, sin embargo, la pintura en las paredes de Lascaux existía en total igualdad artística con las de Tassili, o de Brescia o de los Montes Drakensberg. No había mercado para cambiar las cosas. Pintaban y esculpían por otros motivos, por el placer de la experiencia y de comunicar entre sí cosas de gran importancia. El sitio de la producción era el sitio de la demostración, estas cuevas eran, en nuestros términos, sus estudios y sus galerías.<sup>62</sup>

Este escultor, pintor, ceramista y *performer* combina elementos de diferentes lenguajes creando un vocabulario visual simbólico híbrido y sincrético que se basa en numerosas tradiciones y hace referencia a una rica variedad de influencias que van desde los ideogramas chinos hasta el antiguo arte Berbera y Tuareg, pasando por el

---

<sup>62</sup> Catálogo Rachid Khoraiich. Eternity is the Absence of Time Abu Dhabi Music and Art Foundation, 2011, p.166

imaginario sufí e islámico, y todo ello en un recorrido artístico que une historia y memoria, tradición y modernidad.

### ***La Montagne aux Étoiles***

Su obra *La Montagne aux Étoiles* (2021), Montaña de Estrellas, (Fig. 163 y 164), puede interpretarse como una alusión al *Jabal al Nour*, Montaña de Luz, en la que el Profeta recibió la palabra de Dios a través del ángel Gabriel<sup>63</sup>, es como si Koraïchi buscara un *lenguaje que está más allá del lenguaje*<sup>64</sup>.

Sus obras simbólicas son soportes para la contemplación en los que se plasman símbolos abstractos, números y letras, todo ello en una interacción entre el pasado y el presente.

En este particular *alfabeto de la memoria*, como él lo define, las letras son símbolos y signos, algunos imaginarios, y otros se basan en antiguos alfabetos como el sumerio y el hebreo, en antiguos cuadrados mágicos o en formas contemplativas de la tradición islámica y sufí. Los signos cobran vida convirtiéndose en personajes haciendo clara la consideración de que la figura humana es un signo entre otros signos.

En cada galería o espacio donde se llevan sus obras cambia también la configuración de la obra, en una evolución continua de nuevas configuraciones que se desarrollan en el tiempo y en diferentes lugares.

Koraïchi habla de *combinaciones y de combinaciones de combinaciones*, todas las manifestaciones son expresión de la unidad en la multiplicidad, *el tawhîd al-katra*, que es un concepto fundamental en el sufismo. *El Tawhid*, la Unicidad divina, la unificación con *Allāh* de toda la creación, es el centro del pensamiento sufí. En el sufismo la realidad es una manifestación incesante del Uno.

Si tomamos como ejemplo la siguiente historia contada por Koraïchi se puede comprender el uso que realiza de los signos y símbolos en su producción artística:

Quiero contarles una historia de un espejo. Rūmī dijo que la verdad es como un espejo que cayó del cielo y se rompió en pedazos pequeños. Todos los que tienen un pedazo piensan que poseen la verdad, pero la verdad es múltiple, diversa y dispersa.<sup>65</sup>

De este modo, esta verdad plural aparece y se manifiesta en innumerables signos, que tienen muchos niveles simbólicos, por eso Koraïchi multiplica los lenguajes.

En esta línea presenta sus reflexiones el filósofo ruso, Pavel Florenskij sobre las imágenes *la representación es siempre un símbolo, (...) percepción diferente del mundo, diferente nivel de síntesis* (P. A. Florenskij 1983, 116-117).

---

<sup>63</sup> Qur'án, Sura XCVI. Al-'Alaq. Corano a cura di Alberto Ventura Mondadori, Milano, 2010.

<sup>64</sup> Catálogo Les Septs Stations Célestes Aicon Art New York, 2020.

<sup>65</sup> Ponencia de Rachid Koraïchi, Fundación Euroárabe, Jornadas internacionales sobre Ornamentación Islámica, Granada 28 de abril 2022.

Por lo tanto, Koraïchi hace hablar a todos los símbolos que representan y no representan al mismo tiempo las cosas.

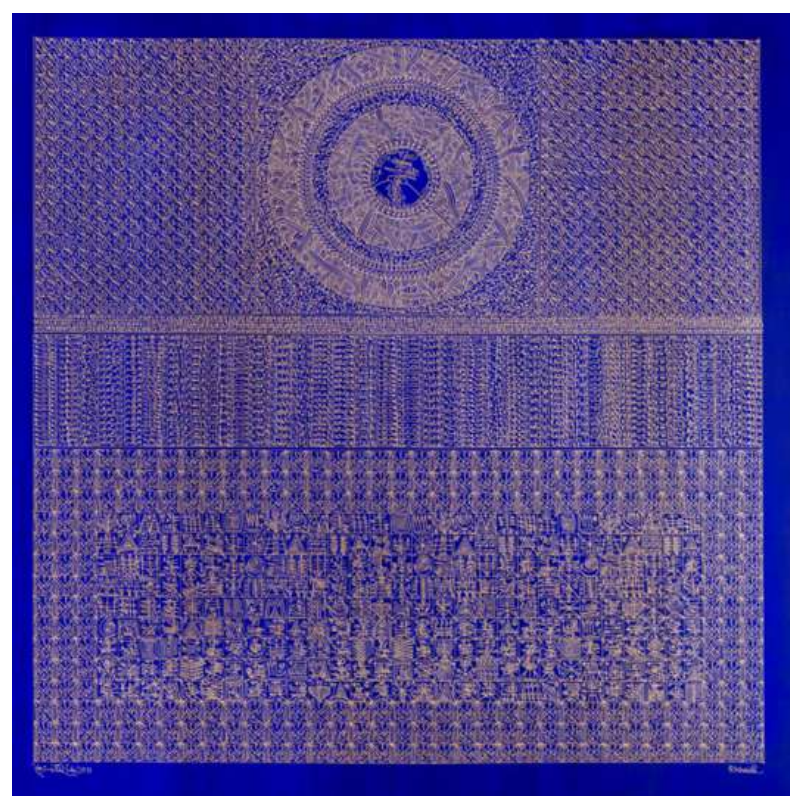
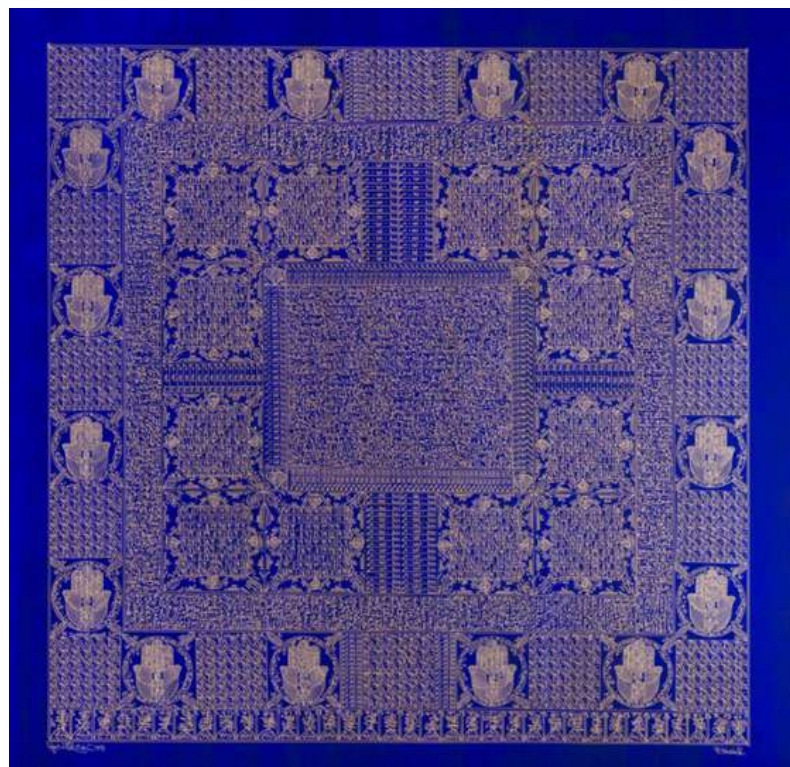


Fig. 163-164. Rachid Koraïchi *La Montagne aux Étoiles series, (5,7)*, Acrílico sobre lienzo, 55.12 x 55.12 in., 2021.

## ***Transformaciones***

De acuerdo con la tradición sufí el artista es el espejo que refleja la trascendencia: a través de estos reflejos podemos contemplar la Belleza del Ser. A través del arte, nuestros ojos se acostumbran a la imagen de una Belleza superior, una Belleza que de otro modo sería inaccesible porque su poder es demasiado grande para nuestros ojos. El artista se convierte en mediador entre esta esencia divina y nosotros. Esto provoca que sea el canal de transmisión y las obras son "recibidas" a través de un proceso meditativo, una visión de formas que evocarán otras tantas formas en la imaginación de quien las observa.

Como nos recuerda Hosseyn Nasr en *Islamic art and Spirituality* los artistas islámicos son portadores de un imaginario sagrado y consiguen una visión a través de la influencia de la 'baraka'<sup>66</sup> del Profeta Muḥammad' o "han sido instruidos por aquellos que han tenido tal visión" (Nasr 1987, 7-8) .

Esta percepción teofánica se realiza en el *alam al-mithal, el mundus imaginalis, cuyo órgano es la Imaginación teofánica*. (Corbin, La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî 1993, 101).

El arte sufí materializa una teofanía, *taḡallī* y el artista se convierte en el revelador de las formas "significa, pues, conocer el Ser Divino por visión intuitiva *shuhud*, percibirlo (Corbin 1993, 201) .

Aquí es donde encontramos el universo simbólico sufí y donde aparecen las imágenes teofánicas, aquí sucede la inspiración del arte sagrado.

Aquí los mundos se encuentran, lo espiritual se materializa y lo humano se espiritualiza. Este mundo es el *barzaj*, un istmo en el que los espíritus reciben un cuerpo sutil que lo hace perceptible a los iniciados (Pacheco Paniagua 2019, 177).

Formas, palabras, signos... todo ello son imágenes que provienen de este espacio. El arte sagrado sufí es transformador tanto para el artista como para el espectador.

## ***Les Septs Stations Célestes***

Y precisamente en la transformación se fundamenta la obra *Les Septs Stations Célestes*, que simboliza el camino iniciático sufí, que es un esfuerzo transformador de la propia naturaleza y del alma para tender hacia Dios.

Las siete estaciones representan los *maqāmāt* (estaciones iniciáticas sufíes), son las etapas del alma en la búsqueda de Dios. La obra está compuesta por 700 esculturas (que serían el resultado de la operación 100 x 7), 21 estandartes (3x7), 14 tabletas (2x7) y 7 jarrones (1x7). El número 7 es omnipresente, como una guía, como un "intercesor cósmico" (Saadi Nourredine 1998, 136). Hablando de este número, Koraïchi se

---

<sup>66</sup> gracia divina.

mantiene en una dimensión descriptiva simbólica, permanece en un lenguaje hecho de símbolos: los siete días y las siete noches de la creación, los siete planetas de la astronomía antigua.

Según el Qur'án siete son los cielos creados por *Allāh*, siete las tierras, siete los mares, siete los abismos del infierno, y siete sus puertas. Siete son las palabras árabes de la *Šahāda*, la declaración de fe, que siendo pronunciada uno se convierte en musulmán: *Lā 'ilāha 'illa-llāh, Muḥammad rasul Allāh*, que quiere decir *No hay otra divinidad fuera de Allāh, Muḥammad es el Profeta de Allāh*. Siete son los versículos de la primera Sura del Qur'án, *Al-Fatiha*, y siete los grados de interpretación de los significados esotéricos del Qur'án.

Y se puede seguir en este recorrido simbólico numérico, ya que siete son las prácticas obligatorias durante la peregrinación a La Meca, siete son las vueltas que se realizan alrededor de la Kaaba. Sin embargo hay otros niveles de lectura Koraichi que no revela, es pitagórico, no divulga los secretos, *sirr*, a la curiosidad del mundo.

¡Se debe observar su trabajo desde dentro, el siete es un icono! Hay una parte de la obra de Koraichi que solo podrá ser comprendida en relación con el nivel de comprensión de quien la observa. En materia de iniciación "Todo es símbolo y alegoría en el estudio de los Misterios. Estos últimos nunca se revelan directamente" (Mallinger 1987, 48).

Es fundamental para entender las obras de Koraichi observar la perfección numérica de su trabajo. Para los sufíes las letras y los números, como toda la realidad, tienen dos aspectos, uno visible llamado *zahīr* y un lado escondido, profundo o *bāṭin*. Las letras, sus vínculos con la numerología y la geometría sagrada son elementos fundamentales para el misticismo sufí.

La investigación artística de Koraichi está dirigida a desentrañar los misterios de las letras y los equilibrios geométricos matemáticos subyacentes haciéndose eco de los sistemas numerológicos místicos sufíes *'ilm al-ḥurūf*, la ciencia de las letras en el esoterismo islámico.

Los veintidós delicados estandartes de seda de la obra *Les Septs Stations Célestes* que contienen el alfabeto de Koraichi (Fig. 165) se extienden desde el techo hasta el suelo uniendo metafóricamente cielo y tierra. ¿Acaso transmiten un mensaje desde el mundo celestial?

El color índigo de los estandartes de seda de Alepo también se encuentra en un proceso de transformación, ya que el color índigo se fija en los textiles a través de un proceso de oxidación muy complejo que varía con el tiempo, es decir es cambiante y el resultado cromático exacto final nunca es predecible.



Fig.165- Les Sept Variations Indigo series, 200. Serigrafía sobre seda de Alepo, tinta y pintura, 126 x 19 in.

El proceso de transformación interior se trasladará a un plano artístico mediante la transformación de los materiales y de los lenguajes que continúa en el piso superior de la exposición con el color dorado. Setecientos *signos personajes* (Lostia 2002, 195) dorados, que gracias a un proceso de oxidación con el que han sido tratados, envejecerán como todos los seres vivos. Los setecientos signos personajes son todos diferentes entre sí, tal y como son diferentes los hombres y las mujeres en el planeta tierra, afirma Koraïchi.

Palabras y formas, diferentes materiales se combinan entre diferentes materiales, piedra, arcilla, cerámica, textiles, metal y alabastro, todo se convierte en soporte artístico.

En las obras de Koraïchi, la misma luz se convierte en obra de arte, en consonancia con la visión sufí de que la máxima expresión de *Allāh* es la Luz divina. Es la luz del Sol/Dios que transforma las obras animándolas. Sus signos personajes se animan en relaciones fluidas gracias a la luz: según las diferentes horas del día se proyectan sombras que se mueven alrededor de dos tabletas de alabastro en un pedestal negro situado en el centro de la sala.

Son como fieles que giran alrededor de la Ka'ba en La Meca. (Fig. 166).



Fig. 166- Rachid Koraïchi, *Les Sept Stations Célestes*, 2018, 700. Esculturas de acero corten, Dimensiones variables.

Koraïchi busca crear una experiencia espiritual transformadora, aspira a construir un espacio sagrado, un santuario. Completan las siete estaciones tabletas blancas de alabastro (Fig. 167). Las tabletas, dispuestas en parejas, presentan aspectos distintivos de su lenguaje estético. La de la derecha, con una escritura árabe a menudo invertida, dialoga con la izquierda, rica en símbolos, alfabetos inventados o antiguos lenguajes, números y signos.

Koraïchi recupera el uso del alabastro, un material que tiene unas raíces muy antiguas que se entroncan desde Asia occidental hasta el norte de África, incluida la antigua Mesopotamia y el Egipto faraónico, evocando también la arquitectura islámica histórica, en particular la 'Mezquita de alabastro' en El Cairo, construida con la misma piedra semitranslúcida.

En esta última estación de lo que es un ritual estético-místico todo es blanco, el proceso de transformación termina.

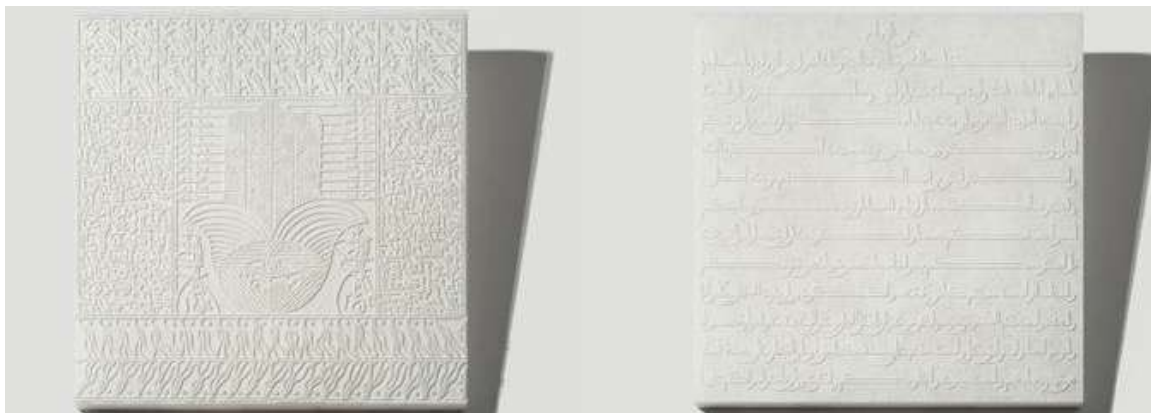


Fig. 167- Rachid Koraïchi, *From the series Les Sept Stations Célestes (Set 5)*, 2018. Alabastro, 19.5 x 19.5 x 1.25 in each.

## Artisanos

El vínculo con los antepasados y con la historia se produce también a través de la recuperación de los antiguos oficios, por ello Koraïchi favorece la protección del patrimonio cultural colaborando y apoyando a artesanos en todo el Mediterráneo (por ejemplo, el tapiz en Casablanca, la cerámica en Djerba, el bordado en Damasco y en El Cairo) para la realización de sus obras. Koraïchi se reconecta con la tradición que no distinguía entre artista y artesano, ya que el divorcio entre arte y artesanía, como nos recuerda el historiador del arte Burckhardt, es un fenómeno europeo relativamente reciente. (T. Burckhardt 2002, 167)

A su llegada a Alepo para comenzar el diseño de *Les Septs Stations Célestes*, descubrió que las técnicas y materiales que se practicaban y utilizaban durante generaciones de artesanos se habían extinguido.

Dice Koraïchi:

En general, vengo a perturbar el trabajo a menudo repetitivo de los artesanos, les pido que me acompañen en mi delirio de artista. Una vez aceptado, vivo entre ellos como dentro de mi familia, compartiendo comida, oraciones, discusiones...

y continúa

Sucede que varios talleres y artesanos, ubicados en diferentes países, participan en el avance de un mismo proyecto [...] Cuando llego con mis dibujos, mis ideas, los vínculos de estos hombres de oficio, se enfrentan a mis espejismos de artista. Hay una manera de domesticarse unos a otros, uno con sus sueños, otros con su realidad, para encontrar al final del camino, el milagro de esta colaboración<sup>67</sup>.

El intento de recuperar y reapropiarse de las tradiciones artesanales también se inscribe como un acto de resistencia frente a la colonización, cuya llegada había marcado una división entre el arte y la artesanía, relegando las producciones artísticas locales a "artes indígenas", "artes populares", "artes tradicionales". El trabajo artesanal, depositario de conocimientos tradicionales, también es un trabajo de iniciación y forma parte del trabajo de muchas *turūq* sufíes como una etapa del proceso de perfeccionamiento espiritual. Como escribe Gabriel Cabello (Cabello 2019) en su texto sobre Farid Belkahia:

El propio trabajo artesanal es concebido por Maraini como un «ritual» (como de hecho existen rituales de iniciación en él), de modo que desde la preparación misma por los materiales, como la lana para el tejido, existe un ritual de trabajo que encaja con el fin último de 'hacer visible lo invisible'. (Cabello 2019, 290-291)

---

<sup>67</sup> <http://rachidkoraichi.com/>

## ***La liberación de las imágenes***

Rachid Koraïchi forma parte de una generación de intelectuales argelinos cuya vida ha sido profundamente influenciada por la revolución argelina y por el fermento que ha generado en los círculos panafricanos y panárabes. En una entrevista Koraïchi afirma con fuerza:

El arte africano ha alimentado a todas las civilizaciones, a todas las culturas. Artistas como Picasso, Matisse y muchos otros han recurrido masivamente al arte africano. Porque esta tierra es generosa, es fértil, es realmente fantástica. Realmente debemos agradecer a este magnífico continente que nos permite no solo existir sino también dar lecciones, incluso si algunos quieren empujarnos a un rincón como si estuviéramos sentados en la parte inferior de la clase. Pero no estamos sentados en la última fila. Somos los primeros de la clase, pero nuestras culturas han sido saqueadas y de vez en cuando hemos desaparecido. Por desgracia, en nuestro continente, dejamos que otros nos saqueen tranquilamente, y a todos los niveles.<sup>68</sup>

Desde su infancia tuvo que enfrentar la presencia colonial, todo su trabajo, como él mismo afirma, es una "forma de combate"<sup>69</sup>.

Durante la guerra en Argelia fue expulsado de la escuela de Constantine porque su padre era miembro de la resistencia, en el umbral de sus diez años, de hecho, su padre fue arrestado una noche entre 1956-1957. Koraïchi no recuerda exactamente, pero esa noche la describe llena de horror y devastación, su casa allanada, los escaparates de las bibliotecas destrozadas y los rostros llenos de cenizas de los paracaidistas franceses entrando en su casa familiar. (Saadi Nourredine 1998, 30). Como mantiene el propio artista:

Provengo de un país que ha sufrido la colonización y sus consecuencias, algo que ha afectado a prácticamente todo el continente africano. Podemos trazar un paralelismo con lo que sucedió en Daguestán donde la transmisión de la historia y el conocimiento local, así como la enseñanza del Qur'ān, se transmitió de padres a hijos de manera, podríamos decir, clandestina y consiguieron mantener el idioma y su religión a pesar de la represión violenta de Stalin, del KGB, etc. Para nosotros el período de la guerra de Argelia también fue un acto de resistencia. Aprender el Qur'ān en lengua árabe era un acto de resistencia. (Saadi Nourredine 1998, 93)

Su trabajo artístico se convierte en una búsqueda de libertad y reapropiación. Koraïchi libera el imaginario a través del arte, se inspira en la caligrafía de una manera creativa, liberando símbolos y lenguajes.

En la segunda mitad del siglo XX, en un momento en que numerosos estados estaban alcanzando la independencia y liberándose del yugo colonial, nació el movimiento *Hurūfiya*, movimiento estético que exploró un enfoque innovador de la caligrafía. Este movimiento representa un quiebre con la tradición al introducir la *modernidad artística en el contexto islámico*. Koraïchi y los demás artistas involucrados

---

<sup>68</sup> "L'arte africana ha nutrito tutte le civiltà": conversazione con l'artista algerino Rachid Koraichi di Omid Memarian. <https://it.globalvoices.org/2020/08/larte-africana-ha-nutrito-tutte-le-civilta-conversazione-con-lartista-algerino-rachid-koraichi/>

<sup>69</sup> Rachid Koraichi entrevista en Catálogo de la exposición *Este largo viaje hasta tu mirada*. Ediciones Asimétricas, p.102.

en este movimiento desarrollaron un nuevo lenguaje visual que combinó elementos tradicionales y modernos, permitiendo la deconstrucción y modificación de las letras del alfabeto árabe para crear obras abstractas.

El trabajo de Koraïchi coincide perfectamente con la reflexión de José Antonio González Alcantud quien para alcanzar la poscolonialidad nos propone la liberación de las imágenes *receptáculo de los estereotipos colonizadores* (J. A. González Alcantud 2014, 19)

En general, el colonialismo, a pesar de haber sido un período muy breve de la historia contemporánea, ha dejado profundas huellas en quienes han participado activamente o pasivamente en él. Incluso para quienes lo viven hoy, sin haberlo conocido, de manera transferida. (J. A. González Alcantud 2014, 19)

La descolonización siempre será un proceso incompleto, las culturas se han fusionado, y contaminado entre sí, por lo tanto, no puede haber una liberación total, es decir un retorno a los orígenes, *las culturas están en tránsito constante*<sup>70</sup> nos recuerda Massimo Canevacci.

Ahora, en contra de esta tradición de las 'lógicas puras', lo híbrido y lo sincrético destacan las posibles convivencias entre códigos diferentes y la liberación de nuevos significados que antes estaban prisioneros (y centralizados) dentro de esa firme claridad del pensamiento mono-identitario. Es esta impura profundidad de la superficie la que se reclama aquí como productiva. La liberación de descentramientos y desplazamientos posibles gracias a las xenofalias lógicas (Canevacci 2005)

Koraïchi, de hecho, mantiene que *mi trabajo está arraigado en la tradición islámica, pero he estudiado arte en la modalidad occidental*, por lo que se remarca claramente que él está suspendido entre los mundos, con una identidad dinámica, en tránsito.

Quijano (1992, 439), en referencia a la colonización del imaginario, afirma que una vez que el colonialismo como orden político ha sido destruido, la colonialidad no se agota. Para los artistas africanos, la recuperación de las antiguas formas de transmisión de la cultura es un poderoso medio de lucha contra los estereotipos colonialistas sobre la supuesta *falta de historia de África* (Mitchell, 1996) en (Mullen Kreamer, Nooter Roberts e Harney 2007).

El posicionamiento de Europa como centro paradigmático universal del conocimiento ha impedido la verdadera comprensión histórica del arte y de otras alfabetizaciones. En los contextos contemporáneos occidentales, los alfabetos se entienden principalmente como sistemas de signos sin poderes sagrados, las asociaciones simbólicas y los atributos místicos; sin embargo tienen un aspecto central en algunos pueblos, incluyendo el mundo árabe y el africano en general.

Esto indica una historia de exclusión de las formas de escritura y de los sistemas gráficos africanos y de los sistemas híbridos que se expresan a través de palabras e

---

<sup>70</sup> Seminario *Culture in transit* Universidad de Palermo 29|10|2021.

imágenes, ya sean pictogramas, ideogramas, alfabetos, silabarios, escrituras inventadas con sistemas de signos también táctiles y sonoros. La idea europea de alfabetización, después de todo, estaba ligada solo a la palabra. (Mullen Kreamer, Nooter Roberts e Harney 2007, 14)

El trabajo de Koraïchi es una relación continua con la memoria, al recuperar la relación entre palabras e imágenes recupera la memoria, la reinterpreta haciéndola viva, más allá de las categorías convencionales de tradición y modernidad. Es la *memoria reencontrada, en devenir* de M'Rabet sobre la que reflexiona Gabriel Cabello en *El Tableau-Piel De Farid Belkahia: Modernización y Memoria*, que nos dice: "Y la memoria viva es lo contrario de una tradición inerte". (Cabello 2019, 274)

De hecho, en la entrada de la casa tunecina de Koraïchi se encuentra una imponente obra de arte donada por su amigo Farid Belkahia. La perspectiva desde la cual miran es la misma.

La memoria es como la historia, es decir, un proceso en devenir, por lo tanto no es lineal. Cada obra se convierte en un lugar donde esta recuperación de la memoria ocurre, y es en este proceso donde la memoria se reescribe.

Ante una imagen no solo hay que preguntarse qué historia documenta y qué historia es contemporánea, sino también qué memoria sedimenta y de lo reprimido que es el retorno. (Didi Huberman 2015, 65 en Eco, Augé e Didi Huberman 2015, 65).

Las conexiones con el pasado conforman su trabajo y están ligadas sincréticamente a temas de deconstrucción del discurso colonial. Rachid Koraïchi presenta una crítica a la narrativa dominante europea en la que se niegan las raíces islámicas.

El trabajo de Koraïchi quiere ser una advertencia a la tolerancia, un principio básico del sufismo Tiġānī <sup>71</sup> tal y como nos comunica el artista, él proporciona imágenes del mundo islámico disonantes con respecto a la percepción contemporánea occidental de un mundo violento.

Junto a la tensión estético-metafísica de sus trabajos y en muchos de sus proyectos, es fuerte su compromiso con la política progresista, con los derechos humanos y con la protección del medio ambiente.

En los años 70 participa en Francia en varias protestas y actuaciones artísticas para denunciar las atrocidades cometidas contra el pueblo palestino: *viví con Mahmoud Salah nos recuerda, e hicimos manifiestos por la revolución palestina*. En esa época nació el grupo de pintores árabes que participarán en el Salón de Mayo, en el Salón de la *Jeune Peinture*. Fueron años de protestas y de denuncia a través del arte intensificado después de la muerte en enero de 1977 de su amigo Mahmoud Salah,

---

<sup>71</sup> Para una mejor comprensión del sufismo Tiġānī el mismo artista aconseja el texto Amadou Hampaté Bâ. (2008). *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar*. Canada: World Wisdom Inc. Véase también Antonio de Diego González. *Ley y gnosis. Una historia intelectual de la Tariqa Tijaniyya*. Universidad de Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020.

militante palestino de origen mauritano, y después del asesinato de Azzedine Kaalak<sup>72</sup> Jefe de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) asesinado en París el 3 de agosto de 1978.

Como forma de protesta “planeamos una locura: verter un producto rojo en el Sena” (Saadi Nourredine 1998, 66) para llamar la atención de la gente sobre los crímenes contra Palestina. Una acción nos dice que es a la vez política y estética. El grupo entonces con el tiempo gradualmente se deshizo, se desplazó.

Koraïchi se trasladó a Túnez y estableció allí su estudio en el que, en 1981 tuvieron lugar una serie de encuentros entre él y Mahmoud Darwish que se había establecido temporalmente allí después de haber permanecido en Beirut, antes de establecerse de forma permanente en la estela del liderazgo de la OLP tras la invasión israelí del Líbano en 1982. Mahmoud Darwish en ese momento se alojaba con el pintor ‘Alī Bellagha, en Sīdī Abū Said.

La colaboración artística que siguió a este período de su vida se concretó en el proyecto *Une nation en exil* con la participación del calígrafo Hassan Massoudy, de los poemas de Mahmoud Darwish y de los grabados de Rachid Koraïchi.

#### **La Mort n°18:**

L’Oliveraie était toujours verte  
Était, mon amour ;  
Cinquante victimes  
L’ont changée en bassin rouge au couchant...  
Cinquante victimes  
Mon amour...  
Ne m’en veux pas...  
Ils m’ont tué...  
Tué  
Et tué...  
*Mahmoud Darwish*<sup>73</sup>

Rachid Koraïchi, Mahmoud Darwish y el calígrafo Kamel Ibrahim (Director de la Escuela de Caligrafía de Alejandría) también llevan a cabo el proyecto *Le poème de Beyrouth* constituido por 21 aguas fuertes de poemas de Mahmoud Darwish (fig.168).

---

<sup>72</sup> Azzedine Kaalak fue asesinado en su oficina junto con su ayudante Hamad Adnan en el edificio de la Liga Árabe junto con otros tres miembros del personal de la Liga Árabe y miembros de la OLP.

<sup>73</sup> Mahmoud Darwish. *La terre nous est étroite*, traduction Elias Sanbar, Editions Gallimard, 2000.



Fig. 168. Rachid Koraïchi Le poème de Beyrouth-1.

Las colaboraciones artísticas de Koraïchi incluyen también, entre muchos, los poetas como Adonis, Mohammed Dib, René Char, Muthaffar al-Nawab y Michel Butor, escritores como Assia Djebar, Tayeb Saleh, pintores como Farid Belkahia o M'hamed Issiakhem.

### ***Le Chemin de Roses***

**Rachid Koraïchi:** When I made these sculptures I couldn't imagine the composite effect of all these shadow-scripts linked together. The result goes far beyond my capacity for invention to create a completely new language, written in an unknown script. So having left the outside world, which therefore no longer exists, one enters an aleatory world where things that couldn't have been foreseen are created. That's why I say that the act of looking, the spectator's own attention, itself defines the momento when one thing disappears, and another thing is born in its place.

**Gerard Houghton:** So the spectator not only enters a space but also a meditative mode of attention, almost a mind-set?

**Rachid Koraïchi:** It all takes place under this profound form of reflection that poses major philosophical questions. Does God exist or not? If God exists is he present here

or not? If he is present, then can we see him or not? Is that presence invisible, yet perceptible? And so on in the endless round of questions that everyone at one time or another might ask. One way of representing such questionings and apprehending the complex of ideas behind the whole, is to use, as a short-hand form, the play of lights and shadows. We know that the light exists, but the absence of light – the shadow – also exists and in fact delineates, or defines, the thing which has created it. We know the sculpture exists, but it disappears and this other is born, and defines it, at the moment of its creation. The entire installation is not simply a pleasing arrangement of visual objects – a question of aesthetic appearances – but speaks, at a deeper level, of ideas that might not be immediately apparent until one starts to try to understand what is happening in the reality that confronts us. The things behind are hidden from sight - yet we sense them.<sup>74</sup>

Con estas palabras sobre la obra *Le Chemin de Roses* Koraïchi revela la función de su arte, en el que la aparición de una imagen rompe la dialéctica ordinaria, y se convierte, como ya hemos observado, en un elemento transformante. En un juego de sombras y luces las esculturas interactúan con el público a varios niveles, uno físico ya que crea sombras e imágenes, y en otro plano más psíquico porque el objetivo de Koraïchi es desestabilizar al espectador, revelarle otros lugares. Koraïchi, realiza obras transformadoras para sí mismo, para el espectador y para el espacio circundante, que en sus obras a menudo se convierte en espacio sagrado. Esto muestra una vez más que en el proceso artístico sufí las obras de arte son soportes de la contemplación e intentan realizar una transformación alquímica tanto en quien las crea tanto en quien las observa.

La obra *Le Chemin de Roses* (2001), presentada como una exposición paralela en la 49ª Bienal de Venecia en 2001 (Fig. 169-170), está profundamente vinculada a la obra *Maîtres Invisibles*. Se trata de un viaje imaginario, ya que fue concebida como parte de una trilogía continuadora del anterior homenaje de Koraïchi a diferentes personajes: el sufí andaluz Muḥī al-Dīn Ibn al-'Arabī en la obra *Lettres d'Argile* y al poeta persa Farīd al-Dīn 'Aṭṭār en *Le Jardin du Paradis* donde se representa el viaje del filósofo y poeta sufí Ġalāl al-Dīn Rūmī desde su patria a Tayikistán en la actualidad en Konya, Turquía. Un viaje simbolizado por cuencos de ablución de cerámica, sábanas de oro bordado y grandes esculturas de metal que están dispuestos con precisión geométrica y matemática en la instalación.

La base de su trabajo es la voluntad de transmitir las enseñanzas de la cadena de iniciación entre los maestros del pasado, que continúa en la cadena de hermandad sufí a lo largo de los siglos, hasta el día de hoy.

No hay fractura con el pasado, ni siquiera en su trabajo artístico, que contiene todas las memorias pasadas. *Le Chemin de Roses* nace con la idea de tener como punto central el nombre de Dios y su sombra. *Al entrar en el espacio de instalación*

---

<sup>74</sup> Catálogo de la exposición Rachid Khoraiichi. 2011. *Eternity is the Absence of Time*, Abu Dhabi Music and Art Fundation, p.169.

*cerrado, usted va a ver un único, brillante punto de luz rodeado de sombras oscuras*<sup>75</sup>, nos dice Koraïchi. El espacio está pintado de negro, lo que significa que las sombras se reflejan en un fondo negro. Esto crea el efecto que pretendía crear Koraïchi, la luz que proyecta una ausencia de sombra - hay negro sobre negro - que define el nombre de Dios.<sup>76</sup> Este punto brillante se encuentra inmediatamente frente a 196 esculturas que representen a los fieles cuyo número se compone de cuatro cuadrados de siete líneas de siete filas de figuras de metal ( $7 \times 7 = 49$  y  $4 \times (7 \times 7) = 196$ ). Cada escultura mide 28 cm de altura ( $4 \times 7$ , su base mide 3 cm por 14 cm. El siete regresa a ser una herramienta indispensable en el lenguaje de Koraïchi.

Así que el espectador se encuentra inmerso en un espacio artístico altamente simbólico y metafísico, que refleja equilibrios geométricos propios del sufismo.

Todo en su trabajo artístico parece buscar lo invisible, lo más allá, el umbral y esta tendencia hacia lo invisible reaparece en sus recuerdos de la infancia, en las oraciones del viernes en la *zāwīya*<sup>77</sup> después de haber recitado varios *dīkr* y en particular en el texto *Ġawharāt al-Kamāl*<sup>78</sup> que recuerda

Nos decían que el Profeta estaba entre nosotros por su presencia invisible. Niños, con los ojos bien abiertos, estábamos sentados alrededor de la gran alfombra buscando "ver lo invisible" de las huellas del Profeta en el tejido (Saadi Nourredine 1998, 22).

La trilogía de la cual forma parte *Le Chemin de Roses, Lettres d'Argile* y *Le Jardin du Paradis* también quiere ser una reflexión dirigida a la recuperación de la memoria histórica *Ibn al-'Arabī* nos dice Koraïchi *vivió en Andalucía, en la actual España, donde el Islam y los musulmanes han formado parte de Europa durante más de ocho siglos, y donde prevalecía un modelo de convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos*. Koraïchi intenta recuperar estas raíces islámicas europeas sustraídas de la historia, y destacar cómo la memoria de la cultura compartida se ha desvanecido<sup>79</sup> subrayando la importancia de la convivencia y la tolerancia.

---

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Edificio religioso musulmán vinculado a una cofradía (ṭarīqa) sufi, también tiene el significado más amplio de comunidad.

<sup>78</sup> Oración transmitida por Šayj Ahmad al-Tiġānī, el fundador de la ṭarīqa Tiġānīya.

<sup>79</sup> Para profundizar sobre el tema se recomienda: Cardini 1994, 2006, Ferrín 2018, Alcantud 2008, 2014, 2021.



Fig. 169-170. Rachid Koraïchi, *Le Chemin de Roses*, 2001. Esculturas de acero, cuencos de cerámica, exposición paralela de la 49ª Bienal de Venecia, 2001.

### ***Jardines y lágrimas***

Dada la enorme producción de Koraïchi se requeriría un estudio monográfico exclusivo, terminaremos esta reflexión con la obra *Jardín d'Afrique* (2021), (fig.171), cementerio de cuerpos sin enterramiento, de cuerpos encontrados sin nombre, nace de la idea de crear un jardín de la memoria, cementerio no confesional, base de datos de ADN en Zarzis, Túnez, para todas aquellas personas que se ahogaron mientras intentaban cruzar el Mar Mediterráneo.

La experiencia del artista está marcada por la grave pérdida personal de su hermano Mohammed Koraïchi, que en 1962 fue víctima del mar, este grave trauma marca profundamente la vida del artista. La vida y la muerte se encuentran a menudo en sus obras. El cementerio está inmerso en un olivar en el desierto tunecino, y para entrar en este *paraíso*, como lo llama Koraïchi, se debe traspasar una puerta pintada de amarillo brillante, que según el artista representa la intensidad del sol africano.

La puerta está construida con una puerta más pequeña de acceso, de modo que cada visitante debe inclinarse para atravesarla en un gesto de reverencia hacia aquellos que perdieron la vida en el mar. Dos grandes estelas de alabastro se encuentran en ambas jambas de la puerta, *a modo de guardianes simbólicos y talismanes*, dice Koraïchi.

El cementerio está atravesado por senderos de azulejos hechos por artesanos de la ciudad tunecina de Nabeul.

Cinco olivos fueron designados para representar los cinco pilares del Islam y, del mismo modo, doce vides representan a los doce discípulos de Jesús. El recorrido

central conduce a una sala abovedada dedicada a la oración y a la reflexión interreligiosa.

*No podía soportar la idea de que las personas que huían de la pobreza, el cambio climático, la guerra y el Covid terminaran en los vertederos. Quería que descansaran en un lugar honorable,* comenta Koraïchi. El cementerio es un proyecto humanitario y artístico, que está financiando por él mismo, sin la ayuda del gobierno.



Fig. 171- Rachid Koraïchi, Jardin d'Afrique, 2021, Zarzis, Túnez.

Relacionado con el *Jardin d'Afrique* encontramos *Lachrymatoires Bleues* también traducidos al inglés como *Tears that Taste of the Sea* (fig.172), una instalación inaugurada en la primavera de 2021 en la October Gallery de Londres.

En su obra *Lachrymatoires Bleues* nos presenta siete lacrimatorios, siete jarrones de cerámica azul y blanca que contienen simbólicamente las lágrimas de las personas que han perdido la vida en el Mediterráneo.

Son lágrimas que se mezclan con el mar, son *Tears that Taste of the Sea*, son lágrimas que que tienen el sabor del mar.

Los recolectores de lágrimas de Koraïchi miden medio metro cada uno. *Para reflejar la magnitud de la muerte en el Mediterráneo, los millones de lágrimas no recogidas, hice versiones gigantes de las minúsculas botellas,* dice.



Fig.172- Rachid Koraïchi, Lachrymatoires Bleues series 2020. Cerámica con esmalte de óxido de cobalto, 51 x 32 x 32 cm each.

## Conclusiones

Ogni volta che mi devo confrontare con un nuovo oggetto, un nuovo genere di immagine mi domando quale potrà essere la forma di scrittura il genere letterario capace di rappresentare la specificità visuale, il modo di apparire e il suo stile particolare<sup>80</sup>. *Georges Didi-Huberman*

A través de la estética de Koraïchi algunos aspectos del imaginario sufí han sido dibujados, imaginarios de un mundo tan vasto y complejo como el islámico.

A menudo he optado por dejar que las propias palabras de Koraïchi dialoguen en el texto para proporcionar una autorrepresentación del discurso sobre sí mismo y hacer que este texto sea dialógico y polifónico.

A través de este análisis, hemos observado cómo Koraïchi entrelaza la trama del arte visual con el misticismo sufí, creando una estética visionaria en la cual cada obra contiene una profunda reflexión sobre la naturaleza de la existencia humana y la necesidad de un desarrollo espiritual. Su habilidad para entretrejer el lenguaje visual con la espiritualidad nos ha permitido explorar los misterios subyacentes de esta tradición mística. Las obras de Koraïchi se convierten así en una suerte de texto visual, un mapa simbólico del viaje espiritual sufí. En este recorrido intrínseco se refleja la

---

<sup>80</sup> “Cada vez que me enfrento a un nuevo objeto, un nuevo tipo de imagen me pregunto cuál puede ser la forma de escribir el género literario capaz de representar la especificidad visual, el modo de parecer y su estilo particular” Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, op.cit., p.61. Traducción de la autora.

transformación del alma, la búsqueda de una conexión más profunda y la exploración de los principios fundamentales del sufismo.

Hemos comenzado esta reflexión preguntándonos qué expresa el imaginario sufí a través del arte, y podemos observar cómo encontramos en la obra de Koraichi la concreción del anhelo de Geoffroy en *L'Islam sera spirituel ou ne sera plus*.

Hallamos en el corazón del misticismo sufí valores como la tolerancia, la fraternidad, la humanidad, el respeto por la vida, el desarrollo del ser humano. Estos principios pueden ser vistos como contrapunto importante a las corrientes nihilistas y materialistas, predominantes en Occidente, así como al radicalismo presente en ciertas posturas dentro del Islam, donde se ha secuestrado la espiritualidad, al que aludíamos al principio. Y es precisamente a través de la reapropiación del mundo imaginario, la creatividad y el mito como el ser humano moderno debe cuestionarse.

El mismo Carl G. Jung recuerda que el gran arte siempre ha tomado inspiración del mito y aboga "por una renovación del mundo y un cambio en "las formas de los dioses" como salvación de la autodestrucción imperante" (Jung 1970, 220).

Está claro que las sociedades respaldadas por el mundo imaginario y el mito no han destruido ni a la humanidad ni al planeta, mientras que aquellas que promovían la razón utilitaria están a punto de hacerlo. (É. Geoffroy 2009, 176).

Indudablemente, en la sociedad actual, independientemente de una afiliación religiosa, los individuos se ven enfrentados a la imperiosa necesidad de reconectar con su esencia espiritual primordial.

La espiritualidad, entendida no como una huida de la realidad, sino, por el contrario, como una conciencia holística y envolvente, como "Misericordia", se impone no como una opción, sino como una emergencia. (É. Geoffroy 2009, XIII).

Para concluir reflexiono sobre cómo el artista sufí al recibir las imágenes teofánicas en un intermundo, *barzaj* recuerda a Walter Benjamin y el *aura*. Estas imágenes que extraen de un tiempo distinto, un tiempo en el que la *lejanía* se acerca y el *aura* regresa.

Benjamin habla aquí de una distancia, una distancia entre lo que hay (y está cerca) y lo que no hay (y está lejos), entre el ahora y el después, entre lo que el usuario tiene y lo que necesita. La creación de este desecho, según Benjamin, es la tarea del arte. La creación, es decir, de una insatisfacción, presupuesto necesario para la *aparición única de una lejanía* (Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica* 2011, 76). El valor cultural del cual habla Benjamin en el anhelo del arte sufí parece recuperado.

Al terminar una obra de arte, Koraichi omite un elemento para recordar el aspecto oculto, *bāṭin* de toda la realidad: en lugar de noventa y nueve elementos o unidades en una serie de obras de arte, con referencia a los noventa y nueve nombres de Dios, hace noventa y ocho para dejar algo sin expresar. Y es que, parte de la misión del Kurayšita es transmitir el mensaje del Qur'ān, pero al mismo tiempo, encarna el

papel es de mostrar que este mensaje no existe<sup>81</sup> (Lostia 2001, 58) o más bien una parte de la enseñanza es simbólica y oculta, *bāṭin*.

Sus obras, ya sean sufíes y sagradas, contemporáneas, modernas o ancestrales, africanas, diaspóricas o globales, conceptuales y postcoloniales que sean, buscan ese *hic et nunc* irreplicable de la obra, esa singularidad excelsa cuya aura parece inviolable, irreproducible. (Benjamin 2011)

---

<sup>81</sup> Marine Lostia. A Celestial Architecture. Published in: Authentic / Ex-Centric, Conceptualism in Contemporary African Art. Ed.: Salah M. Hassan und Olu Oguibe. Forum for African Arts, 2001.  
<https://universes.art/en/nafas/articles/2003/rachid-koraichi>

### 3.3. Metafísica de la Luz sufí e imaginación creadora en el arte de Hashim Cabrera.

En el análisis de la obra del artista español Hashim Cabrera, partimos del papel central que ocupa la Luz en el islam, donde aparece como *Nūr 'ala nūr*, Luz sobre Luz, que representa un elemento clave de la estética sufí.

En la Sura 24 del Qur'ān, *An-Nūr* (La Luz), en el famoso versículo 35, que ayuda a la comprensión de los significados profundos, los cuales requerirían de un estudio completo, está escrito:

*Allāh* es la luz de los cielos y la Tierra. Su luz es como una hornacina en la que hay una lámpara; la lámpara está dentro de un vidrio y el vidrio es como un astro radiante. Se enciende gracias a un árbol bendito, un olivo que no es ni oriental ni occidental, cuyo aceite casi alumbra aún sin haber sido tocado por el fuego. Luz sobre luz. *Allāh* guía hacia Su luz a quien quiere ser guiado. *Allāh* llama la atención de los hombres con ejemplos y *Allāh* conoce todas las cosas.<sup>82</sup>

La Luz es una luz metafórica, como en las reflexiones de los místicos sufíes cercanos a Plotino, donde la tensión hacia el retorno a la fuente de Luz está siempre presente.

En Hashim Cabrera la luz y el color, como materialización de ella, se convierten en experiencias teofánicas, metáfora y guía, inicio de un camino iniciático para llegar a *Allāh*.

La Metafísica de la Luz adquiere forma con Šihāb al-Dīn Yaḥyā Suhraward, nacido en Suhraward, en Irán, en 1155. De este místico persa llamado *Šayj al-Išrāq*, "maestro de la iluminación", citamos la obra principal, *Ḥikmat al-Išrāq*, *La filosofía de la iluminación*, que es una teosofía de la luz.

El término *Išrāq*, iluminación o esplendor de la luz que surge, significa también el este, el oriente, pero no se refiere a la dimensión geográfica horizontal en la que el oriente se contrapone al occidente, sino más bien a una dimensión espiritual con un significado vertical, simbólico.

La Escuela del *Išrāq*, de la que forman parte los místicos y visionarios *Išrāqīyūn*, fundada por Suhraward en el siglo XII, se basa en una hermenéutica visionaria de la luz donde el místico persa propicia el encuentro del zoroastrismo, las ideas platónicas y, sobre todo, el pensamiento de Plotino con la mística islámica sufí: "En la teosofía sohravardiana de la Luz, toda la teoría platónica de las Ideas es interpretada desde la perspectiva de la angelología zoroastriana" (Corbin 1993, 34)

La visión de los místicos extáticos de la antigua Persia ocurre en la Luz de Gloria, designada en el Avesta por el término *Xwarnah* (Khurrah, persa) (Corbin 1977, 281-290) donde Suhraward reconoce lo que en la revelación coránica se conoce como

---

<sup>82</sup>Trad. Fundación Mezquita de Sevilla.

*Sakīna*. La *Sakīna* representa el descenso de las Luces divinas al interior del templo del alma del místico. De la complejidad del sistema filosófico Suhrawardiano, que requeriría un tratamiento específico, me limitaré a describir los elementos que nos permiten comprender el arte de Hashim Cabrera.

Ishraqí es la alboreá, lo auroral, el levantamiento inicial de la luz. Se trata de una filosofía que propone como medio de conocimiento la visión interior por medio de una geografía visionaria de la luz y del claroscuro, una fenomenología de la vida espiritual (Cabrera 2009, 14).

En la filosofía del *Išrāq* las luces están conectadas entre sí, cada luz recibe iluminación de la Luz de Luces, porque cada nivel recibe del nivel superior. Cuanto más lejos está la materia de la luz, menor es la intensidad de la luz que absorbe, más densa aparece en su aspecto matérico. La luminosidad fluye eternamente y construye las formas, haciendo así la entidad 'visible' y reconocible. La cohesión interna es mantenida por el 'deseo' o 'amor' que los grados inferiores sienten por el superior. Será con el místico Nājim Al-Dīn Kubrā cuando las experiencias de luz descritas por Suhrawardī se desarrollen en un simbolismo de los colores<sup>83</sup>, en una descripción de los fotismos coloreados que el místico puede percibir en sus estados espirituales<sup>84</sup>. Kubra nació en 1146 en Khiva, Asia Central (actual Uzbekistán), fundador de la *ṭarīqa Kubrawīya*, fue el primer místico sufí que estudió el fenómeno de los colores. Las luces que el iniciado es capaz de percibir se convierten en "indicios reveladores del estado del místico y de su grado de avance espiritual" (Corbin 1988, 71). No se trata de colores físicos, sino de luces coloreadas que se perciben en el transcurso de experiencias visionarias con los ojos cerrados, que tienen lugar durante la práctica del *dīkr*, la invocación de los nombres de *Allāh* que puede revestir varias formas según la *ṭarīqa* de referencia y el maestro.

El *Dīkr*, el Recuerdo de Dios, es la puerta a través de la cual suceden estas experiencias teofánicas de las luces coloreadas. El *dīkr*<sup>85</sup> permite esta conexión, el *dīkr* es también la puerta al trance extático. La energía espiritual liberada por el *dīkr* es la que permite "la salida y el ascenso fuera del pozo", nos dice Kubra. (Corbin 1988, 91). La salida se produce bajo la guía de los Ángeles, a partir de una situación de ignorancia y oscuridad espiritual, a través de un crecimiento y transmutación de los sentidos en órganos de luz suprasensibles. Describe una experiencia de visión en la que el pozo se mueve dinámicamente de arriba hacia abajo, pero en realidad es el individuo el que está subiendo y experimentando los estados espirituales a través de los colores verde y rojo. Estos colores representan, respectivamente, la vida del corazón y la energía espiritual que analizaremos más adelante.

---

<sup>83</sup> El tema también fue analizado por Al-Ġazālī. Véase Ahmad Ġazālī, 2007. *Delle occasioni amorose*. Editado por Carlo Saccone. Roma: Carocci (Ġazālī 2007).

<sup>84</sup> Véase Kubra, Najim Al-Din. 2011. *Gli schiudimenti della Bellezza e i profumi della Maestà*. Mimesis. (Kubra 2011).

<sup>85</sup> En el *Išrāq*, el *dīkr* está directamente relacionado con la Luz y su visualización.

La Balanza, como facultad de equilibrio, es esencial para discriminar y distinguir las visiones de luces coloreadas de las alucinaciones. Las experiencias de fotismos coloreados no son percepciones ópticas, sino fenómenos que son percibidos por el órgano de la visión interior (Corbin 1988, 90). Las etapas de este ascenso se acompañan de fotismos coloreados que anuncian el crecimiento de los centros sutiles del Hombre de Luz (Corbin. 1988, 75).

Suhrawardī, Kubra, Razi, Semnānī, Kermānī, han investigado los territorios de la fisiología luminosa y las conexiones entre la percepción sensorial del color y los estados emocionales y espirituales asociados con ella.

