

LOS MÉTODOS DE REALIZACIÓN ARTÍSTICA DE LOS PUEBLOS DEL ISLAM LOUIS MASSIGNON

Louis Massignon¹

Puede ser interesante estudiar los modos de realización artística en las diferentes variedades —del arte, tal como los musulmanes los conciben en su propio derredor, en la atmósfera misma de su vida.

Existe una objeción previa. Se afirma que no hay arte musulmán, y se afirma tal cosa por una razón muy sencilla: porque se repite que el Alcorán reprueba la representación de las formas.

Desde luego, puede responderse lo siguiente: hay artes en los países del Islam. La música es uno de ellos. Existe una concepción muy peculiar de la música, que, con la recitación del Alcorán, se ha divulgado en los diferentes países musulmanes, a pesar de la diversidad de las razas.

Pero, independientemente de este arte, que, por —decirlo así, no se deja apresar bajo una forma material, que es casi un arte puramente intelectual y que por esta razón podría eludir la condenación de las formas, es preciso ver, de antemano, si el Alcorán condena la representación de éstas. En la práctica, puesto que desde ahora podemos citar museos y manuales de arte musulmán, como el de Massignon, es forzoso que, a pesar de todo, haya a este respecto algo común entre los diversos países islámicos.

Se ha dicho que el Alcorán condena en absoluto la representación de las formas. Mas lo exacto es que en el Alcorán mismo no existe una condenación expresa del arte, aun cuando en la tradición musulmana, en los *hadices*, exista un cierto número de condenaciones. Helas aquí:

La primera de ellas es una maldición sobre los adoradores de las tumbas y de las imágenes. de los profetas y de los santos. Pero ésta no es propiamente la cuestión, puesto que lo que aquí se maldice es la idolatría y, en este caso, la forma no es sino un medio para intentar la materialización de un culto que sólo a Dios pertenece. La *alquibla* de las mezquitas es un nicho vacío.

La segunda cosa condenada en la tradición musulmana es bastante extraña. He aquí lo que dice el *hadiz*: «Los artistas, los hacedores de imágenes, serán castigados el día del juicio con una sentencia de Dios que les impondrá la imposible tarea de resucitar sus obras». Habrán forjado figuras sin vida y Dios les ordenará dársela, lo cual es imposible. El hombre será, pues, juzgado por esta orgullosa tentativa de imitar al Creador y condenado por ella, pues es sabido que el único ejem-

¹ Este artículo fue publicado en la «Revista de Occidente» XXXVIII (1932), pp. 257-284. Agradecemos sinceramente a la actual Directora de esta revista, D.ª Soledad Ortega, el que nos haya permitido reproducir tan valioso documento en carta de 29 de Marzo de 1999. La traducción es de E. García Gómez.

plo de animación de figuras de arcilla, que aparece en el Alcorán, es el de Jesús (se trata de una escena de su Evangelio apócrifo) soplando sobre pájaros de arcilla.² Pero no se puede decir que esta condenación recaerá sobre ellos en cuanto artistas, sino solamente en cuanto hombres, inteligencias orgullosas, que, por la astucia concertada en que consiste el arte, han querido dar una caricatura de vida, una apariencia de vida a la obra de sus manos, citando es Dios él único que ha esculpido al hombre y a todos los seres vivos.

La tercera condenación que encontramos en la tradición es que no debemos servirnos de telas ni almohadones con figuras. Pero esta tradición es mucho más discutible, porque una serie de anti-quísimos testimonios prueba que, entre los compañeros del Profeta, e incluso en la habitación y en la tienda del Profeta, había almohadones y telas con figuras.

La cuarta y última condenación de imágenes transmitida por la tradición es que se debe destruir las cruces. Pero todo el mundo sabe que la cuestión de la cruz no es una cuestión de imagen pura, y que, si el Islam quiere destruirla, es a causa del culto que le rinde la Cristiandad.

Se ve, en suma, que la opinión según la cual no existe arte en el Islam porque el mismo fundador del Islam lo prohibió —basada en estos cuatro testimonios, que no constan en el Alcorán, sino sólo en los *hadices*— no es una opinión aceptable.

Hay que decir, empero, que existe una presunción muy fuerte en favor de esa tesis, puesto que un cierto número de teólogos musulmanes ha condenado formalmente toda imagen. Destacaré el nombre del más conocido, que por otra parte, es del siglo XIII: Nawawi. Basándose en los cuatro *Hadices* que acabamos de indicar, Nawawi prohíbe tener en la propia casa toda imagen que produzca sombra. Es conocida la idea primitivísima y cándida de que el signo del ser vivo consiste precisamente en constituir una pantalla que refleja una imagen móvil. Sabidas son, a este respecto, todas las leyendas populares sobre la sombra que acompaña a los seres vivos: en Homero, por ejemplo, los dioses no tienen sombra, etc. Nawawi es tan radical que prohíbe hasta las muñecas para los niños y los pastelillos que se hacen en molde para las fiestas.

Debo decir, por otra parte, que estas dos prohibiciones no han sido observadas jamás. El rito más estrecho, el *hanbali*, reconoce el derecho de tener almohadones y telas con figuras.

