

# PARA UNA RELECTURA DE LA POESÍA MÍSTICA PERSA: TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA QAŞĪDA 25 DEL DIWĀN DE ATTAR DE NISHAPUR

Ariel Miller Salazar

## Introducción

Dos siglos de apropiación cultural europea en torno a las culturas iraníes ha resultado en traducciones poco críticas y orientadas hacia la exotización, por lo que es necesario reintroducir textos persas a los lectores occidentales con ediciones críticas orientadas hacia el entendimiento y comprensión de la literatura iraní. A pesar de existir esfuerzos por parte de traductores, el objetivo de las publicaciones sigue siendo, en buena medida, la divulgación. El objetivo del presente trabajo es reconsiderar el valor de las ediciones críticas iraníes por medio de una traducción comentada de la *qaşīda* 25 de Attar de Nishapur, uno de los poetas persas místicos más relevantes del siglo XII, a fin de generar un interés consciente en la cultura persa.

## La poesía mística persa en el marco de Occidente

La poesía mística persa sufrió una apropiación por parte de los intelectuales europeos del siglo XIX de la cual ha permanecido presa hasta el día de hoy; Edward FitzGerald tradujo y popularizó los *rubā'iyāt* de Omar Jayyam en Inglaterra y buena parte del mundo occidental; Friedrich Rückert vertió al alemán textos de Hafez y

Sa'adi y recreó sus dudosas lecturas en seis tomos de poesía propia, *Die Weisheit des Brahmanen. Ein Lehrgedicht in Bruchstücken*; Johann Wolfgang von Goethe (2007, pp. 403-528) y Friedrich Hegel (2016) creyeron poder descifrar en pocas páginas las minucias del misticismo en las cuales la filosofía de pensadores originarios como al-Ghazali se había abocado ontológicamente por siglos, y Friedrich Engels (1987, p. 190) devino crítico y filólogo al afirmar que “el persa, al contrario [del árabe], es un juego de niños de lengua” y que “es bastante placentero leer a Hafez en la lengua original, la cual suena completamente pasable [...]; sin embargo, la prosa persa es para caer muerto”.<sup>1</sup> Esta especie de orientalismo ha sido denominada “persofilia” por Hamid Dabashi (2015).

La naturaleza multifacética de dicha apropiación ha ocasionado que toda nueva traducción de textos iraníes posea una esencia política so pena de caer víctima de la banalización que tanto place en la industria editorial de Occidente. Veamos, por ejemplo, el infame caso de Mevlana Rumi en EE.UU, lugar en el cual se convirtió en *bestseller* (Kafka, A. C., 2017 y Ciabattari, J., 2014) no a causa de un interés crítico y humanista en la cultura persa misma, sino debido a la autocomplacencia y necesidad de sosiego de la sociedad norteamericana. Esto es aparente, sobre todo, en la falta de traducciones comentadas, así como en la cuidadosa selección de poemas, la cual se abstiene, por lo general, de textos arcanos o que reflejan aspectos idiosincrasia de Irán. Más allá de ser un acto consciente por parte de los traductores, la falta de ediciones críticas es una constante decisión editorial, pues el lector promedio se vería comprometido de tener en sus manos un libro atiborrado de notas explicativas y desmitificaciones formales en torno a los temas de amor, nostalgia y esperanza que tanto permean la poesía mística

---

<sup>1</sup> Las traducciones de ésta y otras citas son mías.

persa, es decir que la falta de autorreferencialidad que puede ser producida por un individuo que se ve forzado a reconocer una serie de símbolos metatextuales generados a lo largo de siglos en una región determinada, en este caso en Irán, sin duda le privaría a Mevlana de su estatus de *bestseller* en cuanto a producto de consumo.

Planteado esto, considero que tanto la traducción crítica como la relectura de la multiplicidad de textos iraníes, particularmente de aquellos pertenecientes al *corpus* místico que se generó entre los siglos X y XIV d.C., es decir entre Rudaki y Hafez, es imperativo en el ámbito académico occidental e hispano con el objetivo de poder generar un nuevo entendimiento de la cultura e historia de la cultura persa clásica partiendo de sus propios términos. Para este fin, he considerado que una traducción comentada de una *qaṣīda* de uno de los autores más relevantes del misticismo didáctico persa, Attar de Nishapur, posee la potencialidad de abrir la puerta hacia una visión menos coloquial de las grandes temáticas dentro de la lírica iraní.