Para los místicos sufíes, el color es un instrumento de transformación interior, ya que representa la manifestación de la esencia divina en el mundo material. Afirman que cada color tiene una vibración específica que actúa sobre nuestras emociones y nuestro estado de ánimo, y que la percepción del color puede abrir la puerta a una evolución interior. Cada experiencia visionaria del color corresponde a un *maqâm*<sup>86</sup>, una estación espiritual específica, que experimenta el gnóstico del *Išrāq*.

Razi, discípulo directo de Kobra, dice que "la capacidad de percibir las luces suprasensibles está en función de la suavidad que lleva el corazón al estado de espejo perfecto". (Corbin 1988, 118)

Ala' al-Dawla Semnānī místico sufí de la orden Kubrawiyya, nacido en Semnān (Irán) en 1261, continúa el camino del *Sheij al Išrāq*. Estructura una fisiología mística articulada en siete órganos o centros sutiles denominados *laṭā'if* (singular *laṭīfa*) a partir de las cualidades específicas de las diversas luces coloreadas, que expresan las diferentes etapas espirituales o *maqāmāt*.

Cada estación o *maqâm*, a través de un color específico, indica el grado de progreso en la vía sufí, el momento de su proceso de transformación interior. Cada *laṭīfa* tiene una coloración específica, y está vinculada a cada uno de los "Siete profetas de tu ser" como los define Semnānī, de Abraham a Muhâmmad, de profeta en profeta. De *laṭīfa* en *laṭīfa*, de un color a otro, el místico auroral se transforma, en un proceso de progresiva revelación y transformación.

Con Muhâmmad Karim Jan Kermani, teósofo *Išrāqī* contemporáneo de Goethe 1870, en su *Libro del Jacinto Rojo (Risalat al Yaqtat al-Hamrra)*, llevamos a cabo la hermenéutica de los colores y del Qur'ân.

Kermani describe la luz como la espiritualidad del color (el ángel), mientras que el color es la corporeidad de la luz, su materialización. (Corbin 2012, 36-37)

Para los místicos sufíes cercanos a Plotino la Luz se convierte en una Luz metafórica y el color se convierte en su reflejo material, su manifestación en el mundo

---

<sup>86</sup> Maqâm (pl. maqāmāt). "Estación espiritual en el contexto de la mística musulmana. No es el simple estado transitorio (hal) o inspirado del instante sino una cualidad interior que se manifiesta con una permanencia y persistencia notables y diferenciadas. Son las distintas moradas del alma, las estaciones o hitos de la conciencia, de la peregrinación interior." Cabrera, Išrāq, los colores del alma un ensayo sobre hermenéutica holística del color, 2009, 60.

sensible, un medio para alcanzar la Luz divina, para iniciar un camino iniciático que conduce al regreso a la fuente luminosa.

La metafísica sufí de la luz hace una distinción entre la luz visible y la luz invisible. La luz visible es la que percibimos con nuestros ojos, mientras que la luz invisible es la que lo impregna todo, aunque no la podamos ver. Esta última es la luz divina, la Luz del Ser Supremo que impregna todo lo que existe. Según la cosmovisión sufí, la Luz invisible es la verdadera Realidad, mientras que la luz visible es solo su manifestación. Los místicos del *Iṣrāq* sostienen que toda forma de vida es una manifestación de la Luz invisible.

El arte se convierte en instrumento de expresión de una metafísica de la Luz y el artista en un mediador entre el mundo espiritual y material. En esta conexión el color se convierte en una herramienta para expresar las imágenes recibidas en el *barzaj*, lugar intermedio, fronterizo, lugar de encuentro con la luz. El *barzaj* es el espacio de la imaginación creadora descrito por Corbin, el *'ālam al-miṭāl*, el intermundo entre lo sensible y lo inteligible, situado entre lo visible y lo invisible, la Tierra de *Hūrqalyā*, el lugar donde se materializan los espíritus y se espiritualizan los cuerpos, lugar de la realidad epifánica.

Esta visión interior sucede, como nos dice Cabrera, en el alma, que es el lugar "en la confluencia de los dos mares" (Cabrera 2009, 60) donde ocurren las visiones de las luces y los colores se revelan. El *'ālam al-miṭāl* es un tema central de la poética de Cabrera. Aquí las visiones se refieren al mundo imaginal, no al imaginario o fantasía, en el cual es posible acceder a las formas imaginables invisibles, y que está situado entre el reino más alto el de las luces espirituales, puras, no visibles (*Ġabarūt*) y el denso reino de la materia (*Mulk*), lugar donde la luz es menor, reino de la materialidad y de las sombras. El término imaginal implica un ámbito de imágenes que no son producto de la mente humana, sino visiones, figuras, símbolos y arquetipos provenientes de otro lugar metafísico. Son, como afirma Henry Corbin, ángeles. (Corbin 1993, 21)

La vida imaginal tiene una autonomía que no necesita de órgano sensible ni de soporte físico pues, según los gnósticos *ishraqiyún*, su órgano es el corazón (*qalb*), el núcleo de nuestra conciencia más profunda, órgano que transmuta los datos de los sentidos en materia conceptual y viceversa, y ese es el ámbito fronterizo del alma imaginadora, allí donde lo material se espiritualiza y lo espiritual se manifiesta. (Cabrera 2009, 124)

La búsqueda artística de Cabrera se articula en una hermenéutica holística del fenómeno cromático que comprende las dimensiones física, perceptiva, racional, emocional y espiritual. La experiencia del color es transformadora como todas las visiones provenientes del *'ālam al-miṭāl*. Cabrera nos recuerda que la imaginación activa no es más alucinatoria que la percepción ordinaria, ni más intangible que el pensamiento lógico.

El trabajo de Hashim Cabrera es una experiencia del fenómeno cromático desde el punto de vista holístico, experiencia visionaria del color puro. El color se convierte en experiencia del alma y en el esfuerzo del hombre de luz. Kobra nos dice lo siguiente:

El semejante aspira a su semejante; el semejante no puede ser visto y conocido más que por su semejante. (Corbin. 1988, 156)

Cada vez que una llama sube de ti, he aquí que baja hacia ti del Cielo. (Corbin 1988, 100)

Cabrera afirma que para intentar una hermenéutica holística del color tendremos necesariamente que considerar todos los aspectos implicados en el fenómeno cromático, no sólo los fisiológicos. Cabrera busca una hermenéutica que supere los límites entre las ciencias trascendiendo las perspectivas de la física y de la biología, estudiando el fenómeno de manera holística abriéndose a una dimensión más insegura y vulnerable a un ámbito de experiencias interdisciplinarias.

La experiencia humana del color tiene lugar en un ámbito intermedio entre la percepción exterior, física y ocular, y el mundo interior de los valores, de la cultura y de los conceptos, a través de una fisiología sutil, pero ¿dónde se produce la percepción? Entre lo externo y lo interno existe una correspondencia que deviene en un simbolismo, y es ahí, en el ámbito imaginal, donde la dimensión conceptual simboliza con la dimensión perceptual, y es ahí donde surge la percepción visionaria de las luces coloreadas. (Cabrera 2009, 124)

Siguiendo el itinerario de los *Išrāqīyūn*, Cabrera profundiza en las contribuciones de Goethe, las propuestas de las vanguardias del siglo XX y los descubrimientos de la ciencia y el pensamiento contemporáneos. Gracias al enfoque interdisciplinar adoptado por Cabrera, la investigación sobre el color no se limita a una descripción fenomenológica, sino que llega al ámbito de la metafísica, la suya es una búsqueda de la Unidad.

Para el místico *Išrāq* las luces coloreadas se sitúan en una dimensión simbólica, lejos de cualquier alegoría, nos recuerda Cabrera. Sobre la diferencia entre alegoría y símbolo Henry Corbin nos dice:

La primera es una operación racional que no implica el paso a otro plano de ser ni a otro nivel de conciencia; es la figuración, en un mismo nivel de conciencia, de lo que muy bien podría ser conocido de otra forma. El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la "cifra" de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es «explicado» de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva. (Corbin 1993, 25-26)

El arte sufí vive y se expresa en esta polisemia, recupera el valor del símbolo como cifra de un misterio por desvelar "El símbolo, o el mito, es el punto de encuentro

entre lo exterior y lo interior, entre lo visible y lo invisible" nos dice Adonis en *Sufismo y Surrealismo* (Adonis, Sufismo y Surrealismo 2008, 188).

Este acto creador inspirado aparece lejos de las visiones del arte contemporáneo que ha perdido su dimensión simbólica. En esto el arte sufí se relaciona con la antigua tradición artística y continúa su tradición.

Antes de examinar de cerca el trabajo de Hashim Cabrera entrando en lo específico de su trabajo, debemos reflexionar sobre el valor de la abstracción en sus obras. La abstracción se convierte en un intento de vaciamiento, vaciamiento que permite un acercamiento a la Fuente. Así nuestros centros sutiles se acercan a la teofanía supra formal de Ibn al-'Arabī.

Pablo Beneito, en la presentación de la exposición Maqâmât dice que "El arte mayor viene de una inspiración. Vacándose, el artista permite vaciarse a su vez a quien observa" y continúa "Los colores son teofanías, ¡son luz, vibración, frecuencia, número, música!"<sup>87</sup>.

La luz es incognoscible, dice Hashim Cabrera, y el color nos permite saborearla.

### 3. Luz Blanca

La luz blanca es la expresión más sutil de la Luz, la más delicada, es la blancura del mundo de las inteligencias puras (Ġabarūt).

Se trata de una luz blanca sin ningún color, la manifestación más cercana a lo Real sin ser lo Real, el tesoro escondido que quiso ser conocido... y que por ello comienza a sufrir o a gozar, a amarillear. (Cabrera 2009, 96)

La Luz, nos dice Cabrera, no puede ser vista por nuestros sentidos, la luz que podemos concebir y describir es el eco de esa Luz Única, Luz sobre Luz (*Nūr 'ala nūr*) que no podemos ver. La estación de la luz blanca es nombrada por Semnānī como *laṭīfa sirriya*, centro sutil del secreto, que corresponde al Moisés de tu ser. (Corbin 1988, 141). La luz es blanca hasta que encuentra una resistencia en su camino, la densidad de la materia, y comienza a manifestarse como color.

Como nos explica Cézanne: "La Luz es una cosa que no puede ser reproducida, pero que hay que representar por otra cosa, por el color, dentro de la misma sombra". (Cabrera 2009, 37)

Cuando se encuentra con la materia más refinada, menos gruesa, la luz se manifiesta a través del color más inmaterial, un blanco apenas perceptible. El *maqâm* de la luz blanca en el sistema *ishraqiyún* corresponde a la única *laṭīfa* cuya posición en el cuerpo sutil no es demasiado clara. Cabrera, en su texto *Išrāq, los colores del alma*, opone a luz blanca la oscuridad de la materia negra. Según los gnósticos *ishraqiyún*, esta materia se corresponde con *el Adam de nuestro ser*, la *laṭīfa qalabiyya*, (Corbin 1988, 141) materia pura, arcilla negra. En nuestro cuerpo sutil se encuentra en la región del perineo en el mismo lugar donde los hindúes localizan el chakra *Mulhadara*,

---

<sup>87</sup> Maqâmât, Mesa redonda, 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oJ6UvtAcRw8>

o *chakra* raíz, que canaliza las energías del cuerpo, fundamental para iniciar el proceso de ascensión de la energía sutil en nuestro cuerpo.(Cabrera 2009, 101)

#### 4. Luz amarilla

La luz blanca no se puede ver porque es una luz sin filtro ni resistencia. Necesita un cierto "*sufrimiento o roce*", como diría Goethe, para manifestar su existencia, para expresar una cualidad o condición, para finalmente ser percibida sensorial o imaginalmente.

La luz amarilla es la primera expresión, la primera cualidad de la propia luz, "la primera huella perceptible del acontecer develador de la luz" (Cabrera 2009, 105), la más cercana a la fuente luminosa.

Cabrera nos hace ver la creación como manifestación de la Luz, como un proceso gradual, como una progresión de cualidades perfectibles. Los místicos aurales relacionan la luz amarilla con el profeta Daud (David).

Esta luz emerge a través de la *laṭīfa ruhiyya*, la puerta sutil por donde penetra la energía espiritual que dota de sentido y de contenido a nuestra experiencia. [...] Los *ishraqiyún* sitúan esta *laṭīfa* en la zona del cuerpo sutil correspondiente al plexo solar (Cabrera 2009, 107).

#### 5. Luz roja

El rojo es el color de la visión divina, de la zarza en llamas, es el ala del ángel Gabriel, el color mediador entre el blanco del *Ġabarūt* y el negro de la materia, *Mulk*. El rojo permite la conexión, es un color ascendente, es el color transformador por excelencia. El rojo es vinculante, transmutante, es el azufre rojo de la visión interior, de la visión del corazón. Por el fuego rojo se reciben en el corazón del gnóstico los reflejos de la montaña de Qāf, la Roca Esmeralda. En esta visión esmeralda las luces se irradian desde el centro de luz del corazón como reflejo del Trono celestial.

Dice la artista Ana Crespo en *Color y Sufismo*, hablando de Ibn al-'Arabī, que el rojo permite recibir la visión del blanco, el color blanco por su extrema pureza solo se puede percibir a través del rojo (Crespo, *Color y Sufismo. Los bellos Colores del Corazón Vol.II* 2013, 145) y eso permite que el verde germine. A propósito de esto Cabrera nos dice:

El astro blanco y luminoso cae desde el cosmos a la tierra, sufriendo al rozar la atmósfera y tornándose rojo e incandescente, pero cuando llega a la superficie terrestre ya no es sino una piedra opaca, pesada y negra. (Cabrera 2009, 73)

"Los gnósticos *ishraqiyún* llaman al centro sutil que gobierna esta estación o *maqâm*, como *laṭīfa qalbiyya*" (Cabrera 2009, 115), el centro sutil del corazón. Se la relaciona con el profeta Ibrahim (Abraham), con su condición amigo íntimo de Dios, de la Luz Real.

La luz roja es la vibración de longitud de onda más larga y de frecuencia más lenta, es el color que recibimos del efecto Doppler del universo en expansión. El fenómeno de desplazamiento al rojo, también conocido como *redshift* en inglés,

ocurre cuando la luz u otras formas de radiación electromagnética emitidas por un objeto se alejan. Por el contrario, el llamado desplazamiento azul o *blueshift* se produce cuando la longitud de onda disminuye, y se produce cuando una fuente de luz se mueve hacia un observador o cuando la radiación electromagnética entra en un campo gravitatorio.

## 6. Luz Azul

El místico del *Išrāq* llega al *maqâm* de la luz azul. De la expansión de la luz roja pasamos a la contracción de las frecuencias del azul. El azul es el color más alejado de la fuente de luz, es la luz que sufrió el exilio más grande, dice Cabrera:

Azul es el eco de un recuerdo, la huella final del exilio. Azul es la intensa condensación de ese recuerdo, una contracción profunda, una voluntad de regreso a la existencia aún no manifestada. Lo azul vibra muy deprisa, tanto que parece desaparecer cuando en realidad se está acercando (Cabrera 2009, 118).

Esta voluntad de retorno después de la expansión permite al místico del *Išrāq* el reequilibrio, hasta convertirse en un *nafs motma ġanna*, un yo pacificado en lo Real. El azul lleva al místico al océano de la oscuridad interior, proporciona una brújula que indica el itinerario, el camino de regreso a nuestro exilio luminoso, en este *maqâm* aparece la Estrella del Yemen, signo luminoso que indica el oriente del amanecer espiritual, del *Išrāq*. La aparición de esta luz en el horizonte del viaje espiritual indica que se está abandonando el Occidente de las sombras y se está renaciendo, avanzando hacia otra Luz que arde sin ser tocada por el fuego. La Luz de Luces.

Según Semnānī, en nuestro cuerpo luminoso, la *laṭīfa* relacionada con este *maqâm* se denomina *laṭīfa nafsīya*, y es el órgano sutil que rige el alma orgánica y vital, el alma sensible y libidinal donde surgen los deseos y la pasión –*nafs anmara*- Este *maqâm* se relaciona con el profeta Nuh (Noé). (Cabrera 2009, 120)

En este itinerario por los significados simbólicos de los filósofos del *Išrāq* llegamos a la Luz negra, luz diferente del negro de la materia que encontramos antes. Luz primordial, la Luz Negra, es luz que por su extrema intensidad no podemos ver porque nos cegaría. No es oscura, sino una fortísima luz para nosotros invisible. Como cuando mirando al sol la visión se vuelve negra, así es esta luz, tan fuerte que nuestros ojos no pueden soportarla, la luz negra del *Deus Absconditus*, "el tesoro escondido que aspira a revelarse"<sup>88</sup>.

La *laṭīfa* que rige esta estación espiritual es denominada por los *ishraqiyyūn* como *laṭīfa jafīya*, centro y órgano sutil donde el ser humano desvela el secreto. Se corresponde con el chakra de la garganta [...]. Se la relaciona con el profeta Isa (Jesús). (Cabrera 2009, 125-126)

---

<sup>88</sup>Hadith qudsi. Ibn al-ʿArabī al-Futūhāt al-Makkiyya, (II 322.16), Il Cairo, 1911.

## 7. Luz Verde

¡Qué maravilla un jardín en medio de tanto fuego! Ibn al-'Arabi<sup>89</sup>



Fig.173. Díptico Rojo/Negro/Verde. Acrílico sobre papel, 68 x 51 cm. 2019

En el verde encontramos el lugar donde se encuentra Jiḍr, el profeta verde que aparece en la *Surat XVIII* del Qur'ān, *al-Kahf* (La Cueva). Es el maestro invisible que aparece sólo si se ha encontrado el propio verdor interior de la *laṭīfa* de la luz esmeralda, donde el místico penetra en los más grandes secretos. La visión esmeralda es la de la salida del pozo de Kubra, es la última etapa del viaje. Jiḍr es un *muršid* (iniciador) de santos y profetas, en particular del profeta Moisés.

---

<sup>89</sup> Beneito, Pablo. 2004. La taberna de las luces. Poesía sufi de al-Ándalus y el Magreb (del siglo XII al siglo XX). Murcia: Editora Regional de Murcia, p.43.

El centro sutil que se corresponde con la luz verde es denominado por el sheij Semnānī como el Muhāmmad de nuestro ser, la "*laṭīfa haqqiya*", centro sutil de lo Real, la *laṭīfa* que nos hace capaces de los más altos estados, visiones y experiencias, el guía cromático interior que nos va conduciendo gradualmente, mediante un proceso de expansión de la conciencia, hasta el paraíso de la Realidad. ( Cabrera 2009, 135)

Compuesto de amarillo y azul, el primero y el último de los *maqâmat* descritos anteriormente, el verde es la síntesis, participa de una visión dialéctica, es el color que integra a los demás.

El *Mi'rāğ*, el Viaje Nocturno del profeta Muhâmmad acompañado por el ángel Gabriel, representa el viaje del ser humano hacia el conocimiento de la Verdad. A través de la recitación del Qur'ān y la meditación sobre sus significados, los místicos citados buscan despertar sus centros luminosos y acceder a diferentes etapas de conocimiento, guiados por el Profeta Muhâmmad y el Ángel del Conocimiento y la Revelación, nos recuerda Hashim Cabrera. La "Luz sobre Luz" está reservada para aquellos que son capaces de llegar al lugar verde de la luz muhammadiana (Fig.1).

Cuando el invocante y el invocado se funden, la fusión del espíritu sacrosanto en sí con el ciclo, por concentración visionaria, en este estado, el místico percibe en el seno de su propia luz las maravillas del universo, percibe en sí mismo los múltiples cielos interiores del mundo escondido, más extraordinarios los unos que los otros, todo inundado de luz suprema, la luz verde. Kubra (Crespo 2013, 246)

Cabrera nos habla de los niños cuando se presionan los ojos y aparecen colores, como rojo y verde, por eso no hace falta ser visionarios, estos colores son frecuencias de color latentes en nuestro ser interior.

## 8. Maqâmat Estaciones

Para mí los colores son seres vivos (...), los verdaderos habitantes del espacio. La línea no hace más que recorrerlo, que viajar a través de él. Yves Klein<sup>90</sup>

Cada cuadro expuesto en la exposición *Maqâmât* (Fig.173-176) actúa como una 'estación' o maqâm, lugar donde se invita al espectador "a detenerse, a alojarse mentalmente, hasta llegar a convertirse, en el mejor de los casos, en un 'morador' espiritual capaz de 'elevar' su pensamiento hasta la más alta experiencia metafísica del color y olvidarse de todo lo demás"<sup>91</sup>.



Fig.174 Exposición Maqâmât, Acrílico sobre lienzo.

---

<sup>90</sup>En Pastoreau. *I colori dei nostri ricordi*. Ponte delle Grazie,2011. p.109

<sup>91</sup>Desde el catálogo Maqâmât, p.5.

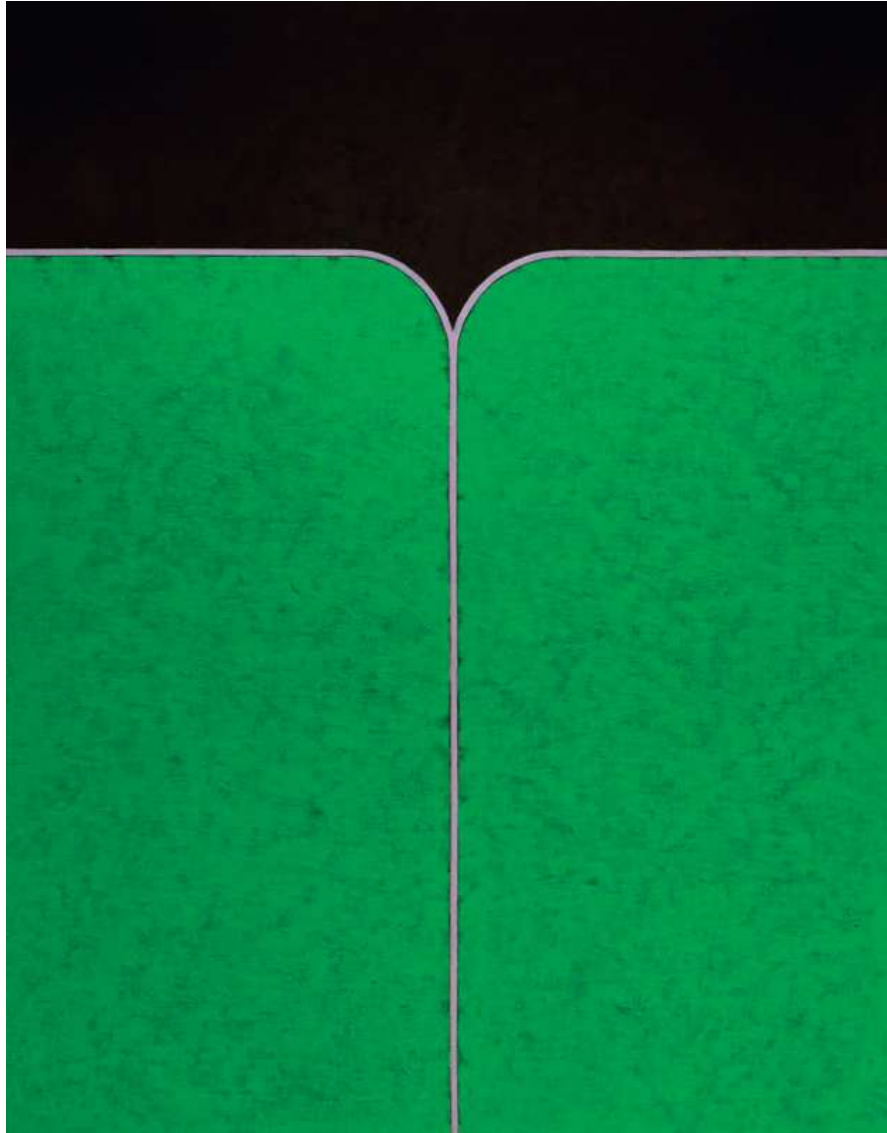


Fig.175. Toroide. Acrílico sobre lienzo.146 x 114 cm.2016

La exposición *Maqâmât* tiene un objetivo transformador, abriéndose como contenedor vibratorio capaz de elevar al espectador; en la primera planta dominan líneas rectas (*tastir*), más propensas al silencio, al recuerdo y a la meditación, en la segunda las líneas curvas (en árabe, *tauriq*) que invitan a la expansión.

Cabrera busca la intensidad del color no por la transparencia del fondo blanco, sino por la saturación del pigmento en el lienzo, su pintura es un *dikr* y un canal.



Fig.176. Exposición Maqâmât, Acrílico sobre lienzo, En la foto Hashim Cabrera describiendo su técnica pictórica.

Artista, místico, sufí, padre, muy buen amigo o como él mismo se define "*una nada en manos de Allah*", Hashim Cabrera además de pintor es autor de numerosas publicaciones sobre islam, arte y pensamiento, entre las que destacan *Islam y arte contemporáneo* (CDPI, 1994), *Parrafos de moro nuevo* (CDPI, 2002), *Išrāq, los colores del alma* (Mandala, 2009), *Iniciación al Islam* (Almuzara, 2017), *Una revolución de las almas. Crisis de civilización y cambio de horizontes tras el fin de la historia* (Cántico, 2020), *La vida invisible de Ibn Bayâ* (Cántico, 2022). Hashim Cabrera ha sido galardonado con el Premio Internacional Necip Fazıl de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura de la República de Turquía en noviembre de 2021, que se concede en memoria de este importante pensador y escritor turco por su labor en el ámbito del arte, la cultura y el pensamiento.

Encuentro por primera vez a Hashim el 10 de junio de 2021, cuando finalmente, después de la pandemia, pudimos volver a viajar. Nos habíamos citado a las 12:00, ¡exactamente durante un eclipse de sol! Sin saberlo, lo tomo como una señal preciosa. Los sufíes y el mundo musulmán en general están inmersos en un pensamiento simbólico compuesto por signos y símbolos y Hashim Cabrera comenta este episodio diciendo qué es una señal entre las muchas señales del libro del Qur'án viviente que es la vida. La noche iba a ser la primera luna del mes de Dū l-qa'da, y comienza con la primera luna del mes de Dū l-qa'da el texto *Parrafos de Moro Nuevo* (Cabrera 2002) que Hashim me regaló ese día, un texto de profunda reflexión sobre el ser musulmán

en la España de hoy. Ese día no conocí a un artista sino a un místico, que se convertiría en un amigo cercano.

**Un poco de autobiografía** (extracto de la entrevista con Hashim Cabrera 21 de septiembre de 2021, Almodóvar del Río). Fragmentos:

H.C.: Nací en Sevilla en el año 1954. Pronto me trasladé junto a mi familia a Córdoba y Almodóvar del Río, localidades en las que pasé mi infancia y parte de mi juventud y a donde volví para asentarse definitivamente en los años 80.

Mi infancia fue la de un niño católico convencional, muy religioso, y sentí desde muy pequeño tendencia a la escritura y a las artes.

En mi juventud sufrí una crisis bastante pronunciada que me llevó por caminos oscuros y difíciles. Militaba en movimientos de izquierda a final del franquismo y tenía una profunda necesidad de encontrarme a mí mismo. Comencé a pintar y escribir metódicamente en el 72. Busqué e indagué en el psicoanálisis, las tradiciones espirituales, el chamanismo, etc. Cursé estudios de Análisis de Formas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Posteriormente estudié filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba y Literatura española en la Universidad Complutense de Madrid. Más tarde me trasladé a Florencia donde estudié de cerca las obras renacentistas y realicé estudios del natural y retratos.

Tras completar mi análisis en el 86, me liberé de muchas adicciones y oscuridades, y comencé a interesarme y a practicar el arte contemporáneo tras una etapa de aprendizaje formal. Un año después acepté el islam en Salobreña (Granada) y comenzó una etapa muy fértil. Junto con Mansur Escudero, Sabora Uribe y Abdennur Coca fundé el Centro de Documentaciones Islámicas donde desarrollé durante treinta años una labor de análisis y activismo en pos de la libertad religiosa y de conciencia, los derechos de la mujer, etc. Fui director de la revista Verde Islam y del portal [www.webislam.com](http://www.webislam.com), hoy cerrado, compaginando toda esta actividad con mi profesión de artista plástico.

(después de haber tomado un buen té y dado dos paseos por su jardín, de haber visto sus obras y haber hablado de otros temas y de la filosofía previamente expuesta)

H.C.: Mi producción artística, como habrás visto, es extensa, interdisciplinaria y multifacética: Pintura, Escultura, Fotografía, Artes Gráficas y Literatura. En una continua búsqueda teórica, formal y cromática he alternado las obras plásticas con ensayos y escritos literarios.

Durante las décadas de los 80 y 90 hice varios viajes, a Japón, Maghreb, Europa, Arabia y Libia, que influyeron enormemente en mi pensamiento y mi producción artística. Comencé a investigar sobre las tradiciones formales, las vanguardias históricas y el simbolismo del color, desde un punto de vista holístico que integra el arte, la ciencia y la espiritualidad, pero ya hemos hablado de eso.

(a mi pregunta sobre las exposiciones):

Dentro de las diversas exposiciones que he realizado a lo largo de mi carrera, tanto colectivas como individuales, destacan: *De la disparition des anges* en Toulouse (2020), *Mâqâmât* en la Fundación Rafael Botí (2019), *Jayal, la imaginación creadora. El sufismo como fuente de inspiración* (colectiva) Casa Árabe, Córdoba (2017), *Terra Nullius* (colectiva) Sala Portal del Pardo, El Verdrell, Barcelona (2016), *Chuee-Taxua*, Proyecto de intercambio cultural de artistas, Chicago (USA) Montreal (Canadá). *De Albaida a Al-Hamrra* en el Palacio de la Merced, Diputación Provincial de Córdoba (1999), *Retrospectiva* en el museo de Arte Contemporáneo de Shimewaru (Kyusyu, Japón, 1997), *Buscando Sendas* en el Ateneo Popular de Almodóvar del Río. *La melancolía sin forma*. Museo de Arte Contemporáneo de Shimewaru. Kyusyu. Japón. (1994). *Zonas marginales*. Club Financiero Génova. Madrid (1986). *Ras el Hanut*, Parlamento Europeo, Bruselas (1997). *Alas de Papel*. Galería/Taller Wilder & Davies. Montreal. Canadá (2001). Galería *NeoEpoque*. Tokio, Japón. (2000) y un largo etcétera que abarca más de un centenar de exposiciones, nacionales e internacionales.

Mis obras figuran en museos y colecciones privadas de todo el mundo, entre las que destacan las del Museo de Arte Contemporáneo de Shimewaru (Japón) y las casas reales de Arabia Saudí y España, concretamente posee una obra mía el Palacio Real como parte de su patrimonio pictórico.

He impartido numerosas conferencias y talleres en diversas ciudades españolas sobre temas diversos que abarcan el ámbito de las artes, la geopolítica, la mística y la espiritualidad.

(le pido que me hable de los maestros, como le he pedido varias veces en nuestros encuentros posteriores):

**H.C.** : Mi búsqueda espiritual me ha llevado a conocer a diversos maestros, entre los que destacaría a Šayj Muhâmmad al- 'Alawī al Maliki, Al

Meqqi, rahimahullah, en La Meca, que me dio el *Idn*<sup>92</sup> para enseñar en el 91, me señaló como *Šayj* y me entregó su *wird*. Algo que no pude comprender hasta muchos años después. Y la *iyaza* me la dieron en Madrid, en un curso de Ciencias Islámicas que impartieron los ulemas de la Universidad de Riyadh. Me dieron la *iyaza* para hablar a los nuevos musulmanes sobre la Sunnah y el Din del islam.

A Sīdī Muhāmmad Ben Kursi, del sur de Marruecos, que me dio la iniciación de *báraka* en el 96.

También conocí personalmente a *Šayj Nāzim*, de la *ṭarīqa* Naqšbandī. He conocido a muchos maestros, pero sólo estos resultaron ser maestros realizados, no meros instructores.

Me ha interesado el sufismo por ser un camino lleno de sabiduría y accesible a quienes buscan encontrar la verdad. Mis investigaciones sobre arte y cultura se han basado en gran medida en el discurso de los grandes autores sufíes, Ibn al-'Arabī, Semnānī, Suhraward, Ibn 'Aṭṭā' Allāh, Ibn al 'Ārif, Aḥmad al 'Alāwī.

## 9. Conclusión

La couleur n'est pas seulement un phénomène physique et perceptif ; c'est aussi une construction culturelle complexe, rebelle à toute généralisation, sinon à toute analyse.

(Pastoreau 2011, 72)

Como nos recuerda Michel Pastoreau, historiador y antropólogo francés, el color no se puede estudiar de forma integral, es un "campo de observación interdisciplinario por excelencia" ( Pastoreau 2011, 225) donde convergen los puntos de vista culturales, ideológicos, simbólicos y perceptivos. El historiador debe ver el espectro cromático como un sistema simbólico entre otros en el campo de la clasificación de colores.

Un sistema hoy conocido por todos y reconocido por todos, probado por la experiencia, desmontado y demostrado científicamente quizás dentro de cuatro o cinco años hará sonreír o quedará obsoleto (Pastoreau, 2010, 205).

Pastoreau (Pastoreau 2011, 225-226) nos recuerda cómo los colores tienen significados culturales precisos y vinculantes a sus sociedades de origen, y observa que los colores del físico o del químico no son los colores del neurólogo o del biólogo,

---

<sup>92</sup> El *Idn* es el reconocimiento que hace el *Šayj* (maestro) de la capacidad del *murīd* (discípulo) para transmitir las enseñanzas y experiencias. Para impartir enseñanza de la tradición del hadiz o del Qur'ān, este reconocimiento se denomina *iyaza*.

ni los del historiador, del sociólogo o el antropólogo. La neurociencia de hoy nos muestra cuán importante es el fenómeno perceptivo.

Más que la naturaleza, el pigmento, el ojo o el cerebro es la socialidad la que "hace" el color, la que le da una definición y un sentido, que declina los códigos y los valores, organiza sus usos y determina sus implicaciones. (Pastoureau 2011, 225-226)

Hashim Cabrera nos habla de los símbolos en el sufismo, donde cada color es expresión de una etapa cualitativa de la manifestación, cada símbolo lo es porque tiene una polivalencia, es polisémico. Como todos los nombres de *Allāh*, son símbolos, pero todos son diferentes e iguales porque siempre son nombres del mismo Dios polisémico. Los colores son cualidades diferentes de una unidad de momentos incesantemente renovados.

"La hierohistoria del color es la narración de un exilio" (Cabrera 2009, 71), los colores se convierten en una metáfora viviente de la transmutación del viajero espiritual que sigue las huellas de la luz. Encontrando la Belleza cuando se hace semejante a la luz, el tema del regreso a la Luz divina de Plotino está siempre presente.<sup>93</sup>

Tenemos la luz que somos capaces de percibir, albergar y transmitir en nuestros ojos, pero también en nuestra mirada. (Cabrera 2009, 69)

Este mundo intermedio del alma de Cabrera se convierte en el mundo del contacto con los ángeles, que son las posibilidades más altas del ser humano. En el texto *La revolución de las almas* Cabrera denuncia la pérdida del espacio de la imaginación creadora en las sociedades contemporáneas, cuya desaparición se acompaña de la desaparición de los ángeles y, por tanto, del mundo del alma en nuestra sociedad desacralizada.

Es preocupante, dice Cabrera, el final de las narraciones, la desaparición de los mitos y de sus protagonistas heroicos, pero aún lo es más el vacío interior dejado por ese tradicional universo simbólico, que ahora se llena automáticamente con una serie de imágenes publicitarias efímeras, que limitan "la capacidad imaginal hasta su extinción

---

<sup>93</sup> ¿Y qué es lo que ve aquella vista interior? [...] Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la escultura, así tú también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de "labrar tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud, hasta que veas «a la morigeración asentada en un santo pedestal. Si has llegado a ser esto, si has visto esto, si te juntaste limpio contigo mismo sin tener nada que te estorbe para llegar a ser uno de ese modo y sin tener cosa ajena dentro de ti mezclada contigo, sino siendo tú mismo todo entero solamente luz verdadera no mensurada por una magnitud, ni circunscrita por una figura [...] si te vieras a ti mismo transformado en esto, entonces, hecho ya visión, confiando en ti mismo y no teniendo ya necesidad del que te guiaba" una vez subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve. Este es, en efecto, el único ojo que mira a la gran Belleza; pero si el ojo se acerca a la contemplación legañoso de vicios y no purificado, o bien endeble, no pudiendo por falta de energía mirar las cosas muy brillantes, no ve nada aun cuando otro le muestre presente lo que puede ser visto. Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol. Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella". (Plotino, *Enéadas II* s.d.).

en los espacios desolados e inmensos de los nuevos templos bancarios y los hipermercados.” (Cabrera 2020, p.4571).

Nos hace recordar a Corbin cuando reflexiona sobre la “catástrofe metafísica que representa, desde este punto de vista, la desaparición del mundo de las Almas celestes, mundo de las correspondencias y las Imágenes subsistentes cuyo conocimiento se lleva a cabo por el órgano de la Imaginación activa. ¿Cómo, en ausencia de este mundo, pueden percibirse los símbolos y llevar a buen fin una exégesis simbólica?” (Corbin 1993, 26)

Cabrera postula una revolución de las almas. Una revolución pacífica, interior, una superación de nosotros mismos, un ‘regreso’ como él lo llama. Un devenir, un cambio, aspirando al *Al-Insān al-Kāmil*<sup>94</sup> que es una tensión que hay que recuperar. “Queremos un paradigma que recupere la actitud unitaria, expresión del *tawhīd* que hubo, por ejemplo, en Al Àndalus”.

Estas reflexiones del mundo imagínal sufí contribuyen a enriquecer el imaginario de un mundo tan vasto como el islámico y la herencia de Al-Ándalus aún está viva.

Se ha subrayado en varias ocasiones que el problema no debe plantearse en los términos de la pregunta sobre quién tiene razón, Goethe o los físicos, sino más bien en los términos de otra: ¿Hay que admitir solamente el método epistemológico de la física o también el método de Goethe? Es mérito indiscutible de Goethe, aunque muy raramente reconocido, haber recorrido con éxito el camino, rechazado por los físicos, de una teoría general de la naturaleza, extensible a todos los demás ámbitos. Él mostró que los fenómenos son perceptibles solo en los límites y que lo que está más allá de los límites es llamado “lo inconcebible” (Thomas e Feyerabend 1984, 42).

---

<sup>94</sup>La expresión se traduce como “el hombre perfecto” o “el hombre universal”. El hombre perfecto por excelencia en el islam es Muḥammad, a quien *Allāh* necesita para ser el medio a través del cual pueda manifestarse para ser conocido. En cada época, solo un ser, el Polo (*Qutb*), es su manifestación plena y el polo de los polos solo puede ser Muḥammad, el sello de los profetas. (H. I. Cabrera, *Islam y Arte contemporáneo* 1994) (H. Cabrera, *La vida invisible de Ibn Bayā* 2022)

### 3.4. Ana Crespo: en busca del Azufre Rojo

Una cultura puede ser portadora del conocimiento universal y eso no significa que lo identifique, a veces hay que mirar con cierta distancia para reconocer su grandeza y trascendencia. El mundo necesita más que nunca esta sutil alegría, esta apertura, flexibilidad y conocimiento que contienen el arte y la cultura islámicos, y en particular el arte andalusí. Este ha sido durante años uno de los propósitos de mi trabajo artístico, actualizar el legado en una mirada y obra contemporánea.

Ana Crespo, *El arte hispanoárabe, la alegría y el despertar de las Latifas o sentidos internos*, septiembre, 2021

Heredera de la tradición del misticismo sufí andalusí, Ana Crespo, artista española de fama internacional, nacida en Madrid en 1964 y profesora de Bellas Artes en la Escuela de Artes de Talavera de la Reina, vive el arte como fundamento de su propio camino místico.



Fig.177. *El Taj Majal, la visión de la Amada en su develamiento*, 2015, Casa Árabe, Madrid y Córdoba 2016-2017.

Delicada y poética, su estética es expresión del *adab*, la cortesía, la amabilidad sufí. Sus visiones provienen del *barzaj*, del intermundo. En sus obras, lo espiritual apenas se materializa, cristalizándose en una materia refinada.

En la obra *El Taj Majal, la visión de la Amada en su develamiento (fig.177.)*, la elección del tema se debe a la historia de la creación del Taj Majal. Tras la muerte de su amada esposa, Šāh Jahan, soberano del Imperio Mogol, en el período entre 1628 y 1658, encargó la construcción de un mausoleo, el Taj Mahal, capaz de evocar su belleza. El arquitecto se inspiró en la visión del paraíso del místico murciano Ibn Al Arabí. En esta visión akbariana del Paraíso, los velos se interponen entre el Verdadero y sus criaturas ante la visión de Dios. Este paraíso se revela, en todo momento, en el acto contemplativo. Esta obra de Ana Crespo se inscribe en este contexto, podemos llamarla una obra poética, entendiendo por poesía la acepción akbariana, que ve en la poesía la recepción de una imagen teofánica. La poesía es portadora de un símbolo revelado, el corazón del gnóstico en silencio receptivo percibe poesía, percibe a Dios.

El Taj Mahal evocado por Ana Crespo es un símbolo del principio femenino, que existe en el ser humano independientemente de su género.

Mi propuesta es un homenaje al principio femenino que late en el ser humano, con independencia del género. Esa cualidad sutil, creadora, en continua transformación, anhelando ser develada en su versatilidad permanente. Es tan fluida y expansiva como el agua, y a la vez, como el agua empantanada o embalsada, se angosta cuando es encerrada bajo la forma del juicio, la etiqueta o la clasificación.<sup>95</sup>

El principio femenino de Ana Crespo son las Ninfas presentadas por Didi-Huberman como "bellas apariciones adornadas con drapeados", Ninfa "aparece siempre en el presente de la mirada y esta aparición revela siempre un eterno retorno (Didi-Huberman 2013, 13,16) .

El arte de Ana Crespo es una danza entre mundos, entre lo sensible y lo suprasensible, la suya es una búsqueda de conexión con lo extraordinario, con lo eterno, con la Luz de las Luces.

La danza es uno de los temas centrales de su poética, una danza que tiene que ver con el concepto de amor y Unidad, un lugar donde los opuestos se encuentran.

---

<sup>95</sup> de la página web del artista <https://www.anacrespo.es/El-banquete-nupcial-de-Venus-y-Canope>



Fig.178. *El banquete nupcial de Venus y Canope*, Galería Astarté en Madrid, 2009.

Según el hadiz, "Dios creó setenta mil velos de luz y sombra...". Los velos son una condición necesaria de toda manifestación y el camino del conocimiento. Por eso en el sufismo abundan las imágenes de todo lo que vela mientras se revela (cortinas, retículas,) y, frente al discurso binario y lineal de las oposiciones, ilusoriamente clarificador, privilegia la ambivalencia, el ser y el no ser, el lenguaje de los espejos... El artista inspirado, en su uso consciente de los lenguajes del color, la luz y el velo, refleja en sus recreaciones la armonía y la unidad esencial de la existencia incesantemente renovada (Beneito *Jayal*, 26).

Las finas hojas de papel de seda de la obra de Ana, como velos, ascienden y descienden, moviéndose entre mundos tal como suspiros. Los velos creados por Ana Crespo, son velos que danzan o conectan el cielo y la tierra como en el *El banquete nupcial de Venus y Canope* (fig. 178) en el que toman forma imágenes supraformales que aún conservan la sutileza de los mundos superiores.

*El banquete nupcial de Venus y Canope* es el primer proyecto, de la tetralogía titulada *Los cuatro pájaros del árbol del universo*, basada en las cualidades simbólicas de las combinaciones y vínculos entre los colores blanco, rojo, verde y negro. Se trata de una danza entre el blanco y el rojo (que simboliza la Belleza y la Majestad) y se

inspira especialmente en textos del poeta persa del siglo XII Nizami (en concreto en el relato alquímico “Las siete princesas”) y en Ibn Arabí, Kubra y Rūmī o Yami. En esa serie encontramos una alusión a San Juan de la Cruz y una obra dedicada a él.

La artista traslada a un lenguaje plástico comprensible desde la conciencia artística occidental, la complejidad de esa unión mística- equivalente a nuestra tradición alquímica de la “piedra filosofal”- que la tradición metafísica del Islam ilustra en la Unión nupcial entre el Rubí y la Perla”, entre el Rey rojo y la Reina blanca, entre el Fuego y el Agua, entre Venus y Canope.<sup>96</sup>

A través de la creación y la contemplación estética, el sufí trabaja sus sentidos, refinándolos, trabajando en los centros perceptivos, nos dice Ana Crespo: “En el sufismo, las formas de la Belleza son imanes que traen los Tesoros (imágenes de lo divino) a la tierra”<sup>97</sup>. La obra de arte para ella es “una herramienta de precisión como una especie de campo energético y magnético, un espacio sagrado en el que se pone en juego la cualidad simbólica y evocadora del material, el color, la forma y proporción, induciendo “resonancias”. Intentando, mediante este “afinamiento” visual, “atraer” como un imán aspectos sutiles de la conciencia.

A través del arte se produce una transformación interior, como hemos visto repetidamente en artistas vinculados al sufismo. Los dibujos y el arte son catalizadores de la comunicación espiritual y mantienen vivo el conocimiento. El arte sagrado es una imagen de lo divino. En este sentido, la orden Naqšbandī, también llamada orden de los diseñadores, tiene una importancia especial.

---

<sup>96</sup> Pilar Ribal, El Cultural de El Mundo, 2005, de la página web del artista <https://www.anacrespo.es/El-banquete-nupcial-de-Venus-y-Canope>

<sup>97</sup> Ana Crespo, entrevista en Granada mayo de 2022



Fig.179. *Más allá de la forma* Ana Crespo, Bosnia, 2018

En la obra *Más allá de la forma* (fig.179), todo el espacio está invadido por las imágenes evocadas por Ana Crespo, toda la sala está iluminada en una sinfonía de blanco. Su arte recuerda la descripción que hace Botta del encuentro de Rothko con la pintura de Beato Angélico: "No es sólo la maravilla de la pintura tonal de Angélico, pura luz, lo que le impresiona: es que todo aquí está a la medida exacta del hombre al que aspiraba. En la pequeña celda, el cuadro ocupa la parte derecha de la pared. Es el pintor quien decide dónde pintarlo, a qué altura: la sinfonía de blancos es tal que incluso la pintura de la pared enlucida parece formar parte del fresco. Todo el entorno de la celda está iluminado por el arte. Todo el espacio se convierte en pintura. Aquí, el pacto no escrito entre la obra y su observador está verdaderamente garantizado". (Botta 2020, 137)

Entre la forma y la no forma fluye la "Fuente creativa de la Vida", reza el catálogo de la exposición. Este flujo creativo simbolizado con el Agua, está vinculado al Principio Femenino que para la artista no está relacionado con el género, como hemos visto, sino "con la gnosis creativa donde la receptividad se vuelve creatividad en un flujo".<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Ana Crespo, entrevista en Granada Mayo de 2022.

*Más allá de las formas* es un diálogo entre dos mujeres artistas, de Bosnia y España, dos culturas antiguas con una memoria ligada a la apertura y la inclusión. Para Ana Crespo las obras de arte son como una cadena de transmisión, actualizan un conocimiento heredado. En su opinión, el artista tiene un papel de mediador, de amplificador y de sintonizador: "Defiendo que las tradiciones deben actualizarse; el papel del artista, desde mi punto de vista, es actualizar toda esa sabiduría en una obra contemporánea, es conectar pasado y presente"<sup>99</sup>.

A este propósito Ana Crespo recuerda que en 1609 los moriscos fueron expulsados de Al-Ándalus, pero lo imaginario no se perdió, sino que mantiene su continuidad hasta nuestros días. Ana Crespo dice: "Las huellas visuales eran demasiado intensas y pervivían tanto en la literatura, la música y la arquitectura como en los diversos oficios artísticos: cerámicas, yeserías, forja, damasquinados, joyería, tejidos" (Crespo 2019, 151).

La inspiración islámica en la literatura también aparece en el siglo de Oro de la literatura española. El sufismo influyó en los autores españoles desde Cervantes hasta Juan Goytisolo, pasando por importantes místicos de la España del siglo XVI, como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, que adoptaron numerosos símbolos sufíes. Crespo enlaza con las investigaciones del padre Miguel Asín Palacios, del padre Nwyia y de Louis Massignon, por su atención a la interpretación del Islam y su contribución al diálogo entre culturas, religiones y espiritualidad. En el próximo capítulo profundizaremos en este tema.

Doctorada en Bellas Artes Ana Crespo realiza su primera exposición importante en Francia en 1987. Ha expuesto en Europa, Japón, Corea, América y Egipto.

Utiliza diferentes registros y técnicas: se expresa a través de la pintura, el collage, la serigrafía, la fotografía, la instalación, la escultura, utiliza el fieltro, el algodón y el papel de arroz o la seda: "con la elección de unos y otros, he buscado intensificar la cualidad evocadora de este vínculo cromático, presentar los tesoros simbólicos de los colores, y lejos de lo intelectual, introducir al espectador en una atmósfera llena de resonancias".<sup>100</sup> Como Klee, para Ana Crespo "el arte no reproduce el mundo visible, sino que lo hace visible" (Klee, Creative Confession 1920, 1).

Sobre Ana Crespo, Miguel Cereceda dice:

Ana Crespo ha construido una serie de espacios de contemplación. Tal como están pensados, podríamos decir que son espacios religiosos. Aunque no buscan tanto la oración como la visión. En todos los casos ella toma como referencia los modelos de contemplación extática. Que ésta sea un éxtasis divino o amoroso, que sea el éxtasis de la contemplación en el saber, o en el puro goce estético, es seguramente

---

<sup>99</sup> Actualizar las tradiciones es un deber de arte contemporáneo de la Agencia EFE Talavera de la Reina (Toledo), enero 2009.

<sup>100</sup> de la página web del artista <https://www.anacrespo.es/El-banquete-nupcial-de-Venus-y-Canope>

indiferente. Lo que más le interesa es esta capacidad de arte de llevarnos más allá y de sacarnos fuera de nosotros mismos. Para ello el jardín puede ser el ámbito ideal, pero no sólo. Ana se muestra fiel a una tradición mística del pensamiento que tiene su origen en Plotino, y que se despliega en forma de metafísica de la luz. Por eso invoca la frase terrible de Goethe al morir, como invoca el mágico momento en que Perceval se queda extasiado ante la contemplación de tres gotas de sangre sobre la nieve. Lo que le importa es ese tránsito extático y, al igual que Plotino, considera que el arte es uno de los medios que nos puede permitir alcanzar esa contemplación. Posiblemente en ello consiste la esencia de su trabajo como artista".<sup>101</sup>

## **Color y Sufismo**

Una descripción de toda su obra requeriría una monografía aparte, aquí hemos esbozado los aspectos más importantes. El trabajo artístico de Ana Crespo también incluye la escritura, entre las que destaca la monumental obra *Color y Sufismo. Los bellos colores del corazón*, obra que consta de dos volúmenes que recogen la polimorfía semiología y el simbolismo del color en el sufismo.

Resulta imposible ilustrar aquí por completo su contenido, que abarca desde la metafísica de la luz y el color, antes presentada (véase Hashim Cabrera 3.2.1) hasta la alquimia, dice Ana Crespo de su trabajo sobre el color:

Cada color contiene en sí mismo la memoria de muchos universos setenta, setecientos, setenta mil.... tantos como velos. El color almacena una sabiduría cósmica, guarda el secreto de los astros y de los planetas, de los ángeles y de los paraísos interiores del alma. El color es un cofre de Tesoros, memoria de un largo viaje, mapa interior del ser humano... Cada color es una resonancia de muchos universos, en una línea ascendente que se remite a la Luz Muhammadí. El estudio del significado simbólico de cada color en el sufismo requiere bucear en sus diferentes universos interiores, recorrer los senderos que el color, en su existencia, va trazando. En el sufismo percibir el color significa caminar a través de las moradas interiores del alma (Crespo 2000, 21).

El primer volumen se presentó en 2008 en El Cairo en el marco del congreso *Ibn al-'Arabī en Egipto: confluencia de Oriente y Occidente*, una iniciativa sobre el pensamiento místico de Ibn al-'Arabī. Ramón Blecua, con ocasión de la presentación del texto en 2008 en la Universidad Al-Azhar en El Cairo, introduce una interesante reflexión sobre el arte conectada a lo que hemos denominado arte sacro sufí contemporáneo en el transcurso de esta investigación doctoral.

