



## ESTUDIOS LITERARIOS

## LA ESTÉTICA DE LA METAPOESÍA EN LA QAŞĪDA PANEGÍRICA DE AL-MUTANABBĪ

A ABŪ AL-FAḌL AḤMAD IBN ʿABD ALLĀH

THE AESTHETICS OF METAPOETICS IN AL-MUTANABBĪ'S PANEGYRIC QAŞĪDA

TO ABŪ AL-FAḌL AḤMAD IBN ʿABD ALLĀH

MIGUEL ÁNGEL VÁZQUEZ

Florida Atlantic University

mavazquezvazquez@gmail.com

Recibido: 23-11-2017

Aceptado: 15-05-2018

## RESUMEN

Este artículo presenta primero una traducción al castellano de un poema del poeta árabe del siglo X Abū Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn al-Mutanabbī al-Kindī (mejor conocido como al-Mutanabbī). El análisis del poema está centrado en los elementos metapoéticos de que se sirve el poeta para dialogar con la tradición poética que le precede y consolidar su puesto como uno de los más importantes poetas árabes. ¿Cómo negocia el autor lo que el crítico estadounidense Harold Bloom llamó la “ansiedad de la influencia”? Al-Mutanabbī manipula el léxico y las imágenes poéticas más recurridas en la poesía árabe clásica para resolver la tensión existente entre inscribirse dentro de esa tradición pero al mismo tiempo crear un poema suficientemente original que lo distinga de esa tradición. El resultado es un poema que se vale del conocimiento que el lector ideal tiene de la poesía clásica árabe y que le permite al poeta evocar toda una situación poética en lugar de repetirla.

Palabras clave: poesía clásica árabe, Al-Mutanabbī, metapoesía, *qaşīdah*, panegírico.

## ABSTRACT

This article presents first, a translation into Spanish of a poem by the 10<sup>th</sup> century Arabic poet Abū Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn al-Mutanabbī al-Kindī (better known as al-Mutanabbī). The core of the analysis is the identification of the metapoetic elements used by the poet in order to establish a dialogue with the poetic tradition that precedes him and to solidify his position as one of the most important Arabic poets. How does the author negotiate what the North American critic Harold Bloom called the “anxiety of influence”? Al-Mutanabbī manipulates the lexicon as well as the most recurring imagery in classical Arabic poetry so as to resolve the existing tension between inscribing himself within that tradition and producing a poem original enough to stand out from it. The result is a poem that relies on the ideal reader's knowledge of classical Arabic poetry which allows the poet to evoke an entire poetic situation instead of repeating it.

Keywords: Classical Arabic poetry, Al-Mutanabbī, metapoetics, *qaşīdah*, panegyric.

## 1. INTRODUCCIÓN

Toda vez que el acervo literario de cualquier sociedad ha madurado hasta el punto en que podemos identificar una serie de tópicos, imágenes y leitmotivos como característicos de esa tradición literaria, podemos comenzar a analizarla en términos metaliterarios. Defino “metaliteratura” como esa serie de elementos presentes en un texto que apuntan al hecho de que ese texto se ha hecho autoconsciente de la categoría literaria a la que pertenece estableciendo una relación en la que se reconoce en deuda con sus predecesores pero que al mismo tiempo asume una postura crítica o reflexiva con respecto a la tradición que le antecede. Esto obliga a una reflexión sobre la idea de “originalidad” y “repetición”. Una de las tendencias, al hablar de metaliteratura, es a relacionar esas ideas con una actitud de parodia o ironía con respecto a los intertextos de un texto literario. Pensemos, por ejemplo, en Cervantes que se apropia de la tradición del relato caballeresco, la de la novela sentimental, o la novela pastoril para crear su *opus magnum*. Pero una postura paródica o crítica con respecto a un texto precedente no es la única forma de metaliteratura. Harold Bloom, en varios estudios ya clásicos como *The Anxiety of Influence* propone ver la relación entre un poeta y los poetas que le preceden en términos competitivos. Para Bloom, la producción poética es mayormente el resultado de la poesía que precede al nuevo poeta, en tanto que la poesía de este último es una reacción a la poesía anterior. El nuevo poeta, consciente de la tradición literaria que le precede y de la influencia que ésta ejerce en él, experimenta una ansiedad psicológica que amenaza su producción poética de la que solo el buen poeta—Bloom acuña el término “strong poet”—puede sobreponerse. La base de este argumento es que un escritor no puede aislarse de la influencia de sus predecesores, pero para poder liberarse de esta “ansiedad de la influencia”, el poeta tiene que reprimir (matar simbólicamente) a sus ancestros literarios. Dejando a un lado las consideraciones de la psicología Freudiana—que responden a coordenadas culturales occidentales—que informan la teoría de Bloom, me interesa explorar aquí cómo un poeta árabe se enfrenta a la tradición poética que le precede.