## Attar de Nishapur

Attar nació, de acuerdo con Reinert, B. (1987) ca. 540/1145-46 y, de acuerdo con Rypka, J. (1968) ca. 537/1142-43, en Nishapur. Ambos autores coinciden en que murió en esa misma ciudad en el año 618/1221 a manos de los mongoles. El panorama histórico de la ciudad natal de Attar, Nishapur, fue de relevancia para su producción literaria, pues fungió como un centro comercial y religioso zoroastriano en el sur de Irán durante muchos siglos tras su fundación en el siglo III a.C. por el rey sasánida Shahpur I, y más tarde, aunque en menor grado, devino un centro cultural importante al que el famoso viajero Ibn Battuta apodó en el siglo

VIII/XIV, “La pequeña Damasco” (Fisher, W., 1968, pp. 68-69). Esta alta confluencia comercial y cultural contribuyó a que en la ciudad se conformaran círculos de intelectuales dedicados a las disciplinas más estimadas por la religión musulmana, es decir médicos, poetas, jurisprudentes, matemáticos y astrónomos.

El corpus de Attar consiste de las hagiografías *Taḍkirat al-Awliyā'* (*Las biografías de los santos*), y los compendios de poemas sufíes *Asrār-Nāma* (*El libro de los misterios*), *Ilāhī-Nāma* (*El libro de la divinidad*), *Muṣibat-Nāma* (*El libro de la calamidad*), *Ŷawāhir-Nāma* (*El libro de las joyas*), *Manṭiq al-Ṭayr* (*La lógica de las aves*), *Muxtār-Nāma* (*El libro del libre albedrío*) y, finalmente, el *Diwān* (*Poesía lírica reunida*).

El *Diwān* consta de 30 *qaṣā'id* o panegíricos, 852 ḡazalīyāt u odas y 20 *tarīḡī'āt* o poemas líricos corales de rimas en medios versos. La totalidad de los poemas contenidos en este *corpus* lírico difiere de otros *Diwānes*, argumenta Reinert, B. (1987), en tanto que no incluye los *rubā'iyāt* del autor, los cuales se encuentran en su *Muxtār-Nāma*, y la vasta mayoría de los textos son ḡazalīyāt, mientras que los *qaṣā'id*, continua, están formulados a partir del estilo panegírico de su contemporáneo, Sana'i. Por otra parte, la complejidad y el exaltado estilo distinguen sus *qaṣā'id* de aquellos de Sana'i, quien, a diferencia de Attar, quien se dedicaba, como su nombre señala, a la droguería, no contaba con un sustento propio, por lo que sus textos panegíricos resultaban, en todo caso, más anclados en figuras de época, mientras que los de Attar se vinculan sobre todo con Dios. La *qaṣīda* seleccionada para el presente trabajo, la vigesimoquinta del *Diwān* de Attar presente en la edición de Badiozzaman Forouzanfar (2007), demuestra con creces la unicidad del estilo elegíaco de Attar, pues a lo largo de sus 35 versos trata simbólica y alegóricamente

con el tema de la muerte, la vida y la salvación, alternando su discurso entre Dios mismo y sus amigos terrenales, que fungen como representaciones del ser humano, resultando en un intrincado diálogo poético-teosófico cuyo objetivo es que el lector derive un aprendizaje sobre el camino recto de la religión, deponiendo de esa manera la intransigencia del mundo terrenal, y finaliza con una alabanza de la magnificencia divina. La grandilocuencia presente en este texto es característica del misticismo didáctico del siglo XII iniciada por Attar y Sana'i que culminó con el *Maṭnawī-yi Ma'nawī* de Mevlana, texto éste comúnmente apodado El Corán persa.