Presentar el arte como camino hacia un proceso de transformación o alquimia espiritual no está muy de moda en el panorama académico actual, por no hablar de la crítica de arte o de la curaduría de grandes exposiciones. El sentido ritual y mágico de la experiencia artística se considera como un estadio ya superado de la historia de la

---

<sup>101</sup>Toledo, 2001, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha.

civilización, campo de estudio de antropólogos o arqueólogos. Hoy en día el arte se encuentra bajo una intensa presión por parte de ese proceso de acumulación de plusvalías que las fuerzas del mercado imponen como objetivo primordial de la actividad humana o reducido a un ejercicio narcisista de rebeldía sin causa. Ana Crespo, por su parte, busca en la tradición del sufismo su inspiración para descubrir esa luz divina o realidad trascendente que late en cada ser humano.<sup>102</sup>

El primer volumen también fue presentado en Casa Árabe en Madrid justo a la vuelta de El Cairo por José Miguel Puerta Vilchez, y posteriormente fue presentado el segundo en Casa Árabe en España por Luce López-Baralt.

*Color y Sufismo* es una obra dialogante y no lineal, compuesta por una sucesión de poemas en color e imágenes de la sabiduría sufí, en la que los colores se materializan en los textos y citas, se intuyen, son portadores de signos y simbolismos místicos, se saborean como diría la misma Crespo.

En sus volúmenes el color se convierte en una experiencia del alma. La creación artística, dice Ana Crespo, "pertenece al terreno de la Luz" porque el arte es un medio de conocimiento.

El arte, la poesía de Ana Crespo, provienen de este mundo de la imaginación creadora, el *mundus imaginalis*. Recordamos cómo el artista, en el sufismo, como hemos visto ampliamente, es un canal. La experiencia del color es transformadora, al igual que todas las visiones del *'ālam al-miṭāl*, el mundo intermedio, el lugar de las teofanías. Las imágenes son recibidas. El órgano de esta visión teofánica es el corazón, *qalb*, y es en la creatividad del corazón donde se revela el dios akbariano. En el sufismo, el corazón, en es el órgano capaz de unir el mundo sensible y el mundo inteligible, es el dominio del sueño, del símbolo.

El *qalb*, el corazón es uno de los símbolos más complejos del sufismo, es un corazón en constante cambio y pulsación.

Crespo destaca dos cualidades esenciales de la actividad del corazón *Qalab* y *Ajdar*, *qalab* tiene la misma raíz árabe que *qalb* el corazón, *qalab* está relacionado con el rubor de los dátiles en la palma, y en la tradición sufí se relaciona con la cualidad transformadora del corazón, un corazón maduro. La creación se manifiesta en diversos colores según la compleja metafísica de la luz ya examinada, la Luz sólo puede ser conocida a través de sus manifestaciones de color. La manifestación de los colores es constante, ellos se alternan, velando y revelando la creación continuamente. La esencia de la Luz se revela en el corazón humano en el sentido akhbarí, desbordándose en una continua autorrevelación, *tayālli*.

Esta Luz/ Dios según el sufismo es una irradiación continua que se manifiesta constantemente, la creación se renueva a cada momento y dependiendo de las cualidades del ser y de la limpieza del corazón, esta emanación se percibirá de forma

---

<sup>102</sup> Ramón Blecua. Ana Crespo o la Alquimia del Corazón Ed. Embajada de España en Egipto. Universidad de Al- Azahar, El Cairo. 2008.

diferente. Estos modos de percepción se refieren a la teoría de los centros sutiles o *latīfas* que son conceptualmente similares a los *chakras* indios. (Crespo 2022, 291)

El *dīkr* o recuerdo de Dios, como hemos visto, produce estados, e incluso la danza o el arte en general son *dīkr*, como intentos de recordar a Dios, de trascender el plano físico. El *dīkr* está conectado con la respiración, es un ir y venir, con los cambios en el estado perceptivo, es la conexión con lo divino, permite la salida del pozo, según la imagen sufí ya encontrada.

Las etapas de este ascenso “van acompañadas de fotismos coloreados que anuncian el ensanchamiento de los centros sutiles del hombre de luz” (Corbin 1988, 75).

El lenguaje del color ha dado lugar a una extraordinaria profusión de símbolos. El color juega un papel muy importante especialmente en las *ṭurūq* sufíes, Bektashi, Yasawi, Naqshibandi y Kubravi.

La inagotable gama de combinaciones del espectro cromático representa la infinita diversidad de las manifestaciones de la existencia. Los colores, definidos por su gradación, mantienen entre sí proporciones análogas a los de las escalas musicales o los cuerpos geométricos, estableciendo relaciones de oposición y complementariedad en tono, saturación o luminosidad. Según el Qur’ān, “Dios es la Luz de los cielos y de la tierra...”. Cuando la Luz indiferenciada de la Esencia pasa por el prisma de la manifestación, se diversifica en haces de colores con propiedades latentes, y los efectos de los nombres divinos en la existencia están latentes en la Unidad primordial: la misma Luz es la esencia única de todos los colores. (Beneito 2017)

En la obra *Color y Sufismo* Ana Crespo nos presenta los colores y sus significados simbólicos en el sufismo, en un enorme compendio de toda la metafísica de la luz y del color.

Las siete princesas de Nizami, con sus mundos de colores, acompañan al lector en un relato simbólico en el cual cada color está representado por una princesa y los siete colores están relacionados con la astronomía, la alquimia y la mística.

El relato de la princesa vestida de rojo que vive en el pabellón rojo de Marte se relaciona con el rojo de la visión divina, de la Zarza en llamas (fig.180).



Fig. 180. *Moisés y la Zarza en llamas*, Ana Crespo, 2009, Convent de la Missio, Mallorca

El rojo es el color mediador, es el ala del ángel Gabriel: "Solo cuando el hombre se ha trasmutado en "Rubí Rojo", es decir, se ha convertido en el Àngel Gabriel, inspiración pura del "Intelecto" podrá aspirar al "Blanco" de la visión divina", nos recuerda Ana Crespo. El rojo permite recibir la visión del blanco: "el blanco debido a su excesiva pureza no puede contemplarse en sí mismo y el rojo es el color mediador que posibilita su visión" (Crespo 2013, 145) . Es el rojo de la visión que inflama, donde las alas del ángel mediador entre los mundos transportan al lugar de la visión esmeralda, el terreno del verde. Para describir este estado, es perfecta la imagen poética de Ibn al-'Arabī en *El intérprete de los deseos*: '¡Qué maravilla un jardín en medio de tantos fuegos!' (Ibn al-'Arabī, 2002)

El verde es la puerta a los tesoros escondidos en las formas, la región mística de la tierra de *Hūrqaalyā*. El reverdecimiento es un tema esencial para Ana Crespo, "el anhelo y el reverdecimiento", dice, "ten en cuenta que yo siento también en colores, realmente los degusto y paladeo y me alimento de ellos, por eso el 'Silencio' es tan importante para mí, el silencio del corazón no es necesario el silencio de la palabra"<sup>103</sup> (fig.181).

---

<sup>103</sup> Ana Crespo, entrevista en Granada, mayo de 2022.



Fig.181. *The Calamus and the Emerald Table or a Greening Heart*, 2007.

La princesa persa en el pabellón de Venus cierra las narraciones de *Color y sufismo* y es en la esfera de Venus donde se encuentra el contenido secreto de las formas. Es aquí donde hallamos la blanca Luz de las Luces de Ibn al-'Arabī.

## Rituales de Sanación

A la vuelta de una estancia en Marruecos, en el año 1994, comencé la serie *Rituales de Sanación*. Me había impactado una ceremonia de trance hipnótico Gnawa, *Lila*, que transcurre desde la puesta del sol hasta el amanecer. Para la serie utilicé la triada de colores (negro, tierra y blanco) buscando con ello conectar al espectador con esa intensa espiritualidad, tan encarnada en el cuerpo y en la tierra. Empleé trazos quebrados y de contornos delimitados. Líneas que a la par de rítmicas, se desplazaban generando ambigüedad visual. Busqué una particular energía visual con un movimiento entrecortado, con un ritmo persistente, como los golpes de un tambor, a la vez que un movimiento fluido. Contrasté la tensión visual de los trazos afilados, con una base lumínica amable, para ello busqué un soporte que lograra atrapar la vibración suave de la luz natural con un sistema de transparencias. Ana Crespo. Galería Antonio Camba. Palma de Mallorca. 2000.

El lenguaje poético en el sufismo, como hemos observado repetidamente, es el medio para revelar la experiencia mística, para comunicar lo incommunicable.

La contemplación en el sufismo implica una transformación, descifrar los signos del universo, ya que el propio sufí forma parte del mensaje y, por tanto, no puede realizar su exégesis mística sin transformarse. Y el arte sufí es transformador tanto para el artista como para el espectador, dada la relación entre el color y la resonancia interior. Crespo pretende inducir estos estados en el espectador.

El potencial de la imagen para servir al desarrollo de la conciencia humana se estudió intensamente durante la Bauhaus, Kandinsky escribió que consideraba que todo lo que suscita una experiencia interior de las leyes cósmicas es una obra de arte.

Todo color y forma sin distinción, ya sea creado por la "naturaleza" o por la mano del hombre, es una entidad con vida propia, de la que fluyen efectos inevitables. Desde este punto de vista, las imágenes actúan como imanes o campanas que llaman o convocan a uno u otro estrato de la conciencia. En sentido positivo, hay ciertas combinaciones de colores, formas, espacios, que sirven para restablecer el equilibrio interior, ayudan a despejar esos rastros de inquietud, ayudan a aclarar los pensamientos y a armonizar y templar las emociones. Todo esto puede parecer exagerado, pero los que nos dedicamos al mundo de la imagen sabemos la intensidad con la que podemos influir en los demás (Crespo 2014)

Su obra refleja cómo el artista sufi es un alquimista del color, que busca despertar, activar y armonizar los diferentes sustratos del alma, que recomponen la unidad original en la Luz.

En su texto sobre la Imaginación, Cournaire reflexiona sobre este tema como en la historia, desde las religiones del libro y la herencia neoplatónica hasta el Romanticismo y el Surrealismo, en forma de teosofía, esoterismo, mística y alquimia, hay una doctrina de la imagen o de la imaginación creativa. La idea de que la imagen no sea un efecto, sino una causa capaz de efectos mágicos de metamorfosis, sanación y ascensión a Dios parece hoy incongruente. Sin embargo, ha sido defendida por las mentes más eruditas de los siglos pasados. La imagen debía poseer una fuerza capaz de actuar sobre el mundo exterior y transformarlo. (Cournaire 2006). El arte bajo esta lente es trabajo alquímico puro. Ana Crespo pretende inducir resonancias sinestésicas para crear emociones y estados en el espectador. Busca que las imágenes se degusten y se saborean ya que relaciona sabor y conocimiento.

En una carta personal enviada a Ana Crespo, Hashim Cabrera escribe:

He comenzado a contemplar el paisaje desde el interior y me he sumergido en una visión de tus obras, retazos, espacios, colores. .., y he visto cosas que me gustaría compartir contigo, porque a fin de cuentas ha sido una visión de tí, porque eres artista y, por tanto, lo que produces surge del corazón interior.

La evanescencia de tus papeles pintados de seda, efímeros y delicados me han llevado directamente a la Naturaleza, donde existe esa misma evanescencia aunque marcando ritmos distintos: la permanencia de la tierra, el reflejo escurridizo del agua, los cielos que van cambiando de color y las fugaces apariciones de los colores del fuego, tan misteriosos todos ellos.

O como las plantas, que transitan del verdor al pasto amarillento siguiendo la melodía de las estaciones.

Siento que tu obra puede inducir a otras miradas, más conscientes, a la Naturaleza, ayudarnos a transitar esa impermanencia con el bálsamo de la Belleza.

Tu obra nos muestra la delicadeza que hay en lo natural, lo cotidiano, pero que normalmente no nos detenemos en ello. Estamos distraídos...

La de Ana Crespo es una búsqueda para "ayudar al Ser humano a través del arte, ponerse al servicio".<sup>104</sup>

Compasión habla de ese infinito amor que mueve a anhelar al otro, a degustar la diferencia del otro como una poderosa fuente de energía. Cuando uno siente la belleza del otro, en su diferencia, el universo propio se vuelve más dilatado, la extensión interna, oculta, retorna a la luz.

Compasión está inspirada en esa bella oscuridad de la Unidad, la Luz delicada en su ocultamiento y que anhela ser develada. En ese Negro maravilloso y pleno de amor que suspira y crea.

Compasión, es un homenaje a esa dulzura creadora que mana de la Unidad, tal como una fuente derrama su agua. Es también un homenaje a esa Casa viva de Sabiduría, ese Encuentro creador entre las culturas..., la Escuela de Traductores de Toledo..., la recuperación de textos clásicos, uniéndolos a un presente vivo, momentos maravillosos de unidad y apertura en busca del Conocimiento. A la búsqueda de la Belleza, a la búsqueda del Saber...

En la arquitectura de la sinagoga del Tránsito, las palabras talladas en hebreo transitan sobre el muro, a modo de *barzaj*, istmo, punto de unión, entre un techo- cielo con letras islámicas y unos escudos cristianos. Las formas poderosas de las letras viajan en la sala y reúnen sabidurías y culturas hermanas.

Compasión es una necesidad del alma de ser un caudal vivo, una pulsión que se renueva cuando ama y reconoce al otro. Compasión es también crear.

*Ana Crespo.*<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Ana Crespo, entrevista Granada abril 2022

<sup>105</sup> Ana Crespo, Compasión. Sinagoga del Tránsito. Toledo, 2015. Instalación en la sala central de la Sinagoga del Tránsito.

## Capítulo 4. Conversiones al sufismo en África. Misticismo y desierto.

Las tres religiones abrahámicas han surgido entre las arenas del desierto, donde místicos y profetas, en su búsqueda de lo sagrado, que toma forma de un Dios que gobierna la vida humana, lo han encontrado. El desierto es sin duda un lugar extremo, casi la última frontera de algunas formas de la materia, un lugar donde la materia rocosa se vuelve más fina, menos grosera, arena precisamente. Es un lugar donde todo se disuelve, donde el calor alcanza las temperaturas más altas soportables por las formas de vida. Es en el desierto donde Dios se le aparece a Moisés, a Elías, y es en el desierto donde Jesús se refugia después de ser bautizado. Como se nos narra en la Biblia (Marcos 1:9-11), después de un nuevo nacimiento y purificación, Jesús es llevado al desierto.

En esos días llegó Jesús desde Nazaret de Galilea y fue bautizado por Juan en el Jordán. En seguida, al subir del agua, Jesús vio que el cielo se abría y que el Espíritu bajaba sobre él como una paloma. También se oyó una voz del cielo que decía: «Tú eres mi Hijo amado; estoy muy complacido contigo» (Biblia Marcos s.d., 1:9-11)

En el Islam encontramos muchas figuras que experimentan la mística del desierto, como Rābī'a al-'Adawīya, Manṣūr al-Hallāğ y muchas tariqas que surgen precisamente en el desierto, en el lugar límite, en el lugar fronterizo entre los mundos donde el contacto entre los seres humanos se ralentiza y se conecta con una dimensión trascendente, en el vacío.

El desierto es el lugar donde la voz de Dios se revela, donde el Dios de la Luz triunfa. El vínculo entre el desierto y las religiones abrahámicas es visceral, es allí donde Dios habla al hombre, se manifiesta. Este vínculo sigue siendo fuerte hoy en día. Basta pensar en los rituales relacionados con el *Hāğğ*, la peregrinación a La Meca, en el desierto de Mina y Arafat, o por ejemplo, en las ciudades sagradas del sufismo, como Nefta en Túnez, que surge justo en las puertas del desierto.

El desierto también es un lugar de dificultades, como se puede ver en la travesía en el desierto con ejemplos como Ibrahim, Ismail, Hajar y las duras pruebas a las que Dios los somete.

Dentro de esta profunda conexión entre el misticismo y el desierto que une a los padres del desierto con figuras como Charles de Foucauld, René Guénon, Ernest Psichari (sobrino de Ernst Renan) y Louis Massignon, en este capítulo se examinará la figura de Isabelle Eberhardt (1877-1904), su total entrega al desierto y su conversión al sufismo. Luego seguirá una reflexión sobre Isabelle Eberhardt en diálogo con otras tres figuras históricas de mujeres extraordinarias convertidas al islam y al sufismo:

Valentine de Saint Point (Lyon, 16 de febrero de 1875 - El Cairo, 28 de marzo de 1953), Aurélie Picard (Montigny-le-Roi, 28 de agosto de 1933 - Zāwīya de Kourdane, Argelia) y Leda Rafanelli (Pistoia, 4 de julio de 1880 - Génova, 13 de septiembre de 1971), en la que se entrelazarán los hilos que conectan el sufismo, las conversiones y el arte.

#### 4.1. Isabelle Eberhardt

“Oui, j’aime mon Sahara, et d’un amour obscur, mystérieux, profond, inexplicable, mais bien réel et indestructible.” Eberhardt, *Dans l’ombre Chaude de l’islam*, 1921, 221.

“Mi nombre es Si Mahmoud ‘Alī, soy un joven erudito tunecino que viaja de zāwīya en zāwīya para estudiar...” (Eberhardt 2018, 51)<sup>106</sup>. Así se presenta Isabelle Eberhardt en sus viajes entre las zāwāya (cofradías) sufíes del Magreb y así se define en sus escritos, con nombre de hombre. Vestida de árabe, a lomos de un caballo, viajará entre Argelia y Túnez, por el desierto.



Fig. 182. Isabelle Eberhardt, disfraces

Su madre, Natalia Nikolaevna Eberhardt, originaria de Moscú, luterana, se casó con un alto funcionario del zar, Pavel Karlovič de Moerder. Los cónyuges se trasladaron a Ginebra con sus hijos. En 1873, cuando murió Pavel Karlovič de Moerder, Natalia y sus hijos aún estaban en Suiza.

A finales del siglo XIX, Ginebra era una ciudad cosmopolita donde encontraban refugio muchos extranjeros, incluidos muchos rusos, en su mayoría huyendo de la policía del zar.

<sup>106</sup> Traducción propia.

Isabelle Eberhardt nació el 17 de febrero de 1877. Se desconoce quién fue el padre, quizás Alexandre Trofimovsky, el tutor de los hijos del difunto esposo de Natalia, un ex sacerdote ortodoxo originario de Kherson, en el sur de Rusia, contratado por Moerder antes de su muerte. Se han hecho varias suposiciones sobre la persona de Trofimovsky: al parecer era anarquista, amigo de Bakunin.

Los biógrafos de Isabelle nos han proporcionado muchas historias hipotéticas, incluso pensando que Isabelle pudiera ser la hija de Arthur Rimbaud. Como dirá Mirella Tenderini, autora de una de sus biografías “los frágiles indicios de esta supuesta paternidad son una breve estancia del joven poeta en Suiza en el momento de la concepción de Isabelle y cierto parecido fisonómico” (Tenderini 2016, 28). Estas suposiciones pueden ser respaldadas también por la vena inconformista, el afán de aventura, la tendencia artística y poética y la pasión literaria que une a Isabelle y Rimbaud. Una sugerencia interesante sobre esta hipótesis es el poema *Ofelia* de Rimbaud, escrito el 15 de mayo de 1870. Volveremos sobre esto más adelante.

El tutor Alexandre Trofimovsky es un personaje singular sobre el cual los biógrafos han discutido mucho. Aunque era muy inteligente, al ser hijo de campesinos no había podido asistir a la escuela secundaria porque según las reglas del zar Nicolás I era un gran peligro para un autócrata que los pobres accedieran a la enseñanza. Según nos cuenta Edmonde Charles-Roux, uno de los mayores biógrafos de Isabelle, la aristocracia ostentaba el monopolio de la educación: de setenta y cinco millones de personas sólo el uno por ciento había ido a la escuela.

En esa época era posible estudiar solo con sacerdotes, se eliminaban las materias subversivas (derecho, filosofía, economía política...), solo se permitía el estudio de la sagrada escritura, teología, lenguas clásicas y orientales. Alexandre Trofimovsky estudió latín, griego, francés y alemán en las escuelas teológicas, y comprobó que la iglesia ortodoxa era solo una pieza del absolutismo imperial. Trofimovsky, del que se dice estaba cerca de las teorías anarquistas de Bakunin y Kropotkin, denunció la opresión en todas sus formas y predicó el amor universal. A su llegada a Suiza, la familia fue atacada continuamente por la policía, que consideraba a todos los rusos sospechosos y terroristas en potencia. Alexandre Trofimovsky conocido como Vava, enseñaba a los hermanos de Isabelle —que lo seguían con atención, como después solo lo seguiría haciendo Isabelle—, les enseñaba historia, lenguas antiguas y modernas, literatura rusa y extranjera. La tarde la dedicaba al trabajo manual como lo hacían los campesinos. En su práctica didáctica se aprecia una síntesis entre los principios educativos de Tolstoi y Rousseau.

## ***La Rebelde***

No nací para cabalgar en un picadero con anteojeras de seda. (Eberhardt, *All'ombra calda dell'islam*, 2018, 44)

Isabelle crece con sus hermanos en una casa de campo en las afueras de Ginebra, en la ciudad de Meyrin. Desde muy joven demuestra ser una niña fuera de lo común. Pero la tranquilidad de estos primeros años de vida se ve quebrada por una serie de sobresaltos: en 1883 su hermano Nicolás regresa a San Petersburgo, en 1887 su hermana Natalia se escapa con su novio Alexandre Pérez-Moreyra y se casa con él poco después, creando serios problemas para la familia. Augustin, su hermano favorito, comenzará una serie de fugas y regresos.

Isabelle está completamente inmersa en el estudio, devora libros, gramáticas de italiano, inglés, armenio, diccionarios de griego, persa, turco, alemán. Empieza a estudiar árabe. Sus novelas favoritas son las de Pierre Loti y Lydia Pachkov, con quienes mantendrá una estrecha correspondencia. La libertad física no se ve acompañada por una libertad intelectual: durante el período en que vive en la casa de su familia en Villa Neuve, cerca de Ginebra, Isabelle no puede salir sola, ni siquiera puede mantener una correspondencia sin la autorización de Trofimovsky. Pero logra eludir la regla, a la edad de diecisiete años, y consigue que la correspondencia se entregue con un nombre falso, utilizando el nombre masculino de Nicolás Podolinsky. Este es el primer cambio de identidad de Isabelle, algo que será frecuente a lo largo de su vida. Para ella, la transformación nació como una vía de escape.

En breve comenzará, con el seudónimo de Nadia, una correspondencia con Eugène Letord, un oficial francés en Argelia respondiendo a un anuncio en un periódico. También escribirá a Abu Naddara, periodista, escritor y poeta egipcio exiliado en París, fundador del periódico satírico "Abu Naddara Zarga", esta vez bajo el nombre de Isabelle de Morder. Y junto a ellos, un nuevo correspondiente, un joven tunecino de familia noble, 'Alī Abdul Wahhab, cuyo padre fue gobernador de Mahdia. En este caso Isabelle toma la identidad de Nicolas Podolinsky, a veces de Meryem. El suyo es un juego que le permite superarse a sí misma, reinventar continuamente su identidad en la relación con el otro.

Isabelle, que no soporta las formas de vida burguesas y ordinarias, se muestra como un alma rebelde y libre que siempre vivirá completamente fuera del modelo social impuesto, y que transforma la realidad a través del juego de roles. Escribirá:

Lo que encuentro verdaderamente insoportable es la eterna mediocridad de algunas personas y la falta de coraje que las distingue, su consideración: con la ostentación de una vida vivida de manera razonable y bien calculada [...] asombrado al darse cuenta de que un sombrero a la moda, el corpiño adecuado, un par de botines bien atados, un juego de muebles voluminosos, una cubertería de porcelana, bastaban para saciar la sed de felicidad de muchas personas.

Desde muy joven me atrajo el llamado de la tierra y quería explorar las fronteras. No nací para cabalgar en un picadero con anteojeras de seda. Yo no construí un ideal: fui a descubrir." (Eberhardt 2018, 44-45)

Y luego continuará:

Las mujeres no me pueden entender, me consideran un excéntrico. Soy demasiado sensible para sus gustos obsesionados con todas las cosas artificiales.

Continúan montando una eterna comedia sobre el mismo tema. Ni siquiera permiten cambiarse de vestuario. Cuando la mujer sea considerada igual al hombre, cuando deje de ser una baratija entonces comenzará a vivir una nueva existencia. Mientras tanto, solo le enseñaron a respirar en tiempo de vals. (Eberhardt 2018, 89)

Con estas palabras, que son la clave para comprender su deseo de libertad, Isabelle expresará su liberación a través de la creación de otras identidades, a través de disfraces, en el fuerte deseo de subvertir las reglas. Es un ser libre, no vive en sociedad: "No nací para andar en un picadero con anteojeras de seda"; es anarquista, "ni siquiera admiten cambiarse de ropa", escribe. Isabelle es revolucionaria, usa la ropa de forma completamente libre. Desde muy joven, disfrazada de marinera, se unió a los grupos anarquistas y nihilistas rusos que en ese momento habían encontrado refugio en Ginebra y que frecuentaba con su querido hermano Agustín. Lucharon contra el patriarcado y promovieron falsos matrimonios para liberar a las mujeres. Como decimos, Isabelle solía vestirse de marinero, de hombre, para adquirir las libertades que las mujeres no tenían en esos días. La suya es una identidad teatral.

En 1895, los estudiantes en Ginebra eran predominantemente búlgaros orientales, rusos, turcos, ucranianos, polacos, rumanos, serbios, armenios, lituanos, judíos, georgianos y los habitantes de Ginebra preocupados por el peligro de una invasión. En las Universidades la mayoría eran mujeres, "estas mujeres de cabello corto y anteojos orientales" (Cherles-Roux 1990, 135), que fumaban en público provocando un escándalo. Se habló mucho de los populistas, nihilistas, anarquistas o socialistas que participaron en las marchas del Primero de Mayo y todo lo malo se achacó a los extranjeros del Este. Los rusos estaban bajo vigilancia más estricta y la policía secreta del zar también se había fortalecido.

Por eso la familia de Isabelle planeó mudarse a Argelia. Para entonces, Isabelle ya había leído el texto sobre el Sahara del pintor y escritor francés Eugène Fromentin y se había enamorado de la idea del desierto, pero la suya no será una tensión orientalista, sino un encuentro con el Otro.

En 1987, su hermano Augustin aún se encontraba en Argelia durante sus diversos viajes y la búsqueda de su hermano será el motivo de su primera partida hacia el norte de África junto a su madre. En el mes de mayo llegan a Marsella y se embarcan hacia Bona, a donde Isabelle siempre se refiere con su nombre árabe, Annaba. En la ciudad de Annaba pasa una etapa extraordinariamente feliz con su

madre. Su casa estaba situada en un barrio pobre europeo, donde convivían personas de diferentes orígenes, hasta el punto de que los argelinos eran una minoría. “Eran napolitanos, sicilianos, sardos, malteses o españoles. Todo fue un hola. Era su entretenimiento. Gesticulaban, caminaban, discutían y utilizaban un lenguaje en ciernes, una amalgama de bárbaros franceses, árabes, dialectos...” (Cherles-Roux 1990, 269). Las mujeres argelinas estaban al margen, veladas.

Estos son los años en los que Isabelle —el marinero Nicolás Podolinsky— se convertirá en Isabelle —la estudiante árabe Mahmood Saadi—, nombre que conservará de por vida. La elección del nombre no es casual: Mahmoud Saadi fue un poeta sufí y viajero persa que vivió en el siglo XIII, un poeta que cantó al amor, la libertad y el desierto.

Madre e hija tienen la intención de establecerse en Annaba, ambas se convierten al Islam. Isabelle en ese momento tenía una relación muy atormentada con Khoudja ben AbdAllah. Pero su madre, enferma de pleuresía, el 29 de noviembre de 1897 muere, y será enterrada con el nombre de Fatma Manoubia, en el cementerio musulmán de Annaba. Isabelle está desesperada. En este momento Isabelle encontrará el apoyo de 'Alī Abdul Wahhab, los dos se intercambian muchas cartas. Su adhesión al Islam es total, pero su impulso anarquista es más fuerte. Le dirá a 'Alī Abdul Wahhab que "no se siente en absoluto obligada a llevar una *gandura* o una *mléya* y quedarse encerrada en casa". En otra carta critica fuertemente el hecho de que la mujer deba necesariamente estar subordinada a la voluntad de su marido. (Tenderini 2016, 66-67). Pensemos que en 1897, incluso en Europa, aún faltaba mucho para que se reconociera la igualdad de género a pesar de que Engels ya había publicado hace tres años su manifiesto de la revolución sexual *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

Regresan a Suiza. En 1898, sin embargo, otras tragedias abrumaron a la familia. El otro hermano Vladimir, llamado por todos Volodya, se suicida; su padre, Trofimovsky, cae gravemente enfermo; Augustin, reformado por la Legión, regresa a Ginebra y estará a su lado para ayudar a Trofimovsky en las horas de su muerte. Ahora nada mantiene a Isabelle en Europa. Parte de nuevo hacia el norte de África, desde Túnez viaja por el desierto hasta Argel, luego se une a las caravanas beduinas y llega hasta Toggourt, Beja, luego a El-Khroub, Biskra, El Oued en el Souf argelino. Todo el mundo la ve como un hombre. Usa ropa de hombre, es Si Mahmoud ould 'Alī, un joven estudiante tunecino en peregrinación de una *zāwīya* a otra en Argelia, mientras que en Túnez es un estudiante argelino.

Los años siguientes son una sucesión de viajes, intercalados con retornos periódicos a Ginebra y Francia. Isabelle viaja y escribe. En septiembre regresa a Túnez, se quedará cerca de Bab Bahr y luego de la Rue Boukris, donde está 'Alī Abdul Wahab para darle la bienvenida. Allí mantendrá una breve historia de amor con Mohammed Rachid, el joven poeta primo de 'Alī. Se entrega a los momentos de amor pero su

deseo está en otra parte, en la libertad, por lo que los dejará a los dos. Se va a Sousse. En octubre de 1899 escribe unas notas del viaje a Monastir que más tarde serán publicadas bajo el título de *Un automne dans le Sahel tunisien*, relato del largo viaje realizado en el este de Túnez. Luego vuelve a Francia, va a París pero está impaciente: es al desierto adonde quiere volver y allí está su hogar. En esta antigua seducción que el desierto ejerce sobre los místicos, el lugar donde Dios se revela.

En el diario *Journaliers*, que iba a ser publicado en París en 1923 escribiría:

Estoy sentada frente a la inmensidad del mar gris susurrante estoy sola tan sola como siempre he estado en todas partes como siempre estaré a través del gran universo seductor y engañoso es [...] no tengo qué deseo, volver allá a África y retomar esa vida. Dormir en el frescor y profundo silencio, bajo una vertiginosa cascada de estrellas, con sólo el cielo infinito como techo y como lecho, mi absoluta soledad y la certeza de que en ningún lugar del mundo hay un corazón que palpita por mí y en ningún rincón de la tierra hay un ser humano que llora y me espera. Saber todo esto, estar libre y sin ataduras, acampada en la vida, junto al gran desierto. (Eberhardt 1923, 6)

Y será en el contacto con el sufismo donde encontrará su paz.

## **Sufismo**

Su tensión mística hacia el Islam la lleva en 1900 a unirse a la hermandad *Quadiryya*, cofradía cuya fundación se remonta al siglo XII, que contaba entre sus seguidores con el Amīr 'Abd al-Qādir, y de la que también forma parte un oficial argelino de nacionalidad francesa Sulaimān Ehnni, "Slimène", el hombre con el que se casará y que romperá las largas cadenas de amantes de Isabelle. Iniciada en el sufismo por el jeque Sīdī Elhoussine ben Brahim, viviendo en la pobreza, nómada entre nómadas, Isabelle hace del desierto su hogar, vivirá en el desierto con total amor por él. En *Journaliers* escribe que el único lugar donde puedes vivir es en el Sur (Eberhardt 1923, 116), en el Sahara encuentra su morada: "Este nido, trataré de crearlo allí, en el profundo desierto, lejos de los hombres. Durante meses, aislarme, aislar mi alma de todo contacto humano" (Eberhardt 1923, 37). Sin embargo, muchas veces lo suyo es un deseo de vida y muerte juntos "para terminar en la paz y el silencio de alguna *zāwīya* del Sur, para terminar en éxtasis, sin remordimientos ni deseos, frente a horizontes espléndidos" (Eberhardt 1921, 158). Isabelle pasará de *Zāwīya* a *Zāwīya*. Conoce y describe las diversas *ṭuruq* (cofradías) sufíes que visitó: los Aissawa (que siguen la tradición mística de Šādīlīya/Ġazūlīya), con su música y sus cantos sobre la no existencia. En sus diarios describe personas y *Zawāyā*, dejando páginas de valiosas descripciones etnográficas: médicos, hechiceros, fumadores de kif, hombres extasiados. En sus relatos describe a varios personajes como Si Mohamed Behaouri, joven poeta marroquí de Méknes en busca de antiguas leyendas y cuentos árabes

viajando entre Marruecos y Argelia. También a otros artistas y músicos: "Haji Idris a filili toca el goubri, una pequeña guitarra árabe de dos cuerdas, tendida sobre un caparazón de tortuga con mango de madera tallada. Hadj Idris canta con su hermosa voz profunda y clara, los viejos cuentos andaluces con un aire melancólico y dulce." (Eberhardt 2018, 119)

Se encontrará con los nómadas de la tribu Doui Menia, los gitanos del desierto, Ouled Djerir, Ouled Nasser, la ruda tribu de los bereberes Aït Ischorouschen, Ouled Nail. Entrará en contacto con el Zawiya Sīdī Abd al Raḥman de Argel, el Antiguo Zāwīya de Abū-Amama en Hammam- Foukani, nos dará testimonio de la presencia en ese momento del Zāwīya nómada al pie del djebel Teldj cerca Figuig, pasará mucho tiempo en el Zāwīya de Qanādsa: "Es aquí donde moraré por cuánto tiempo solo Allāh sabe" (Eberhardt 2018, 52). Qanādsa, en la frontera con Marruecos, guiada por el morabito de Zianiya Sīdī Brahim ould Mohammed, "con los ojos reflejados en oro líquido, como solo se ve en el Magreb" (Eberhardt 2018, 15)

Los marabutos de Ziania son famosos por tener buena disposición hacia Francia. Son personas pacíficas y compasivas que dan la bienvenida a cualquier esfuerzo por la justicia. Todos los días demuestran su deferencia y respeto por su palabra. Kénadsa está al otro lado de la frontera y reconoce la soberanía del sultán de Fez. Estamos pues en territorio marroquí, a veinticinco kilómetros del territorio francés de Béchar ¿Dónde está realmente la frontera? ¿Dónde acaba Orán y dónde empieza Marruecos? A nadie le importa saber. Pero entonces, ¿de qué sirven las fronteras delimitadas por expertos? La situación actual, híbrida y vaga, se adapta perfectamente a la naturaleza árabe. No hace daño a nadie y hace felices a todos..." (Eberhardt 2018, 51)

Durante estos viajes será a menudo atacada por continuas fiebres palúdicas, pero siempre parece resistir. Entregándose al Majtūb, al destino, encuentra la paz incluso en el dolor. El Majtūb siempre estará presente en su visión de la vida. Cambiará entre sentimientos de incomodidad y sufrimiento por enfermedad y soledad a una paz infinita dentro de sus *Zawāyā*. Y es durante las oraciones del muecín, durante la *jutba* del imán cuando experimentará sus mayores sensaciones de paz.

En *Silhouettes d'Afrique* describe completamente su conversión:

En esa hora bendita mis dudas estaban muertas. Ya no estaba solo sino sola frente al triste esplendor de los mundos frente a la majestad de lo eterno. Allá arriba en la luz púrpura el muecín cantó el himno eterno del dios único. En esta voz de ensueño tradujo sorpresivamente toda la gran serenidad del Islam de repente como tocado por una gracia divina en absoluta sinceridad sentí una exaltación sin nombre que llevaba mi alma hacia regiones de éxtasis antes desconocidas. (Eberhardt 2013, 94)

Gracias a la *Zāwīya* Kénadsa, nos dice Isabelle, no conoce la miseria, no hay mendigos, los indigentes encuentran refugio a la sombra de la *Zāwīya* y pueden vivir allí todo el tiempo que deseen: "Las peleas de riña son raras porque todo el mundo

tiene la costumbre de presentar sus disputas a marabutos que las disuelve imponiendo un compromiso entre las partes.” (Eberhardt 2018, 87)

Isabelle es etnógrafa, sus textos nos devuelven el mundo argelino de finales del siglo XIX. Nos transmite los cantos de Mujaznī transcritos, escuchados durante sus peregrinaciones, reproducidos y luego traducidos. Recogió los cantos del desierto, antes de que la penetración colonial los modificara. Visitará las *Zawāyā* de Guemar y de Hamel, la tumba del curandero marabuto Sīdī Slimane Abū Semakha y sobre todo sus encuentros con Lella Zeyneb hija y heredera de Sīdī Mohammad Belkassem de la estricta orden Rahmaniya de la *Zāwīya* El Hamel. Sabemos por sus descripciones que la *Zāwīya* de Lella Zeyneb también es un refugio para los desfavorecidos. Isabelle está impresionada con la personalidad de Lella Zeyneb: “es quizás la única en el occidente musulmán que merecería ser estudiada mejor de lo que he podido en mi rápido paso a la *Zāwīya*” (Eberhardt 1989, 204).

Pasa por Féguig, donde se encontraba la antigua *Zāwīya* de Abū Amama. Logra conversar con su primo, Si Mohamed ben Menouar, quien aconseja a Isabelle ir a ver a Abū Amama que se había retirado a Djebel Teldj, donde vivía con algunos miembros de su *Zāwīya*. Pero Isabelle nunca conocerá al Šayj Abū Amama. En Behima, visitando a Si El Hachmi, el hermano de Sīdī Mohammed Eliman, el jeque de Elakbab, Isabelle resulta gravemente herida en el brazo tras un ataque. Perdió mucha sangre y permaneció en peligro de vida durante mucho tiempo, desde ese día su brazo quedó afectado para siempre. Mientras espera el juicio contra AbdAllāh Muḥammad, su agresor, juzgado por intento de asesinato el 2 de mayo de 1901, Isabelle recibe la noticia de que será expulsada de Argelia. La separación de Slimene es terrible.

La vida en Marsella resulta muy agotadora para Isabelle: no tiene dinero, su amor está lejos, como lo está Argelia. Pero ella nunca se rinde. Espera con impaciencia la convocatoria del tribunal de Costantina. Durante este período colabora con la prestigiosa revista *Reveu Blanche* de París. Escribe muchos cuentos tomados principalmente de notas de viaje. Durante el juicio, programado para el 18 de junio de 1901, espectadores y periodistas observan a Isabelle vestida con un traje árabe, esta vez femenino, todos quedan asombrados por este extraño personaje. Entre las conjeturas que surgen, se apunta la posibilidad de que sea una espía. El veredicto condena al terrorista AbdAllāh a los trabajos forzados, a ella le corresponde un decreto de expulsión que la devastará. Publica artículos escribe, espera. Finalmente, el 17 de octubre de 1901 se casará con Silmene, convirtiéndose en ciudadana francesa y podrá volver a su desierto. Él escribirá “vamos a ir lo más lejos posible al sur y esta vez si Dios quiere Insh Allāh para siempre” (Tenderini 2016, 157). El 14 de enero de 1902, Isabelle y Slimene finalmente pudieron regresar a Argelia.

### ***El Akhbar***

En 1902 se produce el encuentro con Victor Barrucand, director del periódico *El Akhbar*, periódico anarquista árabe francés con el que Isabelle colaborará criticando

duramente el colonialismo francés y denunciando las masacres cometidas contra los argelinos. Su manuscrito *Dans l'ombre chaude de l'Islam* fue publicado por Barrucand, manipulado, en 1905, vendió 13.000 ejemplares. También Barrucand, en 1922, publicó la novela inacabada *Trimardeur*. Esta "andrógina del desierto", esta "amazona del Sahara", como se la define, se correspondía perfectamente con la idea de Oriente que los europeos tenían a principios de siglo.

Entre finales de 1800 y principios de 1900, Francia había extendido su soberanía en el norte de África y en toda Argelia. Marruecos conservó su independencia bajo el liderazgo de un sultán. Las divisiones fronterizas entre los dos estados eran complejas. La fiebre colonialista en busca de materias primas crea las primeras fronteras. Y de este período datan las viejas y actuales luchas entre Marruecos y Argelia en las fronteras: el Tratado de Tánger y la convención Lalla Maghnia del 18 de marzo de 1845 fijaron la frontera entre Argelia y Marruecos sin tener en cuenta la unidad de las tribus. Con el Tratado de Lalla Maghnia, la tribu Ouled Šayj se había dividido en dos, una parte se encontraba en el lado marroquí (la Ghraba a la que pertenece Bouamama) y la otra en el lado argelino de la frontera (la Chraga). La resistencia tribal contra el colonialismo francés encuentra sus figuras más fuertes en las figuras de Šayj Bouamama y Amīr 'Abd al-Qādir.

En este contexto, Isabelle partió hacia Ain Sefra a fines de septiembre de 1903. Ain Sefra era una guarnición después de las incursiones rebeldes, era el centro de operaciones militares de toda la región. Allí estaban las tropas más diversas. "goumiers a caballo, *mokhazni* con largos *bournous* negros bordados en rojo en el pecho, *spahi* envueltos en sus capas escarlata, y los hombres de la Legión Extranjera con su extraña mezcla de rasgos e idiomas. Hay una gran confusión en las estrechas calles de la ciudad nueva, que ocupa la parte baja, junto al Oued Sefra, que con sus escasas aguas amarillentas da nombre a la ciudad. Ain Sefra, 'la fuente azafrán'. Hay un aire de guerra" (Tenderini 2016, 180) y es precisamente en 1903 cuando se dan los últimos episodios de resistencia, en los años siguientes la resistencia se debilita por un tiempo.

### **Lyautey**

Aquí Isabelle colaborará con el general francés Louis H. G. Lyautey, oficial de las tropas coloniales francesas, ayudando a evitar masacres de las poblaciones argelinas. Con Lyautey entablará una fuerte amistad.

Louis Hubert Lyautey había nacido en Nancy en 1854, en el seno de una familia aristocrática de Lorena con fuertes tradiciones militares. Fue enviado a Argelia en 1902, llamado por el gobernador Charles Jonnart para dirigir las operaciones en la frontera marroquí, trató de salvaguardar la economía de regiones enteras y su cultura teniendo el objetivo de contener a las diferentes tribus para que no se organizaran juntas contra Francia. El general quedó impresionado por la inteligencia de la joven Isabelle.

Tres años después, el coronel Lyautey, seducido por el ardor de su temperamento y sus habilidades intelectuales, lo definirá en una carta fechada el 5 de abril de 1905 en estos términos: "Era lo que más me atraía en el mundo: una refractaria. Encontrar a alguien que sea verdaderamente uno mismo, que esté más allá de cualquier cosa prejuicio, sumisión, cliché y andar por la vida libre de todo como un pájaro en el espacio, ¡maravillosa! La amaba por lo que era y por lo que no era. Me encantó su prodigioso temperamento artístico, y también todo en ella que sacudía a notarios, cabos, mandarines de todos los tipos. (Bourcillier 2012, 171)

"Lyautey es enemigo de toda 'normalidad' burguesa" (J. A. González Alcantud 2015, 147) nos dice José Antonio González Alcantud, y añade una interesante reflexión sobre el hecho de que es un personaje teatral (J. A. González Alcantud 2015, 158), también en eso se parece, a Isabelle, ambos teatrales, dos "outsiders" (J. A. González Alcantud 2015, 147). Se encuentran en un escenario extremo, en el desierto donde sus vidas vuelven a encontrar sentido convirtiéndose en figuras clave en las dinámicas coloniales. Y es el misticismo de Isabelle lo que fascina a Lyautey, ese misticismo del desierto que une tantas figuras que encontramos en esa "red mística de colonización" (J. A. González Alcantud 2015, 156) nacida del encuentro de colonizadores y viajeros con el desierto norteafricano entre finales del siglo XIX que incluye a Charles de Foucauld, René Guénon, Ernest Psichari sobrino de Ernst Renan, Louis Massignon, Valentine de Saint Point, Aurelie Picard. (J. A. González Alcantud 2007)

La amistad con Lyautey es profunda. "Nos entendíamos bien, pobre Mahmoud y yo" (Randau 1945, 185), escribiría después de la muerte de Isabelle. Esta amistad con el general Louis Hubert Lyautey una vez más generó dudas de que Isabelle fuera una espía a pesar de sus artículos publicados informando continuas declaraciones de solidaridad y hermandad hacia las poblaciones argelinas. Isabelle es feliz en este período, escribe, viaja y eso es lo que siempre ha querido. Vive el último año de su vida, 1904, en constante movimiento. Una vez más viaja al sur hasta la frontera con Marruecos, visita la *Zāwīya* de Qanādsa a 20 kilómetros al sureste de Colombe-Béchar en territorio marroquí.

Isabelle sufre cada vez más de fiebre palúdica. En octubre de 1904, después de episodios de fiebres repetidas y violentas es internada en Aïn Sefra, en el hospital militar, por sugerencia del sheik Sīdī Brahim Ould Mohammed ben Bouziane de la *Zāwīya* de Ziania fundada por Abderrahman ben Bouziane en 1600 en Qanādsa, donde residía. El 21 de octubre decide salir del hospital para encontrarse con su marido Slimène, que en ese momento estaba sirviendo en la región de Constantina. Para la ocasión, Isabelle había alquilado una pequeña casa de *toub*, arcilla mezclada con paja, a orillas del Oued Sefra, que había estado seco durante años. Nadie vivía en el valle de Sefra hasta que llegó allí el ferrocarril construido por los franceses los lugareños conocían las trampas de ese lugar. Justo ese día las aguas se juntaron en las laderas del Atlas a cientos de kilómetros de distancia luego de lluvias excepcionalmente copiosas que vierten a lo largo de los afluentes del Sefra arrollando todo a su paso, incluida Isabelle. De este modo, a la vez trágico y paradójico, Isabelle

morirá ahogada en Aïn-Sefra, Argelia, en medio del desierto, con tan solo 27 años, dejándonos más de 25.000 páginas escritas.

Y es precisamente en Qanādsa donde escribirá *Le Paradis des eaux*, uno de sus los últimos textos, que también adquiere el aspecto de una visión premonitoria:

Pero las vigas del techo desaparecieron. Ahora había palmeras de un azul plateado que se mecían y dormían sobre la cabeza del vagabundo. Alrededor de los troncos tallados por las palmeras, bajo las frondas arqueadas, se enroscaban hojas de vid muy verdes y las flores de granado creaban manchas rojo sangre en la sombra. El vagabundo estaba echado en una seguía<sup>107</sup>, sobre largas hierbas acuáticas, suaves y envolventes como cabellos femeninos. Un agua fresca y límpida fluía a lo largo de su cuerpo y él se abandonaba con voluptuosidad la húmeda caricia y otra seguía corriendo al alcance de su boca. A veces, sin hacer un movimiento, recibía el agua helada entre los labios [...] Su cuerpo se hundía en un entumecimiento casi voluptuoso. Sus miembros se volvían ligeros sin consistencia, como si hubieran dejado de existir poco a poco. La noche de verano, oscura y estrellada, descendió al desierto. El espíritu del vagabundo dejó su cuerpo y voló para siempre hacia los jardines encantados y grandes cuencas azules del Paraíso de las aguas. (Eberhardt 2003, 169-172)

Parece recordarnos a la Ofelia del *Hamlet* de William Shakespeare y parece otra extraña coincidencia sobre el supuesto parentesco con Rimbaud que comentábamos al principio, pues Rimbaud, uno de sus posibles supuestos padres, también había escrito un poema sobre Ofelia en 1870.

Oh tristísima Ofelia, bella como la nieve, muerta cuando eras niña, llevada por el río!  
(Rimbaud 1972)

Dejo esta mía sugestión en esta vida que parece un mito. Isabelle, mística del desierto, se convierte en un personaje legendario en vida, mito después de la muerte. Sus escritos fueron modificados por el editor y amigo Victor Barrucand para alimentar el mito de la *bonne nomade*, de la *amazone du sable*, de *l'androgynne du desert*. Visonaria, melancólica, entrelaza en todas sus obras discursos de vida y muerte.

Para concluir sobre esta fascinante figura femenina que decide seguir el viaje de los padres del desierto, debemos pensar que si bien nos ofrece una fuente de imágenes que remiten al componente de la poética del exotismo, para Isabelle es otra cosa. Es un intento de superación de la comedia humana, como ella la define, una superación de uno mismo, este mundo la transforma, no es fascinación. El camino espiritual sufí es transformador.

También hay que recordar que vine al desierto para dedicarme a la dulce ociosidad del año pasado, pero bueno para trabajar, que este viaje puede convertirse en un terrible naufragio de todo mi futuro, o bien un camino hacia la salvación tanto material como moral, según sepa valerme o no. (Eberhardt 1923, 50-51)

---

<sup>107</sup> Canal de riego.

Habla acerca de un viaje espiritual hacia Dios. El Islam se convierte en un camino importante para quien como ella tiene sed de absoluto. Para ella el desierto custodia el tiempo eterno del alma.

Je suis loin du monde, loin de la civilisation et de ses comédies hypocrites. Je suis seul, sur la terre d'islam, au désert, libre et dans des conditions de vie excellentes. Sauf la santé, et encore, les résultats de mon entreprise ne dépendent donc que de moi. (Eberhardt 1923, 56)

#### **4.2. Aurélie Picard, entre el poder y la espiritualidad.**

En el mismo período histórico, en Argelia, otra mujer europea, Aurélie Picard, vive una situación en algunos aspectos paralela pero completamente opuesta a la de Isabelle Eberhardt. No tenemos noticias de que Aurélie Picard e Isabelle Eberhardt se hayan conocido en persona, pero sus vidas como mujeres libres y rebeldes corren paralelas en Argelia. Cada una de ellas ocupa un lugar en un Magreb donde conviven colonizadores y colonizados, ambas colaborando con el mundo colonial francés, una para apoyar a las poblaciones locales (Eberhardt), la otra (Picard) en apoyo del proyecto francés. Aurélie Picard, como veremos, buscará más el poder que la espiritualidad. En marcado contraste con la escasa presencia de información sobre Isabelle Eberhardt, quien nos dejó sus escritos para hablar por sí misma, en los archivos de Aix en Provence el material sobre Aurélie Picard es enorme, cartas, informes, muchas biografías<sup>108</sup>.

Aurélie Picard, que más tarde se convertirá en Lalla Yamina Tiğānī, nació el 12 de junio de 1849 en Montigny le Roi, en Haute Marne, Francia, hija de un soldado que había combatido en la campaña de Argelia y había sido condecorado con la Legión de Honor. A lo largo de su infancia Aurélie Picard pudo escuchar los recuerdos de Argelia de su padre, que alimentaba el deseo de volver, el deseo de volver a una tierra perdida, *nostalgia*, común a todos aquellos que han tenido que abandonar un lugar sin ganas de hacerlo, en su caso por motivos de salud.

Tuvo una vida pobre, a diferencia de la cómoda que caracteriza la infancia de Isabelle Eberhardt.

Aurélie Picard tuvo que interrumpir sus estudios para trabajar, primero como empleada en un taller de moda, luego como dama de honor en la familia de François Steenackers, senador y luego director general de Correos. Durante su vida con los Steenackers, Aurélie Picard aprende usos y costumbres, conoce a muchos personajes que ejercieron el poder entre el final del Segundo Imperio y el nacimiento de la Tercera República, se encuentra viviendo y entendiendo los mecanismos de la política.

---

<sup>108</sup>Elise Crosnier Elise Crosnier, Aurélie Picard 1849 -1933. Primeros franceses en el Sahara, Argel, Baconnier, 1949; Jebel Amour de Roger Frison -Roche y La princesa de las arenas de José Lenzini ; marta Bassenne Aurelie Tidjani, princesa de las arenas.

Durante este tiempo se reunirá con el heredero de Sīdī, Abu al Abbas Ahmad ibn Muḥammad Tiġānī o Aḥmad Tiġānī<sup>109</sup> fundador de la *ṭarīqa* sufí Tiġānīya.

Aḥmad Tiġānī había nacido en 1737 (1150 de la Hégira). En el oasis de Ain Madi en Argelia, después de largos viajes entre Túnez, Fez, El Cairo, La Meca y después de haber sido seguidor de varias cofradías, la Qādirīya, la Šādīlīya / Našīrīya y la *ṭarīqa* de Ahmad al-Habib b. Muhammed, la orden Kḥalwātī, recibió la visión del Profeta Muḥammad quien le ordenó establecer una nueva *ṭarīqa*. Fundó su propia *Zāwīya* a 'Ayn Mādī en 1781, la orden Tiġānīya. Sīdī Aḥmad Tiġānī es el *Outb al Aqtab* (o el Polo de los Polos) y *Khatm al Walayya al Muḥammadīya* (o el Sello de la Santidad de Muḥammad), (Kingsmill Hart 2015, 143).