Se ha buscado tanto —y por los musulmanes, en primer término— los motivos de estas prohibiciones, que es preciso, previamente, abordarlos, antes de entrar de lleno en la materia. Ben Daqiq al-Id ha dicho que era una prohibición promulgada en los comienzos del Islam, para quitar a los idólatras la costumbre del culto de los ídolos, pero que esa condenación no era ya válida, una vez que el Islam se había extendido y había acostumbrado a los hombres a no asociar la idea de Dios a las formas hechas por sus manos. También se ha dicho que el motivo era la no conveniencia de vestir la piedra y el barro de que se hacen los muros, razón sobremanera cándida.

Pero hay todavía una idea muy curiosa: La prohibición obedece al deseo de no impedir a los ángeles entrar en las casas donde hubiera imágenes. Las imágenes los apartarían, cuando vieses en ellas una especie de remedo de la obra divina, y se alejarían de la casa.

En realidad, lo que nos importa retener de toda esta literatura sobre la condenación de ciertas formas es que se trata de una restricción y no de una negación, y que esa restricción va contra la idolatría y no contra el arte mismo.

2 En la simbólica musulmana, el pájaro (verde) representa al hombre resucitado.

Lo más sorprendente en la concepción que el musulmán tiene del arte es que si le llevamos, por ejemplo, a una iglesia o a un museo, empieza por desconfiar, creyendo que se trata de una astucia mágica, que se ha intentado imitar a Dios; pero luego, como tiene fe, se dice a sí mismo que, después de todo, tales cosas son impotentes y sin peligro, pues debemos comprender que todo lo que Dios ha hecho en este mundo es un poco lo mismo que son para nosotros los objetos que nosotros construimos: puros mecanismos.

El musulmán no se deja engañar por el arte, porque el mundo mismo, que es infinitamente más bello que todas las obras de arte, no es para él más que un mecanismo cuyos hilos mueve Dios.

La literatura musulmana cuenta con un gran número de versos célebres, de Jayam en persa, de Nabolosi en árabe, que caracterizan esta concepción de la naturaleza. Es el fondo mismo de la mística musulmana: Dios mueve los hilos como en el guignol. A causa de esto no existe el drama en el Islam, por ejemplo. El drama reside, para nosotros, en el corazón mismo de los personajes, en su libertad. Para los musulmanes, empero, esta libertad está condicionada por la voluntad divina, de la cual no somos más que instrumento. El drama existe para ellos, pero es en el teatro de marionetas, lo cual es, a la vez, muy sencillo y muy profundo.

Sí, por otra parte, intentamos saber cómo el arte musulmán —puesto que existe, según veremos— se ha constituido, encontraremos que no ha sido, en modo alguno, por influencia extranjera; antes bien, las concepciones musulmanas del arte derivan de los postulados fundamentales de la metafísica musulmana. El Alcorán es un primer ejemplo de esta metafísica y está repleto de definiciones metafísicas. Pero metafísica es una palabra pretenciosa, pues todo el mundo hace metafísica desde que tiene uso de razón.

El arte musulmán deriva de una teoría del universo: la teoría de la representación del mundo que han sostenido tenazmente todos los filósofos musulmanes ortodoxos, no influidos por Grecia; la teoría dogmática de la teología musulmana. Esta teoría afirma que, en el mundo, no existen formas en sí, no hay figuras en sí. Sólo Dios es permanente.

Mientras la concepción griega supone que existen cosas naturales en sí mismas, que duran porque a Dios le plugo hacerlas perpetuarse, engendrarse, reproducirse, conforme a tipos de cristalización y de equilibrio, en el Islam la idea profunda y dominante de Dios, que todo lo impregna, prohíbe semejante concepción. Toda criatura, incluso esa mesa que vemos, no dura para el teólogo musulmán, ya sea —*motázil* o *axarí*.

No hay duración en la teología musulmana; no hay más que instantes, y estos instantes carecen incluso de un orden necesario de sucesión. Los teólogos musulmanes llegaron muy pronto a la teoría de que el tiempo puede ser reversible. Para ellos no hay más que series de instantes, y estas series de instantes son discontinuas y reversibles, a voluntad de Dios.

No hay formas ni figuras. Para los griegos, que han sido ante todo geómetras, admiradores de los poliedros y las esferas, la *ogdoada* era una composición bella en sí misma y no la simple repetición de ocho unidades. Pues bien, donde el heleno se extasía ante la forma, el musulmán considera que no hay colección de números; que no hay más que unidades que Dios reúne por un instante en grupos de 5, 6, 7 u 8; que no hay figuras, sino solamente yuxtaposiciones de átomos en un momento dado. La línea para ellos no es más que un punto transeúnte, lo cual constituye, por otra parte, una definición muy moderna.