## Sobre la traducción

En español se cuenta con la edición completa del *Mantiq al-Tayr* de Attar elaborada por Clara Janés (2015); sin embargo, la lírica del poeta del siglo XII permanece intraducida en su totalidad, tanto en nuestra lengua como en otras lenguas occidentales. Esto se debe, probablemente, a su complejidad metatextual, así como a la intraducibilidad de una gran cantidad de términos, juegos de palabras y rimas. Con el fin de mantener la legibilidad y la carga poética del poema, he ignorado la prosodia del original dada la incompatibilidad de la métrica cuantitativa persa con la lengua española. Asimismo, he optado por mantener el sentido metafórico, aunque no siempre literal, de las expresiones y construcciones persas y, a su vez, por otorgarle a éste un lirismo informal en verso libre a fin de no hacer más pesada su lectura al lector hispanohablante. Finalmente he intentando apelar al lector crítico, por lo que el texto está ampliamente comentado y, en algunos casos, interpretado, con el principal fin de no caer en una banalización y exotización de la

compleja poesía lírica persa, como se ha hecho en repetidas ocasiones en las traducciones de poetas sufíes a lenguas occidentales.

En las notas he transliterado y explicado términos y nombres de origen persa y árabe que he considerado relevantes para el mejor entendimiento de los versos traducidos de acuerdo con las tablas de transliteración de la Dra. Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh (2019).<sup>2</sup> Para la traducción he utilizado ampliamente el lexicón Dekhoda (Rashvand, F., 2018) y el diccionario elaborado por Junker, H. y Alavi, B. (2002).

## Bibliografía

Ciabattari, J. (2014). Why is Rumi the best-selling poet in the US? [en línea]. *BBC Culture*. Recuperado el 19 de octubre de 2020 de <https://www.bbc.com/culture/article/20140414-america-best-selling-poet>

Dabashi, H. (2015). *Persophilia: Persian culture on the global scene*. Massachusetts, EEUU: Harvard University Press.

Rashvand, F. (Ed.) (2018). *Dekhoda* [aplicación digital]. Disponible en <https://apps.apple.com/us/app/dekhoda/id800251467?mt=12>

Engels, F. (1987). *Briefwechsel*. Recuperado el 10 de octubre de 2020 de <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2016/02/megac2b2-iii-6-karl-marx-friedrich-engels-briefwechsel-september-1852-bis-august-1853-text.pdf>

---

<sup>2</sup> Las diferencias en el criterio son las siguientes: los títulos de obras clásicas han sido transliterados (i.e. Šāh-nama en lugar de Shahnamé). La letra Ayn (ع) ha sido transliterada como ‘ y no como ‘, y, de igual manera, la hamza (ء) como ’ y no como ʾ. El conector con la letra Vav (و) se ha transliterado como -o.



Fisher, W. (1968). Physical Geography. En W. B. Fisher (Ed.), *The Cambridge History of Iran, Volume 1: The Land of Iran* (pp. 3-111). Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Forouzanfar, B. (Ed.) (2007). *Diwān-i 'Attār* (pp. 118-120). Teherán, Irán: Negah.

Goethe, J. W. (2007). West-Östlicher Divan. En H. Birus y K. Eibl (Eds.) *Werke I* (pp. 303-567). Frankfurt y Leipzig, Alemania: Insel Verlag.

Hegel, G. W. F. (2016). *Vorlesungen über die Ästhetik I* (pp. 472-478). (ed. 13). Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.

Janés, C. (Ed. y Trad.) (2015). *El lenguaje de los pájaros*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Junker, H. y B. Alavi (2002). *Persisch-Deutsch Wörterbuch*. Wiesbaden, Alemania: Harrassowitz Verlag.

Kafka, A. C. (2017, 18 de enero). Rumi: America's favorite poet, from Persia, with love [En línea]. *Washington Post*. Recuperado el 19 de octubre de 2020 de [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/rumi-americas-favortie-poet-from-persia-with-love/2017/01/17/240ccc82-d77f-11e6-9f9f-5cdb4b7f8dd7\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/rumi-americas-favortie-poet-from-persia-with-love/2017/01/17/240ccc82-d77f-11e6-9f9f-5cdb4b7f8dd7_story.html)

Mohammadi Shirmahaleh (2019), *Sh. Estudio icónico del Shahnamé de Ferdousí: una metáfora de la identidad iraní* (pp. 297-301). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Reinert, B. (1987). *ATTĀR, FARĪD-AL-DĪN*. Recuperado el 6 de octubre de 2020 de Encyclopaedia Iranica en <http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet>.

## Traducción de la *qaṣīda* 25

¡Oh, amigos, al caer la última hora<sup>3</sup> sobre mi cabeza,

caí yo al suelo y mi corazón<sup>4</sup> todo sangre<sup>5</sup> se volvió!