Su doctrina en las regiones saharianas tuvo una difusión muy rápida y la *ṭarīqa* Tiġānīya llegó a ser tan poderosa que irritó al Bey de Orán, que hizo sitiar a 'Ayn Mādī y le impuso altísimos tributos. A su muerte, sus dos hijos Muḥammad al-Kabir (1797-1827) y Muḥammad al-Sagir (1801-1853) eran aún muy jóvenes y el poder espiritual pasó a manos de Sīdī 'Alī Ben Aisa el Temasini. La hermandad se dividió luego en dos, la *ṭarīqa* de Temasin y la de 'Ayn Mādī. La *ṭarīqa* Tiġānīya también tuvo una gran expansión en tierras lejanas, más al sur, como en el oeste de Sudán (Hach Omar Tall) y en Senegal (Hach Malik Si). En África Occidental surgirán *ṭurūq* disidentes, como es el caso del movimiento Hamalīyaque se opuso a la existencia de una única autoridad central.

Esto explicaría la posición totalmente independiente que habrían de adoptar algunas ramas de la cofradía frente al colonialismo francés, ya que las del África Occidental estuvieron enteramente en su contra. (Kingsmill Hart 2015, 20)

La Tiġānīa se expandió rápidamente durante la vida de Sīdī 'Alī, desde Tamehat hasta Guemar, y también hacia el sur de Túnez y la parte norte del territorio tuareg. Cuando los seguidores del Amīr 'Abd al-Qādir atacaron Biskra en 1843-44, Sīdī 'Alī aconsejó a los habitantes que se sometieran a las autoridades francesas afirmando que era la voluntad de Dios que los franceses gobernarán. Este hecho se puede relacionar con la flexibilidad del sufismo para adaptarse a las circunstancias históricas y culturales, aspectos para permitir la supervivencia de la docencia y de la comunidad. Es bueno recordar que las *ṭurūq* sufí no son entidades que se autoperpetúan de manera fija, sino que la naturaleza del sufismo es evolutiva, se adapta a los tiempos y circunstancias, no se contempla la rigidez. La hermandad Tiġānīa habría estado muy ligada a las autoridades francesas en Argelia.

En el momento en que Aurélie Picard se encontraba en Burdeos, Sīdī Aḥmad era el sucesor en la línea de descendencia de la *ṭarīqa* Tiġānīya, el líder de la *zawīya* de Ain Madi, y fue precisamente en Burdeos donde se encontraron.

---

<sup>109</sup> Véase *Abun Nasr The Tijaniyya: a Sufi order in the modern World* (1965), London, Oxford University Press, 1965, Antonio De Diego González, *Ley y Gnosis*, 2020, De Diego González, *Sufismo Negro*, 2019.

En el periódico argelino *Le Moubacher* se dio cuenta de su llegada, publicándose el siguiente artículo el 19 de setiembre de 1870:

Los morabitos de Ain Madi, Sīdī Aḥmad y Sīdī El-Bachir, se quedaron unos días en París, tras lo cual, viajaron a Burdeos, en donde el general Damade les dio un caluroso recibimiento. Y en cuanto a los habitantes de Burdeos, en cuanto se enteraron de su llegada y del motivo de la visita, se agolparon frente a su residencia para desearles una cordial bienvenida. (Kingsmill Hart 2015, 30)

Y allí Sīdī Aḥmad le pidió matrimonio. Los biógrafos atestiguan que Aurélie responde: "J'accepte, Monsieur, de vous épouser" (Rosalia Bivona e Igonetti 2002, 157). Partiendo hacia Argelia encuentran inicialmente problemas para contraer el matrimonio entre un cristiano y un jefe de una comunidad sufi, pero al final el matrimonio se llevará a cabo. Aurélie Picard se une a la *ṭarīqa* ya través de esta unión la *ṭarīqa* a la Francia colonial. Aurélie Picard, a lo largo de su vida siempre será profundamente francesa, es la *Première Française au Sahara* como testifica su biógrafa Elise Crosnier (Crosnier 1949). Esto, como hemos mencionado y veremos más adelante, se puede entender por los diferentes roles que jugaron con la Francia colonial. Aurélie Picard ejercía poder sobre la cofradía, asesorando y administrando y actuando sobre las elecciones de la *ṭarīqa*, a diferencia de Isabelle Eberhardt como hemos visto una nómada entre nómadas, Aurélie Picard permaneció anclada a su identidad francesa, sus relaciones son de estrecha colaboración con la colonia francesa, era "apasionadamente enamorada del poder, de Argelia y del desierto" (Rosalia Bivona e Igonetti 2002, 146). Por ello, a diferencia de Isabelle Eberhardt, siempre usará ropa europea (fig.183):

En las ocasiones en que llegara a ponerse el vestido tradicional y los anchos zaragüelles, lo haría más bien como divertimento, pues siempre iría vestida con el rígido traje de estilo Segundo Imperio. (Kingsmill Hart 2015, 41).

Aurélie Picard y Sīdī Aḥmad vivirán en equilibrio entre dos mundos y dos religiones, ella nunca se adaptará a las costumbres argelinas, desde los primeros días. Aurélie Picard, como Isabelle Eberhardt, era indomable, y siempre se permitió una transgresión de las costumbres argelinas habituales de aquellos tiempos. Después de la boda, para llegar a 'Ayn Māḍī, Aurélie Picard elige cruzar el desierto no en la forma tradicional utilizada por las mujeres para viajar, el *basur* (dosel llevado a lomos de un camello), sino montada a caballo. Asimismo, en los primeros tiempos del matrimonio, estableció reglas estrictas.

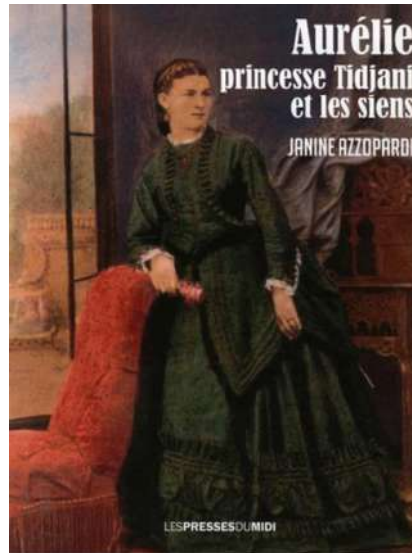


Fig.183 Aurélie Picard

Sīdī Aḥmad tuvo que divorciarse de su primera esposa, Arquía, y posteriormente de todas las demás. Aurélie Picard no era bien vista por las demás mujeres del harén El velo, la reclusión y la obediencia no tenían nada que ver con ella. No estaba hecha para someterse a nadie. En tanto que extranjera viviendo en una aldea del Sáhara, su vida dependería de su fuerte voluntad. (Kingsmill Hart 2015, 41)

Entre tanto, Madame Tiyani, tal y como sería conocida en adelante, decidió liberar a las mujeres del harén de lo que para ella era más bien una muerte en vida, sin pararse a pensar si las otras querían ser liberadas, ni tampoco en lo que harían en esa nueva situación. ¡Lo más seguro era que los maridos no quisiesen que sus esposas fuesen liberadas! Ella ya se había granjeado la enemistad de las parientas de aquellas esposas a las que se había echado de la casa, y seguramente también la de su propia suegra, una mujer negra de Guelma. Es posible que Aurélie no se hubiese percatado aún de que si bien, aparentemente, la mujer árabe carece de autoridad, lo cierto es que cuenta con bastante poder sobre los hijos varones, incluso cuando estos ya son adultos, pues, en tanto que suegra, ella es la que manda en la parte de la casa reservada a las mujeres, ejerciendo a ese nivel una autoridad que no admite contestación alguna (Kingsmill Hart 2015, 45)

Para alejarse de esa sociedad cerrada de 'Ayn Māḍī y de ese mundo que siente como asfixiante Aurélie Picard decidió mudarse a Laghuat, donde Sīdī Aḥmad poseía un palacio, cerca de una guarnición francesa. Dentro de la *ṭarīqa* Aurélie Picard fue una gran consejera y administradora, también se ocupaba de los peregrinos. Como ya hemos dicho, la suya es una relación de colaboración con la Francia colonial y se adhiere a la "misión civilizadora" francesa, firmando sus cartas de correspondencia con el gobierno francés como "femme Tidjani" (Rosalia Bivona e Igonetti 2002, 176).

Aurélie [...] decidió ampliar su campo de actividades y conseguir un mayor grado de independencia y ejercer asimismo el derecho que creía tener sobre los autóctonos,

tratando de civilizar (a la francesa, claro) a los nómadas de El-Arbaa, cuyo jefe religioso era su marido. (Kingsmill Hart 2015, 48)

Existen testimonios de sus esfuerzos para persuadir a las *Zawāyā* tunecinas a favor de los franceses, con el objetivo de facilitar la ocupación de esa zona. Su proyecto más ambicioso fue crear un palacio con exuberantes jardines, huertas y flores que fueran un himno a Francia en medio del desierto que se convirtió en el palacio del poder. Fue construido junto al manantial de Kurdán, y nos han llegado asombrosas descripciones: "Cientos de azulejos, madera de cedro labrada, rejas de hierro y tesoros artísticos fueron acarreados hasta Kurdán", "antigüedades", "Setenta y seis sirvientes, negros y blancos" que asistieron a recepciones con "Gobernadores de Argelia, generales y demás oficiales franceses, exploradores, pintores y periodistas" (Kingsmill Hart 2015, 57).

La viuda del Coronel Grand Conseil, oficial de caballería francés nos cuenta en su descripción de este castillo-palacio mitad francés y mitad árabe donde se servía la cena al estilo francés y árabe. Nada que ver con la pobreza buscada por Isabelle Eberhardt:

El lector avisado puede preguntarse ahora si Aurélie Picard Tiyani no estaría siendo pagada por el servicio de Inteligencia francés. Y yo respondería a esto afirmativamente, e incluso cabe suponer que fue nada más casarse con Sīdī Aḥmad cuando la captaron los franceses. Suposición que está basada en dos hechos que resultan evidentes y también en nuestra propia deducción. El primer hecho es que todas las acciones de Aurélie se hallaron siempre en total consonancia con la política colonial francesa en el Sáhara argelino, siendo por tanto dictadas, casi con absoluta seguridad, por dicha política. Y el segundo es que la construcción de Kurdán supuso un gasto enorme de dinero, y dado que Aurélie carecía de recursos propios, ese dinero solo pudo salir de los fondos asignados a las operaciones de captación de la Inteligencia francesa. Y en cuanto a nuestra propia deducción, se desprende del hecho de que hay mucho material de archivo relacionado con Aurélie (ya sea en Aix-en-Provence, en París o en Burdeos) que aún sigue siendo materia reservada y al que los especialistas no pueden tener acceso. (Kingsmill Hart 2015, 56)

Otra diferencia entre la mística Isabelle Eberhardt y la colonialista\ tiḡānī Aurélie Picard nos llega de las descripciones del personaje de Aurélie Picard que parece haber sido muy rígido. Hemos recibido historias de ella azotando a sus sirvientes o mostrando su total falta de interés en el lado humano de la relación con ellos. En este período de poder y riqueza Sīdī Aḥmad fallece durante un viaje a Túnez, pero Aurélie Picard se casará con su hermano Sīdī Bachir, mantendrá el poder y seguirá viviendo en su palacio de Kurdán. Otra relación de colaboración fue la de los Padres Blancos que, sin embargo, parece interrumpida por la muerte de su primer marido.

Aurélie tuvo que desechar definitivamente cualquier esperanza que hubiese podido albergar de colaborar con los Padres Blancos, sobre todo en lo que hacía referencia a

la evangelización del país (que era el proyecto anhelado por el Cardenal Lavignerie cuando la casó con Sīdī Aḥmad en 1871). (Kingsmill Hart 2015, 76-77)

En 1903, en una visita a Argel, el Presidente de la República Francesa concedió a Aurélie un honor de la Orden del Mérito para la Agricultura y en 1906 se le otorgó el título de miembro de la Academia por su compromiso en la creación de varias escuelas. Aurélie había abierto cuatro escuelas y una escuela en Ain Madi dedicada exclusivamente a niñas. En esta última, además de aprender las artes de la costura y el tejido, las niñas recibieron educación sanitaria y formación en lengua francesa. El proyecto colonial francés estaba en marcha y ella era un peón importante.

Pero su vida en Kurdán estaba destinada a terminar. Tras la muerte de Sīdī Bachir le sucedió su hijastro Sīdī 'Alī quien la despidió de su palacio. Por lo que nos cuentan los testimonios de la época, Aurélie Picard saqueó por completo la casa de objetos preciosos, cuadros, alfombras y dinero, con un último acto de arrogancia que parece haberla acompañado siempre.

Se mudó a Argel durante la Primera Guerra Mundial y todavía pudo intervenir en los asuntos de la hermandad desde allí. Ante la ocupación de Marruecos por Francia envió miembros de la *ṭarīqa* con la tarea de hacer propaganda a favor de los franceses, contribuyó al proyecto de explotación colonial también en la formación de un regimiento *spahi* (soldados del cuerpo de caballería francés norteafricano) Cuando muere Sīdī 'Alī, Aurélie Picard ya está en Francia.

Es interesante subrayar su conmoción al volver a Europa en los años veinte, en el impacto entre la imagen que conservaba de Francia y los cambios que se estaban produciendo: las faldas cortas habían sustituido a los vestidos largos que aún seguía luciendo en Argelia, se encontraba desorientada ante los cambios culturales.

Los últimos años de su vida la llevaron de nuevo a una situación de pobreza, debido a los impuestos por Francia se encontró sin dinero y viviendo en una pequeña casa.

Tras su muerte fue enterrada, según su deseo, junto a su marido Sīdī Aḥmad en el jardín de su villa en Kurdán donde aún se encuentra su tumba que lleva la inscripción "murió dentro de la religión musulmana el 28 de agosto de 1933, a la edad de ochenta y cuatro". Las tumbas son lugares de peregrinaje, nunca sabremos si realmente se convirtió al sufismo en los últimos años de su vida como nos cuentan las fuentes islámicas.

### 4.3. Anarquía y Sufismo: Leda Rafanelli

Finalmente, la abolición de autoridad, de privilegio, de antagonismo. Pero la libertad en su lugar, la igualdad, la fraternidad encarnado en la humanidad [...] Eso es la Armonía, ese oasis de nuestros sueños, dejando de ser como un espejismo frente a las caravanas de las generaciones, y entregando a todos y cada uno, como sombras fraternas y en unidad universal, las fuentes de la felicidad, los frutos de la libertad; Una vida de delicias finalmente coma tras una agonía de más de dieciocho siglos en el desierto de arena de la civilización.

Jean Paul Sartre, *Il mio testamento politico*, París, 1977

Más cercana a la de Isabelle Eberhardt es, en cambio, la figura de la política, anarquista y escritora italiana Leda Rafanelli, en la que el anarquismo y el sufismo se fusionan en la búsqueda de una alternativa al mundo occidental invadido por el capitalismo. La conversión al sufismo la une a muchos personajes que, rechazando el capitalismo, buscan en el Islam una alternativa a las desigualdades sociales en curso.

La anarquía era ante todo justicia social, búsqueda de la fraternidad encarnada en la humanidad y en esta perspectiva, el sufismo se convierte para ellos en un terreno importante de comunión.

Leda nació en Pistoia en 1880. En 1903 viajará a Egipto, donde se relaciona con la comunidad de exiliados anarquistas y, posteriormente, se convertirá al sufismo tomando el nombre de *Djali*:

Más allá del hermoso nombre que llevo me di el nombre de Djali, que quiere decir: “de mí misma”, que yo me pertenezco solo a mí<sup>110</sup>

De vuelta en Italia, es una militante anarquista individualista muy activa, frecuente a todos los exponentes del movimiento anarquista como Pietro Gori, Armando Borghi, Ettore Molinari y Nella Giacomelli. Mientras tanto, se consolidó como escritora, colaboró con el periódico socialista *L'Avanti*, con *Umanità Nuova*. Junto a Giuseppe Monanni, fundó la *Casa Editrice Sociale*, la iniciativa editorial más importante de los anarquistas de ese período, que publicaría, entre otros, obras de Nietzsche, Kropotkin, Huxley o Gorki.

---

<sup>110</sup>En Boletín Archivo Centro de Estudios G. Pinelli Libertarios / Archivo Giuseppe Pinelli, 2\2017 Milan Elèuthera editor. “Oriente e anarchia in Leda Rafanelli” Maria Rita Vizzini, pp.15-17, p.17.



Fig.184 Leda Rafanelli

Mussolini se enamora de ella, en la época en que era director de *L'Avanti*. En su libro *Una donna e Mussolini* encontramos la correspondencia entre ambos en el período comprendido entre 1913 y 1914 (Rafanelli 1975).

Pero al estallar la guerra esta correspondencia terminará. Mussolini será intervencionista mientras que Leda Rafanelli tendrá una posición fuertemente antimilitarista. Durante todo el período fascista será vigilada y tendrá que publicar bajo un seudónimo.

La producción de Leda Rafanelli es enorme “destinada a un sinfín de publicaciones políticas de orientación socialista y libertaria, firmadas con varios seudónimos, en tipologías múltiple: proclamas de propaganda, versos, bocetos en prosa, pero también páginas de ficción popular, siempre con un personaje sociales” (Marchese 2019)

En 1929 con el seudónimo de Etienne Gamalier, publicó *L'Oasi*, una novela anticolonialista en la que denunciaba el exterminio de las tribus rebeldes Senussi que resistían en Cirenaica. Se trata de un texto de fuerte solidaridad contra toda opresión, un himno a la libertad de pueblos Al igual que Isabelle Eberhardt, critica a los colonialistas ridiculizándolos, expresando un gran amor por el pueblo musulmán.

Y después de toda la indiferencia despectiva que el musulmán siente hacia todas sus ambiciosas innovaciones, hacia su ilusión ciega de creerse portadores de civilización... Se ríe de su civilización. [...] En esta tierra no se puede vivir como extranjeros. Nos brinda demasiadas cosas hermosas. Y no hacemos más que tomar, lamentablemente... Somos rapaces, mientras que esta gente es la misma generosidad encarnada (Rafanelli, *L'Oasi* 2017, 181)

En Egipto Leda Rafanelli conocerá al pintor Ivan Gustav Aguéli, también anarquista y convertido al sufismo. Aguéli, como veremos, es una figura clave,

también conocido por ser uno de los primeros artistas suecos en introducir el simbolismo en la pintura de su país. Sus obras a menudo reflejan una síntesis de elementos orientales y occidentales, mezclando la espiritualidad y las influencias artísticas de ambas culturas.

Muchos, por lo tanto, combinados arte con esoterismo, arte con anarquismo, o esoterismo y anarquismo con simpatía por el islam y el sufismo. Aguéli ha combinado todo esto (Sedgwick 2022, 3)

En su escrito "*L'Art pur*" Aguéli expresa su nueva teoría del arte del cerebro en la que encontramos los principios del arte sufi:

El arte cerebral merece ser llamado arte puro, porque el proceso de su percepción es directo (esthesis directa), a través de su capacidad para impresionar sin la intervención de ningún yo ajeno u objeto externo, únicamente a través de una aprehensión interna, un sentido interno del latido impulsivo de la propia vida, en otras palabras, a través de su ritmo... Por eso, el " *dikr* " de los derviches [Sufis] es una asimilación esencial de ciertos ritmos iniciáticos... quien realmente quiera conocerlo, solo debe estudiar el mundo de Muhyiddin Ibn al-'Arabī (Sedgwick 2022, 28).

En la figura de Iván Aguéli anarquismo, esoterismo y arte se funden profundamente. La necesidad de cambiar el orden sociopolítico impuesto por el imperialismo occidental, el universalismo y el igualitarismo, la solidaridad, la resistencia a la opresión son los cimientos comunes que unen anarquismo e Islam de forma natural. Y se unen Iván Aguéli y Leda Rafanelli.

Anthony Fiscella en su estudio de las variedades del anarquismo islámico nos dice

Un 'lenguaje' potencialmente común entre el Islam y el anarquismo podría encontrarse mejor en "un lenguaje de resistencia a la opresión y escepticismo hacia la autoridad humana, pero también compromiso con el igualitarismo, el universalismo y la solidaridad". (Sedgwick 2022, 117)

En el cuento "*Il raddomante*" que apareció en la revista anarquista *La Libertà* el 5 de mayo de 1914, Leda Rafanelli compara el estilo de vida occidental con la sabiduría islámica y en esto también su figura es muy similar a la de Isabelle Eberhardt. Iván Aguéli también habla de un "Islam democrático y liberal" opuesto al "dogmatismo materialista".

Encontramos diferentes acercamientos al mundo islámico, el exotismo occidental y el colonialismo por un lado y un sentimiento de fraternidad universal por el otro.

Es la libertad del sufi lo que atrae a los anarquistas, el anhelo de fraternidad, se produce una conversión total, permaneciendo siempre impaciente ante cualquier forma de imposición. Leda Rafanelli vivirá los últimos años de su vida enseñando árabe, pintando caligrafías islámicas y escribiendo artículos para la revista anarquista

*Umanità Nuova*. Morirá en Génova en 1971. Aguéli morirá durante la Primera Guerra Mundial cerca de Barcelona, arrollado por un tren en 1917.

Los enfoques progresistas y revolucionarios hacia el arte se combinaban cómodamente con enfoques progresistas y revolucionarios hacia la política, y por ende con el anarquismo, que a su vez se combinaba con la resistencia al colonialismo. La resistencia al colonialismo fomentaba un enfoque comprensivo hacia el Islam, ya que muchos de los afectados por los efectos del colonialismo eran musulmanes. El esoterismo occidental también fomentaba un enfoque comprensivo hacia el Islam, ya que el aparentemente puro monoteísmo del Islam atraía a muchos que habían rechazado las iglesias cristianas, los mitos y doctrinas cristianas, pero aún esperaban acceder a lo trascendental. El esoterismo occidental también se combinaba cómodamente con el esoterismo islámico de Ibn al-'Arabī, y así con el sufismo. Muchos, entonces, combinaban el arte con el esoterismo, el arte con el anarquismo, o el esoterismo y el anarquismo con la simpatía por el Islam y el sufismo. Aguéli combinaba todos estos aspectos. (Sedgwick 2022, 3)

#### 4.4. Valentine de Saint-Point: del futurismo al sufismo

Glorificamos la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructivo portador de felicidad, las bellas ideas por las que vale la pena morir, y el desprecio a la mujer. *Marinetti, Manifiesto fundador del futurismo*<sup>111</sup>

Encuentro con Anne Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat Vercell, más conocida como Valentine de Saint Point, en la Bienal de Venecia de 2022 *Il latte dei Sogni*, que acoge en los jardines una sección denominada *La culla della strega*, con algunas xilografías de las obras de Valentine, bisnieta de Alphonse de Lamartine, nacido en 1875 en Lyon.

Valentine fue inspiradora y consejera de músicos y poetas como Satie, Ravel, D'Annunzio, fue modelo de artistas como Alphonse Mucha y Auguste Rodin, que la define como "La diosa de la carne de mi inspiración marmórea", la *Muse Pourpure*, apodada así por el color de su ropa, o *Fille du Soleil*, como la llamó D'Annunzio. Comenzó a escribir poesía cuando era niña.

Durante la inauguración de una exposición de pintura futurista en la Galerie Georges Giroux de Bruselas en 1912, la artista aparece con uno de sus vestidos morados con un enorme sombrero de plumas, acompañada por los futuristas Marinetti con vestido rojo sangre, Boccioni, Balla y Severini, respondiendo en aquella ocasión al Manifiesto Futurista de Marinetti, con el *Manifiesto della donna futurista* (1912). Escribiría más tarde también el *Manifiesto della lussuria* (1913), la liberación de la mujer pasa por la liberación de su cuerpo; su ideal de mujer es una 'supermujer' que

---

<sup>111</sup> Este fragmento del Manifiesto futurista de Marinetti fue usado por Valentine de Saint Point como cita inicial de su propio Manifiesto della donna futurista (1912).

vive plenamente su sexualidad, una mujer heroica, guerrera. Estamos en el umbral de la Primera Guerra Mundial, las tensiones son altas, la sensación de guerra inminente está encarnada por los futuristas, la llamada a la violencia es muy fuerte en el *Manifiesto de la Mujer Futurista*. Valentine de Saint Point interpreta todas estas preocupaciones llevándolas al extremo:

Mujeres, por demasiado tiempo engañadas por la moral y el prejuicio, vuelvan a su instinto sublime: a la violencia y la crueldad. (De Saint Point 25 Marzo 1912)

Durante la Primera Guerra Mundial se ofreció como voluntaria en la Cruz Roja. Esta experiencia la decepcionará y la cambiará profundamente, se alejará de la retórica de la guerra como un sacrificio heroico. Valentine De Saint Point también concibió una danza que llamará *Métachorie*, que define como una fusión total de las artes, con coreografías inclinadas a la espiritualidad, es precisamente en este trabajo total que nacen los grabados presentados en la Bienal de Venecia 2022 que gráficamente representan su *Métachorie* (fig.185-186).



Fig.185. Valentine de Saint Point, Bienal de Venecia 2022, incisiones.



Fig.186 Valentine de Saint Point, Bienal de Venecia 2022, incision.

*Métachorie* se representó por primera vez el 20 de diciembre de 1913 en el Teatro Léon Poirier de París. El espectáculo fue una combinación de luz, sonido, danza y poesía. Saint Point solo usó piezas de velo de seda alrededor de partes de su cuerpo y rostro. El objetivo era crear formas abstractas y geométricas, no se buscaba la emoción que despertaba en el público, sino los movimientos que generaba el movimiento, precisamente como pertenecientes a una estética futurista. En 1917 interpretó *Métachorie* por última vez en el Metropolitan de Nueva York, la suya es una danza del espíritu.

Se va a El Cairo, con la probable intención de abrir una sucursal egipcia de la Sociedad Teosófica.

Cada superhombre, cada héroe, independientemente de su grandeza, genio o poder, es la prodigiosa expresión de una raza y una época en la medida en que está compuesto a la vez de elementos masculinos y femeninos, de feminidad y masculinidad, o sea, es un ser completo. Valentine De Saint Point, *El Manifiesto della donna futurista*, 25 de marzo de 1912.

Estas palabras ayudan a entender el interés de Valentine por el ideal sufí de mejora espiritual del hombre, del *al-Insān al-Kāmil*, en su potencial distorsionada que tanto afecta las visiones de un pensamiento nacionalista que discutiremos más adelante.

De hecho, habiendo llegado a Egipto, se convirtió al sufismo, tomando el nombre de Rawḥīya Nūr al-Dīn.

En El Cairo, fundará un *Centre Idéiste* y también una revista anticolonialista, *Le Phoenix*, de apoyo a los movimientos nacionalistas y al renacimiento árabe-musulmán, en cuyas páginas, desde el primer número, toma partido contra el imperialismo occidental y el fin de los valores, tema común a todas las figuras encontradas a excepción de Aurélie Picard.

Valentine de Saint Point lleva adelante la muy actual batalla por la autodeterminación de las mujeres islámicas, empujando a las mujeres musulmanas hacia un "feminismo oriental", respetuoso de su tradición. Las feministas egipcias, en cambio, "enamoradas" de Occidente rechazaron su visión, pues su único sueño de liberación en ese momento era Occidente. Y en Egipto, Occidente tiene pleno éxito en la difusión de su visión de "libertad" para las mujeres. La mujer habría obtenido la emancipación entregándose a la modernidad occidental, rechazando su propia cultura y las demás posibilidades de emancipación ligadas a su entorno cultural.

Alrededor de 1930, Valentine de Saint Point entró en contacto con René Guénon, quien hacía mucho tiempo que se había convertido al Islam y se inició en el sufismo bajo su guía. Vivirá sus últimos años en gran pobreza en El Cairo en su desierto, hasta morir a la edad de 78 años.

#### 4.5. René Guénon

René Guénon, como hemos visto anteriormente, fue introducido al sufismo por Ivan Aguéli en 1911 (Sedgwick 2022, 12) a través de la colaboración de este último con el diario de Guénon, *La Gnose*.

Converso al Islam y al sufismo, tomó el nombre de Abd al Waḥīd Yahya, es el padre de la corriente "tradicionalista" del sufismo occidental, en la que se encuadran figuras como Frithjof Schuon, Ananda K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, Martin Lings, Michel Valsan o Seyyed Hossein Nasr.

El pensamiento de René Guénon está en el centro de la penetración del sufismo en Francia en el siglo XX y su difusión en Europa, convertida en la *ṭarīqa* Šāḍilīya, encarna un sufismo intelectual occidental. La doctrina de la tradición primordial combina una crítica radical de la modernidad con una referencia a la tradición como conocimiento antiguo y primordial.

El tradicionalismo es un sistema "perennialista" anteriormente conocido como *philosophia perennis* desde el Renacimiento, basado en la concepción de una verdad perdurable que ha existido siempre, común a todas las religiones o filósofos espirituales.

La necesidad de una autoridad espiritual y un fuerte pensamiento antimodernista son, sin embargo, también la base del pensamiento populista y nacionalista que ha llevado a muchos exponentes de la extrema derecha a acercarse al pensamiento de René Guénon y, por asociación, al de Ivan Aguéli. En los años 90, encontramos entre los partidarios de las ideas de Guénon a Steve Bannon, jefe de la campaña de Trump; a Alexandre Dugin, nacionalista de la Iglesia Ortodoxa, apodado el Rasputín de Putin; y a Olavo de Carvalho, el filósofo de Bolsonaro. (Sedgwick 2020).

El Tradicionalismo Político está asociado principalmente con la derecha radical y con los escritos de Julius Evola (1898-1974), un italiano que estuvo activo tanto antes como después de la Segunda Guerra Mundial, y Alexander Dugin (nacido en 1962), un ruso que se volvió prominente durante los primeros años de la presidencia de Vladimir Putin. La relación entre el Tradicionalismo espiritual y político es asimétrica (Sedgwick 2022, 7).

Sedgwick, por lo tanto, se interroga:

¿cómo una figura progresista como Aguéli, anarquista, se vio envuelta en este movimiento? Una respuesta es que Aguéli murió antes de que el movimiento tradicionalista se afanzara y, por tanto, no tuvo nada que ver con su posterior desarrollo. (Sedgwick 2022, 8)

#### 4.6. Una reflexión final sobre el colonialismo francés

Como hemos visto, el proyecto imperialista y colonial necesitaba justificar su misión civilizadora y por ello necesitaba modelos interpretativos del Otro que legitimaran su función colonizadora. Occidente en su labor de modernización ayudó a evolucionar al otro primitivo.

La misión civilizadora europea emerge con fuerza de la lectura del texto *Les confréries religieuses musulmanes* de Octave Depont y Xavier Coppolani ( Depont y Coppolani 1897) que nos recuerda el papel de Aurélie Picard dentro de la *Zāwīya* sufí, el intento de transformar lentamente a las poblaciones argelinas, de educar a estos "fanáticos":

Sin embargo, para las masas ignorantes y, por lo tanto, impotentes para comprender su método, se necesitaban alimentos espirituales más positivos. Los sufíes les proporcionaron esto a través del procedimiento externo que, llevando a un éxtasis histérico, marcó la etapa final de su enseñanza. El Sr. Renan ha dicho que el Oriente nunca ha sabido detenerse en el quietismo, en los límites de la extravagancia y la inmoralidad. Creemos que ofrecemos una nueva prueba de esto en este libro al examinar este curioso proceso de la mística musulmana que hace que, a través de posturas corporales particulares, el canto, el grito, la danza y los malabaristas de Matapan, las criaturas crean haber alcanzado la cima de la enseñanza sufí, el Nirvana budista: la aniquilación en Dios.[...] Ante cada brecha que Europa abre en el antiguo Oriente para introducir la civilización y la luz, el musulmán tiembla de terror. Ante el peligro inminente, los líderes de las cofradías lanzan el grito de alarma, refuerzan los lazos de sus seguidores, predicán la guerra santa y erigen como principio la oposición sistemática a toda innovación. Poco a poco, los maestros espirituales amplían su enseñanza para dar cabida a la política, reclutan del mundo, y contienen a toda costa la invasión. (Depont y Coppolani 1897, XIX-XX)

Las poblaciones magrebíes son descritas como primitivas, hospitalarias y orgullosas, pero en estas descripciones el observador está siempre en posesión de una verdad y el otro mismo se encuentra relegado a un grado de inferioridad cultural y racial: "De temperamento seco y ardiente, los hombres de esta tierra eran como los conocemos hoy, sanguinarios y obsequiosos, supersticiosos y exaltados, ávidos de creencias y ficciones". (Depont y Coppolani 1897, 4).

La justificación del colonialismo parte de su retórica basada en la simplificación y la inferiorización cultural y la misión civilizadora también se concreta a través del pensamiento de Ernest Renan, quien considera la religión islámica incompatible con la civilización moderna. Este pensamiento popular en ese momento también llevaría a Herbert Spencer, influido por *El origen de las especies* de Charles Darwin, a desarrollar una teoría evolutiva en el campo social.

Este es el contexto en el que viven Aurélie Picard, Isabelle Eberhardt, Leda Rafanelli y Valentine de Saint Point. A través de sus vidas hemos podido observar

diferentes aspectos de la relación colonizados/colonizadores y comprender la densa red de equilibrios y mediaciones.

Los franceses en Argelia, como ya hemos descrito, tenían como objetivo dismantelar la estructura tribal y encontraron la resistencia argelina encarnada sobre todo en los diversos *ṭurūq* sufíes.

Las cofradías, guardianes del Islam y de la comunidad frente al invasor cristiano, estaban presentes y ramificadas por todo el país. Encontramos la *ṭarīqa* Qādirīya, a la que estaba afiliado el Amīr 'Abd al-Qādir o la *ṭarīqa* Rahmaniya. Profundamente envueltos en la revuelta de Cabilia de 1871, los Tiġānīya que se fortalecieron como respuesta a la colonización, fueron centros de organización y resistencia, y en algunos casos, como hemos visto, optaron por encontrar alianzas.

La supresión de la rebelión de Cabilia en Francia en 1871 marcó el principio del fin de la resistencia musulmana, y la hostilidad resurgió con el estallido de la revolución argelina en 1954 que condujo a la independencia en 1962.

#### **4.7. Una consideración final**

Todas outsiders, pioneras, sus figuras históricas han ayudado a redefinir los límites de nuevas posibilidades para las mujeres de su tiempo. Convertidas al Islam y al sufismo, encontraron en las hermandades sufíes un espacio de libertad de expresión al margen de su propio sistema cultural. El sufismo, que históricamente ha desarrollado una visión inclusiva y tolerante hacia las personas de diferentes tradiciones y creencias, se convierte así en un ámbito abierto para que estas autoras expresen tensiones espirituales, artísticas y políticas.

Como hemos visto, cada una de ellas ocupa un lugar diferente en el escenario de los colonizadores y los colonizados. No son personajes románticos perdidos en un sueño orientalista, sino personajes históricos se enfrentan al mundo colonial de manera crítica, con la excepción de Aurélie Picard, quien adoptó posiciones más alineadas con las instituciones coloniales. Todas jugaron un papel importante entre la política y la espiritualidad, nunca vivida pasivamente.

Es interesante observar cómo el sufismo y la anarquía se encuentran en el terreno común de la perspectiva crítica y alternativa a la sociedad, ambos impulsados por el anhelo de libertad e igualdad.

¡De pie, proletarios, todos de pie! Y explicamos la bandera de la guerra social. ¡De pie! Y, como los fanáticos del Qur'ān, en medio de la lucha insurreccional, donde quien muere no muere más que para renacer en la sociedad futura, repetimos el grito de anatema y exterminio para la religión y la familia, para el capital y el gobierno; este grito de odio y amor, de odio por el privilegio, de amor por la igualdad: este grito vengativo final, este grito de nuestra fe: ¡La REVOLUCIÓN es la REVOLUCIÓN, y la

LIBERTAD - hoy vilipendiada, expulsada, perseguida, pero mañana victoriosa y poderosa y siempre inmortal, la LIBERTAD es su PROFETA!... (Sartre 1978, 35)

La crítica a la religión vista como un sistema rígido siempre está presente, pero es en el sentido extremo de libertad propio de la gente del desierto donde los sufíes encarnan su ser "en el mundo pero no del mundo", donde el anarquismo se encuentra con el sufismo.

El desierto ha inspirado y cautivado a muchos místicos, es el lugar privilegiado del encuentro teofánico, desde los padres del desierto hasta los místicos sufíes; las conversiones en tierras africanas expresan el anhelo hacia lo divino y la rendición total a Dios.

"Lo más notable de los Padres del Desierto", señaló un teólogo inglés, Bryan Houghton, "es que en el desierto permanecen obstinadamente. no puedes más para llegar a ellos. No revelan absolutamente nada sobre sí mismos. Ni siquiera parece importarles demasiado si alguien llega a interrogarlos. Saben muy bien que serán los últimos en reírse. Habían llegado al punto en que el yo simplemente se había desvanecido". (Draghi 1975, 9)

El desierto como lugar de revelación es el espacio privilegiado por excelencia en la historia de la mística.

Las conversiones en la tierra de África nos muestran el poder transformador del desierto. Así ocurre en el caso de Charles de Foucauld, que se convierte al cristianismo en el desierto y vive entre los tuaregs en su Argelia natal de las montañas de Hoggar, en la ermita de Assekrem y de Tamanrasset huyendo del vacío de la sociedad occidental, o igualmente los místicos sufíes Al Hallāğ y Rābi'a al- 'Adawīya que encuentran la presencia divina de *Allāh* en el desierto. Lugar límite, espacio vacío se convierte en soporte para la contemplación y precisamente en la ausencia, que se vuelve en inter mundo, *barazaj* en el cual se produce el descenso de las visiones teofánicas.

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

-¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? -pregunta Kublai Kan.

-El puente no está sostenido por esta o aquella piedra -responde Marco- sino por la línea del arco que ellas forman.

Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade:

-¿Por qué me hablas de las piedras? Es sólo el arco lo que importa.

Polo responde:

-Sin piedras no hay arco.

Italo Calvino, *Le città invisibili*.

## Capítulo 5. Al-Ándalus, el florecimiento del espíritu

Al-Ándalus, sin duda, es un cronotopo, en el sentido que da a esta palabra Mijail Bajtin, al concebirla como un cruce entre el tiempo y el espacio (Bajtin, 1989: 237). Esta intersección espacio-temporal intensifica el significado y encara la idea de "paraíso". Con frecuencia se alude a la idea de paraíso presente en muchas religiones como lugar de la utopía y la nostalgia (Eliade, 1971: 149-184), González Alcantud, *Al-Ándalus y el tiempo mítico de los Andalusíes*

Imágenes de riqueza cultural, buen gobierno y tolerancia son evocadas por el mito de al-Ándalus, mito vinculado a siglos de permanencia musulmán en la Península Ibérica, una época caracterizada por un notable desarrollo cultural, científico y artístico.

Esta visión mítica de al-Ándalus contiene en sí misma una nostalgia que es el deseo de algo que ya no pudo ser y potencialmente podría revivir como posibilidad.

Este elemento nos recuerda a Walter Benjamin, cuando afirma que es el presente de sus posibilidades de lo que siente nostalgia. Por lo tanto, el pasado no se convierte en una entidad estática, sino en algo vivo y dinámico. Para Benjamin, la relación con la historia no se limita a un simple acto cognitivo, sino que consiste en aprovechar las oportunidades interrumpidas en el pasado y reincorporarlas para construir futuros posibles. Benjamin sugiere que el pasado puede recuperarse y revitalizarse mediante actos de interpretación y recontextualización en el presente.

Al-Ándalus no es una historia fija de conquista y reconquista, sino un lugar de creatividad, una historia que puede recrearse para imaginar futuros mejores y más tolerantes. (Civantos 2021, 275)

Esta reflexión nos remite a la idea de mito bueno evocada por José Antonio González Alcantud que nos invita a observar al-Ándalus como un mito bueno de convivencia entre musulmanes, cristianos y judíos, "bueno para ser pensado", un horizonte al que mirar, cargado de nostalgia que contiene en sí mismo el elemento de posibilidad de retorno.

Para evitar entrar en polémicas viciadas desde diversos foros se ha lanzado al espacio ideológico la idea del paradigma al-Ándalus. Se trata de considerar a al-Ándalus creado a partir de la fecha de 711 un horizonte bueno para ser pensado, en la que medida en que es una experiencia histórica singular, acogida no tanto a la ortodoxia islámica como a un humanismo heterodoxo en el terreno del pensamiento así como en las prácticas culturales. Y un horizonte, que, siendo mito, o sea reconociendo su carácter de invención cultural, nos permite fraternizar con los magrebíes, hallando nexos emocionales comunes. Un valor común y cada vez más raro, aunque parezca mentira, en nuestro mundo, es lo trascendente de la vida y de los signos que nos emite para disfrutarla aquí y ahora. Otro, el respeto y la moderación. Y uno más, el

alejamiento de todo fundamentalismo ideológico o religioso. (J. A. González Alcantud 2014, 61)

Y este "trascendente de la vida" es precisamente la esencia del mito bueno de al-Ándalus que encuentra su corazón en el sufismo. al-Ándalus es, pues, tanto un territorio geográfico como una cultura floreciente que se desarrolló en la España medieval durante la presencia árabe. Precisamente los árabes entraron en España en el año 711 y abandonaron definitivamente las tierras españolas en 1492 con la dinastía nazarí.

Durante este periodo, las tierras andaluzas vivieron una época de gran esplendor desde el punto de vista cultural y científico en los más diversos campos del conocimiento que van desde las matemáticas, la astronomía, la medicina, la filosofía y la literatura. Este período, conocido como el "milagro andalusí" (Pacheco 2017), se caracterizó entre otras cosas por la traducción al latín de las obras de pensadores como Averroes, facilitando así la transmisión del pensamiento griego a Occidente.

En ese período temporal, en al-Ándalus vivieron tres comunidades humanas que tenían su propia visión del mundo y del espíritu: la cristiana, la judía y la musulmana que manifestaron un arte personal de concebir la existencia y dominar la vida. (Pacheco 2017, 11)

El territorio de al-Ándalus se caracterizó por su población diversa, que incluía musulmanes, cristianos y judíos, cada uno de los cuales contribuyó a moldear la cultura y la sociedad. Esta diversidad e interacción entre comunidades religiosas y culturales creó un entorno único de convivencia e intercambio, en el que ideas e influencias se mezclaron y enriquecieron mutuamente. Este pluralismo cultural y religioso ha sido un elemento fundamental de la riqueza de al-Ándalus.

Las etnias de al-Ándalus se van a fundir en una unidad política y cultural bajo el califato, aportando cada una de ellas parte de su personalidad, en un mosaico abigarrado que constituirá la civilización Andalusí, de características originales dentro del mundo islámico. (Rubiera 1980, 145)

Y entre estas diferentes culturas se produjo un proceso que podríamos definir como transculturación, retomando el término empleado por Ortiz en *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar* (Ortiz 1999) un proceso en el que diversos elementos contribuyen a crear un nuevo hábitat.

Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz 1999, 83).

Esta es la idea de España que caracterizará a Américo Castro, en la que profundizaremos más adelante.

En este contexto, al-Ándalus puede considerarse una manifestación tangible de la dialéctica entre la calidad del entorno cultural de una sociedad para su equilibrio y desarrollo. Como sugiere Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* (1987. Cap. II y III) si el hombre tiene que completarse solo puede hacerlo con la cultura, el cerebro no es solo un factor de condición o una causa eficiente de la cultura, sino que también es un producto de ella.

La riqueza cultural y la fuerte espiritualidad que caracterizaron este período se debió en gran medida al sufismo, con su tensión hacia *al-Insān al-Kāmil*, el hombre perfecto. El sufismo fue el fundamento intelectual y espiritual de la cultura de al-Ándalus con profundas influencias en las cortes, estableciendo una fuerte "alianza entre saber y poder" (Pacheco 2017, 203).

Como nos recuerda Puerta Vílchez el «sufismo o el misticismo islámico era una de las disciplinas formales que constituían la educación de las élites intelectuales del momento». Franco Sánchez, en su estudio dedicado a la familia de místicos de al-Ándalus, los Banu Sid Bunuh, nos recuerda el prestigio de su cofradía (*ṭarīqa*) en la Granada nazarí. Tal era el reconocimiento de sus místicos que hizo que varios sultanes los llamasen a la propia Alhambra para beneficiarse de sus prácticas religiosas. (Ruíz Souza 2016, 11)

### 5.1. Una fiesta sufí en la Alhambra de Muḥammad V

El día 12 del mes de Rabi'a del año 764, que corresponde al 30 31 de diciembre del año gregoriano 1362, en la Alhambra de Granada, durante el reinado de Mohammed V, se celebró el *Mawlid*, celebración por el nacimiento del profeta Muḥammad. Disponemos de un testimonio detallado de ello gracias a la obra *Nufadat III* de Ibn al Jatīb que contiene la descripción de esta festividad.

Ibn al Jatīb fue una figura muy importante, discípulo de Ibn al- Ŷayyāb, científico, poeta, escritor, músico, historiador, filósofo, médico, agrónomo y político del Sultanato de Granada, además del visir y primer ministro de los emires Yusuf I y Muḥammad V de Granada. Algunos de sus poemas decoran las paredes de la Alhambra de Granada. Entre muchos otros, escribió el texto titulado *Rawdat al-Ta' rif fi al- Hubb al-Sharif*, *El jardín del conocimiento del amor noble*, que defendía los puntos en común entre filósofos griegos como Aristóteles y Platón, los sufíes de al-Ándalus como Ibn al-'Arabī y los primeros sufíes de Irak como al- Junayd y al- Muhasibi, describiéndolos a todos como *muhibbtin*, 'los que aman a Dios' (Akhtar 2015 ). En este anhelo gnóstico, él describió el camino del amor sufí como el más noble.

Al igual que los almohades, los gobernantes nazaríes buscaron apropiarse del conocimiento filosófico y sufí para fortalecer su legitimidad. Desde esta perspectiva, Ibn al-Jatib aparece como una especie de filósofo de corte que sigue el legado del

filósofo y juez Averroes bajo los almohades. Tanto Averroes como Ibn al-Jatib escribieron bajo el patrocinio de la corte pero, mientras Averroes avanzó muchas de sus doctrinas mientras ejercía de juez principal, Ibn al-Jatib avanzó sus doctrinas mientras estaba en el cargo como primer ministro, y el juez principal al- Nubahi se erigió en su mayor crítico y rival. Dado este contexto histórico, el enfrentamiento entre Ibn al-Jatib y al- Nubahi puede leerse como la historia del modo en que las ideas de Ibn al-Jatib sobre las doctrinas filosóficas y místicas chocaron con las muy diferentes ideas del juez principal sobre la filosofía, el sufismo y la autoridad religiosa sufí. Con una rivalidad por el poder administrativo ya en marcha, este desacuerdo sobre el conocimiento y la autoridad se convirtió en el vehículo a través del cual su rivalidad explotó en un caso judicial (Akhtar 2015 , 328).

Por tanto, aunque fue el sultán quien encargó los escritos de Ibn al Jatib, el *qadī* de Granada, al Nubhai y su protegido Ibn Zamrak; utilizaron este texto en su contra. Ellos serán entonces los instigadores de su encarcelamiento, de su juicio y de su muerte, ocurrida en la prisión donde fue asesinado.

Este texto encargado por Muhammad V refleja el punto de vista del sultán y trata de dirigirse a la comunidad sufí pidiéndoles moderación, respeto a las tradiciones del Islam y sobre todo no interferir demasiado en la política, criticando por ejemplo al sufí Ibn Qasi que se había rebelado contra los almorávides en la ciudad de Mértola e incluso había acuñado sus propias monedas.

Ibn al Jatib tuvo un papel muy importante en la creación del "palacio poema" que es la Alhambra (J. M. Puerta Vílchez 2019), compuso varios poemas que serán colocados en el arco de entrada al salón del trono de Yūsuf I, quizás incluso en la misma sala, en el nuevo Mexuar de Muḥammad V. Tras su muerte será su alumno-traidor Ibn Zamrak, secretario personal del soberano quien luego "se encargará de todos los programas poético-arquitectónicos de Muḥammad V (Comares, Leones y Árboles de Lindaraja )."

Concebida y diseñada con los mismos criterios que los libros de la época, la Alhambra es una excepcional archi-textura, que conserva para nosotros una honda lección de estética, no sólo por la belleza de sus espacios y formas, sino también por el alto grado de conciencia simbólica y artística que aporta su tejido verbal caligrafiado. Los epígrafes coránicos, cuidadosamente elegidos, evocan la soberanía de Dios sobre los cielos y la tierra y la Luz divina que se propaga por el mundo, así como la perfección, fertilidad y hermosura de la naturaleza y de toda la creación (J. M. Puerta Vílchez 2019, 32-33).

Encontramos la figura de Ibn al Jatib en el documental *Los constructores de la Alhambra*, dirigido por Isabel Fernández y financiado a través de Media Europa Creativa, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Aljazeera Documentary Channel y otros. Obra que ha contado con la colaboración y el apoyo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, la Universidad de Granada, la Escuela de Estudios Árabes

del CSIC, el Patronato de Turismo de Granada y el Institut Ramon Llull. Fernández afirma en una entrevista: "Me gustaría que sirviese para reflexionar sobre una parte fundamental de quiénes somos, y para reivindicar el peso de al-Ándalus en la creación de la cultura europea"<sup>112</sup>

El documental está basado en el texto *Nufadat III* escrito por Ibn al Jatīb (interpretado por el actor Amr. Waked), durante el reinado de Yusuf I quien, viéndose bajo la creciente amenaza de los reinos cristianos circundantes, comprendiendo la importancia de preservar el patrimonio cultural y espiritual, junto con su visir Ibn al Jatīb trabajó en la creación de un palacio-poema (J. M. Puerta Vílchez 2019), en el palacio de la Alhambra, obra destinada a preservar el esplendor del reino nazarí. El documental está ambientado en la Granada de 1340, época en la que Granada se encontraba en pleno apogeo de riqueza intelectual y espiritual y reunía a las mejores mentes de la época. "Juntos trabajamos en los proyectos del sultán", relata Ibn al Jatīb en el documental. En sus crónicas describe cómo el sultán Yusuf I decidió la construcción de un edificio que reflejara el esplendor de su civilización y permaneciera en el tiempo.

Para la realización de este documental, el director contó con el apoyo científico de investigadores de la Universidad de Granada como Historia (Antonio Malpica, Adela Fábregas), Historia del Arte (José Miguel Puerta Vílchez), Estudios Semíticos (Julia Carabaza ) y Matemática Aplicada (Rafael Pérez Gómez ), pero también de la Escuela de Estudios Árabes (CSIC) y del Patronato de la Alhambra y el Generalife ( Jesús Bermúdez ).

Las celebraciones con motivo del *mawlid* también se narran en el documental, aunque la representación no hace justicia al alcance y significado de este grandioso acontecimiento que tuvo lugar entre el 30 y el 31 de diciembre de 1362.

Nos ocuparemos de la descripción detallada de este acontecimiento a partir de las palabras del propio Ibn al Jatīb tomando como referencia el texto de Antonio Fernández Puertas. *Alhambra Muhammad V*, publicado en 2020 para la editorial Almuzara. Esta obra contiene el texto de *Nufadat III* escrito por Ibn al- Jatib, en el que, junto a una descripción de los distintos sultanes nazaríes, también presenta una descripción detallada de la festividad del *Mawlid* celebrada en el interior de la Alhambra.

Ibn Jatib describe así la fiesta con motivo del *Mawlid*: «fue día memorable, semejante a una fuente a la que se acude, a un jardín frecuentado, a un esplendor deseado». (Fernández Puertas 2000, 275)

Entre los enviados se encontraba el célebre Ibn Jaldūn, diplomático tunecino de origen andalusí, uno de los más grandes historiadores árabes clásicos y considerado el padre de la Sociología de la Historia.

---

<sup>112</sup> Entrevista CSIC <https://www.eea.csic.es/noticias-eea/los-construtores-de-la-alhambra-dirigida-por-isabel-fernandez-se-estrenara-en-cines-el-25-de-noviembre/>

Ibn Jaldūn, en su monumental obra, considerada como una introducción a la historia general titulada *Muqaddima* o *Prolegómenos*, observa en primer lugar el comienzo del declive de la civilización islámica clásica.

Durante la segunda mitad del siglo XIV, periodo caracterizado por una situación política fragmentada, el Islam se enfrenta a una serie de crisis: el avance de Tamerlán en Oriente Próximo, la conquista de Castilla en Andalucía occidental, a lo que se añade el debilitamiento debido al desplazamiento del eje del comercio mundial, los portugueses circunnavegan África, los castellanos se expanden por el Atlántico tras la conquista de Granada, Europa agitada inicia una revolución cultural.