En este artículo quiero acercarme a los elementos metapoéticos presentes en un panegírico dedicado al cadí de Kufa, Abū al-Faḍl Aḥmad ibn ʿAbd Allāh ibn al-Ḥusayn al-Anṭākī escrito por el gran poeta del siglo X, Abū Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn al-Mutanabbī al-Kindī (mejor conocido como al-Mutanabbī). ¿Cómo negocia al-Mutanabbī el delicado balance entre el peso de la tradición de la que parte y la innovación que introduce con su poesía para producir un poema que, por un lado, se inserta dentro del canon poético árabe, pero que al mismo tiempo—y tal vez por la misma razón—es un poema suficientemente original como para sobresalir por sus propios méritos y merecer ser recordado y resaltado? A ese respecto, importa echar una mirada a las palabras de Stefan Sperl quien, en el contexto de la poesía clásica árabe advierte que: “It was not the poet’s task to demonstrate his originality

by creating new forms, but to re-explore and recast the existing elements of the qaṣīdah in order to emphasize the basic meaning of its structure” (p. 33). Como se verá, una gran casida panegírica del período abasí, como esta de al-Mutanabbī, no solo es capaz de cumplir con su objetivo primordial de celebrar a una figura política importante, sino de ir más allá de sus límites inmediatos immortalizando tanto al personaje elogiado (el *mamdūh*) como al propio poeta. Antes de presentar mis comentarios y para facilitar mi discusión, incluyo aquí mi traducción del poema de metro *kāmil* con rima en *lām*:

## 2. TRADUCCIÓN DEL POEMA ÁRABE

[1]

1. Ustedes, oh moradas, en mi corazón tienen moradas, ustedes fueron abandonadas, pero por ustedes, mi corazón está habitado<sup>2</sup>.
2. Ellas<sup>3</sup> lo saben, aunque ustedes lo ignoran; y sin embargo, de entre los dos, el más digno de ser llorado es el sensible<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Utilizo la edición de 1983 del *Dīwān al-Mutanabbī* de Dār Bayrūt, (pp. 177-179). También he consultado la edición de 1861 del comentario de al-Wahīdī al poemario de al-Mutanabbī. Además me he servido del utilísimo sitio web *Wāḥat al-Mutanabbī* [= El oasis de al-Mutanabbī] (<http://www.almotanabbī.com/mainPage.do>) que contiene su poesía completa, escrupulosamente vocalizada y en la que se incluyen en enlace al lado de cada verso todos los *ṣurūḥ* (comentarios explicativos) de los diferentes comentaristas clásicos. El contenido del poema se puede dividir en los siguientes apartados: versos 1-15, el *nasīb* o preludio amoroso, que contiene una interesante escena de cacería al revés (5-9); versos 16-18, el *raḥīl* o viaje en busca de una mejor vida, que en este caso podemos considerar más bien de un *raḥīl* vestigial; versos 19-43, el *madīḥ* o panegírico que contiene el *fahṛ* en el que el poeta se jacta de sí mismo (versos 35-40). Incluyo también el original árabe en apéndice al final del artículo, donde además aparecen otros versos en árabe que traduzco en mi discusión. El número entre corchetes refiere al número de cita en el apéndice.

<sup>2</sup> El árabe “Laki yā manāzilū fi al-quḷūbī manāzilū / aqfarti anti wa hunna minki awāhīlu” literalmente se traduce: “ustedes, oh moradas, en los corazones tienen moradas / ustedes fueron abandonadas, pero por ustedes las otras están habitadas”. El uso del plural “corazones” refiere a los corazones de todos los otros poetas que se detuvieron ante las ruinas del campamento de su amada y se sienten sobrecogidos por los recuerdos. En mi traducción he optado por resaltar uno de los sentidos principales del verso: el corazón del poeta es una morada para los recuerdos que despierta en él la morada abandonada de su amada.

<sup>3</sup> Las moradas en el corazón del poeta.

<sup>4</sup> *‘āqil* es el que está dotado de inteligencia, de entendimiento, un ser racional (Lane vol 5, p. 2115). En su sentido más estricto, la palabra se traduciría por “sensato”, sin embargo, he preferido utilizar “sensible” aquí, para resaltar la situación que presenta al-Mutanabbī con estos versos. El poeta yuxtapone dos tipos de moradas, por un lado, las literales, las moradas físicas abandonadas a las que habla, y por otro lado las moradas en su corazón, que albergan los recuerdos de otros tiempos felices al lado de su amada. La voz poética las compara y advierte que las físicas, al ser objetos inanimados, no son conscientes de su abandono y desolación, mientras que las de su corazón, al tener entendimiento, sienten plenamente la pena de lo que implican las moradas abandonadas, es decir, la consciencia de una felicidad que no volverá. Así, de entre las moradas inanimadas (las casas) y las conscientes (las del corazón del poeta, que piensan, analizan y sienten), las que son dignas de pena son las que sienten. Por eso he preferido traducir con “sensible” sacando partido de los significados de “sentir”: por un lado, en su acepción de experimentar emociones, y por el otro, en su acepción de juzgar, o tener una