Me fui, pero mi ida no fue como mi llegada al mundo:<sup>6</sup>

no tengo la esperanza de que alguien por mí venga.

Al final, vengan ustedes a visitar mi tumba,

y pídanle a la tierra que de mí les dé señal y rastro.<sup>7</sup>

Si pasaran por un tamiz toda la tierra en donde yazgo,

¿de qué serviría? No encontrarían ni el más mínimo indicio de mí.

Yo y sólo yo sé que vivo en este angosto nicho:

¿quién, sino yo, sabe aquello que me ha acaecido?

Por mí muchas molestias se tomaron, les traje perjuicios,

ahora de mí se han liberado y de los perjuicios que causé.

---

<sup>3</sup> El término *aḥl*, del árabe *ʿaḥl*, significa literalmente “periodo” o “fecha límite” y conlleva la acepción de “hora final” o “muerte” en un sentido determinista. Es el pie de entrada a esta *qaṣīda*, que trata de manera didáctica, en tanto que advertencia, los temas mortalidad y trascendencia de manera específica, así como la insignificancia de la terrenidad como reflejada en el cuerpo humano.

<sup>4</sup> El *ḥigār*, “hígado”, es, en la cosmovisión *sufí*, el albergue de las emociones y su utilización metafórica es, en todo caso, equiparable a aquella del corazón.

<sup>5</sup> La palabra *xūn*, “sangre”, es utilizada a lo largo de la *qaṣīda* como alegoría de las emociones negativas, específicamente el luto, la angustia, la tristeza y el desasosiego. El sentido general del verso es el siguiente: Al perder toda corporeidad, como ha sido determinado por Dios, las añoranzas que se albergan en vida se transforman en tristeza y penas.

<sup>6</sup> El contraste entre vida y muerte es aquel entre positividad y negatividad, entre alegría y tristeza.

<sup>7</sup> “La señal” y “el rastro” o “noticia”, *niṣān* y *ḫabar*, refieren a las características terrenales que poseyó un individuo en vida, las cuales se desvanecen tan pronto es enterrado, pues de él no resta más que el alma. Es una constante en las imágenes que giran en torno a la evanescencia.



¿A quién he de contar las penas de mi corazón? ¿No llegarían

en mi relato estas mis penas todas hasta el Día del Juicio?<sup>8</sup>

Me fui con las manos vacías y el corazón repleto de dolor.<sup>9</sup>

Saquearon todo mi oro y robaron toda mi plata.

Comí y dormí con asaz lujo, mañana y tarde,<sup>10</sup>

ahora no se ve ni tarde ni mañana alguna.<sup>11</sup>

¿Qué puedo decir que permanezca de cuanto he comido y dormido

que no sea arrepentimiento y pena de cuanto dormí y comí?

Demasiado me esforcé y aún así no hubo cosa que hiciera:

como nada hice, ¿qué harán con aquello que hice?

No se sienten, no se descuiden, pues también un día

les ajustará la última hora el mismo cinturón que a mí.<sup>12</sup>

Mi alma comenzó a temer, pero el tiempo de irse llegó;

se fue mi alma y llegó en vano y sin más mi temor.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> El poeta elabora un juego de palabras intraducible con los términos šumārdan (“contar” o “relatar”), Rūz-i Šumār (“Día del Juicio”) y šumar (“cuenta” o “contar”), por medio del cual dota de una carga moral la comunicación de sus penas terrenales, las cuales serán “juzgadas” o “contadas” durante el Día del Juicio. El pensamiento escatológico es uno de los ejes centrales de la mística islámica.

<sup>9</sup> El sentido es el siguiente: al morir, ninguna pertenencia resta, y tan sólo el arrepentimiento y las penas de las acciones impías permanecen, pues éstas serán juzgadas en el Día del Juicio, es decir que tan sólo las “pertenencias” del alma trascienden la corporeidad.

<sup>10</sup> Es posible que Attar estuviera elaborando una oscura referencia a la festividad musulmana del Ramaḡān, en la cual se debe ayunar durante el día, o desde el amanecer hasta el anochecer, así como a las cinco ṣalāt u “oraciones” que debe llevar a cabo todo musulmán durante el día. Quien coma y duerma durante la totalidad del día, esclarece que no obedeció las reglas de Dios, pues no ayunó y no rezó, pues durmió cuando debía hacerlo. El verso es una alegoría de toda vida no dedicada a la religión.