Existe la posibilidad de demostrar en qué medida esta teología particularísima, que afirma la omnipotencia divina sobre la materia de que están hechas las criaturas, ha condicionado el desa-

rollo de las matemáticas en el Islam en la dirección del álgebra y del análisis. Mientras que el espíritu heleno era un espíritu de geometra y de aritmético —y de un aritmético que amaba los números enteros y las propiedades de los números enteros— la evolución del espíritu arábigo es muy original y muy nítida: la aritmética se orienta inmediatamente hacia el álgebra y la geometría hacia la trigonometría. Es, en suma, la concepción moderna de la naturaleza, tal como debe ser estudiada científicamente.

Y de igual modo que, desde el punto de vista científico, la naturaleza no existe para ellos, sino que es sencillamente una serie arbitraria de accidentes y de átomos que carecen de duración, lo mismo veremos que tal negación de la permanencia de la figura y de la forma es precisamente el principio de esta característica del arte musulmán que tantos de nosotros, al visitar los países islámicos, han sentido confusamente, sin poder concretarla en términos razonables y coordinados. No pretendo, desde luego, apurar demasiado mi definición, pero querría que sirviese de materia de reflexión y meditación para mis lectores.

Los griegos, cuando se han dedicado a hacer metafísica, han insistido mucho sobre lo que se llama prueba estética de la existencia de Dios: la armonía de las cosas, el cosmos (la misma palabra cosmos, bastante sugestiva, excusa mayor explicación). Prueba de tal índole no se encuentra en la teología musulmana. Existe solamente ésta: Dios es el único que permanece y todas las cosas pasan; toda cosa es perecedera, excepto su rostro como ellos dicen. La prueba de Dios es el cambio de todo lo que no es Él.

Esta prueba aparece a lo largo del Alcorán, donde Abraham ve que el sol desaparece en el ocaso, que la luna se cela con los eclipses, que las estrellas se alejan ante el sol, y concluye: «Por tanto, existe un Dios que está en otra parte y que es permanente». Para los musulmanes, la existencia de Dios se demuestra, pues, por el cambio. Y el arte va a ser y no puede ser más que un medio para intentar la prueba de que las criaturas no existen por sí mismas. Es un arte que nos subraya el cambio.

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.

Existe un antiquísimo *hadiz* de Ben Abbas que es sobremanera curioso. Un pintor persa le preguntaba: «¿No podré, por tanto, dibujar animales? ¿No podré ejercer mi oficio?». «Sí —le respondía—, pero tú puedes decapitar los animales para que no parezcan vivos, intentar que se asemejen a flores.»

Se trata, pues, de una inanimación de las formas perecederas, para intentar hacerlas pasar y perecer a nuestros ojos, para mostrar que no debemos imaginarnos el poder comunicarles una permanencia vital que sólo tienen de la voluntad y del soplo de Dios. Desde este punto de vista, los hermanos Tharaud, en su admirable descripción del jardín del Aguedal en Marraquex, han visto y reproducido con justeza este aspecto de fantasía voluntariamente irreal que tiene el arte musulmán.

Y verdaderamente —¿no lo pensamos así nosotros mismos?— el artista no debe embriagarse de las formas, no debe ser el Pígalión de sus obras, puesto que está condenado a acordarse de la belleza apresada, bastante después de que el gozo de contemplarla ha cesado, y tiene que realizar su modelo. No debe, pues, idolatrar la imagen que ha visto, puesto que es necesario que saque de ella algo más.

«No creer en sus sueños, pues las imágenes precarias de este mundo son sueños y pasarán.» Tal es el fondo de la idea musulmana, y es evidente que, si bien esta idea niega la vieja concepción pagana —la concepción griega—, no niega en modo alguno toda modalidad figurada del pensamiento.

Vamos a pasar revista a las artes, sin el propósito de profundizar en la técnica, sino solamente de captar el sello particular que el Musulmán ha puesto en cada una de ellas, y que nos seduce, ya sea que contemplemos la decoración de la mezquita con el nicho vacío que sirve para orientarse en la oración, o que admiremos el dibujo de un tapiz, tan lejano de las tradiciones de la tapicería occidental, o que escuchemos la música de una canción, o que analicemos la disposición de un poema.

Comenzando por la arquitectura, notamos que el arte musulmán siente predilección por ciertas materias: en, cualquier país (pues los árabes han vivido, no sólo en países de arena, sino también en países de piedras, como, por ejemplo, Mosul o Diarbékir) el arte musulmán prefiere servirse de una materia maleable, humilde, sin espesor, como un vestido flotante, como un metal fusible.

No quiero insistir, desde luego, en la cuestión del vestido, que es casi el primer arte. Sabido es cuán diferente es el vestido flotante musulmán, como ideal artístico, del vestido flotante antiguo o del vestido flotante del Extremo Oriente.

Limitémonos al vestido flotante de las casas: la arquitectura. La materia es generalmente el yeso o el estuco, y la ornamentación, incrustaciones en lugar de relieve. No se intenta hacer relieves; no se intenta remedar la naturaleza, queriendo hacer ver que las figuras se sostienen por sí mismas. Es sólo un fondo —un fondo para el pensamiento— y el arte pasa por encima como una especie de reflejo. No citaré otro ejemplo que la cerámica hispano-morisca, que es una cosa puramente musulmana, donde juega la idea maravillosa de hacer resbalar por encima de los dibujos, mediante un procedimiento muy interesante desde el punto de vista cerámico, reflejos de oro o de cobre.