Tiempo después, el siglo XV sentenciaría finalmente a ese Islam que fuese un día apogeo de civilización, al circunvalar África los portugueses, cruzar los castellanos el Atlántico tras la toma de Granada y alzarse Europa como relevo civilizador de la mano de la enorme revolución cultural que implicó la imprenta, artefacto que el Islam no supo adoptar, no supo ver, desconectándose así del mundo en lo comercial –por todo lo anterior- y en lo cultural por ese insólito y sin precedente desprecio hacia la innovación. Daba así comienzo cuanto, mucho después, los historiadores árabes del XIX llamarían *ʿAṣr al-ẓulumāt* o “época de las tinieblas”; un tiempo de aislamiento, de ensimismamiento, de inaudita desconexión con respecto al norte del Mediterráneo, que solo terminaría cuando la Europa colonial invadiese las tierras del Islam, siglos después, tras el acicate inicial de construir y controlar el Canal de Suez. (González Ferrín et alii 2019, 10-11)

Este periodo de aislamiento que vivió el Islam, mezcla de repliegue lleno de *hybris*, marcó la decadencia final de la cultura islámica y le costó el atraso que más tarde permitiría el dominio del colonialismo. Ibn Jaldūn en el prólogo de la *Muqaddima* reflexiona sobre una cultura, la islámica de su tiempo, incapaz de percibir su propia decadencia González Ferrín (AA.VV., Leones y doncellas: Dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI) 2018) . En un análisis crítico y lúcido, Ibn Jaldūn analiza los ciclos históricos, las fuerzas que impulsan el auge y la caída de las civilizaciones y el papel crucial de la cohesión social, denominada "Aṣabiya".

El combustible de cohesión social en todo proyecto de agrupación humana -*ʿAṣabiya* lo llamó él; “el sistema nervioso” (González Ferrín et alii 2019)

Ibn Jaldūn es un pensador de crisis hegemónicas, momentos de fragmentación y decadencia evolutiva como lo describe *García Fernández* (Emilio González Ferrín et alii 2019, 130). Cobra más vigencia que nunca en este momento de decadencia y fin de una época.

Su lúcido análisis histórico no le impide ser un hombre religioso y espiritual.

Ibn Jaldūn entró en la historia desde la perspectiva de un método “racional”, sin por ello –y he aquí su originalidad, frente al averroísmo- renunciar a su fe, situándola a niveles místicos. Alcántud en (González Ferrín et alii 2019, 77)

Con motivo de la fiesta del *mawlid* Ibn Jaldūn compuso una *qasida* que se recitó junto con las de Ibn al Jatīb e Ibn Zamrak. Ibn Jaldūn nació en Túnez en 1332 y murió en El Cairo en 1407. Residió en la Alhambra entre diciembre de 1362 y febrero de 1365, durante el reinado de Muḥammad V.

El texto de *Nufadat III* de Ibn al Jatīb contiene la descripción de la grandiosa tienda levantada con motivo de la celebración del nacimiento del profeta. Parecía un castillo lleno de pináculos y arcos que semejaban enormes barcos con grandes vigas a modo de minaretes. En el interior, preciosas alfombras cubrían el suelo de la altísima *qubba* sobre la que estaba tapizado el trono en un "blancura fuera de lo común", cortinas muy refinadas, cojines de cuero cuidadosamente dispuestos, candelabros muy preciosos colgados en el gran patio:

Y así deslumbraba el enmarañado bosque [de luces] y asombraba la visión maravillosa (Fernández Puertas 2000, 320).

El sultán Mohammed V es descrito como un hombre de "penetrante inteligencia, fina sensibilidad, sólido buen juicio y perfecta perspicacia", vestía las ropas "del rey de al-Ándalus" y llevaba la *'imma*, el turbante (Fernández Puertas 2000, 320).

Tras la oración comunitaria ante el sultán en el salón del privado *Mexuar*, se encontraban los sufíes y miembros de las cofradías místicas, faquires, luego los comerciantes orientales y tunecinos y el resto de las clases sociales ataviadas con ropas lujosas.

La descripción de Ibn al Jatīb nos dice que el banquete comenzó con "alabanzas a Dios" con la escucha silenciosa "de los diezmos del Qur'ān" y homilias. Posteriormente con cantos y sonidos de flautas se comenzó a servir la suntuosa cena, luego el sultán, los comerciantes y extranjeros fueron servidos como prueba por el sultán de "buena acogida, caballerosidad, magnimidad e hidalguía" (Fernández Puertas 2000, 324), seguida de todas las clases sociales.

Ibn al Jatīb nos aporta descripciones de comidas y postres exquisitos en un ambiente encantador que se prolongó hasta la mañana, cuando, una vez terminadas las oraciones, se sirvieron incomparables desayunos.

El *musmi* cantante y recitador combinó el canto con la recitación de más de 25 *qasidas*. *maulidiyyas* que se recitaron esa noche. Se leyeron once poemas y se cantaron canciones en honor al profeta hasta el amanecer. Al amanecer, tras el desayuno, después de un *dikr* que resonó toda la noche, los invitados se marcharon conmovidos. El mismo programa se repitió el resto de las noches de la semana.

Ibn Jatib ofrece una descripción detallada de la compleja estructura del reloj, *minkan*, que había realizado el sultán. En cada uno de los lados había un *mihrab* ricamente decorado con ornamentos y policromías, pero el corazón del reloj era su intrincado sistema de engranajes y mecanismos. Se diseñó un engranaje particular para liberar una bola de cobre cada hora. Esta bola caía con precisión en un pequeño

platillo de bronce, sonando cada hora, marcando así el paso del tiempo. Mediate un dispositivo esta bolita activaba un dispositivo que permitía abrir una pequeña puerta por donde aparecía una figurilla con un poema de Ibn al Jatīb. La última de estas piedrecitas sonó en el momento de la llamada a la oración del alba. Este mecanismo no sólo indicaba la hora, sino que también representaba una sofisticada obra de ingeniería para su época, demostrando la habilidad técnica y el conocimiento de los constructores.

El reloj, *minkan*, no sólo era una herramienta práctica para medir el tiempo, sino también una obra maestra artística y tecnológica que encarnaba la pasión de los gobernantes de al-Ándalus por la astronomía y la ciencia. Es bien sabido que los gobernantes de al-Ándalus mostraron un gran interés por la astronomía y las máquinas que medían el tiempo. La compleja estructura y los detalles decorativos de este reloj reflejaban el deseo de combinar técnica y belleza, creando así un objeto que era tanto una maravilla científica como una obra de arte.

Toda la fiesta fue una obra de arte, nos dice Ibn al Jatīb:

Los cronistas, los jeques de viajes, los viajeros, los estadistas y quien se asocia con el relato de las vidas humanas, estuvieron de acuerdo en que esta "obra de arte" tanto por su emplazamiento, su comida, su música y su horologio no tenía precedente en el tiempo, no se había compuesto otra de este modo, ni se le había adelantado en la realización. (Fernández Puertas 2000, 332)

## ***Dikr***

Ibn al Jatīb también nos ofrece la descripción de un poderoso *dikr* que tuvo lugar con motivo de las celebraciones del nacimiento del profeta. El *dikr* duró toda la noche, no se menciona la participación de mujeres, solo hombres adultos.

Entonces empezó el *dikr*, una danza y canción de los sufíes, alfaquíes y otros, que todos esperaban y todos se pusieron a bailar y cantar; y así continuaron hasta el alba, el ruido retumbando por el edificio nuevo. Por fin las voces callaron con el humo del ámbar quemado y el baile fue calmado con agua de rosas tirada en cantidad sobre los danzantes. La flauta (*mizmār*) empezó a sonar, anunciando el final del programa protocolario de la festividad. Entonces fue servido el desayuno y los invitados fueron perfumados, después de lo cual el soberano les dio permiso para marcharse. (Fernández Puertas 2000, 360)

Una nube de color "ámbar blanquecino" al amanecer marcará la vuelta a la consciencia. De hecho, fue necesario arrojarles agua de rosas a la cara para devolverles a un estado de conciencia normal. El papel del sufismo dentro del reino nazarí parece evidente.

Entre los múltiples ascetas místicos sufíes del emirato nazarí pueden señalarse los pertenecientes a la familia Banû Sîd Bunuh (Franco Sánchez 2009) o el célebre Ibn

'Abbâd de Ronda (1332-1390)'(Honerkamp 2009) cuyas obras circularon con los moriscos bien entrado el siglo xvi más allá de lo que fuera el reino de Granada. Las torres de la Cautiva y de las Infantas, y posiblemente también la de los Picos, según nuestra hipótesis serían utilizadas por cofradías de ascetas para la celebración mística del *dikr*. Torres que configuran una especie de ribat espiritual en la frontera norte de la Alhambra que mira hacia la enemiga corona de Castilla que conquistará Granada. Esta hipótesis podría verse apoyada por el protagonismo de las torres (militares, políticas, palatinas y místicas) y los oratorios (del Mexuar, Comares y del Partal) construidos sobre la misma muralla norte de la Alhambra. La cúpula de mocárabes que tuvo en su espacio central la Torre de las Infantas o la que aún presenta en su entrada la de la Cautiva (Ruiz Sousa 2000) incidirían en la función que aquí proponemos. La inexistencia de letrinas en ambas torres redundaría en su carácter religioso, pues si fueran sencillamente palacios de la realeza su ausencia resultaría incomprensible [...].

Podríamos continuar el texto hablando de otras torres. Muchas torres-alminares de las mezquitas, desde Siria a al-Ándalus, contaban con estancias en su interior que en ocasiones eran utilizadas como lugares de retiro y de vivienda de ascetas, a modo de pequeñas rábitas o morabitos. (Ruíz Souza 2016, 161-162)

Asín Palacios fue el primero en reflexionar sobre la importancia cultural del misticismo sufí durante el periodo de al-Ándalus en su texto *El Islam Cristianizado* de 1931, en el que ve influencias entre el misticismo cristiano y el sufismo. Palacios señala cómo la forma de vivir y practicar la espiritualidad sufí asemejaba a una tradición ascética y contemplativa arraigada en el monaquismo cristiano oriental.

Esta hipótesis es la de la imitación, más o menos consciente, de la doctrina y método de vida del monacato cristiano oriental. Su comprobación no es difícil. Primero, es innegable la posibilidad de contacto entre el islam primitivo y el modelo monástico cristiano: el ráhib o monje es ya un tópico de la literatura preislámica y de la literatura ascética de los primeros siglos del islam. La Arabia estaba llena de cenobios cristianos; el beduino, en sus viajes, tropezaba a cada paso con anacoretas en Siria y en Egipto. Después, las doctrinas y métodos de vida espiritual de los ascéticos cristianos, singularmente los contenidos en los *Verba Seniorum* y en las *Vitae Patrum Eremi*, reaparecen en los escritos y ejemplos de los ascetas y místicos musulmanes. El *Ihia* de Algazel, suma del sufismo, está lleno de estos préstamos, confesados unas veces y tácitos otras. El caudal mayor de los confesados lo constituyen los textos atribuidos a Jesús y los bíblicos puestos en boca de musulmanes. Los tácitos son toda o casi toda la doctrina ascético mística del *Ihia* (Asín Palacios, 1931, 12).

Asín Palacios también examina cómo estos mismos místicos sufíes influirían a su vez en la mística cristiana española, señalando las similitudes entre las obras de los grandes místicos castellanos y algunos de los escritos de los místicos nazaríes.

Baruzic, citado por Asín Palacios, analizando la actitud de renuncia de San Juan de la Cruz, señala una comparación sin precedentes en la historia de la espiritualidad cristiana, pero encuentra en cambio un precedente en Ibn al-'Arabī y tras él en el

grupo de místicos hispano-musulmanes, en particular los de la escuela Xadilí de cuya influencia Palacios deriva el movimiento de los alumbrados. Entre los siglos XIII y XV encontramos numerosos pensadores místicos y ascetas, entre ellos Abulabas de Murcia y Abenabad de Ronda, herederos de la espiritualidad de Ibn al-'Arabī. Palacios remonta el símbolo de la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz a Ibn 'Abbād de Ronda.

Asín Palacios y posteriormente López Baralt también identifican la imagen del castillo y las moradas del alma en la obra *Las Moradas* de Teresa D' Avila, rastreando elementos comunes de la tradición mística islámica en el tratado anónimo llamado *Nawādir*. También son destacables las coincidencias entre la obra de Teresa y el tratado sufí de Jesús con el tratado sufí *La morada de los corazones*, de al-Nuri de Bagdad (López Baralt 1999).

De hecho, como señala López- Baralt, los versos de San Juan son completamente diferentes de la poesía católica hispana tradicional de la época, estando más bien llenos de simbolismo e imaginería sufí.

Los símbolos místicos que vinculan a San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila con el sufismo identificado por López- Baralt son muchos: la noche oscura del alma, el vino de la embriaguez mística, la iluminación interior, la llama de amor viva y las lámparas de fuego que iluminan el alma extática, el agua y la fuente mística interior, la imagen del pájaro, el alma como jardín místico, la azucena del dejamiento, el árbol místico, los siete castillos concéntricos del alma.

No podemos, con honradez intelectual, no tomar en cuenta el hecho de que San Juan y Santa Teresa manejan en buena medida un lenguaje técnico y una simbología que los musulmanes habían cifrado en una compleja literatura espiritual siglos antes que los reformadores carmelitas vieran la luz. San Juan y Santa Teresa no son menos cristianos por ello. Sí, más fecundos. Ante ciertos rasgos de su literatura, debemos comenzar a hablar no de un "Islam cristianizado" como propuso en otra ocasión el maestro Asín, sino de un "cristianismo islamizado". Gracias a ello, la literatura religiosa de estos místicos del Siglo de Oro español, entreverada de motivos musulmanes, resulta una de las más misteriosas, complejas y brillantes de Europa, y una de las más fecundamente mestizas. (López Baralt 1981, 91)

También existen muchas similitudes entre el sufismo y el hesicasmo<sup>113</sup>. Michel Valsan (Valsan 2000), Patrizia Spallino (Spallino AA.VV. 2020) trazan en sus estudios similitudes entre el *dikr* sufí y la oración en el nombre de Jesús, ambos son repeticiones del nombre de Dios y medios de transformación interior y purificación del alma, limpieza del corazón.

Spallino (AA.VV. 2020) compara en particular el modo de oración del mundo cristiano ortodoxo conocido como hesicasmo con el del sufismo. Esta forma de oración se remonta al monacato bizantino, del que también tenemos muchos testimonios en la

---

<sup>113</sup> El término *hesychia* significa 'paz interior, sumisión a Dios'.

Biblia. Según Lanfranco Rossi (Spallino en AA.VV. 2020, 105), la oración del corazón se remonta a los filósofos griegos Pitágoras y Platón. Esto sugiere que la práctica de concentrar el corazón y detener el pensamiento para alcanzar la intuición mística tiene raíces antiguas que se extienden más allá del mundo cristiano ortodoxo y del sufismo.

Observar las similitudes de estos elementos rituales, espirituales y materiales pertenecientes a las herencias cristiana e islámica, suscita cierta sorpresa. Geográficamente, ambas tradiciones se desarrollan en zonas comunes, mientras que cronológicamente, el Cristianismo de Oriente, seis siglos después de su fundación, se encontrará interactuando con el Islam, que en sus aspectos espirituales no podrá prescindir del Cristianismo y actuará como un receptáculo capaz de absorber diversos aspectos del mismo. (Spallino en Biondo 2020, 109)

## 5.2. Dos horizontes míticos: al-Ándalus y la Sicilia de las tres culturas

**al-Mutamid :**

Míralos, como dos estrellas en la oscuridad.

**Ibn Hamdís respondió:**

Como la ronda entre sombras del león.

Dijo al-Mutamid cuando vio que las puertas de los hornos se cerraban:

Abre los ojos, luego los cierra.

Ibn Hamdís:

Como los párpados de ojos inflamados.

Dijo al-Mutamid al ver que las puertas se abrieron de nuevo y entonces se cerró sólo una:

Mas el Destino vence la lumbre de uno.

Ibn Hamdís remató así:

¿Quién se salva de sus garras?

(Al-Mutamid 2006, 22)

El horizonte mítico de al-Ándalus, como hemos tenido ocasión de comprobar en repetidas ocasiones, es un tema caro a José Antonio González Alcantud, quien en *Lo moro* (2002), *El mito de al-Ándalus* (2014), *El orientalismo desde el Sur* (2006) ha analizado cómo el mito de al-Ándalus puede ser útil para recuperar el mito en su facultad poética de producir e imaginar otros horizontes.

Este período de convivencia y esplendor cultural evocado presenta una interesante analogía con la era de las cortes árabes en Sicilia. De hecho, durante la dominación árabe en Sicilia, que se extendió del siglo IX al XII, hubo un período de convivencia pacífica entre musulmanes, cristianos y judíos. Las cortes árabes sicilianas

también representaron centros de gran fermento intelectual, donde florecieron la literatura, la filosofía, la ciencia y el arte.

Otro elemento en común entre estas realidades históricas es el tema relacionado con la nostalgia debida al exilio: tanto los musulmanes de Sicilia en el exilio, *al- siqilliyyūn*, como los de al-Ándalus, andalusíes, compartieron el mismo destino, huyendo de su tierra natal se encontraron exiliados por todo el Magreb. Es importante destacar que antes de la expulsión, Túnez y Fez ya se perfilaban como puntos principales de recepción para el flujo migratorio espontáneo de moriscos dirigido hacia el norte de África. Por ejemplo los moriscos se instalaron en las zona andalusí de la ciudad de Túnez en *Bab Souika*, *Ras ed-Darb* o en el barrio de los Andalusíes donde hoy sigue siendo viva la memoria y presencia de los descendientes. Todavía encontramos vestigios de ellos en varias ciudades de Túnez, o en el reino de Marruecos, especialmente en Fez, lugar de asentamiento y custodia del mito andaluz hasta la actualidad.

Una cierta, al-Ándalus, vive al otro lado del Mediterráneo, y la encarnan los descendientes de toda la diáspora o quienes dicen formar parte de ella. (J. A. González Alcantud 2023)

Sin embargo, la convivencia entre culturas durante el periodo de al-Ándalus ha sido históricamente cuestionada en muchas ocasiones.

Al-Ándalus oscila por tanto entre un tiempo mítico ideal y un tiempo negado, pasando por posiciones que van desde la polémica histórica entre Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro, en la que Castro, que defendió la idea de al-Ándalus como un período de cultura extraordinaria, se encuentra con la oposición cerrada de Sánchez Albornoz que lo niega, o pasando de la fobia antiislámica de Simonet a la maurofilia de Ángel Ganivet. Veremos más adelante cómo este mito fue alterado en la narrativa histórica en la construcción de la Europa cristiana. El uso político de la historia sirvió para crear una identidad nacional inventada, una narración mediante la creación de una narrativa heroica.

Entonces, por un lado, al-Ándalus es concebida como un lugar ideal, tal como nos lo presenta la literatura romántica de autores como Chateaubriand, Quinet, Heine o Irving (Alcantud, 2007). Por otro lado, es una memoria negada por los llamados "negacionistas", quienes ven en este mito una invención basada en una convivencia legendaria inexistente. El discurso negacionista de al-Ándalus se basa en el postulado de que cualquiera que pretenda reevaluar el período musulmán sea islamista.

El discurso negacionista de al-Ándalus es machaconamente muy simple: considera que quienes sienten algún tipo de empatía por la época musulmana en Iberia son infiltrados islamizantes que trabajan por socavar los fundamentos de Occidente, o lo que es peor izquierdistas que creen a fe ciega en el buenismo encarnado en aquel período histórico. Para lograr la descalificación ante un público convencido los negacionistas buscan obsesivamente datos empíricos que avalen que la época

islámica en la península ibérica fue un interregno de terror y persecución, extrapolándolos a generalizaciones. (J. A. González Alcantud 2023)

El mito de al-Ándalus para los negacionistas sería una invención. El historiador Serafín Fanjul, cabalgando sobre una ola islamófoba, insinuó el miedo al retorno del Islam. Incluso hay quien, como Ignazio Olagüe, llegó a negar la presencia misma de los árabes en España.

Actualmente el debate en España ve reabierto la cuestión con las obras de Emilio González Ferrín, Alejandro García Sanjuán y González Alcantud.

Francisco Márquez Villanueva, discípulo de Castro, retomando uno de los temas queridos por los partidarios del negacionismo, observó cómo la existencia de conflictos internos, incluso sangrientos, entre los reinos andaluces no es una condición que impidiera la presencia de un sistema basado en la tolerancia de otras religiones y culturas. A pesar de los fuertes desacuerdos internos, las cortes árabes cultivaron una gran propensión por las artes y la tolerancia.

En esta suspensión entre lugar mítico o real, al-Ándalus representa el símbolo máximo de las raíces culturales árabes en Europa, lugar donde la espiritualidad, la filosofía y la religión fueron los artífices de la realización de un ejemplo de sociedad innovadora. Sin embargo, la caída de Granada en 1492 marcó el fin del dominio musulmán en España y la culminación de lo que se llamaría la Reconquista. Este acontecimiento coincidió también con la expulsión de los judíos de España por parte de los Reyes Católicos, Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, lo que provocó cambios demográficos y culturales definitivos en la región.

González Ferrín destaca cómo Europa actual necesita recuperar la memoria de lo que fue y la importancia de Al-Ándalus para el Renacimiento europeo. Cuando los judíos expulsados de al-Ándalus se trasladaron al sur de Francia "se dedicaban a la traducción de obras andalusíes científicas, literarias y filosóficas. El trabajo conjunto de una sola familia los Ben Tibbón, podría reivindicar para sí la paternidad del Renacimiento europeo. (González Ferrín 2018, 283)

Haskins se pregunta si no había habido ya un Renacimiento en el siglo XII (González Ferrín 2018, 285), por lo que este fermento renacentista que se había producido en el contexto islámico desde el siglo IX fue la base del Renacimiento en Europa. al-Ándalus transmitió a "Occidente" el pensamiento griego clásico, el pensamiento zoroástrico iraní, el pensamiento indio, la gnosis, elementos del judaísmo, transmitió aspectos del cristianismo oriental. Las nociones de amor cortés, ideales caballerescos, cuidado de la naturaleza y amor por los jardines se filtraron en el pensamiento europeo medieval. Es fuerte la influencia islámica que se encuentra en la figura de los cátaros, en la Escuela Poética Siciliana. De modo que el Renacimiento europeo ya había comenzado antes y fue sólo una consecuencia de estos gérmenes. Pero es también en el ámbito de la mística donde la influencia islámica ha sido significativa, encontramos influencia en Francisco de Asís, en Teresa de Ávila, en San

Juan de la Cruz. Sobre Francisco de Asís Cardini se pregunta sobre el hecho de que tal vez Francisco "en realidad sabía mucho más sobre el Islam de lo que suponemos". (Cardini 1989, 198). Volveremos sobre estos temas más adelante.

### 5.2. 1. Américo Castro

En su libro " España en su historia " de 1948, Américo Castro ofrece un análisis profundo de la historia de España a lo largo de diez siglos, explorando el concepto de carácter español. Castro propone una visión innovadora, en la que reconoce el origen del pueblo español en una clase social híbrida, formada por cristianos, judíos y musulmanes. Esta fue la condición que él hizo posible el *quid* llamado español, en una concatenación de sucesivas posibilidades y limitaciones. (Castro 1995, 78)

Castro rechaza la tesis muy apreciada por parte de la historiografía española según la cual el mundo romano y los reyes visigodos deberían considerarse antepasados de quienes reconquistaron la España musulmana, identificando más vínculos entre la Roma imperial y los reinos visigodos que entre éstos y el reino cristiano, que protagonizó la reconquista.

Después de la reconquista, nos dice Castro, "la nostalgia por la monarquía visigoda idealizada alimentó la opinión de que España había poseído un pasado ilustre, que no carecía de fundamento. Cuando Alfonso (791-835) estableció su Corte en Oviedo (Asturias) pensó en restablecer el 'orden gótico' de Toledo (Castro 1995, 104).

Por tanto, el pasado visigodo y romano jugó un papel crucial en la construcción de una narrativa identitaria en antítesis al pasado árabe. Esta narrativa mítica proporciona una imagen de una España occidental cristiana en contraposición a una España musulmana vista como distinta de sí misma. En este sentido, Asín Palacios recuerda cómo no se puede ignorar la realidad histórica de España de estos 900 años de entrelazamiento judaico islámico cristiano, insistiendo en que, durante la Edad Media, no hubo una separación completa entre cristianos y musulmanes sino un ambiente en el que convivieron mozárabes, cristianos bilingües, establecidos entre los musulmanes, y luego mudéjares.

Para Castro era necesario " desilusionar " España.

Un pueblo conserva sus formas preferidas de actividad dotadas de valor mientras dure su fuerza vital o hasta que sea modificado interiormente por otras personas que se mezclen con él, o no sea aniquilado por algún cataclismo. Las invasiones germánicas terminaron por modificar el modo de vida del pueblo romano; los francos normandos cambiaron la estructura de los habitantes de las islas británicas; los pueblos del norte de la península ibérica, estrechamente unidos con los visigodos y con los moros y judíos, formaron la disposición especial de vida de los españoles, que no es visigoda, ni mora, ni judía, sino española (Castro 1995, 68).

Américo Castro describió un Islam cultural hispano diferente al norteafricano, pero típicamente español.

En este sentido, Luce López Baralt subraya la importancia de Castro a la hora de poner de relieve los elementos semíticos presentes en la cultura española, atribuibles a lo que define como "contaminación cruzada" o hibridación cultural.

Sería un error grave y sin sentido no reconocer los cambios radicales que sufrieron en España la invasión musulmana del 92/711 (que dio lugar a ocho siglos de vida compartida con los árabes) y la presencia centenaria en la península de la brillante civilización judía, que existió antes de la conquista islámica y que duró hasta el año 1492, cuando los españoles expulsaron a los judíos de su antigua patria. (López Baralt 1994, 506)

Castro señala como en Castilla los judíos eran la clase intelectual que trabajaba al servicio de la clase aristocrática. A finales del siglo XV los médicos de la España cristiana eran casi siempre judíos.

La vivacidad cultural de las florecientes cortes árabes se extendió también a los reinos cristianos vecinos, en la Corte de Alfonso X el Sabio las obras de ciencias astronómicas fueron escritas por judíos musulmanes y cristianos no castellanos. Castro dice de Alfonso el Sabio "su afán por la cultura nos hace pensar más en al Akam II, el califa de Córdoba (961-976) mecenas de todo tipo de ciencia que en un soberano del siglo XVIII" (Castro 1995, 441).

El año 1492 se presentó como un tiempo de cambios que revolucionarían la historia para siempre, en ese año los judíos fueron expulsados de aquella región que consideraban su patria (Castro 1995, 456). El pueblo ya no toleraba su posición preeminente en la sociedad, quería que se fueran sin preocuparse por las consecuencias, aunque sabían que nadie podría ocupar muchas ocupaciones esenciales que habían ocupado los judíos durante siglos.

La historia de los judíos en España pasa, pues, de la fuerte segregación y persecución durante el dominio de los visigodos, al período de convivencia de judíos, moros y cristianos en la España islámica del siglo XI al XIV, para luego regresar a una condición de segregación violenta en 1492. Los moriscos fueron expulsados de España más tarde, en 1609.

Castro identifica la influencia judía en la prehistoria de los procedimientos inquisitoriales en los guetos de Castilla y Aragón y, sobre todo, subraya cómo en realidad los procedimientos inquisitoriales son una supervivencia y desarrollo de los utilizados en las comunidades judías (Castro 1995, 475).

Ahora había que construir una historia en oposición a la de la presencia islámica, había que crear la Reconquista.

La Reconquista, por tanto, no fue simplemente una guerra por la posesión de territorios, sino una reconstrucción narrativa que situó a los cristianos españoles en el papel de héroes y libertadores. 1492 fue un año muy significativo para los destinos del mundo: la derrota de los moros, el descubrimiento de los nuevos mundos y el inicio del exterminio de las poblaciones nativas en América especialmente del Norte. En

este contexto, nos dice Castro, el cristiano ibérico necesitaba construir una nueva identidad. La Reconquista vino acompañada de un renovado fervor religioso y nacionalista que pretende consolidar el poder y la identidad cristiana en la Península Ibérica. El cristiano español durante la reconquista necesitaba un Santo que luchara a su lado y así nació la figura de Santiago.

La paradoja de la situación española después de la reconquista es que esta nueva España cristiana depende para la mayoría de sus servicios y actividades de los judíos y musulmanes que viven en ella.

Otro elemento interesante abordado por Castro en *España en su historia* es su identificación en el alma de los españoles de un sentimiento de insatisfacción, de inseguridad, el mismo que encontramos en el pensamiento árabe. El enemigo derrotado reflexionaba sobre la efímera existencia terrena, sobre el valor mismo de la gloria. La reflexión sobre la duración efímera de las cosas terrenales está siempre presente en el pensamiento islámico:

Todo decae después de alcanzar la perfección, por lo tanto, que nadie se deje engañar por la dulzura de una vida agradable.

Como has observado, estos son los decretos que son inconstantes: aquel a quien un solo momento ha hecho feliz, ha sido dañado por muchos otros momentos;

Y esta es la morada que no mostrará lástima por ningún hombre, ni ninguna condición permanecerá en su estado [...]

¿Dónde está Córdoba, el hogar de las ciencias, y muchos estudiosos cuyo rango alguna vez fue alto en ella?

¿Dónde está Hims (Sevilla) y los placeres que contiene, así como su dulce río desbordante y lleno?

[Son] capitales que fueron los pilares de la tierra, sin embargo, cuando los pilares se hayan ido, ¡ya no durará más!

El golpeteo de la fuente de la ablución blanca llora de desesperación, como un amante apasionado que llora por la partida del amado. [...]

En el que las mezquitas se han convertido en catedrales en las que solo se pueden encontrar campanas y cruces. [...]

¿No tienes noticias de los andaluces, porque los jinetes han llevado a cabo lo que los hombres han dicho [sobre ellos]? [...] *Elegía por la pérdida de Sevilla, Abu al-Baqā al-Rundi (1204-1285)*

Castro define este estado con *vivir desviviendose* y así vivirán los conquistadores de América, los Picari, los ascetas en busca de un Dios.

Después de la reconquista a nivel religioso surgirán figuras más místicas y por ello veremos surgir en el siglo XVI la figura de Teresa de Ávila que prevalecerá a nivel popular por encima de la de Santiago.

En este período España estaba fuertemente imbuida de misticismo, "de una espiritualidad que daba la espalda al mundo" (Castro 1995, 13).

## 5.2. 2. Sciascia y la Sicilia árabe.

Leonardo Sciascia, el maestro original de Ragalmuto " *Rahal maut* pueblo muerto, para los árabes: parece que le pusieron este nombre porque lo encontraron desolado por una plaga" (Sciascia, Occhio di Capra 2014, 7), estuvo muy influido por el pensamiento de Américo Castro, Sciascia dirá que la historia es la clave para entender Sicilia.

En el prólogo del volumen *Pirandello e la Sicilia* Sciascia retoma las ideas de Castro diciendo "sin duda los habitantes de la isla de Sicilia comienzan a comportarse como sicilianos sólo después de la conquista árabe (al igual que los habitantes de España). (Sciascia 1996, 13).

En la entrevista publicada bajo el título *La Sicilia come metáfora*, Sciascia remonta sus orígenes al período árabe-normando, describiendo a su abuelo paterno como un lombardo de ojos azules, mientras que "Sciascia", afirma, es un "apellido propiamente árabe que hasta 1860 en los registros se escribía Xaxa y se leía Sciascia". En árabe, explicó Michele Amari, Sciasica significa "velo de la cabeza" e indica "una amistad muy estrecha, hablamos de dos cabezas en una misma Sciascia". Salvatore Pappalardo en (Capecchi e Corrao 2020, 5)

Fuertemente vinculado tanto a España como al mundo árabe en una entrevista de 1979 afirma: «Amo mucho a los árabes, me siento casi árabe, pero un árabe que ha leído a Montesquieu. Se lo recomendaría a ellos también.» (Capecchi e Corrao 2020, 70).

Sciascia, convencido de que Sicilia tenía muchas más afinidades con el mundo árabe que con Europa, fascinado por la búsqueda del pasado árabe, estudió la obra de Michele Amari, de quien diría:

Ante él, la Sicilia musulmana [...] yacía en el pasado oscuro, en la memoria amorfa, en el caos [...] sólo la pasión de Michele Amari fue capaz de trascender esos siglos de historia de la oscuridad a la luz, del caos al orden. [...]. ¿Cómo podemos hablar de Sicilia, conocerla, juzgarla, si no sabemos que un poeta árabe cantó sobre ella, una patria perdida, un lugar del corazón, un paraíso verde de la infancia, como canta hoy Salvatore Quasimodo? Alberto Petrucciani en (Capecchi e Corrao 2020, 47-48)

Sciascia descubre los escritos de Castro cuando todavía estaban prohibidos en la España de Franco y, al mismo tiempo, identifica los orígenes de la sicilianidad en un contexto árabe musulmán mediterráneo. La afinidad con el pensamiento castrista es notable cuando Sciascia expresa su incapacidad para imaginar una Sicilia libre de la influencia árabe, dado que percibe claramente la huella indeleble que esta dejó.

Citando a Borges, dice: "Tengo la impresión de que mi nacimiento fue un poco posterior a mi residencia aquí. Ya viví aquí y luego nací aquí".

Es decir, me parece saber mucho más del país de lo que mi memoria ha registrado y de lo que me ha transmitido la memoria de otros: algo onírico, visionario, de lo que no sólo emerge -en destellos, en fragmentos- lo que fue la vida vivida en el lugar por esa corta rama genealógica de mi familia que me han dado a conocer (y todo termina, en retroceder en el tiempo, hasta un tal Leonardo Sciascia, el abuelo de mi abuela, que a principios del siglo XIX llegó a Racalmuto desde cercana ciudad de Bompensiere para ejercer el oficio de curtidor), pero también toda la historia de la ciudad desde los árabes en adelante. Y aquí hay un hecho que es en sí mismo borgeano, del Borges de la naturaleza y de la vida cotidiana: no puedo imaginar, ver, sentir la vida de este país antes de que los árabes llegaran allí y le pusieran nombre. Y es muy fácil descubrir la razón: mi residencia aquí, esa residencia que precede mucho al nacimiento comenzó con los árabes, por los árabes. Además, ahí está mi nombre: que figura entre los que Michele Amari registra como árabes, y acaban siendo tantos que contradicen su tesis básica de que Sicilia era árabe pero no, por decirlo groseramente, arabizada (y el nombre, hasta mediados del siglo pasado, en los registros parroquiales, no gratuitamente, sino por razones fonéticas, se transcribía así: Xaxa), (Sciascia 2014, 8).

Esta pasión por el mundo árabe la encontramos en muchos de sus escritos, como en el *Consiglio d'Egitto*, donde redescubre, gracias a la biblioteca árabe siciliana de Michele Amari, al poeta árabe siciliano Ibn Hamdis de Noto y al geógrafo Idrisi. También se refleja en su interés por la figura de Giufà, a quien ya hemos conocido, vinculado al sufismo, del que subrayará la actitud de poderosa subversión hacia las normas sociales establecidas. Volverá varias veces sobre el poeta árabe siciliano Ibn Hamdis, como en un artículo del periódico *Il Pioniere* en 1960.

Sicilia era su patria como la nuestra era su hogar, su familia, su infancia, su juventud y sus amigos eran el campo y el mar, el particular sabor del pan y de la fruta, el olor del vino, las fiestas, las diversiones, las dulces costumbres y los encuentros amorosos eran la tierra de sus muertos. (Sciascia 1960)

Nacido en Siracusa hacia 1055 Ibn Hamdis vivió la primera parte de su vida en Noto. Cuando tenía entre 20 y 25 años, los normandos conquistaron Sicilia y, después de dos siglos, los árabes fueron expulsados. Dejó Sicilia y se fue a España, a Sevilla, a la corte del soberano poeta al Mu'tamid (1039-1095) en un dorado exilio, donde permaneció hasta 1091. Cuando el soberano también fue desterrado emigró a las cortes de Túnez y Argelia. Murió a edad avanzada, no se sabe exactamente si en Argelia o en la isla de Mallorca. Está enterrado en Agmat, en Marruecos.

Ibn Hamdis cantará a menudo sobre el exilio de su tierra y en este lamento nostálgico nos recuerda la nostalgia andalusí por la tierra perdida. Este mismo pensamiento le une a Blas Infante y la idea de la patria perdida.

La diáspora unió a los andalusíes (árabes de al-Ándalus) y *al-siqilliyyūn* (árabes sicilianos expulsados de Sicilia) que encontraron hospitalidad en las cortes de al-Ándalus y después el norte de África, hasta Damasco.

Entre Ibn Hamdis y el soberano Al Mutamid de Sevilla se forjó una gran amistad y ambos compartieron el arte de vivir andalusí en la vida de la corte y en la pena del exilio. Al Mutamid escribe en unos versos dedicados a Ibn Hamdis:

No te dejaron entrar, pero no fue por orden mía, [por Allāh.

Atiende mi excusa para que mi alma te recupere. Mis nobles acciones no han cambiado, ni tú me das vergüenza.

Mi suerte cambió por la horrible mano del destino. No tengo criados educados ni de confianza con quien despachar mis asuntos personales. Sólo me queda un criado negro, mudo y mal del oído.

Es un burro cuando camina, un buitre en vuelo. ¡Malditos los dos!

Ni el burro necesita una burra, ni el buitre un nido.

Pero tú eres agua fresca, Único remedio contra la abrasadora sed de mi pecho.

Si yo pudiera beber vino, vino serías tú para siempre. Que mi alma deseara la delicia de la vida.

Eres Ibn Hamdis de Sicilia, el que nos galardona hechizos.

¡Qué lejos esos tiempos hechiceros! (Al-Mutamid 2006, 197)

Volviendo al tema de la nostalgia por la tierra perdida, en Ibn Hamdis encontramos un paralelo con los del rey andaluz Al Mutamid del siguiente modo:

Sicilia mia. Disperato dolore si rinnova per te nella memoria.

Gioinezza. Rivedo le felici follie perdute e gli amici splendidi.

Oh paradiso da cui fui cacciato!

Che vale ricordare il suo fulgore? Mie lacrime.

Se troppo non sapeste d'amaro formereste ora i suoi fiumi.

Risi d'amore a vent'anni sventato

a sessanta ne grido sotto il peso.

Ma tu non aggravare le mie colpe se l'Iddio tuo già concesse il perdono.

In alto la penombra si dirada agitata dai veli della luce

ma questa luce è un modo del distruggersi

manda luce chi perde la sua vita.

Ibn Hamdis

Giuro che mai ho chinato il capo nel sonno senza che, malgrado la lontananza, mi torni l'immagine della Valle presso cui sono i miei.

La terra dove germoglia la pianta dell'onore, dove dei cavalieri caricano in guerra contro la morte.

Bella quella terra popolata e coltivata, belle anche le sue tracce e le sue rovine!

Bello il profumo che ne spira, e che i mattini e le sere portano fino a noi! Belli coloro che ci vivono, e belli anche coloro le cui membra riposano nel sepolcro.

Bello sarebbe un lungo sonno in mezzo a loro, da cui mi svegliasse l'ora della Resurrezione!

Ibn Hamdis in (Sciascia 1960)

Incluso Al Mutamid, en la intensa nostalgia causada de la distancia, expresa este mismo deseo de ser enterrado en su tierra de origen y estar allí el día de la resurrección:

Un trono y un almíbar llorarán a un forastero  
cautivo en el Magreb.  
Plañideras espadas afiladas y lanzas llorarán una tromba  
de lágrimas.  
Llorarán en sus palacios por el rocío y los que lo per[seguían.  
Dicen en Agmat que ha muerto su largueza;  
Claro, tras la muerte no hay esperanzas de florecimiento.  
Una vez la dignidad le amparó, hoy se ha vuelto en su contra.  
Es efímera.  
Efímera por dictamen terrible del Falso Destino.  
¿Cuándo el Destino ha sido justo con los justos?  
Los hijos de Banu Ma-l-Samá fueron humillados por su Tiempo.  
¡Grande es la humillación de los Banu Ma-l-Samá!  
¿Cuál su agua sino lágrimas vertidas a mares sobre sus hígados?  
Ojalá supiera si volveré a pasar otra noche con el jar[dín delante, el estanquillo detrás.  
Entre olivares, herencia de grandeza,  
Escuchando a las esclavas cantoras y el gorjeo de pajarillos.  
En el alto Palacio del Asir, abrigado por la fina llovizna, Bajo la mirada del Palacio Turiyya .  
A quien devolvemos la mirada.  
Los demás palacios nos miran de reojo. Son celosos como amantes ardientes. Ya lo ves,  
esto es difícil, nada fácil para recuperar. Sólo la voluntad de Allāh es fácil de aceptar.  
¡Que Allāh decrete mi muerte en Sevilla!  
Allí serán dispersadas nuestras tumbas en el Día de la Resurrección.  
(Al-Mutamid 2006, 220-221)

En 1965, Sciascia escribió en el periódico *L'Ora* que, si los árabes no hubieran sido deportados y los judíos expulsados de Sicilia, nuestra cultura habría seguido representando un ejemplo de convivencia como lo atestigua la historia de los normandos.

Para Sciascia, la llegada de los árabes coincide con la metamorfosis de Sicilia, una metamorfosis del granero de Roma al jardín bendito de Allāh. En un contexto historiográfico italiano que veía el Mediterráneo latino como *Mare Nostrum* Sciascia inserta a Sicilia en un marco diferente, el del Mediterráneo árabe (Capecchi e Corrao 2020, 16)

En una entrevista de Corrado Augias a Leonardo Sciascia que apareció en el artículo *In nome di Maometto re Sciascia* dice: "los árabes nos enseñaron la tolerancia, el signo de su cultura permaneció en nosotros en nuestra forma de pensar en nuestra lengua. El mundo árabe ha dejado huellas en los acontecimientos históricos, en el paisaje y la toponimia, en la comida, en las expresiones artísticas, en las actitudes personales y colectivas expresadas tanto en méritos de hospitalidad y paciencia como más bien en una forma de indolencia patológica"<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Entrevista a Sciascia en el semanal *Panorama*, 10 de noviembre de 1985.

De Castro Sciascia también retoma el ya encontrado concepto de *vivir desviviéndose*, esta idea de vivir vaciando la propia vida de sentido será un estímulo en sus conceptos de *sicilianità e sicilitudine*.

En su apasionado compromiso por la recuperación de la memoria histórica, Sciascia aspira a la creación de una biblioteca hispanoárabe en Sicilia en la que pudiera reunirse la producción poética desde el califato omeya de Siria, hasta la producción de al-Ándalus y de los poetas árabes de Sicilia.

Sin embargo, la historia de los musulmanes de Sicilia ha sufrido una *damnatio memoriae*, Vittoria Alliata (Alliata 2020) cuestiona este hecho, afirmando cómo las huellas incompletas de la presencia islámica se vuelven aún más inefables cuando se quiere buscar la presencia del sufismo "cuyas características son ya inefables en sí mismos" (Alliata 2020, 145). Su análisis minucioso y precioso nos lleva a las *ribat* sufí sicilianas, las *zawāyā* sufí en una exploración cuidadosa de la presencia del sufismo en Sicilia.

Al recordar la obra de Asín Palacios *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Alliata subraya la inspiración de los textos de la tradición islámica de Dante Alighieri y de la Escuela Siciliana que había dado vida, en torno a Federico II, a la comunidad de los Fedeli d'Amore:

Unidos por una vida íntima y profunda dedicada a la idea mística de la Sabiduría Santa, ocultada detrás de un argot simbólico al cual Luigi Valli dio, por primera vez en 1928, una interpretación iniciática. Gracias a él, los versos oscuros de Jacopo da Lentini, Ciullo d'Alcamo y otros poetas de la escuela siciliana, así como de Francesco da Barberino, Cecco d'Ascoli y Dino Compagni, revelan la pertenencia común a una doctrina secreta que unía a los poetas en la lucha contra una Iglesia corrupta, denominada convencionalmente "La Muerte" o "La Piedra", ocultadora de aquella sabiduría santa que los Fieles de Amor perseguían bajo la figura de la mujer. (Alliata 2020, 151)

El amor cortés y la escuela federiciana siciliana tienen su origen directo en las escuelas islámicas andaluzas y de los poetas islámicos sicilianos. En el mismo amor de San Francisco por la pobreza proviene de una idealización según los cánones del amor cortés, se pueden identificar raíces islámicas y más concretamente sufíes. (Cardini, Francesco d'Assisi 1989) (Le Goff 1999) (S. Marconi 2008).

En el precioso artículo «Islam in Sicilia nel XII e XIII secolo: ortoprassi, scienze religiose e taşawūf» Francesco Barone recuerda las figuras de:

awliyâ ' Allāh (íntimos de Dios, los santos musulmanes), como Muḥammad ibn Ibrāhîm at- Tammâs - Sûfî (siglos IX-X), que visitó Irak para estudiar con el gran Šayj Abû 'l- Qâsim al- Junayd (m. 910) y posteriormente regresó a Sicilia; Abû ' Uthmân Dicho ibn Sallâm (de Agrigento, muerto en Nishapur, Persia, en 984); Abû 'l- Qâsim as- Siqillî (m. ca. 996), autor del tratado de seis volúmenes "Las luces sobre la ciencia de los secretos y las estaciones", nombrado en un memorial como Šayj al- 'ârîf al- muhaqqiq (" el

Conocedor que ha realizado la Verdad esencial", "el Gnóstico de realización espiritual"); Abû Bakr as- Samantarî (m. 1072), autor de una importante obra en diez volúmenes, la "Guía de los buscadores de la perfección espiritual" (Barone, 2003, 7-8).

En este punto, el deseo de enriquecer la biblioteca árabe hispanosiciliana de Sciascia sigue siendo una cuestión relevante y actual también para la observación del Mediterráneo en su compleja red de influencias e identidades.

España, al igual que Sicilia, se sitúa en el límite, en la frontera. En la Edad Media, una estaba en los márgenes del mundo conocido en ese entonces, mientras que la otra estaba en su centro. Hoy en día, ambas se encuentran en un límite geográfico, el límite de Europa que también es un espacio híbrido entre culturas. Es precisamente en ser tierras fronterizas donde se asemejan, en no ser completamente ni Europa ni el Norte de África, sino en contener ambas.

### 5.2.3. Para concluir

Escribía M. Arkoun, señalando las insuficiencias de la facticidad historicista empeñada en un positivismo de escaso vuelo: "Se impone, por tanto, un acercamiento global al paradigma de *al-Ándalus* como experiencia histórica de escala mediterránea, más allá (...) de una simple trayectoria histórica cerrada». Ahora con motivo del 711, por supuesto, se debe proceder a analizar el «discurso», y el mito dentro de él, sin dejarse atrapar por un empirismo, por polémicas hartamente ideologizadas, y por ende estériles. (J. A. González Alcantud 2014, 62)

El mito es un ingrediente vital, no una fábula inútil, y una fuerza activa construida a lo largo del tiempo, como decía B. Malinowski en *Primitive Psychology* (1926, 101), el mito no es una simple falsificación de la realidad que se opone a la historia, sino que es una parte sustancial de ella (J. A. González Alcantud 2014, 14). En nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología, tiene la misma función de narrar hechos y ordenar la realidad.

El espacio del mito no es lineal, homogéneo, se renueva continuamente y como dice Vladimir Propp "nuestro intento consiste en descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica" (J. A. González Alcantud 2014, 16).

Las identidades son transitivas (Canevacci 2021)<sup>115</sup>, mixtas, complejas, fruto de continuos intercambios y relaciones, es importante subrayar que la dominación árabe no fue un paréntesis, sino una "parte de la más honorables y dignas de la narración histórica española" (J. A. González Alcantud 2014, 60), podemos añadir, tanto en España como en Sicilia y en el sur de Italia.

En la forma en que Sciascia busca recuperar el sentido de una identidad mixta, también nos recuerda a Ángel Ganivet:

---

<sup>115</sup>Seminario Culture in transitio Universidad de Palermo 29|10|2021.

Tengo sangre de lemosín, árabe, castellano y murciano, y me hago por necesidad solidario de todas las atrocidades y aun crímenes que los invasores cometieron en nuestro territorio. Si usted suprime a los romanos y a los árabes, no queda de mí quizás más que las piernas; me mata usted sin querer, amigo Unamuno. (Ganivet 1898)

Tomando prestado un término utilizado por Américo Castro, nos encontramos con un Mediterráneo impregnado de un "jugo" de misticismo sufí que es cualquier cosa menos una influencia superficial. Como conclusión, podemos señalar que a lo largo de este estudio ha quedado claro que al-Ándalus sigue desempeñando un papel significativo en el imaginario y lo imaginal. En particular, cómo la época de su apogeo sigue siendo fuente de inspiración para los artistas contemporáneos. El patrimonio cultural de al-Ándalus, con su singular fusión de tradiciones artísticas y espirituales, sigue ejerciendo una atracción profunda y duradera sobre el imaginario de los artistas contemporáneos.

Desde esta perspectiva, la Alhambra se convierte en una obra de arte, un símbolo que encarna la esencia misma de al-Ándalus. La Alhambra, el único palacio-poema del mundo (J. M. Puerta Vílchez 2019) no es sólo un monumento histórico, es un lugar ideal utópico, un símbolo vivo del esplendor de al-Ándalus. Y es el arte el que nos devuelve en el presente estos esplendores del pasado.

En este contexto, la Alhambra se convierte en un punto focal a través del cual se explora y comprende el sistema general de formas simbólicas presentes en la cultura andalusí. La Alhambra es un ejemplo de cómo el arte puede encarnar y transmitir las experiencias de una cultura a lo largo de los siglos. Hoy es un símbolo materializado de la riqueza y sofisticación del mundo cultural Al-Ándalusí.

Para concluir, destaquemos cómo las cortes de Abderramán III y al-Hakam II, junto con la corte sevillana de al-Mutamid, representan tres pilares fundamentales de la España árabe. Su impacto cultural se puede comprobar en Toledo durante el reinado de Alfonso X el Sabio, fuertemente influenciado por el Renacimiento árabe. En estas cortes la cultura asumió un papel predominante y, como consecuencia del desarrollo de la educación escolar, incluso los hijos de los pobres podían estudiar y la tolerancia religiosa era un aspecto fundacional de la sociedad.

Encontramos el mismo fenómeno de tolerancia religiosa en la dominación árabe en Sicilia.

Los sarracenos mostraron tener, como siempre lo habían hecho a lo largo de su historia, una tolerancia religiosa que permitía a las iglesias y monasterios, así como a la larga tradición de cultura helenística, prosperar y florecer como nunca antes. También en otros aspectos, Sicilia se benefició de la presencia de sus conquistadores. Los árabes introdujeron un nuevo sistema agrícola basado en innovaciones [...]. También llevaron a la isla el algodón, el papiro, los cítricos, las palmeras datileras y una cantidad suficiente de caña de azúcar que permitió, en pocos años, una próspera actividad exportadora (Norwich 2021, 102).

La cultura islámica siguió presente en la isla siciliana durante la dominación normanda y también con la llegada de Enrique VI y los Hohenstaufen.

Ibn Jubayr, en su Viaje a Sicilia, contenido en la Biblioteca árabe siciliana de Amari en el capítulo titulado *Il re Guglielmo la sua mirabile condotta*, nos dice:

En cuanto al rey de este pueblo, es admirable por su manera de comportarse, por su aprovechamiento del trabajo de los musulmanes y por emplear jóvenes eunucos, que en su mayoría guardan el secreto de su fe y observan las leyes del islam. Él deposita gran confianza en los musulmanes y se encomienda a ellos en todos los asuntos, incluso los más delicados" [...] "se asemeja a los soberanos musulmanes por vivir inmerso en los placeres del gobierno, por la organización de sus leyes, el ceremonial, la distribución de grados entre los cortesanos, por la magnificencia de su reino y la exhibición de sus ornamentos.[...]Y en cuanto a médicos y astrólogos, de quienes se preocupa mucho y está ansioso por tener a su lado, hasta el punto en que lo llena de todo bien para persuadirlo a olvidar su país natal. (Ibn Jubayr 2022, 44-45)

Esta descripción de Ibn Jubayr nos sumerge en una realidad en la que el mundo árabe vencido continuó ejerciendo fuertes influencias culturales incluso bajo la corte de Federico II. Florecientes fueron las relaciones entre el mundo árabe y Sicilia; de este período es la correspondencia mantenida por Federico II con el filósofo sufí Ibn Sabin, de la cual son famosas *Le Questioni siciliane*.

El gran orientalista Gabrielli destaca la comunión árabe-siciliana-andaluza, en el tiempo de "Cuando Fuimos Árabes" (González Ferrín 2018).