<sup>11</sup> El sol es un atributo del universo terrenal, por lo que en el ámbito de lo metafísico o divino no existe el ciclo solar.

<sup>12</sup> El tono didáctico de la qaṣīda se evidencia aún más en este verso, que funge para el lector como advertencia de la fatalidad de sus acciones vanas.

<sup>13</sup> A manera de admonición, Attar recalca que la vida pía tiene que llevarse a cabo durante el periodo determinado por Dios para la existencia terrenal, y que todo aquel que utilice lo dado por Dios con fines no

Como me cerró todas las puertas<sup>14</sup> la rígida hora de mi muerte,

hasta el Día del Juicio, ¿quién llegará por mi puerta?<sup>15</sup>

Ahora permaneceremos en el desierto<sup>16</sup> esperando el Juicio Final:

¡Ay, sin barco<sup>17</sup> y sin provisiones estoy yo en este viaje!

Hay tanto peligro en el camino que tengo frente a mí:

no se puede hablar de los peligros que hay en mi camino.<sup>18</sup>

Ayer, por un instante, fui un faisán alegre en el ameno prado;

hoy, se han dado por vencidas mi alas y cada una de mis plumas.<sup>19</sup>

Ayer me senté en la morada del decoro con más de cien lujos,

pero hoy se han vuelto ataúdes aquel sitio y mi morada.

---

religiosos sufrirá Su castigo y se arrepentirá demasiado tarde. Ver Corán 8:36.

<sup>14</sup> Las puertas son, en este caso, una referencia a las vinculaciones sensibles que fueron establecidas durante el periodo de vida, las cuales son inmediatamente terminadas al llegar la muerte.

<sup>15</sup> El sentido es el siguiente: Tan sólo al llegar el Día del Juicio será posible saber qué aspectos del talante de la vida individual fueron verdaderos. De igual manera, es posible que Attar utilice la pregunta de manera retórica para enfatizar que no hay aspecto alguno de la profanidad que sea redimible ante los ojos de Dios.

<sup>16</sup> El bādya, “desierto”, se refiere al Maḥṣar, o “lugar de reunión”, palabra derivada del verbo árabe ḥašara, que significa literalmente “reunir”. Dicho desierto lleva consigo una naturaleza figurativa y debe ser leído como “vacío” en un sentido de metafisicidad.

<sup>17</sup> En la teosofía islámica el cuerpo es el barco o contenedor del alma.

<sup>18</sup> El Yo poético en este verso y los siguientes es una transposición metafísica del alma. Si bien en versos anteriores la temporalidad era claramente tras la muerte de lo corpóreo, en este verso resulta evidente que se habla sobre la trayectoria acorporal del alma tras haber abandonado el cuerpo; sin embargo, dicha carga metafísica prontamente retorna al diálogo entre el Yo terrenal del poeta y lo didáctico que subyace a la muerte.

<sup>19</sup> El taḍrū, “faisán”, es un ave cuyo plumaje es multicolor y vivaz, por lo que su utilización es en este caso, junto con čaman, “prado”, una alegoría de la prosperidad de los aspectos terrenales del ser humano, o sea el cuerpo, por lo que la muerte y la decadencia del cuerpo, simbolizadas ambas en las alas y su colorido, genera el común contraste entre vida y muerte.

Mi sudario<sup>20</sup> se humedeció de sangre y secó mi cuerpo la tierra:

he aquí de mí lo seco y lo empapado<sup>21</sup> que resta bajo tierra.

Duermo bajo mi tumba y no ha de parar ya nunca más

—¡ay de mí!— la lluvia que todas las noches cae sobre mí.

Comienza ahora su lamentación por mí ante la faz del viento

cada pedazo de tierra que bajo mis pies devino mendicante.<sup>22</sup>

Quien esté siempre dispuesto a lamentarse y guardar luto,

enlutado ha de ser él por mí quien se lamenta.

Quiero que en este acaecimiento<sup>23</sup> lloren tanto

que de sus lágrimas se llene de flores toda mi vereda.<sup>24</sup>

¡Ay de mí, qué pena que en el interior de este dolor

de mí no sepan nada<sup>25</sup> ni de mis bienes y males!<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> El kafan es una especie de lienzo de cuerpo completo semejante a un sudario, el cual se utiliza para recubrir los cadáveres previos al entierro.