El tema en arquitectura consiste en formas geométricas, pero formas geométricas abiertas. Tenemos aquí, exactamente, la figuración sensible de la teoría de teología dogmática que todos los teólogos musulmanes han sostenido desde un principio, es a saber: que las figuras y las formas no existen y son incesantemente recreadas por Dios.

De hecho, en la arquitectura musulmana, antigua o moderna, tenemos formas geométricas, pero abiertas: polígonos entrecruzados, arcos de círculo, de radio variable. El *arabesco* indica exactamente lo que es esto. En cambio, en el arte de los cármatas, herejía musulmana, se multiplican los polígonos cerrados, que son, por otra parte, *pantacles*, signos mágicos que corresponden a determinados planetas.

¿Cuál es, en el fondo, la idea del arabesco? Se ha dicho que era la búsqueda indefinida de la unidad. Pero intentemos atenernos al principio mismo del pensamiento musulmán, tal como se desprende de su teoría de la naturaleza.

La palabra «naturaleza» es ya impropia, puesto, que, según he dicho, para los musulmanes no existe naturaleza, sino sencillamente «hábitos». Dios ha creado un determinado número de conjuntos de átomos que nosotros llamamos la naturaleza humana. Toda la naturaleza de los seres les viene impuesta de fuera por la voluntad de Dios.

Partiendo de estos principios fundamentales de la teología musulmana para la representación del universo, vemos que, en el fondo, el arabesco en arquitectura es una especie de negación inde-

finida de las formas geométricas cerradas, para impedirnos el contemplar, como lo hacía el geómetra griego, la belleza del círculo en sí mismo, la belleza del polígono en sí mismo.

Los que han estado en El Cairo pueden acordarse de la Puerta de la Victoria. En Bagdad hay una puerta todavía más sugestiva, puesto que se llama del Talismán. Esta puerta es muy característica, pues hay en ella una serie de *pantacles*, de polígonos esbozados. Por ello, la imaginación no debe detenerse ante estas formas cerradas, sino romper las figuras e ir mas allá como lo hace la propia escritura cursiva después de haberlas descrito.³

Recordemos asimismo el admirable mosaico de la mezquita de Omar en Jerusalén, donde se hallan entrelazados, de una manera a la vez solemne e irreal, las espigas de trigo y los racimos de uva.

Se ha dicho, y es muy cierto, que fue un artista cristiano, un bizantino, quien utilizó aquí sus cartones, modelos de la oblación eucarística, que le servían para las iglesias. Pero me basta reconocer —y esto es lo importante desde el punto de vista sociológico— que ha quebrantado todo el concierto habitual de estas formas, antes de diseminarlas sobre la cúpula de mosaico; que ha hecho arte musulmán y no arte cristiano. Vogüé, intentando definir en estos mismos lugares el arte musulmán, decía: «Es al arte bizantino lo que el Alcorán al Evangelio». No es bastante.

Pasemos ahora a los jardines. El arte de los jardines ha sido muy estudiado, y, quiero recordar solamente, a los que han visto el Generalife de Granada o algunos de los admirables jardines que hay en Bagdad y en Persia, la concepción musulmana del jardín, que es esencialmente un ensueño fuera del mundo.

En el jardín clásico —y la doctrina es muy firme: comienza con los romanos, continúa con los Médicis y prosigue en el siglo de Luis XIV—, en el ideal clásico, se desea dominar el mundo partiendo de un punto de vista central, con grandes perspectivas que llegan al horizonte, con grandes estanques que reflejan la lejanía, con árboles dominados por la voluntad central, pero que van, poco a poco, conquistando todo el terreno circundante. En cambio, en el jardín oriental, lo primero que importa es un espacio acotado, y el interés, en lugar de estar en la periferia, radica en el centro.

El jardín oriental se hace tomando un pedazo de terreno —«vivificando un trozo de desierto»—, llevando agua, elevando un muro exterior muy alto, que no pueda saltar la curiosidad. En el interior hay árboles y flores a tresbolillo, que se aprietan más y más, y a medida que se va de la periferia al centro. Y en el centro está el quiosco.

También nos sorprende aquí la negación de la naturaleza y del mundo, tal como los hallamos en torno nuestro. Es la inversa del jardín paisajista: una especie de naturaleza de ensueño, que nos conduce a un pensamiento central, a un desmayo del pensamiento en sí mismo, y en modo alguno a este apoderamiento gradual, a esta conquista de la naturaleza, que constituye el jardín clásico.

Si pasamos ahora a las artes del color —a las cuales el jardín nos lleva de la mano— veremos que no existe pintura propiamente dicha en el Islam por la misma razón por la cual no existe escultura propiamente dicha. Pero esto no quiere decir en modo alguno que no existan las artes del color. Bastará recordar los tapices, los blasones e incluso, en cierta medida, el colorido de las miniaturas.