La civilización islámica heredó a la Roma oriental, decía Wickham; el patrimonio científico y cultural de los griegos viajó a Occidente en caligrafía árabe, y el Renacimiento pudo emerger, así, por un cúmulo de fuerzas culturales orientales, desembarcadas en diferentes puertos: la Sicilia islámica, Venecia, el Bizancio cristiano hasta 1453, y la España andalusí. (González Ferrín 2018, 283)

## CONCLUSIONES

Debido a la imposibilidad de creer lo que el místico cree, se ha acabado por no creer en la existencia del místico. Facchinelli, *La Mente Estática*.

En el pasado, el culto a los seres superiores estaba muy extendido: genios, sabios, santos, héroes, iniciados eran reconocidos como la vanguardia de la humanidad, como la gran promesa de lo que todo hombre podía llegar a ser. [...] Estos seres superiores, sin despreciar a la humanidad común, trataban de suscitar en ella el impulso, el anhelo de trascender la "normalidad" y la mediocridad en que se encuentra, de desarrollar las posibilidades latentes en todo ser humano. Roberto Assagioli

Este estudio ofrece una amplia panorámica del sufismo vivo en el Mediterráneo occidental a través del análisis del arte sufí contemporáneo (pintura, instalaciones, fotografía, cómic, cine). Sin pretender un análisis exhaustivo, con una mirada polifónica, se propone como un texto abierto, propositivo y no enunciativo que pretende estimular reflexiones, provocar más que dar respuestas definitivas. Recordando a Crapanzano en *Orizzonti dell'immaginario verso un'antropologia dell'immaginazione*, el objetivo perseguido era "recuperar la dimensión poética o al menos estética que con demasiada frecuencia ha sido ignorada por nuestros análisis etnográficos" (Crapanzano 2007, 22).

No todo el material y las reflexiones resultantes de la investigación se han incluido en esta tesis doctoral, pues hubo que hacer una selección debido a la amplitud del tema. El material no desarrollado aquí se utilizará como punto de partida para futuras investigaciones y estudios etnográficos de campo. Dado el nivel de complejidad del tema, la observación del sufismo en el Mediterráneo se basó en un enfoque multidisciplinar que llegó hasta el encuentro con la matemática mística de Pavel Florenskij o el enfoque biológico y cibernético del Pleroma de Gregory Bateson, la historia del arte islámico, el enfoque filosófico del sufismo en sus componentes histórico, filosófico y esotérico, y las valiosas herramientas, ámbito del encuentro con el otro por excelencia, de la etnografía.

Este estudio es el resultado de años de revisión bibliográfica, aproximaciones teóricas y trabajo de campo en estrecho contacto con el sufismo vivo.

Vemos el potencial futuro de desarrollo que abre esta vía de investigación, y esperamos que este trabajo sirva de estímulo para nuevos estudios y reflexiones.

A la hora de presentar los resultados de este trabajo de investigación, se ha optado por trabajar en secciones en dialogo. Cada sección de este estudio representa una mirada a un objeto de investigación intrínsecamente complejo, diverso y a menudo indefinible.

Por esta razón, se ha optado por reflejar la complejidad del tema en el propio título: "Comunicando lo incommunicable", para subrayar el hecho de que el objeto de

estudio es difícilmente expresable a través de palabras. Y así consideramos que, en este sentido, el arte se convierte en una herramienta privilegiada mediante la cual se puede entablar un diálogo más fecundo y profundo sobre esas realidades y experiencias que son habitualmente inexpresables mediante la palabra.

Para comprender la obra de un artista sufí es necesario experimentar una etnografía visionaria que, al igual que la antropología de la trama de Gregory Bateson, tienda hacia lo sagrado, intercepte las cualidades perceptivas del sujeto encontrado, que, en el caso de los artistas sufíes, intenta superar los límites mismos de la percepción ordinaria. En esta dinámica, el yo observante se dirige hacia espacios simbólicos complejos, fragmentados, visionarios. De esta reflexión han surgido muchos islamismos y "sufismos" que, en una polifonía de voces, han sido encontrados en este estudio.

El arte sagrado sufí sigue siendo un campo de estudio que a menudo permanece esquivo e inasible a cualquier definición inequívoca. Desde esta perspectiva, el arte se revela como un poderoso medio para comprender el sufismo y sus múltiples facetas. Tomemos como estímulo el pensamiento de Gregory Bateson, quien, reflexionando sobre la divinidad que impregna la Naturaleza y que quizá sea la Naturaleza misma, estaba convencido de que "el artista y el visionario saben a veces más que toda nuestra ciencia". (Bateson e Bateson 1989, 301).

### ***Sagrado contemporáneo***

Podemos concluir esta investigación afirmando que hubo y hay un Islam que vive en Europa, un Islam pacífico que contiene en su interior su gran corriente mística, el sufismo, en sus diversas declinaciones encontradas en parte en este estudio.

Para intentar una definición de la naturaleza del sufí puede definirse como la del *outsider*, a menudo anarquista, sin duda en busca de otra forma de "estar en la tierra" distinta de las modas culturales del momento o las convenciones del periodo histórico y la cultura de pertenencia.

Muchos de los conversos al sufismo encontrados provienen de experiencias políticas en los años sesenta, experiencias de lucha por la justicia social, la igualdad y la solidaridad, en fuerte crítica al sistema capitalista, que luego se refugiaron en el sufismo en busca de una forma de seguir persiguiendo su deseo de cambio y transformación personal y social, pero en un contexto diferente. Sin ser desviado o rebelde, el sufí adopta la visión de "estar en el mundo, pero no ser del mundo", con un deseo de trascender los límites de la percepción ordinaria. La experiencia sufí permanece:

una experiencia del sentido que trasciende los límites comunes de la percepción y la expresión y remite a un dominio vivencial distinto al

mundo ordinario de las convenciones y el sentido común. (Beneito 2017, 13).

"Lo místico, en cambio, excede a toda religión y, por tanto, lo religioso, en el fondo, rechaza lo místico", nos dice Fachinelli en su estudio *La mente estatica* (Fachinelli 2009, 39) . Es el místico quien nos conduce a los territorios del cambio, de las posibilidades creativas de la imaginación, para reconsiderar e imaginar otra posibilidad de vida en la tierra en estos tiempos en los que nos encontramos, en los que parece haberse perdido la capacidad de imaginar otras posibilidades. Conceptos que también son queridos por el poeta sirio Adonis, quien subraya la importancia y necesidad de revisar la historia, de recuperar el mito, la creatividad, consigna precisamente esta función creadora al arte (Adonis 2015). Sobre el poder creativo del arte vuelve Adonis varias veces en su obra, la creatividad como motor de cambio dentro de la sociedad islámica, como en el texto *Sufismo y Surrealismo al* que nos hemos referido a menudo.

En este espacio creativo del arte sufí, en el *barzaj* akbariano, están en potencia todas las posibilidades del hombre, en el reino intermedio se manifiestan los ángeles, que son las cualidades más elevadas del ser humano.

Este espacio liminal, de posibilidad es un espacio de superación que nunca podrá ser completamente alcanzado, es el reino de la pura posibilidad de Victor Turner (Turner 1974).

"El poder divino no ha creado ningún ser más inmenso que la imaginación" (Puerta Vélchez 2019, 133) afirma Ibn al-'Arabī quien, como hemos visto, sitúa en el centro de la experiencia mística la visión como una revelación proveniente del mundo imaginario.

Fachinelli, al describir la experiencia extática, habla de la intensidad del momento extático; es precisamente esta intensidad la que hace que aquellos que lo viven lo perciban como un destello de la verdad. "De ahí la tentación prometeica: ser como Dios -ser Dios mismo- fuera de la vida mortal" (Fachinelli 2009, 36) .

Y es en este espacio donde el sufismo a veces ha atraído simpatías de extrema derecha, fascinando a los seguidores del ideal del superhombre. Pero el pensamiento sufí está muy lejos del deseo de poder.

Ser como Dios a lo sumo puede recordarnos la fusión en Dios del místico sufí Al Hallāğ, el Cristo del Islam, que por su afirmación teopática *Anā l-ḥaqq* 'Yo soy la Verdad' fue considerado herético por los juristas de la época y condenado a muerte.

Como outsider, estando en el mundo pero no siendo del mundo, el sufí participa en la vida, intentando constantemente trascender el plano humano. Hemos visto cómo el proceso de evolución está relacionado con el desarrollo del corazón, un corazón en camino. El corazón del sufí es la llave para llegar a *Allāh*. A través de las prácticas que hemos encontrado y descrito, el sufí busca purificar el espejo de su propio corazón para reflejar la Luz de las Luces, en un desarrollo constante de las

cualidades interiores, viviendo en la búsqueda constante de ver más allá de lo visible, de ver los signos de *Allāh* en cada manifestación. De percibir lo imperceptible.

Este estudio ha abordado aspectos históricos que nos han aportado otros puntos de vista, ayudándonos a observar la historia como un proceso discontinuo y fragmentado. Apoyando y aconsejando a los soberanos, apoyando la oposición al colonialismo en el Magreb, los sufíes han adaptado a lo largo del tiempo su camino místico a los tiempos históricos y a las necesidades del momento.

Muchas figuras históricas encontradas, como Isabelle Eberhardt, Ivan Agueli y Leda Rafanelli, cuyo encuentro con el Oriente de los padres del desierto surgió de un sentimiento de rebeldía hacia la cultura y la civilización occidental, numerosos artistas, entre ellos Hashim Cabrera, Franco Battiato, Maimouna Guerresi comparten esta misma aspiración.

### ***El hombre y lo sagrado***

En la historia de la humanidad, desde la prehistoria hasta nuestros días, el vínculo con lo sagrado constituye un elemento fundamental en la experiencia de cada grupo humano en el mundo, el término último al que tienden todas las problemáticas existenciales a los que se ha enfrentado la humanidad a lo largo de los tiempos. Mediante el uso de sistemas simbólicos, el ser humano siempre ha tratado de interpretar y dar sentido a lo que le rodea. Estos símbolos conectan diversos planos, proporcionando una base interpretativa que da orden y sentido a la complejidad de la vida.

De hecho, a lo largo de los siglos, el hombre ha hecho frente al caos y al misterio de la vida "encontrando" dioses y cosmogonías, intentando entrar en contacto con el plano divino. Retomando las palabras de María Zambrano " todo atestigua que la vida humana he sentido siempre estar ante *algo*, bajo algo, más bien " (Zambrano 2020, 48).

Según Mircea Eliade, quien estudió extensamente el fenómeno de lo sagrado (Eliade 1957, 1976, 1980), la experiencia humana está compuesta por "hierofanías", es decir, por la manifestación de realidades sagradas. Para Eliade, el cosmos desacralizado, es decir, considerado totalmente desprovisto de esa potencia, es un descubrimiento reciente de la humanidad.

En el polimorfo mundo posthumano habitado por la inteligencia artificial y la sensación de vacío, encontramos también este nicho de artistas místicos que siguen desempeñando un papel muy importante en la producción de lo sagrado, la cultura y los imaginarios. El arte es una realidad generadora de significado en un mundo que, después de haber abandonado su relación con lo trascendente, ha perdido su contacto con la misma naturaleza. Retomando los conceptos de Gregory Bateson en *Verso un'ecologia della mente* (1976), *Mente e Natura*, *Dove gli Angeli esitano* con la "Pauta que Conecta", que es la misma Vida.

*Dove gli Angeli esitano* debe de haber sido diferente. Gregory se había ido dando cuenta gradualmente de que la unidad de la naturaleza que afirmaba en *Mente e Natura* quizá sólo era comprensible a través del tipo de metáforas a las que nos ha acostumbrado la religión, y de hecho se dio cuenta de que ahora estaba cerca de esa dimensión integral de la experiencia a la que dio el nombre de lo *sagrado*. (Bateson e Bateson, 1989, 12)

Desde este terreno de la religión en el que Bateson él ve oscurantismo y manipulación, él recupera el sentido de lo sagrado. Esta es precisamente la perspectiva con la que hemos abordado este trabajo de investigación, que reclama un cambio de perspectiva, de enfoque, hacia una conciencia más profunda de nuestra interdependencia con la naturaleza y con toda la comunidad terrestre. Recuperar el sentido de lo sagrado conllevaría un cambio en nuestros patrones de pensamiento: reconocer la conexión entre todas las formas de vida en la Tierra sería "reconocer lo sagrado en el tejido mismo de la vida". (Bateson e Bateson 1989)

Necesitamos recuperar el sentido de lo sagrado en el que "Aura y Gaia" están unidas, "porque el Aura ha perdido lo sagrado y se está volviendo reproducible, Frágil. Así como Gaia" (Canevacci 2024). Por una nueva antropología no antropocéntrica (Canevacci 2022) a través de la cual observar la religión como una metáfora que nos acerca a los niveles de complejidad alcanzados por lo místico, que de otro modo serían imposibles de comprender.

Esta interdependencia con la Naturaleza y la comunidad humana nos recuerda las sugerencias sufíes del concepto de *Wahdat al-Wujud* la Unidad de la Existencia en Ibn al-'Arabī, una visión cosmológica y metafísica en la que todo el universo está intrínsecamente conectado con *Allāh* y deriva de Él. No hay separación por alteridad, ya que para Ibn al-'Arabī todos formamos parte de una unidad en relación con *Allāh*.

El rayo atrapado en el alambre, la electricidad capturada ha creado una civilización que se aleja del paganismo. Pero, ¿qué pone en su lugar? Las fuerzas de la naturaleza no se conciben como entidades biomórficas o antropomórficas, sino como ondas infinitas que obedecen a la presión de la mano humana. De este modo, la civilización de la máquina destruye lo que la ciencia, surgida del mito, había conquistado laboriosamente, la esfera de la contemplación que crea espacio para el pensamiento. El moderno Prometeo y el moderno Ícaro, Franklin y los hermanos Wright, inventores del aeroplano, son los fatídicos destructores de ese sentido de la distancia, el que amenaza con sumir de nuevo al globo en el caos. El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mitopoético y simbólico, en su lucha por espiritualizar la relación del hombre con el entorno, han creado el espacio como zona de contemplación y razonamiento, ese espacio que la conexión instantánea de la electricidad destruye, a menos que una humanidad disciplinada restablezca las inhibiciones de la conciencia. (Aby Warburg, 21 de abril de 1923 en Gombrich 2020, 197)

En este periodo histórico las estructuras simbólicas de que dispone una persona para comprender e interpretar la realidad son insuficientes, la falta de símbolos adecuados para afrontar los retos existenciales conduce a un sentimiento generalizado de desconcierto y vulnerabilidad. Edgar Morin describiendo la profunda crisis del humanismo que estamos viviendo afirma que "estamos en la prehistoria del espíritu humano" (Morin 2019, 25) y nos ofrece una manera de sacralizar el Mediterráneo encontrándonos en un espacio de tolerancia en la complejidad.

Es crucial recuperar un papel humano activo en el proceso creativo, cuando los tiempos son complejos necesitamos repensar nuestro estar en la tierra de una manera creativa. Retomando la reflexión de González Ferrín sobre Ibn Jaldūn y sus observaciones sobre los ciclos de auge y caída de las civilizaciones

Cuando los vientos ya no son favorables, pensará el tunecino; cuando ya no es el tiempo del Islam, pudo pensar en Sevilla, se necesita una fuerza supletoria, una capacidad creativa aumentada, más allá del simple desarrollo mantenido, la mera capacidad racional. Emilio González Ferrín (AA.VV. 2018)

Nuestra época, "destructora de mitos y misticismos" (Gilbert Durand 1981,430) ya no cree ni tiende a los valores últimos, la recuperación de la función creadora es necesaria.

Un humanismo planetario no puede basarse en la conquista exclusiva de la ciencia, sino en el consenso la comunión arquetípica de las almas (Durand 1984, 433)

Sin el mundo del alma, el mundo está en declive. El ser humano, en su camino evolutivo, aún tiene muchas oportunidades de evolucionar y, retomando la tensión sufí *'al-Insān al-Kāmil*, de mejorar.

En la crisis de lo humano la antropología se hace imprescindible para dilucidar el estatuto que nos concierne en la sociedad futura, y poder prospectar nuevos caminos de relación con los animales, con los humanoides y en definitiva con nosotros mismos, los humanos, en un mundo que la filosofía nietzscheana ya había anunciado muy atrás como el de la muerte de Dios, concepción a la que ahora hay que añadir la muerte del hombre en sí. De lo contrario, si la antropología no se incorpora al debate de los poshumano, la antropología como disciplina habría fracasado y todos, la Humanidad, con ella. (González Alcantud 2023, 12)

La revolución interior debe ocurrir en el territorio intermedio e imaginal, en el *alam al mithal*, que hemos visto ser el espacio creativo del reino del arte sufí y, como subraya Hashim Cabrera (Cabrera, 2020), esta revolución debe ser una revolución de las almas.

Muchas veces la vida se nos presenta 'desangelada', desacralizada, reducida a lógicas cenizas. La desaparición de los ángeles de la escena humana es más grave aún que la de los héroes y sus narraciones históricas, porque el vacío que dejan los primeros no puede ser sustituido por el momento. La desaparición de los ángeles es homologable a la desaparición de las almas. (H. Cabrera 2020)

En los procesos simbólicos de transformación cultural la estética es un componente activo, en la percepción estética se organizan y refuerzan las representaciones y normas colectivas de una sociedad. Por lo tanto, el arte no es exclusivamente obra del artista, sino un producto cultural y social que refleja elementos simbólicos importantes y constituye un elemento básico de la antropoesis, proceso en el cual el hombre reinventa continuamente su propia cultura (Remotti 2013).

Lo estético se convierte así en una categoría clave que, al dialogar con categorías como la de bricolaje en Lévi-Strauss o aquellas de mitopraxis en Marshal Sahlins, permite repensar el carácter creativo y libremente productivo de los procesos mediante los cuales los individuos reproducen y transforman su cultura (Bartalesi 2017, 88).

A esta fase histórica seguirán nuevas formas de interpretar y experimentar la vida en la Tierra. El sentido de lo sagrado recorre diversos caminos incluso en nuestras sociedades desacralizadas, encuentra formas de expresión dispares, desde lo sagrado que invade al matemático y al astrofísico hasta las formas más ingenuas y simples de la *new age*. Lo sagrado es un anhelo humano constante. En este sentido Braidotti afirma:

No tengo nostalgia del Hombre, supuesta medida de todas las cosas, ni de las formas de conocimiento y autorrepresentación que lo acompañan. Celebro los múltiples horizontes desplegados por el colapso del humanismo eurocéntrico y androcéntrico. Interpreto el giro posthumano como una feliz oportunidad para decidir juntos quién y qué queremos llegar a ser (Braidotti 2014).

Como artistas chamanes, los artistas encontrados nos recuerdan a Joseph Beuys, quien devuelve el espíritu al arte y dirige la reflexión cultural hacia lo sagrado.

Las obras de los artistas encontrados en este estudio son soportes vivos a la contemplación que en esta fase histórica de pérdida de sentido y cordura nos reconectan con una sacralidad de la naturaleza y de la vida en la tierra donde todo está conectado a una "pauta que conecta" la unidad de la existencia.

En este marco, el sufismo contemporáneo plantea cuestiones como el sentimiento de fraternidad, el anhelo de apertura al otro, el respeto del medio ambiente. Como antropólogos, nos detenemos lo más posible en la frontera y observamos con atención.

Para concluir, citando a Vincent Crapanzano, los objetivos de esta tesis incluyen "abrir horizontes de manera embarazosamente ingenua, eliminar prejuicios". (Crapanzano 2007, 12)

En la formación de la modernidad occidental y de la filosofía europea se ha producido un fenómeno caracterizado por el "epistemicidio, la islamofobia, el racismo epistémico y la colonialidad del saber", como destaca García Fernández (González Ferrín et alii, 2019, 149). Es importante señalar, como nos recuerda Massimo Canevacci, que los estereotipos obstaculizan las propiedades transitivas de los

sujetos<sup>116</sup>, limitan las posibilidades alternativas y el continuo cambio que individuos y culturas crean constantemente. Retomando el concepto de transculturación de Ortiz, podemos observar los cruces, las interconexiones y la mutua influencia que caracterizan la complejidad de la historia, y captar el dinamismo y la fluidez de las relaciones culturales, revelando cómo las culturas no son entidades estáticas y aisladas, sino interconectadas y en constante evolución.

Este trabajo nos ha permitido acercarnos al sufismo y contribuir a disipar algunos de los estereotipos asociados al Islam. Mientras los medios de comunicación se centran en el Islam ruidoso y extremista, es más necesario que nunca "revisar las estructuras conceptuales y las narraciones construidas para legitimar los poderes colonialistas y neocolonialistas" (Said 2005). Para poder desarrollar una reflexión realista sobre el Islam, en este caso el Islam contemporáneo ocurre:

Rescatar esta región cultural para establecer un nuevo diálogo no eurocéntrico sobre el mundo es parte del desafío al que nos llama la descolonización de Europa. Se trata de un reto para el que necesariamente debemos incorporar nuevas visiones, pensar desde nuevas perspectivas y avanzar hacia los márgenes donde todas las narrativas excluidas y desplazadas de la modernidad colonial. García Fernández in (González Ferrín et alii 2019, 126)

Las experiencias visionarias de los místicos sufíes, que en sus oraciones y visiones rozan lo inconcebible, encuentran los números como el último *despojamiento* de la forma, el poder transformador de los colores, la luz de las luces, en estrecha proximidad con las experiencias de la mística cristiana católica y ortodoxa, el budismo, el zen, el chamanismo centroasiático, el yoga y los Vedas.

En conclusión, el teólogo, matemático y místico ortodoxo Pavel Florenskij en *Las puertas reales, Los imaginarios en la geometría* llega a las mismas conclusiones que el sufismo: Dios es número, es matemática, geometría no euclidiana. Florenskij parte de los números imaginarios, que incluyen la raíz cuadrada de los números negativos, y observa que superan nuestra percepción de la realidad y nos llevan más allá de los límites de la comprensión ordinaria. El suyo es un éxtasis que lleva al límite. Un límite que le conduce a un umbral, a un "algo diferente" (Florenskij 2021, 114).

Para Florenskij, las matemáticas permiten percibir relaciones geométricas en todas las cosas, conectando así la cosmovisión unitaria. Este sistema de significados que conforma la vida colectiva también se alimenta a través del arte. Y en esto, Florenskij recuerda que la finalidad del arte sacro es trascender todo lo visible y sensorial para captar aspectos que escapan a la percepción pero que existen en otro plano. "El iconostasio es la frontera entre el mundo visible y el mundo invisible", dice, "el iconostasio son los santos". (P. Florenskij 2014, 56) Los iconos son imágenes de la eternidad:

---

<sup>116</sup> Massimo Canevacci Palermo 2022 ya citado.

Como una visión deslumbrante, rebosante de luz, se muestra el icono. Es como si no estuviera circunscrito, no se puede hablar de esta visión de otro modo que con la palabra: sobrecogedora. Se reconoce que es superior a todo lo que le rodea, situado en un espacio propio y en la eternidad. Ante ella se aplaca la pasión ardiente por la vanidad del mundo, se sitúa más allá del mundo, es un mundo cualitativamente superior que actúa desde su plano en medio de nosotros. ( Florenskij 2014, 70)

Por lo tanto, un soporte pictórico y gráfico es también un soporte cultural y filosófico; en el caso del arte sagrado sufí, el soporte pictórico es un icono. El arte icónico nos enfrenta a los misterios de Dios, posee un poder revelador, teofánico.

El místico, el santo es testigo "no de sí mismo, sino de Dios, y a través de sí mismo no se revela a sí mismo, sino a Él" (Florenskij 2014, 64).

Frente a un tema tan articulado, el antropólogo se queda en el límite, en la perplejidad de la que nos habla Ibn al-'Arabī, *ḥayra*, la perplejidad como la forma más elevada de conocimiento que no tiene una connotación negativa, si acaso positiva, es el asombro ante la complejidad. Complejidad que nos recuerda Crapanzano cuando afirma que prefiere la perplejidad que genera el montaje a la complacencia que ofrecen las explicaciones fáciles (Crapanzano 2007, 17) .

Un día, el Amir decidió obligar a todos los habitantes de Bujara a decir sólo la verdad.

Con este fin, se instaló una rueda de paletas frente a las puertas de la ciudad.

Cualquiera que entrara era interrogado por el jefe de guardia.

Si, según él, una persona decía la verdad, se le dejaba pasar.

De lo contrario, era ahorcado.

Una gran multitud se reunió frente a la puerta. Nadie se atrevía siquiera a acercarse.

Nasreddin se acercó audazmente al jefe de la guardia.

¿Por qué entra en la ciudad? - le preguntaron muy seriamente.

Estoy por ser ahorcado en esta rueda de paletas , respondió Nasreddin.

¡Estás mintiendo!, gritó el jefe de la guardia.

Entonces cuélgame.

Pero si te colgamos, entonces tus palabras son verdaderas.

Exactamente, sonrió Nasreddin Khoja, depende del punto de vista....



"Dicen que tus chistes están llenos de significados ocultos, Nasrudín. ¿Es así?" "No."  
"¿Por qué no?" "Porque en mi vida jamás he dicho la verdad, ni siquiera una vez: y nunca seré capaz de hacerlo."

No pretendo ninguna originalidad, sino simplemente actualidad. No puede equivocarme ahora al hacer una aportación [...]. No reclamo unicidad, sino pertenencia a una pequeña minoría que cree en la existencia de argumentos sólidos y claros a favor de la necesidad de lo sagrado y que cree que estos argumentos se basan en una epistemología arraigada en la ciencia más avanzada y en lo evidente.

Creo que tales argumentos son importantes en esta época de escepticismo generalizado, de hecho, que no son menos importantes hoy en día que el testimonio de aquellos cuya fe religiosa se basa en la luz interior y en una experiencia "cósmica". En verdad, la firme fe de un Einstein o un Whitehead vale más que mil expresiones intolerantes pronunciadas desde los púlpitos tradicionales. (Bateson e Bateson., Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro. 1989, 25).

Abro y cierro este trabajo de investigación con dos citas de Gregory Bateson que resumen la esencia del presente trabajo, situado en el terreno donde los ángeles temen pisar.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 2018. *Leones y doncellas: Dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*. Granada: Eug.
- AA.VV. 2020. *Luce da luce: l'esperienza estetica nella tradizione cristiana d'Oriente ed islamica*. Palermo: Regione Siciliana.
- AbdAllāh, Monia. 2005. «Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique.» *Images Re-vues*.
- . 2007. « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un « art contemporain islamique .» *Marges 05* .
- . 2018. « Back to the Future : art contemporain du Moyen-Orient et expositions temporaires au British Museum .» *Muséologies Les cahiers d'études supérieures* 9(1):45.
- Abu-Lughod, Lila. 2013. *Do Muslim Women Need Saving?* Cambridge: Harvard University Press.
- ad-Darqawi, Šayj Muḥammad al-Arabi. 2021. *Lettere d'un maestro sufi. Lo Šayj al-'Arabi ad-Darqawi* . Milano: SE.
- Adonis. 1992. *Introduzione alla poetica araba*. Marietti.
- . 2005. *La musica della Balena Azzurra. La cultura araba, l'Islam, l'Occidente*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- . 2008. *Sufismo y Surrealismo*. Ediciones del oriente y del mediterraneo.
- . 2015. *Violenza e Islam*. Guanda.
- Ahmed, Leila. 1995. *Oltre il velo : la donna nell'islam da Maometto agli ayatollah*. Scandicci, Firenze: La nuova Italia.
- Akbarnia, Ladan. 2010. *Light of the Sufis: The Mystical Arts of Islam*. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston.
- Akhtar, 'Alī Humayun. 2015 . «The Political Controversy Over Graeco-Arabic Philosophy And Sufism In Nasrid Government: The Case Of Ibn Al-Khatib In Al-Andalus .» *International Journal of Middle East Studies* 47, no. 2 323-42.
- Al-Hakim, Souad. 2022. «Fondazione Oasis.» 24 de 04. <https://www.oasiscenter.eu/it/il-soft-power-dei-sufi>.

- 'Alī, Wijdan. 1999. *The Arab Contribution to Islamic Art: From the Seventh to the Fifteenth Centuries*. . Cairo: American University of Cairo Press.
- Alliata, Vittoria. 2020. «Il Sufismo in Sicilia.» En *Luce da luce*, de Luigi Biondo. Palermo: Regione Siciliana.
- Al-Mutamid de Sevilla. 2006. *Poesía completa*. Granada: Editorial Comares.
- Amari, Michele. 1854. *Storia Dei Musulmani Di Sicilia Scritta* . Firenze: Felice Le Monnier.
- Amry, Nelly. 2015. «Entre Orient et Occident musulmans: Retour sur la sainteté féminine (IIIe/IXe siècle – fin du IXe/XVe siècle): Modèles, formes de l'ascèse et réception.» *Afrique du nord et au Proche-Orient*. Beirut.
- . 2023. *Sur Les pas des Maîtres. Entre Orient et Occident musulmans. L'Ifriqiya au cover des échanges soufis (III/IX-X/XVI siècle)*. Sousse: Contrastes Éditions.
- Anawati George Gardet Louis. 1960. *Mistica islamica*, Torino: Sei.
- Al Qaysari. 2003. *La scienza iniziatica*, Torino: Il leone verde.
- Aristotele. 2001. *L' anima. Testo greco a fronte*, Bompiani.
- Aristotele. 1978. *La Metafisica, a cura di G. Reale*, Milano: Rusconi.
- Arabe, Institute du Monde. 16 octobre 2012 – 3 février 2013. «25 ans de créativité arabe, art contemporain.» *Dossier de press*. Institute du Monde Arabe.
- Asad, Talal. 1986. *The Idea Of An Anthropology Of Islam*. Occasional Papers Center for Contemporary arab studies, Series Georgetown University Washington D.C.
- Asín Palacios, Miguel. 1931. *El islam cristianizado. Estudio del "Sufismo" a través de las Obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid: Editorial Plutarco.
- As-Sufi, 'Abdalqadir. 2004. *The Book Of Tawhid Nine Discourses Given Between March 27th And May 29th 2004 at Al-Jami'a Mosque*. . Claremont, Cape Town.
- Athena Intelligence. 2007. *El Movimiento Mundial Murabitún en España*. Athena Intelligence Journal Vol. 2, No 4.
- Augé, Marc. 1998. *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*. Elèuthera.
- . 2017. *Un altro mondo è possibile*. Torino: Codice.
- Aya, Abdelmumin. 2006. *El secreto de Muhammad*. Barcelona: Kairós.
- Ayada, Souâd. 2010. *L'islam des théophanies: Une religion à l'épreuve de l'art*. Paris: CNRS Éditions.

- Ayari, Farida. 1980. «Nacer Khemir.» *Jeune Afrique*, n° 1001.
- Aziza, Mohammed. 1973. *La calligraphie arabe*. Tunis: Société Tunisienne de Diffusion.
- Bachelard, Gaston. 2008. *La poetica della rêverie*. Bari: Dedalo.
- Bastide, Roger. 2006. *Arte y Sociedad*. Fondo de Cultura economica.
- Barone, Francesco. 2003. «Islam in Sicilia nel XII e XIII secolo: ortoprassi, scienze religiose e taşawūf.» *Incontri mediterranei. Rivista semestrale di storia e cultura*, VI/2 104-115.
- . 2015. «L'ermeneutica simbolica dell'alfabeto arabo nell'esoterismo islamico medievale.» *Schede Medievali*, 53 5-28.
- Bartalesi, Lorenzo. 2017. *Antropologia dell'estetico*. Milano: Mimesis.
- Bateson, Gregory, y M. C. Bateson. 1977. *Verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi.
- Bateson, Gregory .1984. *Mente e natura, un'unità necessaria*, Milano: Adelphi.
- . 1989. *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*. Milano: Adelphi.
- Belting, Hans. 2009. «Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate.» En *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums*, de Hans Belting, Buddensieg y Andrea. Hatje Cantz, Ostfildern: Hans Belting and Andrea Buddensieg.
- Beneito, Pablo. 2001. «La doctrina del amor en Ibn Al-Arabí. Comentario del nombre divino Al-Wadd.» *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla*.
- . 2004. *La taberna de las luces. Poesía sufi de al-Andalus y el Magreb (del siglo XII al siglo XX)*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- . s.f. *Reflexiones Sobre El Intermundo (Barzaj) Y La Polivalencia De La Imagen-Símbolo En El Arte Islámico A Partir Del Pensamiento De Ibn al-'Arabī*. <http://www.al-barzaj.org/p/albarzakh.html>.
- . 2005. «El nombre Al Yamil y la Presencia de la Belleza Tópicos.» *Revista de Filosofía* núm. 29 205-230.
- . 2017.a. «Jayal. La imaginación creadora El sufismo como fuente de inspiración.» Madrid: Casa Árabe.
- . 2017. « El barzaj de la inspiración.» *Irfan* n.3.

- Beneito, Pablo, y Stephen Hirtenstein. 2021. *Patterns of Contemplation*. Anqua.
- Benjamin, Walter. 2000. *Opere complete*. Torino: Einaudi.
- . 2011. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Berg, Magnus, y Klas Grinell. 2021. *Understanding islam at european museum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, P.L e Luckmann, T. 1966. *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino.
- Bhabha, Homi K. 1996. «Aura and Agora: On Negotiating Rapture and Speaking Between .» En *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, de Francis Richard. Chicago : Museum Of Contemporary Art.
- . 2001. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi Editore.
- . 2020. *Nazione e Narrazione*. Milano: Meltemi.
- Bianchi, Gabriele. 1995. *Angeli del Terzo Millennio*. Firenze: Loggia dei Lanzi, 1995.
- Biblia. Nueva Versión Internacional.
- Blecua, Ramón. 2008. *Ana Crespo o la Alquimia del Corazón* . El Cairo: Ed. Embajada de España en Egipto. Universidad de Al- Azahar.
- Boissevain, Katia. 2005. *Sainte parmi les saints Sayyda Mannûbiya ou les recompositions culturelles dans la Tunisie contemporaine*. Paris: Institut de recherche sur le Maghreb contemporain.Maisonneuve & Larose.
- . 2006. «Corps d'adeptes, paroles de Dieu et visions de Saints. Pratiques rituelles masculines et féminines dans deux sanctuaires de Tunis .» *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 179-193.
- Bourcillier, Patricia. 2012. *Isabelle Eberhardt. Une femme en route vers l'islam*. Flying Publisher.
- Braidotti, Rosi. 2014. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.
- Braudel, Fernand.2007. *Il Mediterraneo*, Bompiani.
- Burckhardt, Titus. 1987. «El Arte desde el punto de vista de La Tradicion Perenne.» In *Études Traditionnelles,Aperçus sur la connaissance sacrée* ( Archè).
- . 1987. b. *Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam*. Roma: Edizioni Mediterranee.

- .2000. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- . 2002. *L'arte nell'Islam*. Milano: Abscondita.
- . 2006. *Introducción al sufismo*. Barcellona: Paidós Iberica Ediciones.
- . 2014. *Introducción al Arte Islámico*. José J. de Olañeta.
- Cabello, Gabriel. 2019. «El Tableau-Piel De Farid Belkahia: Modernización y Memoria.» En *Culturas de frontera : Andalucía y Marruecos en el debate de la modernidad* , de Edición de José Antonio González Alcantud. Barcelona : Anthropos Editorial.
- Cabrera, Hashim Ibrahim. 1994. *Islam y Arte contemporaneo*. Granada: CDPI Junta Islámica.
- . 2002. *Parrafos de moro nuevo*. Córdoba: Junta Islamica.
- . 2009. *Išrāq, los colores del alma un ensayo sobre hermenéutica holística del color*. CDPI Junta Islámica.
- . 2017. *Iniciación al Islam*. Almuzara.
- . 2020. *Una revolución de las almas: Crisis de civilización y cambio de horizontes tras el fin de la historia*. Editorial Cántico. Kindle.
- . 2022. *La vida invisible de Ibn Bayâ*. Cántico.
- Canclini, Néstor García. 1989. *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Canevacci, Massimo. 1993. *La città polifonica*. Roma: SEAM.
- . 2004. *Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*. Milano: Costa & Nolan.
- . 2005. «Sincretismi culturali.» *Funzione Gamma*.
- .2022. «Epistemophilia: Lentezza, fratture, paresi dell'auto-ricerca verso un'antropologia-non-antropocentrica.» *Matrizes v.16,n.3*.
- .2024. «DIGITAL AURATIC REPRODUCIBILITY .Who has stolen the FRAGILE aura? .» *Fragility*. Institute of Ethnology and Folklore in Zagreb and the Department of Ethnology and Anthropology of the University of Zadar in cooperation with Dariah HR.
- Capecchi, Giovanni, y Francesca Maria Corrao. 2020. *Un arabo che ha letto Montesquieu*. Firenze: Leo S. Olschki.

- Carbó, Antoni Gonzalo. 2004. «La visión teofánica en el sufismo de Ibn al-'Arabí.» *Convivium, Revista de Filosofía*.
- Cardini, Franco. 1989. *Francesco d'Assisi*. Milano: Mondadori.
- . 1994. *Noi e l'Islam. Un incontro possibile?* Bari: Laterza.
- . 1995. *L'invenzione dell'Occidente. Chieti*. Chieti: Mario Sofanelli.
- . 2006. *L'Invenzione del Nemico*. Palermo: Sellerio.
- . 2017. *Franco A cosa serve la storia? Una polemica infinita*. Último acceso: 2021. <https://www.francocardini.it/wp-content/uploads/2019/06/MC-250-9.6.2019-A-CHE-COSA-SERVE-LA-STORIA.pdf>.
- Castro, Américo. 1995. *La Spagna nella sua realtà storica*. Garzanti.
- Catalogo Biennale di Venezia, 57 Biennale. 2017. «Viva Arte Viva.» Venezia.
- Catalogo. 2016. *JAYAL. La imaginación creadora. El sufismo como fuente de inspiración*. Madrid: Casa Arabe.
- Catalogo. 1997. *Modernities Memories. Recent works from the islamic world*. New York: The Rockefeller Foundation.
- Catalogue. 2011. *Rachid Khoraich. Eternity is the Absence of Time*. Abu Dhabi Music and Art Fundation.
- Chakrabarty, Dipesh. 2004. *Provincializzare l'Europa*. Roma: Meltemi.
- Chakraborty, Mridula Nath. 2004. «Wa(i)ving it All Away: Producing Subject and Knowledge in Feminisms of Colours.» En *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, de Gillian Howie y Rebecca Munford. New York: Stacy Gillis,.
- Chebel, Malek. 1993. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: PUF.
- Cherles-Roux, Edmonde. 1990. *Voglia d'Oriente: la giovinezza di Isabelle Ebenhardt*. Milano: Bompiani.
- Chittick, William. 1989. *The Sufi Path of Knowledge. Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination*. Albany (NY): Suny Press.
- . *Imaginal Worlds. Ibn al-Arabi and the Problem of Religious Diversity*, Albany (NY), SUNY Press, 1994.
- Civantos, Christina. 2021. «L'après andalus dans la littérature hispanique et arabe contemporaine.» *Europe- Al-Ándalus*.

- . 2022. *Jamón and Halal: Lessons in Tolerance from Rural Andalucía*, mherst College Press.
- Clifford, James. 1993. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Borighieri.
- . 1994. «Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future» *Cultural Anthropology* Vol. 9, No. 3 302-338.
- . 1999. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish. 1987. *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*. Milano: Adelphi.
- . 2019. *La Filosofia Dell'arte Cristiana e Orientale*. Milano: Aesthetica.
- Corbin, Henry. 1977. *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi 'ite Iran*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- . 1988. *L'uomo di luce del Sufismo iraniano*. Mediterranee.
- . 1993. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*. Barcelona: Destino.
- . 2005. *L'immaginazione creatrice*. Bari: Laterza.
- . 2012. *Realismo e simbolismo dei colori nella cosmologia sciita*. Milano: SE.
- Crapanzano, Vincent. 2007. *Orizzonti dell'immaginario*. Torino: Bollati Borighieri.
- Crespo, Ana. 2013. *Color y Sufismo. Los bellos Colores del Corazón Vol.II*. Mandala.
- . 2014. «Despertar los sentidos interiores: la responsabilidad del artista.» *Dar Lugar*.
- . 2019. ««Capaz de acoger todas las formas mi corazón se ha tornado». Reflejos del sufismo en el arte contemporáneo en España.» *Awraq, n.19*. 145-174.
- . 2022.«La Cualidad develadora de la imaginación en busca de los tesoros de los colores.» *El Azufre Rojo, n. X*, 2022.
- Crosnier, Elise. 1949. *Aurélie Picard 1849-1933. Première Française au Sahara*. Alger: Baconnier.
- Daftari, Fereshteh. February 26-May 22, 2006. *Without boundary : [brochure] seventeen ways of looking : the Museum of Modern Art,*. MoMA The Museum of Modern Art.
- Darwich, Mahmoud. 2000. *La terre nous est étroite*. Editions Gallimard.
- De Diego González, Antonio. 2019. *Sufismo Negro*. Almuzara.
- . 2020 a. *Populismo islámico*. Almuzara. Edizione del Kindle.

- . 2020 b. *Ley y Gnosis*. Universidad de Granada.
- De Heusch, Luc. 2009. *Con gli spiriti in corpo. Trance, estasi, follia d'amore*. Torino: Bollati Boringhieri.
- De Saint Point, Valentine. 25 Marzo 1912. «Manifiesto della donna futurista.»
- . 1913. «Manifiesto futurista della Lussuria.»
- Depont, Octave, y Xavier Coppolani. 1897. *Les confréries religieuses musulmanes*. Alger: Adolphe Jourdan.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*. Milano: Abscondita, Aestetica.
- Dinet, Étienne, y Sliman ben Ibrahim Baâmer. 2003. *La vie de Muḥammad*. Paris: Maison d'Ennour.
- . 1930. *Le Pèlerinage a la Maison Sacrée D'Allāh*. Hacette.
- Djait, Hichem. 1978. *Europa y el Islam*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2022. *Penser L'Histoire penser la religion*, Cérés edition.
- Draghi, A cura di Cristina Campo e Piero. 1975. *Deti e fatti dei padri del deserto*. Milano: Rusconi.
- Durand, Gilbert. 1984. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archetipologia generale*. Bari: Dedalo.
- . 1972. *Le strutture Antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.
- Eberhardt, Isabelle. 1921. *Dans l'ombre Chaude de l'islam*. Edité et arrangé par Victor Barrucand.
- . 1923. *Journaliers*. edité par les Bourlapapey.
- . 1989. *7 anni nella vita di una donna*. Parma: Ugo Guanda editore.
- . 2003. *Il paradiso delle acque ibis*. Pavia.
- . 2013. «Silhouettes d'Afrique.» *Lights: The MESSA Journal, University of Chicago* 2 (3): 84-97.
- . 2018. *All'ombra calda dell'islam*. Roma: Elliot.
- Eco, Umberto, Marc Augé, y Georges. Didi Huberman. 2015. *La forza delle immagini*. Milano: Franco Angeli.
- Fanjul García, Serafín. 2004. *La quimera de Al-Andalus, Siglo XXI de España Editores*.

- Faranda, Laura. 2019. «Aïsha al-Sayyda Mannûbiyya. Peripezie di una santa islamica, tra presente etnografico e fonti agiografiche.» *Voci*.
- Felek, Ozgen, e Alexander D. Knysh. 2012. *Dreams and Visions in Islamic Societies*. New York: State University of New York Press. Suny. Edizione del Kindle.
- Féraud, Laurent-Charles. 1868. *Kitab el Adouani ou Le Sahara de Constantine et de Tunis*. Constantine: L. Arnolet.
- Fernández Puertas, Antonio. 2000. *Alhambra. Muḥammad V*. Almuzara.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovic.
- . 1983. *La prospettiva rovesciata*. Roma: Casa del libro.
- . 2014. *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano: Adelphi.
- . 2021. *Gli Immaginari in Geometria*. Milano: Mimesis.
- Gabrieli, Francesco, y Umberto Scerrato. 1993. *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*. Milano: Scheiwiller.
- . 2001. *Maometto e la grandi conquiste arabe*, Newton e Compton.
- Ganivet, Ángel. 1898. «Cuatro cartas abiertas.» *El Defensor de Granada*.
- Geertz, Clifford. 1968. *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- . 1987. *Interpretazione di culture*, Bologna: Il Mulino.
- . 1988. *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino.
- Gellner, Ernst. 1969. *Saints of the Atlas*. London: University of Chicago press.
- Geoffroy, Éric. 2009. *L'Islam sera spirituel ou ne sera plus*. Paris: Seuil.
- . 2018 «Le soufisme et la France (1/2).» *Oumma*. <https://oumma.com/le-soufisme-et-la-france-12-2/>.
- Ghazâlî, Ahmad. 2007. *Delle occasioni amoroze*. Editado por Carlo Saccone. Roma: Carocci.
- Giddens, Anthony. 1990. *Le conseguenze della modernità*, il Mulino.
- Gil Montes, Verónica, y Angélica Rosas Huerta. 2010. *El Arte de Investigar y sus Implicaciones*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Giordani, Demetrio. 2019. *I Naqshbandi*. Milano: Jouvence.

- González Alcantud, José Antonio.1993. *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*. Granada: Universidad Granada.
- . 2002. *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona: Anthropos.
- .2002.b *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*. Granada: Universidad de Granada.
- .2006.*Ser mediterráneos : la génesis de la pluralidad en la frontera líquida*.
- .2007. «La mística del desierto.» *El legado andalusí* (31).
- .2008. «Lo moro revisitado. Dimensión estética, diversidad cultural, función crítica, fantasma social.» *Revista Internacional de Filosofía Política* (31) p.29-48.
- .2010.*La ciudad mediterránea: Sedimentos y reflejos de la memoria*, Eug.2010.
- .2011. *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Edicions Bellaterra.
- .2014. « Imágenes del pasado protectoral frente al presente poscolonial. Elementos para una lectura marroquí y andaluza de la fotografía colonial de los años 30-50.» En *Frontera líquida*, de Catalogo AA.VV. Junta de Andalucía.
- . 2014 a. *El mito de al Ándalus. Orígenes y actualidad de un ideal cultural*. Córdoba: Almuzara.
- .2014 b. «"L'héritage andalous, un mythe positif pour penser l'Europe".» *Penser la Méditerranée. : Éditions Parenthèses* 55-65.
- .2014 c. «Imágenes del pasado protectoral frente al presente poscolonial. Elementos para una lectura marroquí y andaluza de la fotografía colonial de los años 30-50 .»En *FronteraLíquida.Memoria Visual Andalucía-Marruecos*. Junta de Andalucía.
- .2015 a . « La Gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura mauresque en la Francia de lass exposiciones Universales Y Coloniales.» *AWRAQ n.º 11*.
- .2015 b. «Volonté de légende dans le confin deu désert: Hubert Lyautey et Isabelle Eberhardt face à face dans la mise en scène d'Aïn-Sefra.» En *L'entre-deux imaginaires*, de Mercedes Montoro Araque y Carmen (edts.) Alberdi Urquizu.
- .2017. *Al Ándalus Y Lo Andaluz*, Almuzara.
- .2018.Mitos y símbolos de la historia andaluza Andalucía en la Historia Nº 60. Abril 2018.

- . 2021. *¿Qué es el orientalismo?* Almuzara Estudios S A.
- . 2023. «Al-Ándalus, le mythe de la coexistence et ses contraires.» *Europe n.101, Al-Ándalus* (Europe).
- . 2023. B. *Il Maghreb Al-Ándalus. Studi antropologici sul mediterraneo*. Palermo: Museo Pasqualino.
- González Ferrín et alii, 2019. *Ibn Jaldūn (1332–1406): Historia y Epistemología*. España: COLECCIÓN MALAMATIYA.
- González Ferrín, Emilio. 2018. *Cuando fuimos árabes*. Córdoba: Almuzara.
- González, Valérie. 2001. *Beauty and Islam Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Gonzalo Carbó, Antoni. 2004. «La visión teofánica en el sufismo de Ibn al-'Arabî.» *Convivium. Revista de Filosofía*.
- Goody, Jack. 2004. *Islam ed Europa*. Milano: Raffello Cortina.
- Goytisolo, Juan. 1994. *Las virtudes del pájaro solitario*. Madrid: Alfaguara.
- Grabar, Oleg. 1989. *Arte Islamica. La formazione di una Civiltà*. Milano: Electa.
- . 1996. *L'ornament. Formes et fontions dans l'art islamique*. París: FLAMMARION.
- Grinell, Klas. 2018. «Framing Islam at the World of Islam Festival, London, 1976.» *Journal of Muslims in Europe*, 7(1) 73-93.
- Guénon René. 1990. *Simboli della scienza sacra, Adelphi*.
- . 1993. *Scritti sull'esoterismo islamico e il taoismo, Adelphi*.
- Hadjih, Bruno. 2021. *Wird*. Tunis: Lalla Hadria Editions.
- Hampate Ba, Amadou. 2008. *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar*. Canada: World Wisdom inc.
- Ibn Abi al-Qasim Ibn al-Sabbagh, Muḥammad. 1993. *The Mystical Teachings of al-Shadhili: Including His Life, Prayers, Letters*. Albany: State University of New York Press.
- Ibn 'Arabī. 1996 a. *L'alchimia della felicità, a cura di M. Jevolella, RED*.
- . 1996 b. *Il libro dell'estinzione nella contemplazione, a cura di Y. Tawfik e R. Rossi Testa, SE, Milano*.
- . 2001. *Il mistero dei custodi del mondo, Il leone verde: Torino*.

- . 2002. *El intérprete de los deseos*. Murcia: Editora Regional de Murcia
- . 2008. *L'interprete delle passioni Tarğumān al-Ašwāq*, a cura di R. Rossi Testa e G. De Martino, Urra – Apogeo: Milano.
- . 2011. *Le contemplazioni di Dio. Le visioni teofaniche dei santi misteri e le ascensioni delle luci divine*. Udine: Mimesis.
- . 2014. *Los Engarces De La Sabiduría, Tapa blanda*.
- . 2015. *Epistola dell'Albero e dei Quattro Uccelli*, a cura di R. Rossi Testa, Milano: Luni Editrice.
- . 2018. *Il libro dei cerchi Kitab al hada'iq*. Ediz. italiana e araba, Biblioteca dell'Unicorno.
- Itten, Johannes. 1982. *Arte del colore*, Milano: il Saggiatore.
- Jaynes, Julian. 1996. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*. Milano: Adelphi.
- Jung, Carl. 1970. *Realtà dell'anima*. Torino: Boringhieri.
- Kacimi, Mohamed. 2008. *Boqala Canti delle donne d'Algeri*. Roma: Donizelli.
- Katz, Jonathan G. 1996. *Dreams, Sufism and Sainthood*. Leiden: Brill.
- Khayyam, Omar. 1999. *Rubaiyyat*. Torino: Psiche.
- Kingsmill Hart, Ursula. 2015. *Dos Mujeres De la Argelia Colonial: Aurélie Picard e Isabelle Eberhardt*. España: Mandala ediciones.
- Klee, Paul. 1920. *Creative Confession*. Tate.
- . 1959. *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli.
- . 1995. *Diari 1898-1918*. Milano: Il Saggiatore.
- Klepler, Johannes. 1981. *Mysterium Cosmographicum*. New York: Abaris.
- Kubra, Najim Al-Din. 2011. *Gli schiudimenti della Bellezza e i profumi della Maestà*. Mimesis.
- Laâbi, Rim. 2019. «El Arte Contemporáneo Árabe En Cuestión .» En *Culturas de Frontera*, de José Antonio et alii González Alcantud, 298-314. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Lanternari, Vittorio. 1966. « Il sogno e il suo valore culturale dalle società arcaiche alla società industriale.» En *Il sogno e le civiltà umane*, de AA.VV. Bari: Laterza.

- Le Goff, Jacques. 1999. *Francesco D'Assisi*. Bari: Editori Laterza.
- Leccese, Francesco Alfonso. 2017. *Sufi Network. Le confraternite islamiche tra globalizzazione e tradizione*. Milano: Jouvence.
- . 2021. «La dimensión metafísica del Sufismo: Uno sguardo sull'opera di Alberto Ventura.» *El Azufre Rojo IX* 13-28.
- Lenssen, Anneka, Sarah Rogers, y Nada Shabout. 2018. *Modern Art in The Arab World*. New York: The Museum of Modern Art .
- Lépouché, Michel Hubert. s.f. *Catalogo Mâqamât (ESTACIONES)*. Hâshim Cabrera. Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí".
- Lewis Bernard. 2004. *Gli arabi nella storia*, Roma-Bari: Laterza.
- Lings, Martin. 1990. *Un Saint soufi du XX siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1997. *Iniziazione al Sufismo*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- . 1994. *Un Santo Sufi del XX Secolo*. Edizioni Mediterranee.
- Lisón Tolosana, Carmelo. 2000. «Informantes: in-formantes.» *Revista de Antropología Social*, núm. 9.
- López Anguita, Gracia, y Amina González Costa. 2009. *La figura del genio o yinn en la cosmología de Muḥyiddīn Ibn 'Arabī*. Almuzara.
- López Baralt, Luce. 1981. «Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús.» *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*.
- . 1994. «The Legacy of Islam in Spanish Literature .» En *The Legacy of Muslim Spain*, de S.K. Sayyusi. Leiden: Brill.
- . 1999. *Moradas de los corazones*. Madrid: Trotta.
- . 2016. *Los lenguajes infinitos de San Juan de la Cruz e Ibn-'Arabí de Murcia*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lory, Pierre. 1998. The Symbolism of Letters and Language in the Work of Ibn 'Arabī, *Journal of the Muhyiddin Ibn Arabi Society*, Vol. XXIII.
- . 2003. *Le Rêve et ses interprétations en Islam* . Éditions Albin Michel S.A.
- . 2004. *La science des lettres en Islam*. Paris: Dervy.
- . 2004.b. « L'interprétation des rêves dans la culture musulmane.» *Anthropos Le mythe : pratiques, récits, théories, Economica* pp.95-105.