<sup>21</sup> El término conjunto xušk-o tar, “seco y mojado”, funge como metáfora para “xeyr-o šarr”, “bien y mal”. El sentido es que tras haber vivido la existencia terrenal, fuera ésta moralmente buena o mala, al terminar, tiene un término indiferente ante los ojos de Dios, pues el cuerpo es intrascendente en el plano espiritual.

<sup>22</sup> El verbo compuesto pey-separ šudan significa literalmente “ser pisoteado” o “ser recorrido”, pero, dado que el sujeto es har xāk, “cada [pedazo de] tierra”, el sentido de pey-separ es aquel de sālīk, “viajero místico”, por lo que he optado por verter dicho verbo como “devenir mendicante”. El sentido es que tan sólo la tierra y el sonido del viento han de acompañar a quien muere, o lo que es lo mismo, nadie. La personificación de la tierra es común.

<sup>23</sup> La wāqī‘a, “acaecimiento”, a la que se refiere es la muerte física.

<sup>24</sup> Rah-guḍar significa, literalmente, “pasaje” o “transeúnte” y se refiere aquí a la tierra que yace sobre una tumba y es sobremanera pisada por los visitantes. El sentido es semejante a aquel del verso pasado en tanto que el deseo terrenal de no haber dejado atrás el mundo es señal de la permanencia de lo profano incluso tras la muerte, ya que se había señalado en versos anteriores el que hasta el Día del Juicio no habría vínculo con lo anteriormente terreno.

<sup>25</sup> Literalmente na-dārand / yik ḡarra-yi xabar, “no tengan / ni un átomo de noticias”.

<sup>26</sup> Sobre la permanencia de los atributos morales post mortem, ver supra nota 21.

¡Ay de mí, qué pena que siempre haya tenido en casa comida!<sup>27</sup>

Hoy mi comida es tan sólo arrepentimiento y penas.

¡Ay de mí, qué pena que no sepa a dónde partieron

el ojo<sup>28</sup> clarividente y el corazón que guía en el camino!<sup>29</sup>

¡Ay de mí, qué pena que se ha dejado de cantar!

¡Bajo el velo se perdió mi bella voz que cercenaba velos!<sup>30</sup>

¡Ay de mí, qué pena que al picar el anzuelo

se cayeron del interior del joyero mis treinta perlas!<sup>31</sup>

¡Ay de mí, qué pena que con cien dolores hayan caído,

tal como las rosas rojas, estos labios míos como el azúcar!<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> El término *māḥaḍar* significa “comida lista en casa” en el sentido de no sufrir de necesidades básicas y, en este verso, tiene la acepción de “vida terrenal llena de lujos”.

<sup>28</sup> *Dīda-yi bīnā* es traducible como “la mirada o el ojo que ve” y se refiere al alma, con cuya clarividencia es posible comprender u observar la verdad divina.

<sup>29</sup> El teósofo persa del siglo XI, al-Ghazali (latinizado Algazel y Algazelus), escribió en su magnum opus, *‘ihyā’ ulūm ad-dīn* (El renacimiento de las ciencias religiosas) un libro intitulado *Kitab šarḥ ‘aḡā’ib al-qalb* (El libro de la descripción de las maravillas del corazón), en el cual elaboró un profundo análisis teológico sobre la función divina del corazón como asiento del alma y posibilitador de una vinculación con Dios, mismo que consolidó su simbolización dentro del pensamiento místico islámico. Se podría argumentar que en el pensamiento sufí, el tropos del corazón como motor o guía hacia lo divino es casi axiomático.

<sup>30</sup> El término parda, “velo” o “cortina”, es muy común en la poesía mística y significa, en todo caso, “misterio” o “escondido”, siendo equiparable a *sirr*, “secreto”, o *rāz*, “misterio”. En algunas ocasiones, como en este verso, tiene una carga semántica de *ḡahl*, “ignorancia”, por lo que parda-dar, “cortavelos”, como contraposición, conlleva la carga de “didáctico” o “relativo a la enseñanza”. El sentido del verso es semejante a los anteriores en tanto que la muerte priva de consecuencia las supuestas enseñanzas de la vida, pues el misterio siempre es mayor que cualquier interpretación del mismo.