³ Por el alfabeto (y ya por el silabario) los semitas han libertado el pensamiento, cautivo en la clausura de los jeroglíficos.

He de insistir poco sobre las miniaturas, pero no sin señalar la diferencia fundamental de la evolución de la miniatura de Bizancio, que, como decía Léon Bloy, partió de la inicial adornada, para pasar a la letra historiada, y de ella a la pintura misma, en un proceso que termina fuera del libro. En el Islam, por el contrario, la miniatura ha permanecido como una fantasía al margen del texto, algo en suspenso, que no ha llegado a salir del libro. Pero la miniatura no es un arte propiamente musulmán, y el tapiz es mucho más importante.

Examinemos la cuestión de la materia desde el punto de vista del tapiz. Suelen elegirla color mate, sin transparencia ni perspectiva. Es siempre una especie de negación hasta del propósito de imitar la naturaleza, y no ignorancia de la perspectiva, pues la idea de que existen artes que la ignoran es una ingenuidad hartamente corriente. De modo análogo, en el arte egipcio, se representa el ojo de frente, mientras el rostro está de perfil. Los egipcios sabían perfectamente que no es, así como las cosas se dan en la realidad, pero presentaban el rostro humano en esta forma, porque no se proponían remedar la naturaleza, y por otras razones.

Hay yuxtaposiciones de luz y tinieblas, de claros y oscuros, revestidas de colocaciones secundarias. Lo que nos choca en un tapiz oriental es, a la vez, la intensidad y, a menudo, la escasa variedad de los matices. En los Gobelinos se nos dice que hay trescientos cincuenta tonos degradados; pero, de esta suerte, se llega a remedar la pintura, lo cual no tiene ninguna relación con la tapicería. Entre los orientales, en cambio, los colores no pasan de seis, e incluso estos colores no son interesantes. Casi se podría decir que la fotografía reproduciría a veces toda la belleza del tapiz, con tal de conservar toda la intensidad de los tonos. Lo que vale son los claros y los oscuros.

Se ve, pues, cuán distante se encuentra este ideal de la pintura del que han perseguido en Occidente Fra Angélico y Velázquez, imitando los tonos de las flores, donde lo que choca es el puro color y no el contraste del claroscuro.

G. K. Chesterton, que no ha estado todavía en Oriente, que yo sepa, aunque, según parece, va a ir a Jerusalén, decía, intentado definir el arte persa: «Lo que choca al contemplar un tapiz oriental es que esas flores y esos animales están *torturados*».

No es enteramente exacto. Hubiera debido decir *petrificados*. Lo que sorprende en el diseño de un tapiz oriental musulmán —y no solamente persa, pues en Marruecos se emplea igualmente el mismo procedimiento— son esos enjambres de flores estilizadas y de animales hieratizados.

Las flores no son muchas. Se ha hecho la lista de las empleadas en la Persia del siglo XV, y son las siguientes: el jacinto, el tulipán, la rosa silvestre, el clavel y la flor del albrérchigo. No son, pues, más que cinco flores, y estas cinco flores están completamente estilizadas.

En cuanto a los animales, no aparecen sino tres o cuatro. Los más frecuentes son el grifo, que es un león —y un león completamente fantástico—, y el fénix que es un pájaro con cabeza humana. Volvemos a encontrar aquí las consecuencias fundamentales de los principios metafísicos que todos los musulmanes han adoptado, después de formulados por los teólogos, y que todos han aplicado por sí mismos contra la idolatría de los animales. La identidad de estos aparece, por decirlo así, enmascarada. Se les ha cortado la cabeza (o la pata) y se la ha reemplazado por otra. Carecen, por tanto, de vida real.

Por otra parte, desde el punto de vista de la estricta realización, ¿qué se deduce de aquí? Con esto llegamos al arte del blasón.

Es muy cierto que la evolución del arte del blasón en Occidente ha adquirido una originalidad y una personalidad, que no haremos depender del Oriente. Sería excesivo, en efecto, decir que el

blasón occidental, en la forma tan completa e interesante con que lo encontramos en los diplomas de los siglos XIV y XV, es una simple copia del Oriente. Pero no es menos cierto que los primeros blasones aparecen entre los occidentales únicamente al regreso de las Cruzadas, y que el principio de la heráldica es una idea musulmana.

En suma, los tapices están heraldizados. El blasón es exactamente una oposición brutal de tonos, una yuxtaposición de contrastes. No se trata de formar símbolos inteligibles y matizados, o grupos ordenados con arreglo a concierto y jerarquía; no se trata de imitar la naturaleza para hacerla hablar. Los blasones son, por tanto, yuxtaposiciones tajantes puramente intelectuales. Son — una vez más — agrupaciones arbitrarias de cuarteles coloreados, de átomos decorativos. Nada ilustra mejor la teoría musulmana la negación de la permanencia de la naturaleza que los blasones, donde hay animales fantásticos, oposiciones radicales de colores, todo género de cosas que la naturaleza no puede dar.

Pasemos ahora a la música. En música se ha podido decir, con toda certeza, que los teóricos musulmanes se han servido de obras de filosofía griega, mejor o peor entendidas. No es menos seguro que, existe una cierta influencia tal vez de la India, a través de Persia.