- Lostia, Marine. 2002. «Rachid Koraïchi: A Celestial Architecture.» *Études littéraires*, vol. 33, n 3 193-202.
- Louati, 'Alī. 1997. *L'aventure de l'art Moderne en Tunisie*. SIMPACT.
- Mallinger, Jean. 1987. *Pitagora ed i Misteri*. Roma: Atanor.
- Mandel Khan, Gabriel. 2004. «Lezioni Istituto di filosofie orientali e comparative.» *Corso di Sufismo*.
- Marchese, Dora. 2019. «Anticolonialismo, Anticapitalismo e questione Femminile in Leda Rafanelli, Un'anarchica Dal Cuore Zingaro.» *Revista Internacional de culturas y literaturas* no. 22.
- Marconi, Maurizio. 2022. «Ibn 'Arabī - Capitolo 2 di al-Futūḥāt al-makkiyya: i gradi delle lettere e delle vocali nel mondo.» *Azufre Rojo X*.
- Marconi, Silvio. 2008. *Francesco sufi*. Roma: Edizioni Libreria Croce.
- Marlow, Louise. 2008. *Dreaming across Boundaries The Interpretation of Dreams in Islamic Lands*. Boston: Ilex Press and Washington: Center for Hellenic Studies.
- Martin, Jean-Hubert. 1986. «Magiciens de la Terre.» Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. *Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*.  
<https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>.
- Massignon, Louis. 1963. «De l'essor de l'imagination musulmane jusqu'en chrétienté.» En *Opera Minora, I*, de Louis Massignon. Beyrouth: Dar Al-Maaref.
- . 1963.b «Thèmes archétypiques en onirocritique musulmane.» En *Opera Minora, II*, de Louis Massignon. Beyrouth: Dar Al-Maaref.
- . 1999. *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*. Paris: Les éditions du Cerf.
- . 1999a. «Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam .» *Revista Espanola de Filosofia Medieval*, 6 191-202.
- McGregor, Richard. 1997. «A sufi legacy in Tunis: prayer and the Šādīliya.» *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 29, n.2.
- Metalsi, Mohamed. 2022. *Ben Yessef*. Malika.

- Meyer, Birgit. 2006. «Religious Sensations: Why Media, Aesthetics and Power Matter in the Study of Contemporary Religion.» Faculteit der Sociale Wetenschappen, Vrije Universiteit Amsterdam.
- Mignolo, Walter. 2011. *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*. Quito: Abya Yala.
- Mignolo, Walter, y Rolando Vázquez. 2013. *The Decolonial AestheSis Dossier. Decolonial AestheSis*. [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/the-decolonial-aestheSis-dossier/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/the-decolonial-aestheSis-dossier/).
- Morin, Edgar. 2019. *Pensare il Mediterraneo, mediterraneizzare il pensiero*. Il Pozzo di Giacobbe.
- Mullen Kreamer, Christine, Mary Nooter Roberts, y Elizabeth Harney. 2007. *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*. Smithsonian Institution.
- Nakhli, Alia. 2023. *Arts Visuels en Tunisie*. Nirvana.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1977. *Sufi Essays*. New York: Schocken Books.
- . 1978. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Bath: Thames and Hudson Ltd. .
- . 1987. *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press.
- . 2001. *Science and Civilization in Islam*. ABC International Group, Inc.
- . 2002. «Principles of Islamic Art.» *Journal of the Iqbal Academy Pakistan*, vol. 43, nº 2, <http://www.allamaiqbal.com/publications/journals/review/aproz/>.
- Navarro, Tomás. 1999. *La Mezquita de Babel*. Granada: Virtual.
- Nieto, Jalid. 2017. *La huella de la Palabra*. Sevilla: Fundación Mezquita de Sevilla.
- . 2022. *Educación Decisiva*. Espana.
- Ortiz, Fernando. 1999. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Madrid: CubaEspana.
- Pacheco Paniagua, Juan Antonio. 1977. *Sufi Essays*. New York: Schocken Books.
- . 2017. *Fiilosofía y pensamiento espiritual en Al Ándalus*. Almuzara.
- . 2019. *Ibn Arabí. El maestro sublime*. Almuzara.
- Pastoureau, Michel. 2010. *I colori dei nostri ricordi*. Milano: Adriano Salani.
- . 2010.b *I colori del nostro tempo*. Milano: Salani.
- . 2011. *I colori dei nostri ricordi*. Ponte delle Grazie.

- . 2011.b «Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites.» En *Dix ans d'histoire culturelle [online]*, de Pascale Goetschel, Laurent Martin, et al. Évelyne Cohen, 72-81. Villeurbanne: Presses de l'enssib.
- Pasqualino, Caterina. 2013. «Entre gritos y gemidos», *Imago Critica*, 4.
- Pérez Ventura, Óscar. 2012. *Movimientos Islamistas En España: El Movimiento Mundial Murabitún, Conversos Al Islam En Al-Ándalus*. Documento de Opinión, leee.es.
- Pieterse, Jan Nederveen et Parekh, Bhikhu. 1995. *The Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge and Power*. London: Zed Books Ltd.
- Pinto, Roberto. 2012. *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*. Milano: Postmedia Books.
- Piraino, Francesco. 2023. *Le soufisme en Europe: Islam, Ésotérisme et New Age*. Paris, Tunis: Karthala et IRMC.
- Piraino, Francesco, y Antonio de Diego González. 2023. «Sufism in latin Europe.» En *Sufism in Western Contexts Encyclopaedia of Islamic Mysticism - Handbook of Sufi Studies*, de Marcia Hermansen y Saeed Zarrabi-Zadeh. Leiden: Brill.
- Piraino, Francesco, y Mark Sedgwick. 2019. *Global Sufism: Boundaries, Narratives and Practices*. London: Hurst.
- Platone. 1995. *Tutte le opere*, a cura di E.V. Maltese, Roma: Newton Compton.
- Plotino. s.f. *ENÉADA I*. TRADUCCIÓN Y NOTAS: JESÚS IGAL.
- . s.f. *Enéadas II*.
- Popovic, Alexandre, y Veinstein Gilles. 1997. *Las sendas de Allāh : las cofradías musulmanas desde sus orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Pouillon, François. 1997. *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam. L'Algérie et l'héritage colonial*. Paris: Balland.
- Puerta Vilchez, José Miguel. 1997. *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal.
- . 2007. *La aventura del Cálamo Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux.
- . 2010. *Catalogo Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea*. Casa Árabe, IEAM\Turner.

- . 2012. «El corazón percibe lo que no capta la vista. Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufí.» En *Conciencia imagen y concepto / Círculo de Estudios Espirituales Comparados*, de AA.VV., 155-186. Sevilla: Alegoría.
- . 2016. «Ibn ‘Arabī en la caligrafía árabe actual. Todo arte que no ofrezca saber es prescindible.» *Azufre Rojo*.
- . 2019. *Ibn al-Jatīb y el pensamiento estético en la Granada nazarí*. Real Academia de Bellas Artes.
- . 2019.b «Fantasía, placer y existencia en la estética árabe clásica.» *Codex Aqvilarensis* 35.
- Quijano, Aníbal. 1992. «“Colonialidad y modernidad-racionalidad”.» En *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas. Tercer Mundo*, de Hectór Bonilla, 437-447. Quito: Libri Mundi.
- Rafanelli, Leda. 1975. *Una donna e Mussolini*. Milano: Rizzoli.
- . 2017. *L'Oasi*. Reggio Emilia: Corsiero.
- Randau, Robert. 1945. *Isabelle Eberhardt. Notes et souvenirs*. Notes et souvenirs. bibliothèque numérique romande, ebooks-bnr.com.
- Rimbaud, Arthur. 1972. *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Rosalía Bivona, Rosalía, y Giuseppina Igonetti. 2002. *Muḥammad ibn Sa'a ed Aurélie Picard: due figure in filigrana tra potere coloniale e spionaggio, tra politica e immaginario*. Napoli: Istituto universitario orientale. Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi.
- Rouget, Gilbert. 2019. *Musica e trance*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Rubera, Giorgia. 2003. «Le donne di Allāh. Una ricerca antropologica attraverso lo sguardo dell'artista Shirin Neshat.» *La Critica Sociologica* (147).
- . 2021. «Alīf, una mirada sobre el arte sagrado sufí.» *Rivista sul Mediterraneo Islamico Occhiali*, 9 54-66.
- . 2022. «The Women of Allāh.» *Quaderno Baselga di Pinè*.
- Rubiera, María Jesús. 1980. *Literatura Hispano-Árabe*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Ruíz Souza, Juan Carlos. 2016. «Mística compartida y arquitectura: Al-Ándalus y Castilla en los inicios de la Edad Moderna.» *eHumanista* 33 157-177.
- Rūmī, Jalal alDin. 2006. *Mathnawi*. Milano: Bompiani.
- . 1995. *L'essenza del reale. Fihi-mâ-Fîhi*, Torino: Psiche.

- Saadi Nourredine, Jean-Louis Pradel. 1998. *KORAÏCHI Portrait de l'artiste à deux voix*. Cérès: Actes Sud.
- Said, Edward W. 1999. *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli.
- . 2005. *Cubriendo el islam: Cómo los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*. Debate.
- Sartre, Jean Paul. 1978. *Il mio testamento politico*. Paris: Catania:Edizioni Rivista Anarchismo.
- Scarabel, Angelo. 2007. *Il Sufismo. Storia e dottrina*. Roma: Carocci.
- Sciascia, Leonardo. 1960. «Il Siciliano Ibn Hamdis.» *Il Pioniere*.
- . 1996. *Pirandello e La Sicilia*. Milano: Adelphi.
- . 2014. *Occhio di Capra*. Milano: Adelphi.
- Sedgwick, Mark. 2003. *Il Sufismo*. Torino: Elledici.
- . 2022. *Anarchist, Artist, Sufi: The Politics, Painting, and Esotericism of Ivan Agueli*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Shah, Idries. 1990. *I Sufi*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- . 2018. *Los Sufis*. London: ISF Publishing.
- Sohravadî, Sihâboddîn Yahyâ. 2002. *El encuentro con el ángel . Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin* . Madrid: Trotta.
- Spallino, Patrizia. 2008. «L'immaginazione creatrice in Ibn al-'Arabî.» *Atti del convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (S.I.S.P.M.)*. Milano. 117-131.
- Speziale, Fabrizio. 2009. «Le médecin des rêves. Culte des saints et guérison onirique chez les Musulmans du Deccan.» En *Divins remèdes : Médecine et religion en Asie du Sud* , de Ines G. Županov y Caterina Guenzi. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Statera, Gianni. 1995. *Logica dell'indagine scientifico-sociale*. Milano: Franco Angeli.
- Stepanyants, Marietta. 2003. *Sufismo e confraternite nell'islam contemporaneo. Il difficile equilibrio tra mistica e politica*. Torino: Fondazione Edoardo Agnelli .
- Sulami. 2011. *I custodi del segreto*. Milano: Luni.
- Tamayo y Tamayo. 2003. *El proceso de la investigación científica*, México: Grupo Noriega Editores.

- Takesh, Suheyla. 2020. *Taking Shape. Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*. Monaco: Hirmer Publishers.
- Tarrés, Sol, y Oscar Salguero. 2010. "Musulmanes En Andalucía." In *Y Tú (de) Quién Eres. Minorías Religiosas de Andalucía*, edited by Rafael Briones. Madrid: Fundación Pluralismo y Convivencia.
- Tenderini, Mirella. 2016. *Isabelle, amica del deserto*. Lecco: Alpine Studio.
- Thomas, Christian, y Paul Feyerabend. 1984. *Arte e Scienza*.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. London: Cornell University Press.
- Urizzi, Paolo. 2000. *Islamismo. Sufismo la via mistica dell'islam*. Collana Sette e Religioni, ESD.
- Valsan, Michel. 2000. *Sufismo Ed Esicasmò. Esoterismo Islamico ed Esoterismo Cristiano*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Vanoli, Alessandro. 2015. *La Spagna delle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*, Viella: Libreria Editrice .
- Ventura, Alberto. 1981. *L'esoterismo islamico*. Roma: Atanor.
- . 2016. *Sapienza Sufi. Dottrine e simboli dell'esoterismo islamico*. Roma: Edizioni Mediterranee, Roma, 2016.
- Vizzini, Maria Rita. 2017. «Oriente e anarchia in Leda Rafanelli .» *Bollettino Archivio G. Pinelli Centro Studi Libertari / Archivio Giuseppe Pinelli, Milano Elèuthera editrice*. 15-17.
- Wittgenstein, L. 1967. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, tr. it. di M. Ranchetti, Milano: Adelphi.
- Wijdan, 'Alī. 1997. *Modern Islamic Art Development and Continuity*. Gainesville: FL: University Press of Florida.
- . 1999. *The Arab Contribution to Islamic Art: From the Seventh to the Fifteenth Centuries*. Cairo: American University of Cairo Press.
- Wijdan, 'Alī, y S Bisharat. 1990. *Contemporary Art from the Islamic World*. Northampton: Interlink Publ. Group.
- Zambrano, Maria. 2020. *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza editorial.

Zwemer, Samuel, M. 1920. *A Moslem Seeker After God Showing Islam at its Best and the Life and Teaching of Al-Ghazali Mystic and Theologian of the Eleventh Century*. Fleming H. Revell Company.

## Notas sobre las transcripciones y traducciones.

En nuestro trabajo hemos usado textos de diversos autores en diferentes idiomas (italiano, inglés y francés). En aquellos casos en los que existe una edición en español nos remitimos a ella. En los demás casos la traducción es nuestra. Hemos seguido este criterio con el objetivo de facilitar la lectura del texto.

En cuanto a la transcripción de los términos árabes, se ha elegido adoptar las normas de transcripción del árabe utilizadas por la revista *Al Qantara*.

### Consonantes

Árabe	Transcripción	Árabe	Transcripción
أ	ʾ	ض	ḍ
ب	b	ط	ṭ
ت	t	ظ	ẓ
ث	ṯ	ع	ʿ
ج	ǧ	غ	ǧ
ح	ḥ	ف	f
خ	ḫ	ق	q
د	d	ك	k
ذ	ḏ	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
س	s	هـ	h
ش	š	و	w
ص	ṣ	ي	y

## Vocales breves

Árabe	Transcripción
و	u
ا	a
ي	i

## Vocales largas

Árabe	Transcripción
وُ	ū
اَ	ā
يَ	ī

## Otros

- **Vocales tanwīn:** (ـَ /ـِ /ـُ) se transcriben como `un`, `an`, `in`
- **Tā' marbūṭa** (ة / ة): se transcribe como `-a / -at` (iḍāfah)
- **Alif maqsūra** (ى): se transcribe como `à`
- **Alif mamdūda** (إ): se transcribe como `ā`
- **Diptongos:** (اي / ياء) se transcriben como `aw / ay`

## Notas adicionales

- La *alif* en posición inicial no es transcrita: `umma, aḡnāṭ`.
- El artículo determinado es transcrito con /l/ [(a-)/ -l-] incluso en las consonantes solares: `al-šams, al-qamar, wa-l-bayt, bi-l-ḡabṭ, li-l-kātib, fi l-aṣl`.
- Los pronombres sufijados no irán precedidos de guión: `anfusuḥum, `ilmihim, naḥwahum`.

## REFERENCIAS DE IMÁGENES

En la portada Al-Buni, *Treatise on the Magical Uses of the Ninety-nine Names of God*, 16 dhu'l-Qa'dah 828 (24 de septiembre 1425).


Figura	Link
Fig. 1.2	<a href="https://archive.org/details/gri_33125012917296">https://archive.org/details/gri_33125012917296</a>
Fig. 3	<a href="https://images.app.goo.gl/isA4pZ5kJZy58YtF7">https://images.app.goo.gl/isA4pZ5kJZy58YtF7</a>
Fig. 4	<a href="https://images.app.goo.gl/oFFeDGr5JV68gk6v9">https://images.app.goo.gl/oFFeDGr5JV68gk6v9</a>
Fig. 5	Fuente: Raeda Saadeh / Facebook.
Fig. 6	<a href="https://images.app.goo.gl/Hgp2VW5MC3M2b7fPA">https://images.app.goo.gl/Hgp2VW5MC3M2b7fPA</a>
Fig. 7	<a href="https://www.artnet.com/artists/shakir-hassan-al-said/">https://www.artnet.com/artists/shakir-hassan-al-said/</a>
Fig. 8	<a href="https://www.barjeelartfoundation.org/collection/the-victorious-shakir-hassan-al-said/">https://www.barjeelartfoundation.org/collection/the-victorious-shakir-hassan-al-said/</a>
Fig. 9	<a href="https://artsandculture.google.com/entity/omar-el-nagdi/mOt5fr9s">https://artsandculture.google.com/entity/omar-el-nagdi/mOt5fr9s</a>
Fig. 10	<a href="https://www.artsy.net/artwork/omar-el-nagdi-untitled-one">https://www.artsy.net/artwork/omar-el-nagdi-untitled-one</a>
Fig. 11	<a href="https://www.meemartgallery.com/exhibitions/66-qasida-kamal-boullata/works/">https://www.meemartgallery.com/exhibitions/66-qasida-kamal-boullata/works/</a>
Fig. 12	En José Miguel Puerta Vilchez <i>Università di Granada El corazón percibe lo que la vista no capta: Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufi</i> pg.179.
Fig. 13	<a href="https://www.barjeelartfoundation.org/collection/kamal-boullata-the-manifest-the-hidden/">https://www.barjeelartfoundation.org/collection/kamal-boullata-the-manifest-the-hidden/</a>
Fig. 14	En José Miguel Puerta Vilchez <i>Università di Granada El corazón percibe lo que la vista no capta: Caligrafía árabe contemporánea e inspiración sufi</i> pg.178.
Fig. 15	<a href="https://www.casadellibro.com/libro-libertad-e-innovacion-caligrafia-arabe-contemporanea/9788475069708/1828925">https://www.casadellibro.com/libro-libertad-e-innovacion-caligrafia-arabe-contemporanea/9788475069708/1828925</a>
Fig. 16	<a href="https://qousqoza7.wordpress.com/tag/arabic-calligraphy/">https://qousqoza7.wordpress.com/tag/arabic-calligraphy/</a>
Fig. 17-18	Al Andalus, del Catálogo de la exposición <i>Arte y Sufismo</i> , Instituto Cervantes de Damasco, 2001. (Puerta Vilchez 2007, 341)
Fig. 19	<a href="https://issuu.com/casaarabe/2">https://issuu.com/casaarabe/2</a>
Fig. 20-23	<a href="http://www.al-barzaj.org/2016/10/sol-de-medianoche.html">http://www.al-barzaj.org/2016/10/sol-de-medianoche.html</a>
Fig. 24-25	<a href="https://issuu.com/casaarabe/2">https://issuu.com/casaarabe/2</a> 

Fig. 26	<a href="https://www.museoartecontemporanea.it/event/luce-da-luce/">https://www.museoartecontemporanea.it/event/luce-da-luce/</a>
Fig. 27-28	AA.VV. LUCE da Luce, Palermo, 2020.
Fig. 29-34	Akbarnia 2010
Fig. 35-39	<a href="https://gulbenkian.pt/museu/en/open-call-for-power-of-the-word-iv/">https://gulbenkian.pt/museu/en/open-call-for-power-of-the-word-iv/</a>
Fig. 40	Barzakh, entre mundos, folleto, 2021.
Fig. 41-43	Videoinstalación, Barzaj, entre mundos, Abu Ali, 2010 Marrakesh. <a href="http://www.al-barzaj.org/2011/06/al-barzaj.html">http://www.al-barzaj.org/2011/06/al-barzaj.html</a>
Fig. 44-47	Wird, exposición fotográfica y de vídeo de Bruno Hadjih, 2022. Catalogue
Fig. 48	Le Cheveu de Mu'awiya, 2023, Folleto.
Fig. 49-50	Imagen de la autora, 2023.
Fig. 51-54	<a href="https://agakhanmuseum.org/index.html">https://agakhanmuseum.org/index.html</a> , <a href="https://my.matterport.com/show/?m=PsXoHJvA3WZ">https://my.matterport.com/show/?m=PsXoHJvA3WZ</a>
Fig. 55	Imagen de la autora, 2023.
Fig. 56	<a href="https://mediorientedintorni.com/index.php/2020/05/01/mose-e-al-khidr-la-figura-piu-enigmatica-dell-islam/">https://mediorientedintorni.com/index.php/2020/05/01/mose-e-al-khidr-la-figura-piu-enigmatica-dell-islam/</a>
Fig. 57	Postal Galería Freer Washington, 1500-1505
Fig. 58	Los bellos colores del corazon vol.2 Ana Crespo
Fig. 59	<a href="https://g.co/kgs/sW92mcy">https://g.co/kgs/sW92mcy</a>
Fig. 60	<a href="http://www.sufismoitalia.it/">http://www.sufismoitalia.it/</a>
Fig. 61	Pelicula 8 1/2 frame Federico Fellini

Fig. 62-67	Foto de la autora, 2022-2023.
Fig. 68	<a href="https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Lehnert_Landrock_-_Ouled_Na%C3%AFI_Girl-Algeria-_1905.jpg">https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Lehnert_Landrock_-_Ouled_Na%C3%AFI_Girl-Algeria-_1905.jpg</a>
Fig. 69-71	<a href="https://www.catawiki.com/it/l/74232173-lehnert-landrock-1810-north-africa-three-postcards-famous-motives">https://www.catawiki.com/it/l/74232173-lehnert-landrock-1810-north-africa-three-postcards-famous-motives</a>
Fig. 72	<a href="https://www.facebook.com/EspaceArtetCultureHediTurki">https://www.facebook.com/EspaceArtetCultureHediTurki</a>
Fig. 73-80	Imagen de la autora, 2023.
Fig. 81	<a href="https://www.massoudy.net/galerie.htm">https://www.massoudy.net/galerie.htm</a>
Fig. 82-86	Las imágenes están tomadas de la página web del artista <a href="https://nuriaart.com/">https://nuriaart.com/</a>
Fig. 87-89	Cortesía del artista
Fig. 90-91	<a href="https://www.massoudy.net/galerie.htm">https://www.massoudy.net/galerie.htm</a>
Fig. 92-94	<a href="https://www.massoudy.net/index.html">https://www.massoudy.net/index.html</a>
Fig. 95	<a href="https://www.flickr.com/photos/13093604@N03/4292688401/in/photostream/">https://www.flickr.com/photos/13093604@N03/4292688401/in/photostream/</a>
Fig. 96	<a href="https://www.behance.net/gallery/27513789/Light-calligraphy-2012-2015">https://www.behance.net/gallery/27513789/Light-calligraphy-2012-2015</a>
Fig. 97	<a href="http://www.nja-mahdaoui.com/">http://www.nja-mahdaoui.com/</a>
Fig. 98	<a href="http://www.nja-mahdaoui.com/books-category/artists-books/">http://www.nja-mahdaoui.com/books-category/artists-books/</a>
Fig. 99	<a href="http://www.nja-mahdaoui.com/events/">http://www.nja-mahdaoui.com/events/</a>
Fig. 100-101	Catálogo de la exposición de 2011 de obras de renombrados artistas tunecinos Nja Mahdaoui y Khaled ben Slimane en la New Sahara Gallery, Northridge, CA. Co-organizado con Galerie el Marsa (Túnez).
Fig. 102-106	Cortesía del artista
Fig. 107-108	Del sitio web del artista <a href="http://www.rimafarah.com/about/about.html">http://www.rimafarah.com/about/about.html</a>

Fig. 109-111	<a href="https://www.gabrielemandel.net/pag3.htm">https://www.gabrielemandel.net/pag3.htm</a>
Fig. 112-113	<a href="https://www.najiamehadji.com/gouache">https://www.najiamehadji.com/gouache</a>
Fig. 114	<a href="https://www.nytimes.com/2014/05/02/arts/design/etel-adnan.html">https://www.nytimes.com/2014/05/02/arts/design/etel-adnan.html</a>
Fig. 115	<a href="https://dafbeirut.org/en/etel-adnan/works/493-234259-zikr">https://dafbeirut.org/en/etel-adnan/works/493-234259-zikr</a>
Fig. 116-118	Cortesía del artista
Fig. 119-120	<a href="https://www.monirff.com/mirror-works?lightbox=dataltm-j0jppte2">https://www.monirff.com/mirror-works?lightbox=dataltm-j0jppte2</a>
Fig. 121-127	<a href="https://danaawartani.com/artwork/all-heavenly-bodies-swim-along-wach-in-its-orbit/">https://danaawartani.com/artwork/all-heavenly-bodies-swim-along-wach-in-its-orbit/</a>
Fig. 128	<a href="https://rosamascarell.art/iluminaciones-ponencia-congreso-velez-malaga-maria-zambrano-2008/">https://rosamascarell.art/iluminaciones-ponencia-congreso-velez-malaga-maria-zambrano-2008/</a>
Fig. 129	<a href="https://www.ansa.it/ansamed/it/notizie/rubriche/cultura/2016/04/13/mostre-avish-khebrehzadeh-opere-isperate-da-al-sufi_3b552de6-eea2-4ab0-bdcc-60fa64564f62.html">https://www.ansa.it/ansamed/it/notizie/rubriche/cultura/2016/04/13/mostre-avish-khebrehzadeh-opere-isperate-da-al-sufi_3b552de6-eea2-4ab0-bdcc-60fa64564f62.html</a>
Fig. 130	<a href="https://www.exibart.com/roma/finno-al-27-v-2016-avish-khebrehzadeh-time-past-hath-been-long-fondazione-volume-roma/amp/">https://www.exibart.com/roma/finno-al-27-v-2016-avish-khebrehzadeh-time-past-hath-been-long-fondazione-volume-roma/amp/</a>
Fig. 131-133	<a href="https://www.battiato.it/dipinti/">https://www.battiato.it/dipinti/</a>
Fig. 134-135	Metalsi, 2022.
Fig. 136	La Huella de la Palabra, Jalid Nieto 2017.
Fig. 137	Metalsi, Ben Yessef, 2022.
Fig. 138-139	<a href="https://youtu.be/Afz64tQvGAg?si=qpyRDd5sEJgD2cj1">https://youtu.be/Afz64tQvGAg?si=qpyRDd5sEJgD2cj1</a>
Fig. 140	<a href="https://glob.art/en/tunis-nacer-khemir-a-la-galerie-alain-nadaud/">https://glob.art/en/tunis-nacer-khemir-a-la-galerie-alain-nadaud/</a>

Fig. 141- 143	Cortesía del artista
Fig. 144	Cortesía del artista
Fig. 145	<a href="https://ilmanifesto.it/ibn-arabi-il-senso-del-sufi-per-il-viaggio">https://ilmanifesto.it/ibn-arabi-il-senso-del-sufi-per-il-viaggio</a>
Fig. 146- 147	Cortesía del artista
Fig. 148	Cortesía del artista
Fig. 149	<a href="http://www.sineresiarte.it/maimouna-guerresi-rhu-soul/">http://www.sineresiarte.it/maimouna-guerresi-rhu-soul/</a>
Fig. 150	<a href="https://www.panorama.it/maimouna-guerresi-colori-del-senegal-mostra-milano">https://www.panorama.it/maimouna-guerresi-colori-del-senegal-mostra-milano</a>
Fig. 151	<a href="https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/zahra-zoujaj/">https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/zahra-zoujaj/</a>
Fig. 152	<a href="https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/ghorfa-9/">https://www.younesrahmoun.com/portfolio/works/ghorfa-9/</a>
Fig. 153	<a href="https://universes.art/en/nafas/articles/2006/rahmoun/younes-rahmoun/rahmoun-3">https://universes.art/en/nafas/articles/2006/rahmoun/younes-rahmoun/rahmoun-3</a>
Fig. 154- 155	Imagen de la autora, 2021.
Fig. 156	<a href="https://universes.art/en/venice-biennale/2017/viva-arte-viva/photos-arsenale-2/younes-rahmoun">https://universes.art/en/venice-biennale/2017/viva-arte-viva/photos-arsenale-2/younes-rahmoun</a>
Fig. 157- 158	Cortesía del artista
Fig. 159- 161	<a href="https://shamscomic.com/">https://shamscomic.com/</a>
Fig. 162- 172	Cortesía del artista
Fig. 173- 176	Cortesía del artista

Fig. 177- 181	Cortesía del artista
Fig. 182	<a href="https://g.co/kgs/4w4ziRa">https://g.co/kgs/4w4ziRa</a>
Fig. 183	<a href="https://images.app.goo.gl/TsWyS8Yt2q5yrgAz9">https://images.app.goo.gl/TsWyS8Yt2q5yrgAz9</a>
Fig. 184	<a href="https://www.anarcopedia.org/index.php/Leda_Rafanelli">https://www.anarcopedia.org/index.php/Leda_Rafanelli</a>

## ABSTRACT EN INGLÉS

"Due to the impossibility of believing in what the mystic believes, one ends up not believing in the existence of the mystic." (Fachinelli 2009, 29)

This research provides a comprehensive overview of "living" Sufism in the Western Mediterranean through an analysis of contemporary art. To understand the work of a Sufi artist, it is necessary to experience visionary ethnography, which, like Gregory Bateson's anthropology of the plot, approaches the sacred and intercedes in the perceptual varieties of the encountered subject. In the case of Sufi artists, the subject seeks to transcend the limits of ordinary perception.

The observing self directs itself towards complex, fragmented, and visionary symbolic spaces. Drawing on Crapanzano, this study aims to "recover the poetic or at least aesthetic dimension that has too often been ignored in our ethnographic analysis." With particular attention to deconstructing stereotypes associated with the Islamic world, through a multidisciplinary approach, the imagery evoked by Al-Ándalus as a positive myth is analyzed as a positive myth to promote the spread of a horizon of tolerance and plurality, particularly important in these times.

Moving from one artistic work to another, a picture of Sufi mysticism is drawn: Hashim Cabrera's art is connected to Rothko's colours, celebrating the contemplation of light; Ana Crespo's delicate images from the *barzaj* are linked to Ibn al-'Arabī's imaginings and the Andalusian heritage; Ligia Unanue's Platonic geometries take us to lands where metaphysics, mathematics, physics, and geometry converge; Rachid Koraïchi's work takes shape as a process of rediscovering memory, a living memory, reinterpreted and at the same time a symbolic representation of the spiritual journey. Sufi sacred art, a tool for spiritual refinement and mystical research, becomes the visual embodiment of the spiritual realities contained in mystical revelation. The images of these artists appear imbued with light and remind us of how Argan describes "the use of light" in Beato Angelico, not as an optical phenomenon, but as a theological concept: "light has no earthly origin, it is emanated from celestial bodies; as such it has no quantity, but is pure quality."

## RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

En raison de l'impossibilité de croire à ce que croit le mystique, on en est venu à ne pas croire à l'existence du mystique. (Fachinelli 2009, 29)

Cet ouvrage de recherche offre un large aperçu du soufisme 'vivant' dans le bassin méditerranéen occidental à travers une analyse de l'art contemporain. Pour comprendre le travail d'un artiste soufi, il est nécessaire de vivre une ethnographie visionnaire, qui, à l'instar de l'anthropologie de l'intrigue de Gregory Bateson, approche le sacré et intervient dans les variétés perceptuelles du sujet rencontré. Dans le cas des artistes soufis, le sujet cherche à transcender les limites de la perception ordinaire. Le soi observateur se dirige vers des espaces symboliques complexes, fragmentés et visionnaires. S'inspirant de Crapanzano, cette étude vise à 'récupérer la dimension poétique ou du moins esthétique qui a trop souvent été ignorée par notre analyse ethnographique'. Avec une attention particulière à la déconstruction des stéréotypes associés au monde islamique, à travers une approche multidisciplinaire, les images évoquées par Al-Ándalus sont analysées comme un mythe positif pour promouvoir la diffusion d'un horizon de tolérance et de pluralité, particulièrement important en ces temps-ci. Passant d'une œuvre artistique à une autre, un cadre du mysticisme soufi est délimité : l'art de Hashim Cabrera se reconnectera aux couleurs de Rothko, une célébration de la contemplation de la lumière ; les images délicates d'Ana Crespo du barzaj à l'imaginal d'Ibn al-'Arabī et à l'héritage andalou ; les géométries platoniciennes de Ligia Unanue nous transporteront vers des terres où la métaphysique, les mathématiques, la physique et la géométrie convergent ; l'œuvre de Rachid Koraïchi se configurera comme un processus de redécouverte de la mémoire, une mémoire vivante, réinterprétée et en même temps une représentation symbolique du voyage spirituel. L'art sacré soufi, un outil pour le raffinement spirituel et la recherche mystique, devient l'incarnation visuelle des réalités spirituelles contenues dans la révélation mystique. Les images de ces artistes semblent imprégnées de lumière et nous rappellent comment Argan décrit 'l'utilisation de la lumière' chez Beato Angelico, non pas comme un phénomène optique, mais, comme

un concept théologique : 'la lumière n'a pas d'origine terrestre, elle est émise par les corps célestes, en tant que telle elle n'a pas de quantité, mais est pure qualité'.

## LARGO RESUMEN EN ITALIANO

Per l'impossibilità di credere a ciò che crede il mistico, si è finito per non credere all'esistenza del mistico. (Fachinelli 2009, 29)

Questo lavoro di ricerca offre un'ampia panoramica sul sufismo "vivente" nel Mediterraneo occidentale attraverso un'analisi dell'arte contemporanea.

Per comprendere il lavoro di un artista sufi è necessario sperimentare un'etnografia visionaria, che, come all'antropologia della trama di Gregory Bateson, si avvicini al sacro e interceda nelle varietà percettive del soggetto incontrato. Soggetto che, nel caso degli artisti sufi, cerca di superare i limiti stessi della percezione ordinaria. Il sé che osserva si indirizza verso spazi simbolici complessi, frammentati e visionari. Richiamando Crapanzano, questo studio intende "recuperare la dimensione poetica o quantomeno estetica che è stata troppo spesso ignorata dalla nostra analisi etnografica". Con particolare attenzione alla decostruzione degli stereotipi legati al mondo islamico, attraverso un approccio multidisciplinare, viene analizzato l'immaginario evocato da Al-Ándalus come un mito positivo per favorire la diffusione di un orizzonte di tolleranza e pluralità, particolarmente importante in questi tempi. Passando da un lavoro artistico ad un altro, viene tracciato un quadro del misticismo sufi: l'arte di Hashim Cabrera si ricollegherà ai colori di Rothko, celebrazione della contemplazione della luce, le delicate immagini dal *barzaj* di Ana Crespo all'imaginale di Ibn al-'Arabī e al patrimonio andalusí, le geometrie platoniche di Ligia Unanue ci trasporteranno in terre dove metafisica, matematica, fisica e geometria confluiscono, l'opera di Rachid Koraïchi si configurerà come un processo di riscoperta della memoria, una memoria viva, reinterpretata e insieme una rappresentazione simbolica del viaggio spirituale. L'arte sacra sufi, strumento di perfezionamento spirituale e di ricerca mistica, diventa l'incarnazione visiva delle realtà spirituali contenute nella rivelazione mistica. Le immagini di questi artisti appaiono investite di luce e ci ricordano come Argan descrive "l'uso della luce" nel Beato Angelico, non come un fenomeno ottico, ma come concetto teologico: "la luce non ha origine terrestre, è emanata dai corpi celesti, come tale non ha quantità, ma è pura qualità".

Nello scrivere questo libro, mi trovo ancora preso fra Scilla e Cariddi, fra il materialismo imperante da un lato, col suo pensiero quantitativo, la scienza applicata e gli esperimenti "controllati", e il soprannaturalismo romantico dall'altro. Il mio compito è quello di indagare se vi sia, fra questi due incubi insensati, un posto valido e sensato per la religione, se si possano trovare nella conoscenza e nell'arte le fondamenta di un'affermazione del sacro che celebri l'unità della natura.

Gregory Bateson e Mary Catherine Bateson, Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro, 1989, p. 102-103.

## INTRODUZIONE. ANTROPOESTETICA: UNA RIFLESSIONE ANTROPOLOGICA SULL'ARTE SUFI.

In un momento in cui l'immagine dell'Islam è martoriata da tanti eventi e notizie di conflitto e sofferenza che saturano l'immaginario di lettori e spettatori con contenuti dolorosi o ostili, è particolarmente opportuno conoscere più da vicino l'Islam.

E di farlo a partire dalla sua ricca diversità culturale, recuperando la consapevolezza del significato dell'Islam e in particolare di una delle sue dimensioni più popolari, il sufismo, profondamente legato alle culture circostanti con legami indissolubili di coesistenza, influenza reciproca e interazione creativa permanente.

Il sufismo è il principale aspetto mistico dell'Islam, particolarmente illuminante e ispiratore per le arti, sia nel nostro presente che nella storia della penisola iberica e del mondo. Questa mostra intende mostrare un'esperienza di incontro tra l'attuale momento culturale spagnolo e il variegato e vasto mondo di riferimenti culturali, artistici e spirituali dell'Islam e del sufismo.

Pedro Villena, direttore generale della Casa Árabe *Jaya*. *L'immaginazione creativa Il sufismo come fonte di ispirazione*. (2016.3)

Il sacro è sempre un terreno scomodo da indagare. Evocando l'immagine di Gregory Bateson in *Dove gli Angeli esitano*, apro questa ricerca, con l'intento di delineare una forma di descrizione antropologica del sacro che superi i "due incubi insensati": quello del soprannaturalismo romantico e quello del pensiero qualitativo della scienza applicata.

Si tratta piuttosto di entrare nella prospettiva sufi in cui il fisico e il metafisico non sono separati:

la misura di ciò che Ibn al-'Arabī chiama "La Terra della Realtà" o "La Vasta Terra" dell'Immaginazione, un dominio che si estende a tutte le forme e manifestazioni possibili. Questo riflette il continuum tra il corporeo e lo spirituale, il fisico e il metafisico, l'esterno e l'interno, e così via. L'intero mondo della creazione o il cerchio dell'Essere è percepito come il supporto per la contemplazione diretta (*shuhad*) (Beneito e Hirtenstein 2021, 30).

Per indagare su questa complessità questo studio dottorale si propone di analizzare il fenomeno della spiritualità nell'arte visuale scegliendo di concentrarsi su un argomento che rimane un'area poco esplorata, quella che Aydogan Kars definisce

"human mystical heritage" (Beneito e Hirtenstein 2021, IV), in questo caso l'arte visiva sufi contemporanea.

Dirigere la ricerca verso l'estetica sufi ci permetterà, attraverso le "visioni visionarie" degli artisti incontrati e delle loro comunità religiose di riferimento, di approfondire questo universo.

Per comprendere l'esperienza religiosa condivisa, i simboli e le percezioni estetiche legate alle immagini religiose, è necessario comprendere e ricordare che l'arte islamica non "imita le forme esterne della natura, ma ne riflette i principi" (Nasr 1987, 8).

Quindi, più che essere persuasive di per sé, le immagini religiose funzionano nel contesto di specifiche grammatiche e tradizioni d'uso che evocano sensazioni religiose, insegnando particolari modi di guardare e inducendo specifiche disposizioni e pratiche nei loro confronti. In altre parole, tali immagini sono parte integrante di una particolare estetica religiosa, che regola l'impegno sensoriale dei credenti con il trascendentale. (Meyer 2006, 22)

Ed è in un mondo immaginale, quello dell'immaginazione creatrice, descritto da Corbin (Corbin 1993), che incontreremo più avanti, che l'arte sacra sufi attinge le sue opere. Al momento evidenziamo solo che il termine immaginale non ha nulla a che vedere con l'immaginario, identifica un regno di immagini, che non sono il prodotto della mente umana, ma visioni, figure, simboli e archetipi provenienti da un altrove metafisico.

L'immaginale sufi è un mondo di percezione che non proviene dalla fantasia, ma dalla visione e dall'esperienza spirituale, è il *mundus imaginalis*, l'*alam al-mithal*, un mondo intermedio dove si manifestano le immagini. Questo mondo dell'immagine è ontologicamente reale come il mondo dei sensi e dell'intelletto, vi si accede attraverso una facoltà percettiva, una facoltà altrettanto reale delle facoltà di percezione sensoriale o di intuizione intellettuale. Questo tema fondamentale per la comprensione dell'arte sufi sarà sviluppato nel Capitolo 1 Alif.

Questi eventi "immaginali" esistono, ed esistono con un'esistenza assolutamente reale, più reale, se così si può dire, della nostra esistenza fisica, e anche se non appartengono alla storia, non possono in alcun modo essere inquadriati in ciò che comunemente chiamiamo mito. Corbin in (Sohravardī 2002)

Siamo partiti dalla domanda: cosa esprime oggi il sufismo attraverso l'arte?

## ***Arte e misticismo in un mondo globale in tempi di pandemia***

È dunque sempre abbastanza pericoloso voler difendere o proteggere le culture, e illusorio ricercarne la purezza perduta. Esse non hanno mai vissuto in altro modo che trasformandosi.

(Marc Augé 1998, 22)

Lo spazio globalizzato è un luogo di congiunture diasporiche sempre più frequenti (Clifford 1997, 36) e possiamo osservare come nel tempo postmoderno si è realizzata la più grande possibilità che gli esseri umani abbiano avuto finora nella storia di muoversi, connettersi, relazionarsi con enorme velocità in tutto il mondo. Anche i sufi contemporanei sono immersi negli effetti della globalizzazione e il sufismo si trova ad affrontare sfide differenti, ma è proprio nella sua natura adattarsi al contesto storico, ed è quindi importante osservare le forme espressive delle *ṭurūq* sufi contemporanee.

I nuovi media, la facilità di movimento, di connessione, hanno creato nuove relazioni tra luoghi, identità ed esperienze artistiche, configurando un nuovo spazio in cui abitano sia spazi virtuali che fisici, in cui "*radicamento e spostamento*" (Clifford 1994, 309) sono sperimentati allo stesso tempo.

In questi tempi di rapide connessioni, troviamo artisti che si spostano, vivono, creano ed espongono in diversi paesi, come l'algerino Rachid Koraichi, il tunisino Nacer Khemir, il marocchino Younès Rahmoun, l'iraniano Mostapa Mahboub Mojaz o l'italiana Maimouna Guerresi. In queste connessioni "allargate", "parlare oggi del mondo islamico come di un'entità separata dal mondo occidentale non ha più alcun senso"<sup>117</sup>, perché esiste di fatto un'interdipendenza tra queste due realtà" (Leccese 2017, 156). L'interazione è sempre esistita, ora è continua, lo scambio culturale è reciproco, le culture sono in costante dialogo.

Il sufismo moderno trova un'importante diffusione attraverso diverse piattaforme online, come i siti web dei vari ordini sufi o i social network come Facebook, Instagram e YouTube. In questi spazi digitali si possono trovare varie manifestazioni della spiritualità sufi, che mettono in contatto persone di diverse parti del mondo. Carl W. Ernst descrive questo fenomeno come "la diffusione del segreto" (Stepanyants 2003, 306). Il *sirr*, il segreto, dell'insegnamento esoterico sufi, un tempo accessibile solo attraverso la conoscenza del maestro, è ora manifesto. Ovunque disponibile grazie all'uso sempre più massiccio dei social network. Anche se, come vedremo, il *sirr* è qualcosa di incomunicabile e non trasmissibile attraverso un mezzo virtuale.

---

<sup>117</sup> C. W. Ernst, *Rethinking Islam in the Contemporary World*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004 citato in Leccese 2017.

Le piattaforme video come YouTube svolgono un ruolo importante nella diffusione del sufismo e allo stesso tempo, in alcuni casi, contribuiscono alla sua mercificazione. Su questi canali si possono trovare registrazioni di insegnamenti e discorsi di maestri antichi e contemporanei, che offrono una guida spirituale ai seguaci di tutto il mondo. In questo modo l'antico e il moderno dialogano attraverso connessioni globali. Il sufismo vivente è in continua trasformazione e genera, sull'onda della sua risonanza, anche contaminazioni nell'arte e nella spiritualità *new age*.

I media moderni sono diventati rilevanti per la pratica religiosa in molti contesti e modellano le forme sensoriali attorno alle quali si evolvono i legami tra gli esseri umani e il trascendentale (Meyer 2006, 13).

Questo progetto di dottorato nasce in questo contesto con l'intento di sollevare una riflessione critica sulla costruzione dell'Altro, facendo emergere altre rappresentazioni e auto-rappresentazioni, altre storie. Emergeranno tanti Islam e altrettanti sufismi quante sono le *ṭurūq*, il variare dei paesi, i reali o falsi maestri.

Il pensiero sufi non è mai stato univoco, sempre sincretico e in continua evoluzione rispetto alle circostanze storiche, può portare nuova luce e riorientare la discussione verso la fragilità di una reale comprensione dell'Altro, che si sviluppa in una fantasmagoria di racconti.

Questo studio, non potendo essere esaustivo per l'enorme dimensione del fenomeno studiato, si avvicina all'oggetto di studio pensandolo come parte di una molteplicità che, come vedremo, incontra infinite variabili all'interno dei Paesi e delle *ṭurūq*.

La ricerca è iniziata in un periodo di straordinaria complessità: la pandemia globale di COVID-19, in un contesto segnato da restrizioni di viaggio e misure di distanziamento sociale.

La ricerca sul campo si è svolta attraverso incontri con artisti sufi, le loro *ṭurūq*, fisicamente tra Spagna, Tunisia e Italia, e virtualmente in Francia, Marocco e Portogallo.

Si è scelto di incontrare l'oggetto di studio "sufismo" attraverso le sue manifestazioni artistiche. Ogni artista sufi incontrato è stato la porta d'accesso alla sua *ṭarīqa* e ha permesso di conoscere aspetti peculiari del sufismo.

Il lavoro di ricerca si compone di più sezioni in dialogo tra loro. Data l'enorme estensione della materia, sono stati necessari vari livelli di sviluppo in cui i punti di vista di varie discipline si sono confrontati. Il testo si apre con una prima introduzione agli elementi fondanti del sufismo per poi presentare il concetto di arte sacra sufi.

La decisione di concentrare la ricerca sul campo in Spagna e Tunisia deriva dalla rilevanza di questi due contesti nella scena artistica sufi. La Spagna ha una lunga tradizione di influenza sufi, soprattutto attraverso l'eredità andalusa, che ha lasciato un segno significativo nell'arte e nella cultura del Paese. La Tunisia, invece, è un luogo dove molte *ṭurūq* sufi sono storicamente radicate. Nel corso di questo lavoro di ricerca

ho effettuato diversi soggiorni di ricerca in Spagna e in Tunisia, partecipando a rituali *dikr* e *ḥaḍra*<sup>118</sup> in varie *ṭurūq*, nonché a cerimonie religiose legate alle festività sufi, che saranno trattate più dettagliatamente nel Capitolo 2. Ho avuto l'opportunità di entrare in contatto con artisti sufi noti e rinomati, ma anche con artisti sconosciuti al mercato dell'arte, entrando nelle loro comunità e trovando sempre una grande accoglienza.

Attraverso l'analisi delle opere, ho cercato di capire come gli artisti sufi reinterpretino e rinnovino pratiche e simboli antichi, creando un dialogo tra antico e presente, stravolgendo le coordinate tra Oriente e Occidente, Nord e Sud.

Parallelamente all'incontro con gli artisti sufi, ho avviato un dialogo con altri attori del mondo dell'arte, tra cui organizzatori di mostre e storici dell'arte. In particolare, ho cercato di osservare le dinamiche di promozione e valorizzazione dell'arte sufi nel contesto contemporaneo, esplorando le sfide e le opportunità che emergono in un panorama in continua evoluzione.

Questa ricerca, situata in un terreno di frontiera, si basa su un approccio interdisciplinare che si avvale dei contributi dell'antropologia, della storia, della storia dell'arte, della storia delle religioni e del pensiero filosofico.

Proponendosi di offrire un contributo alla conoscenza dell'arte sufi e al suo sviluppo nella società contemporanea, l'obiettivo di questo studio è anche quello di aprire nuovi orizzonti di ricerca e favorire una maggiore comprensione del mondo sufi contemporaneo. Nel contesto attuale, in cui l'immagine dell'Islam e del mondo musulmano è spesso distorta o semplificata dai media e dai discorsi politici, l'arte sufi può dare una nuova luce per una più profonda comprensione di un mondo complesso come quello islamico.

Come sottolinea Pablo Beneito, il sufi murciano Ibn al-'Arabī è un "antidoto alle malattie del fanatismo". Ibn al-'Arabī contempla una visione di grande apertura e tolleranza "Il mio cuore ormai è capace di accogliere qualsiasi forma" (Ibn' Arabi 2002). È il carattere sereno, comprensibile, strutturato e profondamente spirituale dell'arte islamica che, più di ogni altro elemento, ha contribuito a contrastare e bilanciare l'effetto molto negativo prodotto da quel tipo di letteratura popolare attuale sull'Islam che lo dipinge come una forza violenta, irrazionale e fanatica (Nasr 1987, 196).

Attraverso la sua estetica, l'arte sufi offre una narrazione altra di un mondo così vasto, mettendo in luce aspetti meno noti e poco rappresentati, sfidando le narrazioni dominanti.

Il mio primo approccio al sufismo "vivo" è stato nel contesto della danza che ho praticato con maestri che erano in contatto con *ṭurūq* sufi come l'israeliana Miriam Peretz e l'iraniano Shahrokh Moshkin Ghalam. Dai germi di questi insegnanti sono scaturite all'interno dell'universo artistico nel bacino del Mediterraneo e in America

---

<sup>118</sup> *Dikr* (ricordo di Dio) è la recitazione dei nomi di *Allāh* e di altre invocazioni sacre. *Ḥaḍra* (presenza) è la pratica collettiva dell'invocazione e della meditazione più profonda. L'argomento sarà trattato in seguito.

contaminazioni *new age* da parte di altri artisti, che hanno adottato alcuni aspetti esteriori del sufismo, inventando pratiche sufi che non hanno nulla a che fare con il vero sufismo. Nel nostro contesto europeo, e anche in America, ci sono molti danzatori, soprattutto donne, che insegnano il sufismo attraverso "i giri dei dervisci Mevlevi" e una fantomatica "via del cuore", ma sono solo una manifestazione esteriore della dottrina sufi senza alcun fondamento di conoscenza o esperienza reale. Assistiamo a manifestazioni artistiche di ispirazione sufi, essenzialmente *new age*, in una sorta di esotismo estetico.

Questo accade in tutte le forme di folclorizzazione del sufismo in alcuni contesti artistici, spirituali o turistici *new age*. Si potrebbe definire un "fake sufi" in cui troviamo una vuota estetizzazione della *samā'* (cerimonia rituale, in questo caso la danza dei dervisci Mevlevi).

D'altra parte, la danza mistica dei dervisci danzanti in Turchia è stata autorizzata nel 1954 solo a condizione che si trattasse di uno spettacolo per scopi puramente estetici e culturali, ma non poteva essere altrimenti.

Certamente non si può capire il sufismo vedendo o praticando un *samā'*, anche se le influenze della musica e dell'arte, se praticate da artisti sufi su un percorso iniziatico, sono anch'esse fonte di ispirazione per gli stati spirituali.

Un vivo interesse e questo contatto attraverso l'arte sono stati i propulsori per decidere di studiare e entrare in contatto con le *ṭurūq* sufi nel Mediterraneo, *ṭurūq* con maestri, con una vera e propria tradizione ancorata a una *silsila*<sup>119</sup>, per vedere cosa si muove negli spazi dell'arte sufi nel contesto contemporaneo. Il primo approccio è stato attraverso le arti visive, con la filmografia dell'artista tunisino Nacer Kemir, "in between" tra Parigi e Tunisi, autore del film *Bab Aziz* (2005), *Looking for Muhyiddin* (2014), *I figli delle mille e una notte* (1984), *Il collare perduto della colomba* (1991). Questo artista attraverso la sua opera riesce a esprimere profondamente alcuni concetti del sufismo in modo poetico e a restituire, come dice l'artista stesso, "un'immagine dell'Islam, la sua vera immagine", ne tratteremo più avanti nel Capitolo 3.