<sup>31</sup> El sentido metafórico del verso es oscuro. La referencia numérica de *sī gahar*, “treinta perlas o joyas”, puede ser una alusión al *Mantiq-uṭ-Ṭayr* en donde las aves buscan inmortalidad en el *Šimurḡ* y únicamente al llegar a su morada, comprenden que el trayecto mismo, reflejado en ellas mismas, que eran treinta aves, *sī murḡ*, era aquello que buscaban. El sentido sería, pues, que el albergue de la inmortalidad, el cuerpo, es transitorio y no ejerce propiamente ninguna función más allá de servir como receptáculo del alma, las *sī gahar*; además, el término *gawhar* posee una acepción de “esencia” semejante a aquella de *ḡāt*, “sustancia”. Un sentido alterno podría ser, dado el contexto del verso anterior y el siguiente, que las palabras o “perlas” que salieron de su “joyero”, es decir de sus labios, fueron en vano, pues es indescifrable el misterio divino.

<sup>32</sup> Las rosas rojas y el azúcar son metonimias comunes para los labios. En este caso, Attar utiliza como calificativo *ham-čūn šikar*, “tal como el azúcar”, en lugar del adjetivo más común de *šīrīn* “azucarado”, el cual se

¡Ay de mí, qué pena que me mostraron su espina<sup>33</sup>

hasta marchitarse como rosa mi rostro como luna!<sup>34</sup>

¡Ay de mí, qué pena que con un viento que incinera al mundo<sup>35</sup>

cayeran en la tierra de la tumba todas mis hojas y mis frutos!

¡Ay de mí, qué pena que en un instante desaparecieran

del cuaderno de la vida el rastro de la vista y la razón!<sup>36</sup>

¡Ay de mí, qué pena que de lo húmedo y lo seco<sup>37</sup> de los días

terminara de mí enterrado ora lo húmedo ora lo seco!<sup>38</sup>

¡Attar tiene un corazón que también se ha ahogado en sangre!

¿Cuándo mirará<sup>39</sup> mi corazón mi Dios el Justo?

Si Dios le manda a mi corazón una sola mirada de Su gracia,

¡por Dios que a mi mirada no vendrá jamás ni uno de ambos mundos!<sup>40</sup>

---

utiliza como metonimia para “elocuente” cuando se le vincula con lab, “labios”. El sentido del verso se asemeja al de versos anteriores en tanto que las labores terrenales del poeta fueron tan evanescentes como la vida terrenal.

<sup>33</sup> Xār nihādan, literalmente “mostrar espinas”, puede ser leído como un verbo compuesto en sentido de “abandonar” o “cuestionar”, el cual conlleva, en este caso, una correspondencia con el conector tā, “hasta”, en la segunda parte del verso, resultando en el sentido de haber sido abandonado hasta su muerte. También puede tener un sentido literal, en el cual xār poseería la acepción de sang-i xārā, “granito”, simbolizando una lápida, acepción ésta que concordaría con los versos anteriores en los cuales la primera mitad del verso trata con el momento de la muerte.

<sup>34</sup> Los rostros bellos de las personas jóvenes suelen ser comparados con la luna, la cual pasa por fases hasta desvanecerse, y como tal, fungen como símbolos para lo intransitivo de la vida terrenal.

<sup>35</sup> El bād-i ŷāhan-sūz, “viento que incinera al mundo”, se refiere a la naturaleza pasajera de todo aquello ajeno al plano divino.

<sup>36</sup> El sentido es que tras la muerte se pierde toda ocasión para utilizar atributos considerados físicos, tales como la razón y el sentido de la vista, pues únicamente permanecen los atributos y sentidos del alma.

<sup>37</sup> Véase supra nota 21. [en inglés see es imperativo e infinitivo, en castellano no: el imperativo es véase]

<sup>38</sup> Véase supra nota 21.

<sup>39</sup> La mirada de Dios simboliza tanto el perdón como la gracia divina, la cual, en la totalidad del verso, se refiere a la pérdida del sufrimiento terrenal tras la muerte, es decir, la salvación.