Pero tomemos la materia musical tal cual es. En primer lugar, encontramos una gama de intervalos muy estrechos, tercios y cuartos de tono repartidos irregularmente. La voz se mueve en un intervalo muy reducido, lo cual implica un arte bastante desarrollado, que exige una particularísima educación del oído. La mayor parte de los occidentales, cuando escuchan un concierto o un cantor oriental, se aburren profundamente, pues les parece que se trata siempre de la misma nota. Pero vamos a ver en seguida que lo esencial de la música, para el musulmán, no es la nota, ni siquiera el sistema de notas.

Desde el punto de vista de la construcción lógica de la frase musical, existen, desde luego, en tierras musulmanas, los viejos modos de música, que ellos llaman modos de música «andaluza». Hasta en Persia, en India, incluso en Malasia, reina esta idea de los modos, respecto a la concepción lógica o ideológica de la música. No Insisto sobre este punto. Los que han estudiado la música griega clásica conocen los antecedentes.

Los modos no son la característica mas original de la música musulmana. Pero, de paso, señalaré que los aires populares musulmanes, lo mismo en Persia que en Marruecos, cantados en persa o en árabe, dependen de ciertos modos expresivos. Existe, por ejemplo, uno particularmente melancólico —el modo de Nehavend, nombre de una ciudad de Persia— que es muy popular para las canciones, en Alepo y en Bagdad. De esta suerte, hay hasta una veintena de modos principales, transportables, exactamente como en la antigua Grecia.

Lo importante en música es la realización, el contorno mismo de la melodía. Esta, en el Islam, es siempre sucesiva. Los musulmanes carecen en absoluto de la idea de la armonía, de la concepción del acorde simultáneo, que es, en suma, el gran descubrimiento del Occidente cristiano y constituye la más profunda originalidad de la civilización occidental. Tal cosa no existe fuera del Occidente cristiano, lo mismo en el Extremo Oriente que en los países musulmanes.

Por tanto, lo más esencial, para todos los que escuchan una orquesta musulmana, es el *ritmo*, el fluir de los tiempos peculiar a cada melodía y, en el instrumentista, la precisión con que es apresado el instante.

No quisiera aparecer ante el lector como haciendo depender todo de una concepción metafísica; pero, cuando se trata de una civilización que se defiende tan vigorosamente contra la ingeren-

cia extranjera, hay que comprender, quiérase o no, que, si ha habido teólogos, estos teólogos han definido en términos lógicos lo que cada cual pensaba y practicaba, y por eso han sido ortodoxos. Pues bien: se apresura el momento, porque no existe nada más. La duración no existe, puesto que —repetámoslo una vez más— el tiempo es un conjunto facticio de instantes, y de estos instantes Dios puede crear los que quiera.

Es maravilloso cómo todos los individuos de la orquesta —lo mismo el que golpea con sus dedos las cuerdas metálicas del *kanún* que el que pulsa el laúd con su plectro—, cómo cada artista apresura el instante, lo mismo que una bailarina.

El instrumento que marca el ritmo es una especie de pandero, llamado *daff* (adufe) golpeado unas veces en el borde (¡tik!), otras en el centro (¡tom!). Toda la teoría de la música musulmana, e incluso de la métrica, deriva de este pandero. Se podría dar la demostración valiéndose de palmadas. Tomo, por ejemplo, un aire marroquí que comienza de esta manera:

qāl lal nall san! hal chil minll al mal latl fasll

tikl tikl tōmll tōm! tikl tikl tōmll tikl tikl tikl tōmll

(dos veces)

En lugar de la larga y de la breve de la métrica antigua, hay, fuera de los silencios, dos valores: el instante en que el golpe es dado seco y mate (¡tik!) y el instante en que el *golpe* es largo y sonoro (¡tom!).

¡Tik! (*Tā'*), el golpe dado sobre el borde del pandero, es a menudo ejecutado sobre un címbalo. Si se dan palmadas, puede dársele sobre el dorso de la mano izquierda cerrada; si se baila (Mewlevis),⁴ con el pie izquierdo.

¡Tom! (*Dih*), el golpe dado en el centro del pandero, es siempre ejecutado sobre una piel tensa. Si se dan palmadas, puede dársele sobre la palma de la mano izquierda *abierta*; si se baila, con el *pie derecho*.

Lo importante es coger los instantes, y cogerlos pulsación a pulsación. Lo esencial de esta música, el fundamento mismo del acompañamiento de las canciones y de la melodía, son las series de golpes. Los musulmanes han inventado por este procedimiento series de ritmos. Uno de los más conocidos, llamado *masmudi*, se compone de una sucesión de golpes mates, entrelazados con golpes *sonoros*, seguidos algunos de silencios de escansión⁵, de esta manera: *Tik, Toml tikll Tom, Tom*.