Data l'ampiezza del campo di ricerca, e le complesse ramificazioni delle confraternite, il fenomeno sarà osservato e compreso attraverso diversi aspetti, senza pretese di esaustività, tuttavia senza perdere il rigore scientifico e sguardo polifonico. Si è scelto di dare voce alle varie dimensioni del sufismo attraverso gli artisti e le confraternite.

In alcune sezioni sarà privilegiato l'aspetto storico, in altre l'aspetto filosofico attraverso la poetica e l'estetica degli artisti, in altre sezioni saranno descritti i riti incontrati, in una polifonia di voci, che ci offriranno aspetti diversi delle varie

---

<sup>119</sup>Catena di trasmissione del lignaggio spirituale. Una catena di maestri e discepoli spirituali che trasmettono la conoscenza e la tradizione mistica di generazione in generazione.

manifestazioni del sufismo contemporaneo in Europa occidentale. Come ci ricorda Leccese nel suo testo *Sufi Network*:

Il sufismo non coincide con il mondo delle confraternite [...] né tantomeno le confraternite racchiudono in se tutte le dottrine, riti e pratiche dell'esoterismo islamico. Esse sono piuttosto delle manifestazioni tangibili dell'influenza esercitata dal sufismo all'interno della società sia in epoca classica che in epoca contemporanea" (Leccese 2017, 13).

Questa ricerca sull'arte sufi contemporanea nel Mediterraneo Occidentale si basa principalmente per la parte relativa all'arte islamica sugli studi di José Miguel Puerta Vilchez, (J. M. Puerta Vilchez 1997), (J. M. Puerta Vilchez 2007) (J. M. Puerta Vilchez 2012) (Abdallah 2005) (Ayada 2010) (Adonis 1992) (Adonis 2008) (Burckhardt 1987) (Burckhardt 2000) (Burckhardt 2002) (Burckhardt 2014) (Coomaraswamy 1987) (Coomaraswamy 2019) (Corbin 1993) (Gonzalez 2001) (Grabar, *Arte Islamica. La formazione di una Civiltà*. 1989) (P. Lory 2004) (Nasr 1987) (Nasr 2001) (Massignon 1999a) (Wijdan 1999) (Wijdan 1997) (Wijdan e Bisharat 1990).

All'inizio del 2023, ho incontrato il lavoro di Sara Kuehn, leader del progetto di ricerca "*Contemporary Art and Sufi Aesthetics in European Context*", sostenuto dall'Accademia per l'Islam nella Ricerca e nella Società (AIWG) presso la Goethe University di Francoforte e con la quale ho intenzione di condividere i risultati di questo progetto di ricerca. Ho partecipato al Seminario su *Arte islamica, estetica e misticismo: prospettive contemporanee*, che si è svolto a Stoccarda il 30-31 marzo 2023. Questo evento ha rappresentato un importante scambio in relazione al lavoro di ricerca, poiché ho potuto interagire con studiosi della regione nordica che lavorano in questo campo di studio, come Isabella Schwaderer (Erfurt), Joseph Hill (Alberta, Canada), Luqman 'Alī e Eleanor Martin (Luton), Bilal Badat (Tubinga), Hala Ghoname (Dresda) e Mark Soileau (Ankara).

### **Cosa definisce un artista sufi? Chi è un artista sufi?**

La domanda di partenza è stata quella di definire chi è un artista sufi. In questo lavoro di ricerca sarà considerato sufi un discepolo in un percorso iniziatico, una persona in via di perfezionamento spirituale; la parola araba *taṣawūf* "indica un'azione in divenire ('diventare', 'farsi sufi'), dunque un processo di trasformazione interiore che nasce dall'affiliazione spirituale del discepolo con il proprio maestro (Leccese 2017, 13).

Tutti gli artisti incontrati sono in una via di perfezionamento spirituale, non sono stati presi in considerazione quelli che hanno semplicemente un interesse estetico di ispirazione sufi nelle loro opere, senza un interesse più profondo.

Nel suo testo *Arte e spiritualità islamica* Hossein Nasr descrive come l'arte funga da ponte per raggiungere stati spirituali avanzati e connettersi con la bellezza, svolgendo un ruolo di supporto "nell'indurre uno stato spirituale chiamato *hal*, che è

esso stesso una grazia del Cielo, e nell'atteggiamento di coloro che sono più vicini al cuore della spiritualità islamica nei confronti di questa arte nelle sue molteplici manifestazioni" (Nasr 1987, 11).

L'arte sufi è uno strumento di perfezionamento spirituale e di ricerca mistica, diventa l'incarnazione visiva delle realtà spirituali contenute nella rivelazione mistica.

La creazione artistica diventa un veicolo di comunicazione con il divino, consentendo all'artista di sperimentare una connessione spirituale profonda. Gli artisti attraverso le loro creazioni artistiche ispirano altri e generano stati emotivi e spirituali simili in coloro che sperimentano le loro opere.

Questo argomento sarà approfondito nel Capitolo 1 *Sufismo e Arte*, con il primo paragrafo dedicato all'arte sufi Alif.

Seguirà *Una prima iniziazione* come introduzione agli elementi di base del sufismo. Gli studiosi di riferimento iniziali per lo studio del sufismo classico su cui questo lavoro di ricerca fonda le sue basi sono (Asín Palacios 1931) (Asín Palacios 1981) (Beneito 2017) (Beneito e Hirtenstein 2021) (Burckhardt 2006) (Corbin 1993) (Corbin 1988) (Lings 1997) (Massignon 1999) (Nasr 1978) (Popovic e Gilles 1997) (Scarabel 2007) (Shah 1990) (Sedgwick 2003) (Stepanyants 2003) (Urizzi 2000) (Ventura 1981) (Ventura 2016).

Successivamente, seguirà una sezione dedicata ai concetti fondamentali del sufismo, esplorando il mondo sufi e il simbolismo ad esso connesso. Chiuderà il capitolo una riflessione sulla possibilità di considerare l'arte islamica contemporanea come una categoria valida e possibile, esaminando esposizioni di arte islamica nel tempo e le principali esposizioni di arte sufi.

Nel Capitolo 2, intitolato *Verso un'antropologia dell'immaginazione: Etnografare l'arte sufi nel Mediterraneo*, attraverso la descrizione frutto della ricerca etnografica portata avanti nelle *zawāyā* sufi, esploreremo riti, analizzeremo sogni, visioni e pratiche mistiche delle diverse *ṭurūq*. Verranno osservati i rituali a cui si è preso parte nel Mediterraneo occidentale, presentando le descrizioni delle cerimonie rituali *Dīkr* e *Ḥaḍra* raccolte nei diari di campo

Il terzo capitolo *Visionari. Artisti sufi nel Mediterraneo occidentale* ci porterà a esplorare il panorama degli artisti sufi. Partendo da una panoramica sull'arte contemporanea in Tunisia esamineremo le varie forme artistiche utilizzate dagli artisti sufi contemporanei, dalla calligrafia alla geometria neoplatonica, dalle video installazioni, fino alle illustrazioni e ai fumetti e ai film. Si osserverà come questi artisti reinterpretino e rinnovino le tradizioni artistiche islamiche nel contesto contemporaneo. Seguiranno degli approfondimenti più dettagliati sugli artisti come Rachid Koraïchi, Hashim Cabrera e Ana Crespo.

Nel capitolo 4 esamineremo inoltre la profonda connessione tra il misticismo e il deserto che unisce i padri del deserto a figure come Charles de Foucauld, René Guénon, Ernest Psichari (nipote di Ernst Renan) e Louis Massignon. In questo capitolo,

verrà esaminata la figura di Isabelle Eberhardt (1877-1904), la sua totale dedizione al deserto e la sua conversione al sufismo. Successivamente, seguirà una riflessione su Isabelle Eberhardt in dialogo con altre tre figure storiche di donne straordinarie convertite all'Islam e al sufismo: Valentine de Saint Point (Lione, 16 febbraio 1875 - Il Cairo, 28 marzo 1953), Aurélie Picard (Montigny-le-Roi, 28 agosto 1933 - Zāwīya de Kourdane, Algeria) e Leda Rafanelli (Pistoia, 4 luglio 1880 - Genova, 13 settembre 1971), in cui si intrecceranno i fili che collegano il sufismo, le conversioni e l'arte.

Questo lavoro di ricerca si concluderà con il capitolo 5 *Al-Ándalus e la fioritura dello spirito* in cui Al-Ándalus come *mito bueno* sarà il paradigma da cui osservare la storia di Spagna ed Europa. Ad una descrizione della festa sufi ai tempi di Mohammad V a Granada seguirà una sezione sui due orizzonti mitici Al-Ándalus e la Sicilia delle tre culture per cercare una riflessione sulle radici arabe europee.

Seguiranno le conclusioni finali di questa ricerca antropologica che si sviluppa negli spazi del sacro e dell'arte.

## **Preambolo**

### **Immaginari-li**

L'immaginario gioca un ruolo fondamentale nella costruzione di senso in ogni società. È attraverso l'immaginario collettivo che le realtà prendono forma e vengono simbolizzate, come Marc Augé afferma:

La constatazione generale è che tutte le società hanno vissuto dentro e attraverso un immaginario. Diciamo che ogni realtà sarebbe "allucinata" (oggetto di allucinazione per gli individui o i gruppi) se non fosse simbolizzata, cioè collettivamente rappresentata (Augé 1998, 11).

In questo tempo storico siamo immersi in un mondo di immagini e simboli onnipresenti, tanto che la presenza dell'immagine supera quella della parola. Oggi la comunicazione non si basa più principalmente sul dominio della parola, ma si comunica globalmente soprattutto attraverso l'immagine. Nel campo della ricerca antropologica, le immagini e gli immaginari sono contesti di osservazione privilegiati, è anche attraverso le immagini che i miti si ricreano, si trasformano.

Marc Augé, nel suo *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, osserva e descrive questa onnipresenza dell'immagine nel mondo contemporaneo e la sua relazione nella costruzione degli immaginari.

E' quanto mai importante osservare le condizioni di circolazione fra l'immaginario individuale (ad esempio il sogno), l'immaginario collettivo (ad esempio il mito) e la finzione (letteraria o artistica, messa in immagine o no) che sono cambiate. È appunto perché le condizioni di circolazione fra questi diversi poli sono cambiate che noi possiamo interrogarci sullo statuto attuale dell'immaginario. Possiamo infatti affrontare la questione della minaccia che pesa sull'immaginario a causa della

“finzionalizzazione” sistematica di cui il mondo è oggetto, dove questa stessa “messa in finzione” dipende da un rapporto di forze molto concreto. (Augé, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*. 1998, 12)

In merito allo studio e alla riflessione di Augé è interessante soffermarsi sul concetto di finzione, di immaginario e di rapporto di forze.

Il ruolo più importante dell'antropologia contemporanea è quello di svelare e descrivere gli immaginari che giustificano le narrazioni alla base degli scontri tra civiltà, alla base della costruzione dell'altro da sé, e soprattutto di fornire strumenti concettuali e metodologici per analizzare e interpretare le relazioni di potere sottostanti. Il ruolo dell'antropologia è scomodo per i sistemi di giustificazione dei centri di potere economico-politico e, come ci ricorda James Clifford, “è più che mai cruciale per i diversi popoli elaborare immagini complete e complesse gli uni degli altri, nonché dei rapporti di potere e di sapere che le connettono” (J. Clifford 1993, 37).

L'importanza di decostruire quegli immaginari che bloccano la conoscenza reale dei popoli, costituisce il fondamento essenziale di questo lavoro di ricerca. Parto dall'osservazione di José A. González Alcantud, che sostiene l'importanza di “Spezzare la fantasmagorica frontiera, abolire la maschera del mistero, credo che sia il nostro dovere ineludibile, è il compito pendente dell'antropologia mediterranea attuale” (Alcantud 2002, 195).

Nella prospettiva con cui affronto questo lavoro di ricerca, condivido pienamente le riflessioni di José Antonio González Alcantud che, nell'introduzione al volume *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico* afferma:

Questo libro, come quasi tutti gli scritti, nasce dalla passione. Passione per la conoscenza delle figure reali e/o fantasmatiche che ci abitano; nel nostro caso il Moro (Alcantud 2002, 9).

È questo il punto di partenza di questa tesi di dottorato, che si muove nel campo dell'Antropologia dell'arte: esplorare il ricco universo dell'arte visuale sufi contemporanea (pittura, installazioni, fotografia, fumetti, film) nel Mediterraneo occidentale. Lo studio del mondo immaginale<sup>120</sup> artistico e nello specifico lo studio dell'arte sufi può contribuire a un processo di riflessione sull'immaginario islamico, fortemente compromesso dai sistemi di giustificazione del modello economico-politico occidentale e dagli strumenti odierni del mondo mediatico.

### **Dove si situa realmente lo sguardo dell'antropologo?**

Questo lavoro di ricerca che ha attraversato aree di diverse discipline, è un lavoro ampio composto da una polifonia di racconti e voci. L'uso di metodologie qualitative, come l'osservazione partecipante e le interviste approfondite con artisti e

discepoli delle *ṭurūq* sufi ci ha permesso di immergersi nella dinamica culturale e spirituale sottostante l'arte sufi contemporanea. La premessa metodologica delinea le scelte metodologiche di questa multi-sited ethnography (George Marcus, 1995) nel Mediterraneo occidentale.

Nel mondo sufi contemporaneo troviamo enormi varietà e differenze tali che una panoramica esaustiva è impensabile: troveremo un sufismo ortodosso, un sufismo vicino alle correnti *new age*, un sufismo accademico erudito, un sufismo perennialista, alcune *ṭurūq* (confraternite, singolare *ṭarīqa*) antimoderniste e anticapitaliste e molte altre forme. Tuttavia, il fenomeno contemporaneo, sebbene ampiamente descritto (Veinstein e Popovic 1996; Ernst 2003; Sedgwick 2004, 2016; Speciale 2005, 2000; Piraino 2016; 2019,2023; Leccese 2017; De Diego 2019; Piraino, De Diego 2020) rimane un vasto territorio di ricerca con spazi inesplorati.

Spesso, nell'immaginario comune, il sufismo è ridotto a un fenomeno folcloristico, un prodotto mercificato. Nella narrazione dell'uomo comune e anche nel mondo accademico rimangono significative zone d'ombra, come ci dice Francesco Piraino nel suo studio *Le soufisme en Europe: Islam, Ésotérisme et New Age*:

Il processo di universalizzazione e una certa porosità del sufismo hanno portato alla formazione di diversi stereotipi nell'opinione comune e nel mondo accademico. Ad esempio, il sufismo è visto da alcuni come l'incarnazione del "buon Islam", in contrapposizione all'islamismo e al salafismo: come l'altra faccia della medaglia, sarebbe quindi un Islam addomesticato, soggetto alla modernità occidentale. Rispettando questi stereotipi, questo sufismo sarebbe una forma di Islam leggero, non vincolato dalla *Sharī'a*. Si tratterebbe di un Islam liberale e un alleato naturale dell'Occidente. Tuttavia, nulla è più falso di questa visione dicotomica. In realtà, esistono diversi esempi di sufi islamisti e salafiti nelle società contemporanee (Piraino 2023, 18).

Ricordiamo come le immagini relative al mondo islamico che abitano gli spazi dell'immaginario occidentale siano sempre state una costruzione inventata. A partire dall'orientalismo pittorico, dai resoconti di viaggio si è creato un Oriente illusorio, chimerico, un sogno esotico, un luogo della mente, in cui la fantasia europea del XIX secolo subiva una fascinazione sensuale. L'Altro, il musulmano, il "moro"<sup>121</sup>, è stato rappresentato ora come un oggetto esotico (vedi immaginario femminile) ora come il brutale, l'assassino, il feroce. L'incontro immaginario con l'Altro, il "moro", vive in una tensione tra *philia* e *phobia* (González Alcantud 1993,2002,2008,2021; Cardini 1995,2001,2006).

Quest'immaginario fobico al giorno d'oggi continua ad essere la narrazione predominante nel discorso sul mondo islamico. Nel pensiero occidentale, dunque, vari immaginari islamici convivono a vari livelli. Uno esotico, in cui prevale un'attrazione orientalista, dove l'Andalusia e Granada diventano immagini paradigmatiche di un

---

<sup>121</sup> Con il termine "il moro" intendo una categoria fantasmatica, che prende il nome dai Mori della Mauritania e poi si estende all'invenzione dell'altro, dello scuro, dell'arabo. Per maggiori informazioni (Alcantud 2002, 2008).

esotismo sognato, l'altro *maurofóbico*, con l'idea di un Islam violento. Tra i diversi volti del sufismo occidentale troviamo aperture a movimenti *new age* che hanno origine negli anni Sessanta e in cui si verificano ibridazioni e sincretismi, a cui si aggiungono le conversioni all'Islam ortodosso e al sufismo, così come il perennialismo, la rivalutazione di Al-Ándalus come paradigma storico e, allo stesso tempo, la sua negazione.

Il mondo islamico non è né adeguatamente compreso né descritto, non è sufficientemente analizzato. Nel panorama politico italiano, raramente, anche a sinistra, vi è una visione corretta del mondo islamico, e ancor meno quando il dibattito affronta la questione delle donne che vivono nei Paesi islamici.

Ho sempre avuto un forte interesse per il disvelamento di altri immaginari, trattando il tema delle "Donne di *Allah*" a partire dalla mia tesi di laurea magistrale (Rubera 2003, 2022), nata con l'obiettivo di ampliare la riflessione sulle rappresentazioni delle donne non occidentali e sugli immaginari ad esse collegati, costruiti a sostegno del discorso coloniale prima, imperialista poi, cercando di far luce su una realtà: quella delle donne nei Paesi di fede islamica, vista come monolitica e che in realtà contiene in sé differenti espressioni.

Anche negli ambienti accademici, tra i non esperti in materia, riscontro una grande mancanza di conoscenza reale e una forte chiusura nei confronti dell'Islam.

Questo è il motore della mia ricerca antropologica: l'incontro con l'Altro islamico sufi attraverso i luoghi del mondo immaginale e delle immagini reali e simboliche, attraverso uno sguardo interno ed esterno.

Questo non significa negare il carattere restrittivo che alcune forme di Islam politico esercitano e continuano ad esercitare in alcuni Paesi, ma quando si parla di Islam, di quale Islam stiamo parlando? Esiste un Islam unitario? La risposta è sicuramente negativa, occorre pensare all'Islam e all'identità musulmana in termini plurali. È giusto affermare che l'Islam come categoria omogenea in realtà non esiste, esistono tanti Islam quanti sono i popoli, i luoghi, le condizioni storiche.

L'Islam come oggetto di comprensione antropologica dovrebbe essere affrontato come una tradizione discorsiva che si collega in vari modi alla formazione di identità morali, alla manipolazione delle popolazioni (o alla resistenza ad essa) e alla produzione di conoscenze appropriate. (Asad 1986, 7)

Lo scontro tra immaginari ha sempre accompagnato lo scontro di civiltà, le conquiste e le colonizzazioni. I media giocano oggi un ruolo molto importante nella narrazione dell'Altro, in quella che può essere definita, citando Cardini, come "l'invenzione del Nemico" (Cardini 2006). Per molti secoli, sono stati descritti incontri con gli "Altri", gli Altri islamici, che nascevano da un'invenzione e si situavano nei mondi dell'onirico e dell'immaginario.

I pregiudizi anti-islamici, antichi e moderni, mettono in scena il problema dell'Altro da sé, della creazione di immagini e immaginari che vedono l'Islam come

violento, un mondo arcaico in senso negativo. L'Islam viene dipinto come brutale, misogino e violento.

Nella letteratura popolare, i musulmani erano pagani e Maometto un mago, un uomo depravato e capo di un popolo depravato. D'altra parte, la *Chanson de Roland* presenta i Saraceni come idolatri di Tervagan, mescolando l'epico con lo stravagante. (Djait 1978, 17)

È necessario riflettere anche sulle categorie di Occidente e Oriente, anch'esse inventate, dicotomiche; occorre ripensare il punto di vista monolitico con cui sono state definite. "È problematico sostenere l'esistenza effettiva di un'identità occidentale, il porre l'alterità rispetto a una orientale [...] poche nozioni sono infatti più infide e scivolose di quella di Occidente" (Cardini 1994, 13).

Sempre Cardini ci ricorda come, a partire dal XV secolo e con maggiore forza rispetto al XVIII secolo, in quello che si può definire Occidente, si è costruita:

una Weltanschauung fondata sul presupposto della sua diretta e quasi esclusiva discendenza dalla cultura ellenica, a sua volta percepita e interpretata come qualcosa di esclusivamente europeo e occidentale, quindi distinta e contrapposta all'Oriente (o all'Est) (Cardini 2020, 137).

È quindi quanto mai importante recuperare le storie non raccontate, nascoste e soppresse dalla narrazione dominante, e volgere anche uno sguardo alle radici islamiche europee. Questo compito dell'antropologia e della storia è fondamentale per sfuggire al sequestro della storia islamica da parte dell'Occidente cristiano (Alcantud 2002,2012, 2014a,2014 b, Ferrin 2018, Lopez Baralt 1981,1993,2007; Goody2004) "la complessità della nostra storia richiede approcci postmoderni" (Ferrin 2018).

È importante recuperare l'immaginario evocato da Al-Andalus come mito buono (Alcantud, 2014) per favorire, attraverso la storia culturale, la diffusione del paradigma del pluralismo islamico come modello di tolleranza e pluralità, quanto mai importante in questi tempi. Come ci ricorda Pieterse (Pieterse 1995), è essenziale decolonizzare l'immaginario.

Ed è da un punto di vista interno ed esterno che l'immaginario verrà osservato, ma soprattutto "naturalmente, in questo percorso decostruttivo dobbiamo impegnarci con quelle ricerche che esplorano dal lato islamico il proprio immaginario" (Chebel 1993 e Alcantud 2002, 18).

L'idea di questa tesi di dottorato nasce da qui: osservare come l'Altro e in questo caso l'Altro islamico rimanga sempre sconosciuto, inventato, relegato in una realtà irreali che oscilla tra sogno e incubo.

Per evitare il ritorno dello stereotipo, è necessario riabilitare categorie fantasmatiche come "il moro", a metà tra l'antropologia e l'estetica (Alcantud 2002), è necessario riabilitare la socioestetica, come metodo di comprensione della fantasia culturale che abita ogni cultura.

La lotta con le ombre è aumentata con il passare del tempo. Un fantasma tanto reale quanto immaginario infesta il mondo (Alcantud 2008,43).

Parlando di sufismo e Islam ci imbattiamo in un ulteriore flusso di narrazioni. Avversato da alcune parti dello stesso Islam il sufismo, non riconosciuto, a volte è stato anche dissociato totalmente dall'Islam da alcuni studiosi, che intravedendo elementi in comune col cristianesimo, l'induismo, gli influssi neo-neoplatonici hanno ipotizzato la sua esistenza anteriore. I lavori di Louis Massignon hanno riabilitato come vedremo le certezze dell'origine islamica del sufismo.

Trattare della nascita e dello sviluppo del sufismo significa ritracciare la genesi e la storia di una tendenza la cui origine e il cui ruolo sono ancor oggi al centro di vivaci dibattiti<sup>1</sup>. Per alcuni, infatti, le origini del sufismo (in arabo: *taṣawūf*) coincidono con la nascita stessa dell'islam, del quale rappresenterebbe dunque una dimensione del tutto implicita e coerente; altri, invece, vi vedono un fenomeno di importazione, che si sarebbe aggiunto solo a posteriori alla cultura islamica, entrando spesso in conflitto con la sua ortodossia. Questa seconda interpretazione è invalsa soprattutto nell'orientalismo europeo<sup>2</sup>, che sino alla prima metà del Novecento ha ipotizzato per il sufismo le più svariate origini, sostenendo di volta in volta che esso era frutto di influssi del monachesimo cristiano, della religiosità persiana, dell'India oppure delle filosofie ellenistiche. Il pregiudizio che soggiaceva a queste ricostruzioni, comune a tanta parte dell'orientalistica, consisteva nel fatto che una religione "semitica" come l'islam, per definizione considerata arida e legalistica, non poteva aver prodotto fenomeni di elaborata e complessa spiritualità. Questo tipo di impostazione ha alla lunga influito persino sulla stessa cultura musulmana contemporanea, che sempre più di frequente ha assimilato l'idea di un'estraneità del sufismo rispetto all'ortodossia, considerandolo come un corpo estraneo e incompatibile con un presunto islam autentico e originario. Poco cambia se il giudizio è positivo o negativo: se infatti c'è chi vede nel sufismo una corrente minacciosa per i principi dell'islam e chi, al contrario, ritiene che è solo grazie ai sufi che il sufismo ha potuto superare certe sue limitazioni. Ventura in (Stepanyants 2003, 3)

La relazione tra il sufismo e l'Islam costituisce una questione fondamentale, poiché rifiutare di considerare il sufismo come parte integrante dell'Islam equivarrebbe a negare una parte sostanziale della storia e della tradizione islamiche che ha visto tra i suoi maggiori sapienti dei sufi. Negare il legame tra il sufismo e l'Islam sarebbe come negare una parte essenziale della storia in cui il sufismo non fu un aspetto marginale o periferico dell'Islam.

Non voler dare al sufismo il diritto di cittadinanza all'interno dell'Islam, equivarrebbe a distruggere praticamente quattordici secoli d'Islam, poiché, come ha fatto giustamente rilevare Keller, «molti sapienti musulmani furono di fatto dei Sufi, e voler rigettare tutte le opere tradizionali relative alle diverse scienze islamiche scritte da autori che ricevettero la loro formazione da parte di Maestri sufi comporterebbe scartare il 75 per cento o più dei libri islamici. (Urizzi 2000, 4)

# OBIETTIVI

## **Obiettivo generale:**

L'obiettivo generale di questo studio è ampliare l'universo della riflessione antropologica sul sufismo, introducendo nuove linee di ricerca e promuovendo una comprensione più approfondita delle dinamiche che caratterizzano il mondo sufi contemporaneo da una prospettiva dell'antropologia dell'arte.

## **Obiettivi specifici**

- Studiare l'evoluzione e le manifestazioni della religione sufi nei contesti contemporanei;
- Offrire, attraverso l'analisi antropologica, una panoramica degli artisti sufi nel Mediterraneo occidentale;
- Ritracciare le origini storiche del pregiudizio e fornire nuove conoscenze che possano contribuire, nell'ambito accademico, a un dibattito esteso contro i pregiudizi antislamici;
- Analizzare e comprendere altri aspetti dell'Islam attraverso l'espressione artistica del sufismo;
- Contribuire a decostruire l'immaginario coloniale;
- Valorizzare le radici islamiche dell'Europa;
- Affrontare e promuovere nel contesto scientifico dibattiti sull'arte sufi.

## CONCLUSIONI

Per l'impossibilità di credere a ciò che crede il mistico, si è finito per non credere all'esistenza del mistico. (Fachinelli 2009, 29)

Nel passato il culto degli esseri superiori era diffuso: i geni, i saggi, i santi, gli eroi, gli iniziati erano riconosciuti come avanguardia dell'umanità, come la grande promessa di ciò che ogni uomo potrebbe diventare. [...] Questi esseri superiori, senza disprezzare l'umanità comune, hanno cercato di suscitare in essa la spinta, l'anelito a trascendere la «normalità» e mediocrità in cui si trova, a sviluppare le possibilità latenti in ogni essere umano. Roberto Assagioli

Questo studio offre un'ampia panoramica sul sufismo vivente nel Mediterraneo occidentale attraverso un'analisi dell'arte sufi contemporanea (pittura, installazioni, fotografia, fumetti, film). Non mirando a un'analisi esaustiva, attraverso uno sguardo polifonico, si propone come testo aperto, propositivo e non enunciativo che intende stimolare riflessioni, suscitare, piuttosto che fornire risposte definitive. Richiamando Crapanzano in *Orizzonti dell'immaginario verso un'antropologia dell'immaginazione* l'obiettivo perseguito è stato quello di "recuperare la dimensione poetica o quantomeno estetica che è stata troppo spesso ignorata dalla nostra analisi etnografica" (Crapanzano 2007, 22).

Non tutto il materiale e le riflessioni frutto della ricerca sono state incluse in questa tesi dottorale si è dovuto procedere a delle selezioni data la vastità del tema trattato. Il materiale di ricerca non sviluppato in questa sede sarà utilizzato come punto di partenza per future indagini e studi etnografici sul campo. L'osservazione del sufismo nel Mediterraneo, dato il livello di complessità del tema, ha trovato fondamento in un approccio multidisciplinare che si è spinto fino ad incontrare la matematica mistica di Pavel Florenskij o l'approccio biologico, cibernetico al Pleroma di Gregory Bateson, la storia dell'arte islamica, l'approccio filosofico al sufismo nelle sue componenti storiche, filosofiche, esoteriche e i preziosi strumenti, regno dell'incontro con l'altro per eccellenza, dell'etnografia.

Questo studio è frutto di anni di revisioni bibliografiche, approcci teorici e lavoro sul campo a stretto contatto con il sufismo vivente.

Si intravedono potenzialità future di ulteriori sviluppi che questo percorso di ricerca apre e si auspica che questo lavoro possa fornire stimoli per altri studi e riflessioni.

Nella presentazione dei risultati di questo lavoro di ricerca si è deciso di lavorare in sezioni in dialogo. Ogni sezione di questo studio rappresenta uno sguardo

su un oggetto di ricerca intrinsecamente complesso, diversificato e spesso indefinibile. Per questo motivo, si è scelto di riflettere la complessità del tema fin dal titolo "*Comunicando l'incomunicabile*", per sottolineare che l'oggetto di studio è difficilmente esprimibile attraverso le parole, ed è qui che l'arte diventa uno strumento privilegiato attraverso cui poter entrare in un dialogo più profondo con esso.

Per comprendere l'opera di un artista sufi è necessario sperimentare un'etnografia visionaria, che, come l'antropologia della trama di Gregory Bateson tenda al sacro, intercetti le qualità percettive del soggetto incontrato, e che, nel caso degli artisti sufi, tenti di superare i limiti stessi della percezione ordinaria. In questa dinamica l'*io osservante* si rivolge a spazi simbolici complessi, frammentati, visionari. Da questa riflessione sono emersi tanti Islam e "sufismi" che, in una polifonia di voci, sono stati incontrati in questo studio.

L'arte sacra sufi rimane un campo di studio che rimane spesso inafferrabile e sfuggente a qualsiasi definizione univoca. In questa prospettiva, l'arte si rivela essere un potente mezzo per comprendere il sufismo e le sue molteplici sfaccettature. Prendiamo come stimolo il pensiero di Bateson che riflettendo sulla divinità che pervade la Natura e che forse è la Natura stessa era convinto che "l'artista e il visionario talvolta ne sanno più di tutta la nostra scienza" (Bateson e Bateson 1989, 301).

### ***Sacro contemporaneo***

Possiamo concludere questa ricerca affermando che c'è stato e c'è un Islam che vive dentro l'Europa, un Islam pacifico che contiene al suo interno la sua grande corrente mistica, il sufismo, nelle sue svariate declinazioni in parte incontrate in questo studio.

Per tentare una definizione la natura del sufi possiamo definirla come quella dell'*outsider*, spesso anarchico, sicuramente alla ricerca di un altro modo di "stare sulla terra" rispetto alle mode culturali del momento o alle convenzioni del periodo storico e della cultura di appartenenza.

Molti dei convertiti al sufismo incontrati provengono da esperienze politiche negli anni '60, esperienze di lotta per la giustizia sociale, l'uguaglianza e la solidarietà, in forte critica al sistema capitalistico, che si sono poi rifugiati nel sufismo in cerca di una via per continuare a perseguire il desiderio di cambiamento e trasformazione personale e sociale, ma in un contesto diverso.

Senza essere deviante o ribelle il sufi adotta la visione dello stare "nel mondo, ma non essere del mondo" con un desiderio di trascendere i limiti della percezione ordinaria. L'esperienza sufi rimane:

un'esperienza di significato che trascende i limiti comuni della percezione e dell'espressione e si riferisce a un dominio esperienziale diverso dal mondo ordinario delle convenzioni e del senso comune (Beneito 2017, 13).

“Il mistico d'altro canto eccede ogni religione e perciò il religioso, nel suo fondo, rifiuta il mistico” ci dice Fachinelli nel suo studio *La mente estatica* (Fachinelli 2009, 39). È il mistico a condurci nei territori del cambiamento, delle possibilità creatrici dell'immaginazione, per rivedere e immaginare un'altra possibilità di vita sulla terra in questi tempi in cui ci troviamo a vivere, in cui sembra si sia persa la capacità di immaginare altre possibilità. Concetti cari anche al poeta siriano Adonis che sottolineando l'importanza e la necessità di rivisitare la storia, di recuperare il mito, la creatività, consegnando proprio all'arte questa funzione creatrice (Adonis 2015). Sul potere creativo dell'arte Adonis torna più volte nel suo lavoro, la creatività come motore del cambiamento dentro la società islamica, come nel testo *Sufismo e Surrealismo* a cui abbiamo spesso fatto riferimento.

In questo spazio creativo dell'arte sufi, nel *barzaj* akbariano, vi sono in potenza tutte le possibilità dell'uomo, nel regno di mezzo si manifestano gli angeli, che sono le qualità più alte dell'uomo.

Questo spazio di possibilità è spazio di superamento che non potrà essere raggiunto completamente, è il Regno della “pura possibilità” di Victor Turner.

“El poder divino no ha creado ningún ser más inmenso que la imaginación” (Puerta Vilchez 2019, 133) afferma Ibn al-'Arabī che, come abbiamo visto, pone al centro dell'esperienza mistica la visione come rivelazione proveniente dal mondo immaginale.

Facchinelli, descrivendo l'esperienza estatica parla dell'intensità dell'attimo estatico, è proprio questa intensità che lo fa apparire, a chi lo vive, uno squarcio della verità. “È di qui la tentazione prometeica: essere come Dio -essere Dio stesso- fuori della vita mortale” (Fachinelli 2009, 36).

Ed è in questo spazio che il sufismo a volte ha attratto simpatie di estrema destra, affascinando i seguaci dell'ideale del superuomo. Ma il pensiero sufi è lontanissimo dal desiderio di potere.

L'essere come Dio al più può ricordarci la fusione in Dio del mistico sufi Al Hallāğ, il Cristo dell'Islam, che per la sua affermazione teopatica *Anā l-ḥaqq* “Io sono la Verità” fu considerato eretico dai giuristi dell'epoca e condannato a morte.

Come outsider, stando nel mondo ma non essendo del mondo, il sufi partecipa alla vita, tentando costantemente di trascendere il piano umano. Abbiamo visto come il processo di evoluzione sia collegato allo sviluppo del cuore, un cuore in cammino. Il cuore del sufi è la chiave per arrivare a Allāh. Attraverso le pratiche che abbiamo incontrato e descritto il sufi cerca di purificare lo specchio del proprio cuore èer riflettere la Luce delle Luci, in uno sviluppo costante delle qualità interiori, vivendo

nella costante ricerca di vedere oltre il visibile, di vedere i segni di Allāh in ogni manifestazione. Di percepire l'impercepibile.

Questo studio si è soffermato ad osservare aspetti storici che hanno restituito altri punti di vista aiutandoci ad osservare la storia come processo discontinuo e frammentato. Supportando e consigliando sovrani, sostenendo l'opposizione al colonialismo nel Maghreb, i sufi nel corso del tempo hanno adattato la loro via mistica ai tempi storici e le necessità del momento,

Molti personaggi storici incontrati, come Isabelle Eberhardt, Ivan Agueli e Leda Rafanelli, il cui incontro con l'Oriente dei padri del deserto scaturisce da un senso di ribellione verso la cultura e la civiltà occidentali numerosi artisti, tra cui Hashim Cabrera, Franco Battiato, Maimouna Guerresi condividono questa stessa aspirazione.

### ***L'uomo e il sacro***

Il legame con il sacro nella storia umana, dalla preistoria fino ad oggi, costituisce un elemento fondamentale nell'esperienza di ogni gruppo umano nel mondo, il termine ultimo a cui tendono tutte le problematiche esistenziali affrontate dall'uomo attraverso le epoche. Attraverso l'uso di sistemi simbolici l'essere umano ha sempre cercato di interpretare e dare significato a ciò che lo circonda. Questi simboli collegano vari piani, fornendo una base interpretativa che dà ordine e significato alla complessità della vita.

Infatti nel corso dei secoli l'uomo fa fronte al caos e al mistero della vita "incontrando" divinità e cosmogonie, cercando di entrare in contatto con il piano divino. Riprendendo le parole di Maria Zambrano "todo atestigua que la vida humana he sentido siempre estar ante *algo*, bajo algo, más bien" (Zambrano 2020, 48).

Per Mircea Eliade che a lungo ha studiato il fenomeno del sacro, (Eliade 1957,1976,1980) l'esperienza umana è costituita da "ierofanie" ovvero dalla manifestazione di realtà sacre. Per Eliade il Cosmo desacralizzato, ovvero considerato del tutto privo di quella potenza, è una scoperta recente dell'umanità.

Nel polimorfo mondo postumano abitato da Intelligenze artificiali e senso di vuoto incontriamo anche questa nicchia di mistici artisti che svolge tutt'oggi un ruolo molto importante nella produzione di sacro, cultura e immaginari. L'arte è realtà generatrice di senso in un mondo che, dopo aver abbandonato il suo rapporto con il trascendente, ha perso il suo contatto con la stessa natura, e riprendendo i concetti di Gregory Bateson in *Verso un'ecologia della mente (1976)*, *Mente e Natura, Dove gli Angeli esitano* con la "Trama che Connette", che è la stessa Vita.

Dove gli angeli esitano doveva essere diverso. Gregory si era via via reso conto che l'unità della natura da lui asserita in *Mente e Natura* era comprensibile forse solo attraverso il genere di metafore cui ci ha abituato la religione, e capì anzi di essere

ormai prossimo a quella dimensione integrale dell'esperienza a cui dava il nome di *sacro*. (Bateson e Bateson 1989, 12)

Da questo terreno della religione in cui Bateson ravvede l'oscurantismo, la manipolazione, lui recupera il senso del sacro. È questa stesso lo sguardo con il quale ci siamo accostati a questo lavoro di ricerca che richiede un cambiamento di prospettiva verso una consapevolezza più profonda della nostra interdipendenza con la natura e l'intera comunità terrestre. Recuperare il senso del sacro apporterebbe un cambiamento nei nostri schemi di pensiero: il riconoscimento della connessione tra tutte le forme di vita sulla Terra, sarebbe "riconoscere il sacro nella trama stessa della vita" (Bateson e Bateson 1989).

Abbiamo bisogno di recuperare il senso del sacro in cui "Aura e Gaia" sono unite, "perché l'Aura ha perso il sacro e sta diventando riproducibile. Fragile, Così come Gaia" (Canevacci 2024). Per una nuova antropologia non antropocentrica (Canevacci 2022) attraverso la quale osservare la religione come una metafora che ci avvicina ai livelli di complessità raggiunti dal mistico, altrimenti impossibili da comprendere.

Questa interdipendenza con la Natura e la Comunità umana ci richiama le suggestioni sufi del concetto di *Wahdat al-Wujud* l'Unità dell'esistenza in Ibn al-'Arabī, visione cosmologica e metafisica in cui tutto l'universo è intrinsecamente connesso e derivato da Allāh. Non c'è separazione dovuta all'alterità poiché per Ibn al-'Arabī tutti siamo parte di un'unicità in rapporto ad Allāh.

Il fulmine imprigionato nel filo, l'elettricità catturata ha creato una civiltà che si allontana dal paganesimo. Ma che cosa mette al suo posto? Le forze della natura non sono concepite come entità biomorfiche o antropomorfiche, bensì come onde infinite che obbediscono alla pressione della mano umana. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza, scaturita dal mito, aveva faticosamente conquistato, la sfera della contemplazione che crea spazio al pensiero. Il moderno Prometeo e il moderno Icaro, Franklin e i fratelli Wright, che hanno inventato l'aeroplano, sono i fatidici distruttori di quel senso di distanza, ciò che minaccia di riportare il globo nel caos. Il telegramma e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella loro lotta per spiritualizzare la relazione dell'uomo con l'ambiente, hanno creato lo spazio come zona di contemplazione e di ragionamento, quello spazio che la connessione istantanea dell'elettricità distrugge, a meno che un'umanità disciplinata ristabilisca le inibizioni della coscienza. Aby Warburg, 21 aprile 1923 in (Gombrich 2020, 197)

In questo periodo storico le strutture simboliche che una persona ha a disposizione per comprendere e interpretare la realtà sono insufficienti, la mancanza di simboli adeguati per affrontare le sfide esistenziali porta a una sensazione generalizzata di smarrimento e vulnerabilità. Edgar Morin descrivendo la profonda crisi dell'umanesimo che stiamo vivendo afferma che "siamo nella preistoria dello

spirito umano" (Morin 2019, 25) ci offre una strada, sacralizzare il Mediterraneo incontrandoci in uno spazio di tolleranza nella complessità.

È fondamentale recuperare un ruolo attivo dell'uomo nel processo creativo, quando i tempi sono complessi occorre ripensare in modo creativo il nostro stare sulla terra. Riprendendo la riflessione di Gonzalez Ferrin su Ibn Khaldun e le sue osservazioni sui cicli di ascesa e caduta delle civiltà

Quando i venti non sono più favorevoli, penserà il tunisino; quando non è più il tempo dell'Islam, pensò a Siviglia, è necessaria una forza supplementare, una capacità creativa aumentata, oltre al semplice sviluppo controllato, alla mera capacità razionale.

La nostra epoca, "distruttrice di miti e misticismo" (Gilbert Durand 1981,430) non crede ne tende più verso valori ultimi, è necessario il recupero della funzione creatrice.

Un umanesimo planetario non può fondarsi sull' esclusiva conquista della scienza, ma sul consenso la comunione archetipa delle anime (Durand, Le strutture antropologiche dell'immaginario.Introduzione all'Archetipologia generale 1984, 433)

Senza il mondo dell'anima il mondo è in declino. L'essere umano nel suo percorso evolutivo ha ancora molte possibilità di evolvere, e, riprendendo la tensione sufi all' *al-Insān al-Kāmil*, di migliorare.

Nella crisi dell'umano, l'antropologia diventa essenziale per delucidare lo status che ci riguarda nella società futura, e per poter prospettare nuovi modi di relazionarsi con gli animali, con gli umanoidi e, in definitiva, con noi stessi, umani, in un mondo che la filosofia nietzschiana aveva già annunciato da tempo come la morte di Dio, concezione a cui ora dobbiamo aggiungere la morte dell'uomo stesso. Altrimenti, se l'antropologia non si unirà al dibattito sul post-umano, l'antropologia come disciplina avrà fallito, e tutti noi, l'Umanità, con essa. (González Alcantud 2023, 12)

La rivoluzione interiore deve avvenire nel territorio intermedio e immaginale, nell' *'ālam al-miṭāl*, che abbiamo visto essere lo spazio creativo reame dell'arte sufi e, come sottolinea Hashim Cabrera (Cabrera, 2020) questa rivoluzione deve essere una rivoluzione delle anime.

Molte volte la vita ci appare 'senza angeli', desacralizzata, ridotta a logiche vuote. La scomparsa degli angeli dalla scena umana è ancora più grave di quella degli eroi e delle loro narrazioni storiche, perché il vuoto lasciato dai primi non può essere colmato al momento. La scomparsa degli angeli è paragonabile alla scomparsa delle anime. (Cabrera 2020).

Nei processi simbolici di trasformazione culturale l'estetico è una componente attiva, nella percezione estetica si organizzano e si rafforzano le rappresentazioni collettive e le norme di una società.

L'arte dunque, non è opera esclusiva dell'artista , ma un prodotto culturale e sociale che riflette elementi simbolici importanti e costituisce un elemento di base

dell' *antro-poiesi*, processo in cui l'uomo reinventa continuamente la propria cultura (Remotti 2013)

L'estetico diviene in tal modo una categoria chiave che, entrando in dialogo con categorie come quella di *bricolage* in Lévi- Strauss o quelle di *mythopraxis* in Marshal Sahlins, permette di ripensare il carattere creativo e liberamente produttivo dei processi attraverso i quali gli individui riproducono la loro cultura trasformandola (Bartalesi, Antropologia dell'estetico 2017, 88)

A questa fase storica seguiranno nuove forme di interpretare e vivere la vita sulla terra. Il senso del sacro percorre varie vie anche nelle nostre società desacralizzate, trova forme di espressione disparate, dal sacro che invade il matematico e l'astrofisico a quello più ingenuo e semplice delle nuove forme *new age*. Il sacro è un anelo umano costante, a tal proposito Braidotti afferma:

non ho nessuna nostalgia dell'Uomo, misura presunta di tutte le cose, o per le forme del sapere e dell'autorappresentazione che le accompagnano. Accolgo ben volentieri gli orizzonti multipli dispiegati dal crollo dell'umanesimo eurocentrico e androcentrico. Interpreto la svolta postumana come una felice opportunità di decidere insieme chi e cosa vogliamo divenire. (Braidotti 2014)

Come artisti sciamani, gli artisti incontrati ci ricordano Joseph Beuys, che riporta lo spirito nell'arte e orienta la riflessione culturale verso il sacro.

Le opere degli artisti incontrati in questo studio sono viventi supporti alla contemplazione e in questa fase storica di perdita di senso e di senso ci riconducono verso la sacralità della natura e della vita sulla terra dove tutto è connesso ad una trama che connette l'unicità dell'esistenza.

Il sufismo contemporaneo in questo quadro riporta in discussione temi come il sentimento di fraternità, l'anelito di apertura all'altro, il rispetto per l'ambiente. Come antropologi ci fermiamo quanto più possibile al confine e osserviamo attenti.

Per finire, citando Vincent Crapanzano, tra gli obiettivi di questa tesi vi è quello "imbarazzantemente ingenuo aprire orizzonti, eliminare pregiudizi " (Crapanzano 2007, 12)

Nella formazione della modernità occidentale e della filosofia europea, si è manifestato un fenomeno caratterizzato "dall'epistemicidio, dall'islamofobia, dal razzismo epistemico e dalla colonialità della conoscenza", come evidenziato da García Fernández (González Ferrín et alii, 2019, p. 149).

È importante ricordare come osserva Massimo Canevacci gli stereotipi ostacolano le proprietà transitive dei soggetti<sup>122</sup>, ostacolano le possibilità altre, il continuo cambiamento che individui e culture creano incessantemente. Riprendendo il concetto di transculturazione di Ortiz, possiamo osservare gli attraversamenti, gli intrecci e la reciproca influenza che caratterizzano la complessità della storia, e cogliere la dinamicità e la fluidità delle relazioni culturali, rivelando come le culture

---

<sup>122</sup> Massimo Canevacci Palermo 2022 già cit.

non siano entità statiche e isolate, ma piuttosto interconnesse e in continua evoluzione.

Questo lavoro ci ha permesso di osservare da vicino il sufismo e contribuire a sciogliere alcuni stereotipi legati all'Islam.

Mentre i media si concentrano sull'Islam rumoroso ed estremista è più che mai necessario "rivedere le strutture concettuali e le narrazioni costruite per legittimare i poteri colonialisti e neocolonialisti" (E. Said 2005). Per poter sviluppare una riflessione realistica sull'Islam, in questo caso sull'Islam contemporaneo, dobbiamo

Recuperare questa regione culturale per stabilire un nuovo dialogo non eurocentrico sul mondo fa parte della sfida che ci chiama la decolonizzazione dell'Europa. Si tratta di una sfida per la quale dobbiamo necessariamente incorporare nuove visioni, pensare da nuove prospettive e avanzare verso i margini dove tutte le narrazioni escluse e spostate dalla modernità coloniale. García Fernández in (González Ferrín et alii, Ibn Jaldún (1332–1406): Historia y Epistemología 2019, 126)

Le esperienze visionarie dei mistici sufi che nelle loro preghiere e visioni sfiorano l'inconcepibile, incontrano i numeri come massimo *despojamento* de la forma, il potere trasformante dei colori, la luce delle luci, si trovano in stretta vicinanza con le esperienze del misticismo cristiano cattolico e ortodosso, del buddismo, dello zen, dello sciamanesimo centroasiatico, dello yoga, dei Veda.

Per concludere, il teologo, matematico e mistico ortodosso Pavel Florenskij in *Le Porte regali, Gli immaginari in Geometria* raggiunge le stesse conclusioni del sufismo: Dio è numero, è matematica, geometria non euclidea. Florenskij parte dai numeri immaginari, che comprendono la radice quadrata di numeri negativi, e osserva che superano la nostra percezione della realtà e ci conducono oltre i limiti della comprensione ordinaria. La sua è un'estasi che conduce al limite. Un limite che lo conduce ad una soglia, ad un "qualcosa di diverso" (P. A. Florenskij, *Gli Immaginari in Geometria* 2021, 114).

Per Florenskij, la matematica consente di percepire i rapporti geometrici in tutte le cose, collegando così la visione del mondo unitaria. Questo sistema di significati che compone la vita collettiva si alimenta per lui anche tramite l'arte. E in questo Florenskij ricorda che lo scopo dell'arte sacra è il superamento di tutto ciò che è visibile e sensoriale per cogliere aspetti che sfuggono alla percezione, ma esistono su un piano altro. "L'iconostasi è il confine tra il mondo visibile e il mondo invisibile" dice, "l'iconostasi è i santi" (P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* 2014, 56), le icone sono immagini dell'eternità:

Come una visione sfolgorante, straripante di luce si mostra l'icona. È come se essa non fosse circoscritta, non puoi parlare di questa visione altrimenti che con la parola: soverchia. Si riconosce che è superiore a tutto ciò che la circonda situata in uno spazio tutto suo e nell'eternità. Dinanzi ad essa si placa la passione ardente la vanità del

mondo, essa si situa al di là del mondo, è un mondo qualitativamente superiore che agisce dal suo piano in mezzo a noi. (P. Florenskij 2014, 70)

Un supporto pittorico e grafico è dunque anche un supporto culturale e filosofico, nel caso dell'arte sacra sufi il supporto pittorico è un'icona. L'arte iconica ci porta di fronte ai misteri di Dio, possiede un potere rivelativo, teofanico.

il mistico, il Santo è testimone "non di se ma di Dio e attraverso se stesso rivela non se stesso ma Lui" (P. Florenskij 2014, 64)

Di fronte a questo tema così articolato, l'antropologo rimane al confine, nella perplessità di cui ci parla Ibn al-'Arabī, *hayra*, la perplessità come forma più alta di conoscenza che non ha una connotazione negativa, semmai positiva, è stupore di fronte alla complessità. Complessità che ci richiama Crapanzano quando afferma che preferisce la perplessità generata dal montaggio alla compiacenza offerta dalle spiegazioni facili (Crapanzano 2007, 17) .

Un giorno, l'emiro decise di costringere tutti gli abitanti di Bukhara a dire solo la verità. A questo scopo, fu allestita una ruota a pale davanti alle porte della città.

Chiunque entrasse veniva interrogato dal capo della guardia.

Se, secondo lui, una persona diceva la verità, veniva lasciata passare.

Altrimenti, veniva impiccato.

Davanti alla porta si radunò una grande folla. Nessuno osava nemmeno avvicinarsi.

Nasreddin si avvicinò audacemente al capo della guardia.

Perché stai entrando in città? - gli fu chiesto molto seriamente.

Sto per essere impiccato a questa ruota a pale, - rispose Nasreddin.

Stai mentendo!", gridò il capo della guardia.

Allora impiccammi.

Ma se ti impicchiamo, allora le tue parole sono vere.

È proprio così, sorrise Khoja Nasreddin, dipende dal punto di vista....



"Dicen que tus chistes están llenos de significados ocultos, Nasrudín. ¿Es así?" "No."  
"¿Por qué no?" "Porque en mi vida jamás he dicho la verdad, ni siquiera una vez: y nunca seré capaz de hacerlo."

Non rivendico alcuna originalità, ma solo una certa tempestività. Non può essere sbagliato, adesso, dare un contributo [...]. Non rivendico l'unicità, ma l'appartenenza a una piccola minoranza che crede nell'esistenza di argomenti forti e netti a favore della necessità del sacro e crede che questi argomenti si basino su un'epistemologia radicata in una scienza più progredita e in ciò che è ovvio.

Credo che tali argomenti siano importanti in questa epoca di diffuso scetticismo, anzi, che siano oggi non meno importanti della testimonianza di coloro la cui fede religiosa è basata sulla luce interiore e su un'esperienza "cosmica". In verità la salda fede di un Einstein o di un Whitehead vale quanto mille espressioni bigotte pronunciate da pulpiti tradizionali. (Bateson e Bateson., Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro. 1989, 25).

Apro e chiudo questo lavoro di ricerca con due citazioni di Gregory Bateson, racchiudono l'essenza del presente lavoro situato nel terreno dove persino gli angeli esitano a entrare.