<sup>40</sup> Dado que Dios es omnipotente, el que le concediera su gracia anularía tanto los actos de la existencia terrenal vivida como el pensamiento en la salvación, el cual trasciende la terrenalidad y es el eje central de los

## Versión original persa:

نم رس مې دم آل جا ات ناسفنمه یا

نم رگج دش نوخ و مداتفارد یاپ زا

زین دوب یور مندماک نانچ هن متفر

نم رب هب دی آسک مک مدیما تسه هن

ینامز دی آ ن م کاخ رس مې رخ آ

نم ربخ و ناشن دیسرپب کاخ زو

دنزیبب لابرغ مې لمج نیمز کاخ رگ

نم رشا دنباین هرذ کی مک دوس هچ

گنت دحل ردنا دوخ لاح نم و مناد نم

نم رس مې دم آ هچ مک دنادب مک نم زج

دندیشک چنر و رسدرد نم ز رایسب

نم رسدرد زا و نم زا نونک دنتسر

دیاین مک مرامش مک رب ملد یاهمغ

نم رمش رد مغ ممه نی ارامش زور ات

متفر ب درد رپ لد اب یهت تسد نم

نم رز و میس ممه جارات هب دندرب

مبتفخ و مدروخ رحس و ماش یسب زان رد

نم رحس هن نونک تسا دیدپ ماش هن

تسا هدنامن هک میوگ هچ شویوخ روخ و باوخ زا

نم روخ ز و باوخ ز ریوشت و ترسح زج

مدرکن چیه مه و مدیشوکب رایسب

نم رنه سک دنک هچ مدرکن چیه نوچ

زور یکی هکن از نین چ دینیشنم لفاغ

نم رمک ار امش زین لجا ددنبرب

دمآ دش تقویلو داتفا رذح رد ناج

نم رذح دمآ هدیافیب و دش مناج

تخس لجا تسب ورف وچ اهرد مه نم رب

نم رد ز دیآ رد هک تمامیق زور ات

تمامیق هب ات نونک میدنم هیداب رد

نم رفس اغیرد دازیب و بکرمیب

شپ ارم هار نیرد تسه رطخ هک سب زا

نم رطخرپ مر ز دز ناوتنیم مد

فطل نمچ ردنا مد هب یوردنت مزات ید

نم رپ و لاب همه تخیر ورف زورم

هتسشن زان دص هب هاج رقم رد ید



نم رقوم و ماقم زورما دش توبات

کشخ منت کاخ زا و دش رت منفک نوخ زا

نم رت و کشخ نیمز ریز نونک تسا نیا

دتسا هن زاب یم و متفخ دحل ریز نم

نم ربز زا بش ممه اغیرد ناراب

زاغ آدنکیم نم هون اوه داب رب

نم رپس یپ مدق ریز دش هک کاخ ره

دیارگ هون رد و متهام رد هک هاگره

نم رگ هون دوب هک دیاب مدز متهام

دنیرگب هک سب زا هعقاو نیرد هک مه اوخ

نم رذگمر ممه کشا زا دوش لگ رپ

دنرادن درد نیرد هک اغیرد و ادرد

نم رش و ریخ زا و نم زا ربخ مردکی

دوب مرضحام یسب هک اغیرد و ادرد

نم رضحام ممه تسا اغیرد زورما

دش اجک هک منادن هک اغیرد و ادرد

نم رب هار لد و انیب هدی نآ

دن امورف گنه آ ز هک اغیرد و ادرد

نم ردهدرپ شوخ زاوا دش مدرپ رد

مداتف تسش رد وچ مک اغیرد و ادرد

نم رهگ یس دش متخیر فدص جرد زا

درد دص هب تخیر ورف مک اغیرد و ادرد

نم رکش نوچمه بل نأ خرس لگ وچمه

دندهن راخ ارم مک اغیرد و ادرد

نم رمق نوچ خر درز لگ وچ دش ات

زوسناهج داب کی هب مک اغیرد و ادرد

نم رب و گرب همه تخیر دحل کاخ رد

راب کی هب دندرتس مک اغیرد و ادرد

نم رصب و لقع تیآ رمع رتفد زا

مایا رت و کشخ زامه مک اغیرد و ادرد

نم رت و کشخ همه تخیر ورف کاخ رب

قرغ نوخ هب زین نأ و دراد یلد راطع

نم رگداد نم لد رد درگن یکی ات

دناسر فطل رظن کی ملد هب قح رگ

نم رظن رد ناهج ود دیاین مک اقح