Respecto a la *métrica*, que es el arte más propiamente musulmán, sin entrar en largos detalles, me limito a indicar aquí que su materia se compone, para los musulmanes, de consonantes (siempre el ruido, como en la música) coloreadas por una vocal pasajera, pero muy incierta. Las tres vocales árabes son muy inciertas. La teoría de las vocales está tan poco desarrollada como la teoría de los colores, y por idéntica razón.

Desde el punto de vista de la forma, hay una serie de tipos —todos los tipos conocidísimos de la métrica árabe—. Y en cuanto a realización, lo más interesante, puesto que nos encontramos aquí

4 Nombre de la más célebre orden de derviches danzante. (N. del T.)

5 Marco el 1/2 suspiro por una línea vertical y por dos el suspiro.

con una influencia poderosa sobre el Occidente, es la misma, con la *consonante* de apoyo reglamentaria.

Es cierto que la rima existía entre nosotros, en estado esporádico, antes de la expansión del Islam, pero con una forma diferente, como una especie de asonancia perfeccionada. La rima no alcanza toda su fuerza y toda su plenitud en Occidente, más que bajo el influjo de lo que se ha llamado arte del *dolce stil novo*, según la terminología de los romanistas. Ahora bien: se trata de un arte que surge súbitamente en el siglo XII, en todo el litoral mediterráneo que estaba en contacto con los musulmanes, lo mismo en Cataluña que en Italia y Provenza. Y la cosa más notable, ya absolutamente demostrada, es que este arte aparece, desde el punto de vista del ritmo, apropiándose todo el material métrico que los autores árabes de las poesías populares, llamadas «moaxahas», utilizaban en Córdoba y Granada con cincuenta años de anterioridad.⁶ Y esta métrica árabe se ha formado sobre principios que han sido —repetámoslo una vez más—codificados e influidos, desde el punto de vista de la composición (que es lo esencial), por teorías de base Musulmana.

Pasemos ahora a la literatura, que es el arte en el que sería más grato detenerse en último lugar, puesto que es el que nos permite tal vez mejor comprender a los musulmanes, ya que no emplea medios indirectos para llegar al pensamiento mismo, en su mecanismo y en su expresión.

Hay que confesar que toda idea supone anejo un símbolo, en el sentido de que todo pensamiento corresponde a determinados esquemas lógicos. Del mismo modo que, en estereoquímica, las combinaciones químicas son representadas como edificios, puede decirse que no hay idea absolutamente simple, y por eso intentamos simbolizarlas, construirlas. En literatura las simbolizamos mediante los tropos. Pues bien: la clasificación de los tropos, la retórica, tal como la conciben los árabes, es completamente diferente de la retórica clásica.

No tomaré como ejemplo más que un solo tropo: la metáfora. Lo que desde un principio sorprende en la poesía Islámica es una especie de inanimación de la metáfora. De intento se la forja irreal. Y existe una gradación descendente en ella. El hombre es comparado a los animales; el animales por lo general, comparado a una flor; la flor, a una piedra: un tulipán es un rubí.

En un relato de Imrulqáis encontramos la expresión «esta flor salpicada de manchas» con la cual el poeta quiere designar la herida sangrante de una gacela que acaba de derribar con su arco en la caza. No se trata, pues, de vivificar la idea por las imágenes, de erigir ante nosotros caricaturas, de remedar al Creador, de hacer revivir lo que no existe. Se trata, por el contrario, de tomar las cosas —las cosas que nosotros hemos sentido— tal cual ellas subsisten actualmente, es decir, petrificadas, inanimadas. La metáfora no pretende en modo alguno resucitar la emoción. Para los musulmanes, consiste exactamente en tomar el recuerdo como tal, en una forma descriptiva, por lo mismo que ellos no creen que el hablar de una cosa pueda hacerla revivir. Carecen de esa ilusión idolátrica de los poetas de Occidente que hacen revivir los instantes pasados con la bien amada componiendo poemas.

Tomemos, por ejemplo, este comienzo de la primera *moallaqa*: «Deteneos (Imrulqáis habla a los dos conductores de su camello), deteneos y lloremos, en recuerdo de los amigos, ante las hue-

6 La demostración de esta influencia se debe muy principalmente a los orientalistas españoles. Véase el estudio de don Julián Ribera «El Cancionero de Abencuzmán» (apud *Disertaciones y opúsculos*, vol. I) y el libro de Asín, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, págs. 345 y siguientes. (N. del T.)

llas de los campamentos.» Y las huellas de los campamentos puede describirlas: son las tres piedras ennegrecidas del hogar, son los vestigios de las tiendas, de los camellos. No se trata de vivificar el recuerdo, de hacer danzar espectros en este lugar que ahora está vacío. Se trata, simplemente, de recoger, sobre el sitio mismo, el recuerdo, tal cual es.

Creo haber dicho ya lo bastante para que, a través de estos diversos ejemplos, se comprenda la esencia de la poesía, el amor árabe, tal como estos artistas lo entienden. Ellos lo designan con un nombre absolutamente intraducible: *hanīn*,⁷ *garām*. Es la nostalgia, pero una nostalgia que no es desesperación y que no es tampoco una especie de sadismo. Es la unión del recuerdo a una cierta fidelidad amorosa, que tiene más de fidelidad que de amor. No se pretende hacer revivir nada, porque constituiría un sacrilegio respecto a Dios. Es una nostalgia de la pureza primordial de un sentimiento, que ya no existe, e incluso una nostalgia del paraíso verde y fresco, que rememoran en medio del desierto de fuego y arena. Nada más sugestivo a este propósito que la figuración sensible del paraíso, tal como aparece descrito en el Alcorán.

A los árabes les gusta mucho citar una anécdota que yo encuentro, por otra parte, exquisita en su desmesuramiento. Es la historia de dos enamorados: Machnún y Leila. Machnún estaba loco de amor por Leila, que era, por cierto, morena y casi negra, pero que, en fin, era amada por Machnún. Son el prototipo de los perfectos amantes. Pues bien, Machnún, en la teoría artística del amor árabe, debe acabar por desviarse de Leila.

¿Por qué? Un día —cuenta la leyenda— Machnún encuentra a Leila y su bien amada le llama para conversar juntos un momento. Entonces, él le dice: «Cállate, porque me apartarías del amor de Leila».

Este amor de la sombra de Leila, esta fidelidad al recuerdo, al primer juramento y a las primeras entrevistas es tal, que Machnún no quiere ya nada más de la realidad. Prefiere, sencillamente, conservar el culto del recuerdo tal cual es, la idea pura del recuerdo. Se ve que este amor exclusivo es de tal manera inmaterial, que acaba por anegarse en la idea pura y satisfacerse con la huella intelectual subsistente.

Un último ejemplo. A menudo se habla de los sultanes otomanos como de seres extremadamente «feroces». Yo no discuto que hayan empleado procedimientos de gobierno demasiado simplistas, por lo menos, Y en este sentido, uno de los más «feroces» ha sido, ciertamente Selim I, enemigo jurado de Persia. Pues bien: todos estos sultanes han hecho versos, más o menos felizmente inspirados; pero Selim I tiene un *diván* —es decir, una colección de poemas líricos— donde aparecen descritos sentimientos adecuados a los sentimientos de Machnún por Leila. Tal, por ejemplo, este verso persa compuesto por él:

Ni vivo existo, puesto que tú te alejas, exquisita figura, ni muerto existo. ¡Oh, angustia de este género de existencia hecho para conducir a la nada!

Este amor en viraje hacia la idea pura, este amor convertido en nostalgia, es específicamente islámico. Es, en cierto modo, una serena aceptación del dilema que existe entre las cosas, tal como ellas nos vienen impuestas de fuera, y el deseo que nace en nosotros. «Dios ha decretado esto»: entonces hemos llegado a la poesía mística. «Dios me ha dado esto, que yo no puedo hacer, pero que

7 Cháhíd, *Risálat al-hanīn ila-l-awtān*, Cairo, 1333 hég.

deseo»: entonces el poeta se evade de la aceptación del destino, para enseñar una cierta libertad que sería casi divina, pero que él no intenta arrogarse, por así decirlo, citando está despierto.

En la mística musulmana existe la regla de que no está permitido tener visiones en estado de vigilia. Sólo se las puede tener en sueños. Pues bien, el arte musulmán es precisamente eso: una especie de duermevela, entre el sueño y la vigilia.

Para terminar, quisiera citaros unos versos admirables de Motanabbi. Se le ha criticado mucho, pero es indudable que, a juicio de los musulmanes, y es el único que aquí nos importa, se trata del más grande poeta árabe.

El tema que trata es el siguiente: Llorar sobre las Piedras que no «comprenden» su destino, y dice que, en cambio, no hay necesidad de llorar sobre los corazones, porque los corazones, éstos sí, comprenden, se acuerdan y han gustado el instante. Es, en suma, una apacible fidelidad del pensamiento, una cierta nostalgia, serenísima, de que aquello no exista, pero atemperada por la gratitud (hacia Dios) de *que aquello haya sido*.

He aquí los versos, *Laki, yā manāzilo*:

Vosotras, mansiones amadas, tenéis mansión en nuestros corazones.

Vosotras estáis vacías, pero ellos no os han abandonado.

Ellos lo saben, mientras que vosotras —¡ay!— no lo sabéis.

Por eso, cuando se comprende, entre los dos, se llora primero por vosotras.

Citaré todavía otra sentencia, singularísima para nosotros, de un teólogo musulmán. Hallach pasaba un día con sus discípulos por una calle de Bagdad, cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. «¿Qué es eso?», le pregunta uno de sus discípulos. Y él responde: «Es la voz de Satán que llora sobre el mundo».

¿Cómo hay que comentarlo? ¿Por qué llora sobre el mundo? «Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora.»

Aquí todavía, como se ve, la ortodoxia, la idea directriz del arte musulmán es alzarse más allá de las formas, no detenerse a idolatrar imágenes, sino ir más allá, hacia Aquél que las hace moverse como en una linterna mágica, como en un teatro de sombras, hacia el Único que permanece —*howa el Bāqīt*— según nos dicen las innumerables laudes funerarias del Islam.

Louis Massignon