3. Soy aquel cuya mirada le procuró la muerte,  
de quién, entonces, buscar el desagravio, si la víctima es el asesino<sup>5</sup>.
4. Las casas están vacías de gacelas, y en su lugar,  
de las jóvenes gacelas han quedado los fantasmas.
5. De ellas, la que más me hace daño es la cobarde;  
y a la que más quiero es la más tacaña en dejar acercarme.
6. Nos atacan, aunque son huidizas,  
nos acechan, aunque son indiferentes.
7. Nos cazan como antílopes,  
pero sus redes no están erigidas en tierra<sup>6</sup>.
8. Sus erales hieren a los hombres en la garganta;  
lanzas son sus argollas y ajorcas.
9. Por eso llamamos “vainas”<sup>7</sup> a los párpados,  
pues espadas son sus ojos.
10. ¡Cuántas veces el detenernos te colmó de deseo  
cuando el espía se nos adhería y persistía el censor!
11. Separados, sin poder abrazarnos, adelgazados como mis vocales,  
hechas delgadas por el escriba que las junta<sup>8</sup>.
12. Regocíjate y deléitate—las cosas siempre tienen un fin,  
si tuvieron un principio—
13. mientras desees de las doncellas la belleza,  
pues el esplendor de la juventud<sup>9</sup> no es más que una sombra pasajera.
14. El placer tiene momentos que se van  
como los besos con que al partir se suple el amante viajero.
15. El destino es veleidoso, pues no hay deleite puro  
ni felicidad perfecta entre las cosas que mezcla.
16. Incluso el tan deseado encuentro con Abū al-Faḍl ibn ʿAbd Allāh  
inspira temor<sup>10</sup>.

opinión. El poeta juzga y pondera su situación (acaba de ser invadido por recuerdos felices de otros tiempos) y esto le provoca una profunda nostalgia al entender que toda felicidad es pasajera.

<sup>5</sup> En la época preislámica la muerte de un individuo por otro se solía desagraviar con derramamiento de sangre, o en el caso de haber acuerdo, con alguna forma de pago que recibía la parte afectada (la familia o tribu de la víctima). En este verso al-Mutanabbī hace referencia a esta costumbre, pero la complica al preguntar a quién se va a responsabilizar por esta “muerte” de amor si víctima y asesino son la misma persona.

<sup>6</sup> En esta escena de montería al revés que va pintando al-Mutanabbī, las gacelas (i.e. hermosas doncellas) igualan, o tratan (*kāfā'a*) a los cazadores (= los hombres) como antílopes, es decir como presas de caza, pero al tratarse de mujeres hermosas, no cazan con redes reales (erigidas en tierra) sino figuradas, es decir, con sus ojos.

<sup>7</sup> Efectivamente, *ʿufūn* quiere decir tanto “párpados” como “vainas” (de espada).

<sup>8</sup> *šāklatay našbin* se refiere específicamente a los diácriticos del acusativo indefinido, es decir a las dos *fathas* que se escriben al final de la palabra: la delgadez de las letras se compara a la delgadez de los amantes por la enfermedad del amor; y el que las letras se escriban paralelas ilustra la incapacidad de tocarse de los amantes.

<sup>9</sup> *rawqu al-šabbābi*, literalmente, la primera parte o época de la juventud. Vid. Lane vol. 3, p. 1191.

<sup>10</sup> Con este y los próximos dos versos al-Mutanabbī desarrolla la idea que había introducido en el verso anterior de que no hay deleite que no venga con su dolor (pensemos en el lugar común “no hay rosa sin espinas”). Así, por un lado, el poeta ansía ver a Abū al-Faḍl porque es un hombre

17. Los caminos que a él conducen están regados de lluvias<sup>11</sup>,  
y antes de llegar, en cada desfiladero caen los aguaceros de su generosidad.
18. Pero también están cubiertos por un velo de temor  
que hace volver las riendas y caminar despacio a la montura.
19. Él es como el sol, las nubes, los mares,  
los leones y los vientos del norte.
20. Tiene fuentes de oro, excelente literatura,  
vida y muerte<sup>12</sup>.
21. Si no fuera por el clamor de los peticionarios que lo rodean,  
volaría en la noche hacia él la sedienta ganga del desierto.
22. Sabe en su mente lo que te pasa antes que le sea manifestado,  
y te contesta antes que preguntes.
23. Nuestras miradas lo atisban cuando está de lado o se vuelve,  
pero se turban cuando nos mira de frente.
24. Sus palabras son cortantes y tajantes como espadas,  
cuyos golpes siempre encuentran las articulaciones.
25. Sus actos de generosidad han derrotado todos los otros actos de generosidad,  
hasta el punto que parecen escuadrones de caballería;
26. mataron la corrupción y la calamidad,  
y así, ves a sus madres desconsoladas<sup>13</sup>.

generosísimo, pero sugiere que se trata de una figura tan colosal que solo la idea de verlo inspira temor. A este respecto Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī dice en su *ṣarḥ*: “Todo deleite es incompleto. Hasta ver a Abū al-Faḍl, que es el deseo de todo individuo, está enturbiado de terror y temor”. Añade además que ya Ibn Ğinnī (920-1002) había notado lo extraño de referirse al elogiado como inspirador de temor. Si se piensa, tal vez no resulte tan extraño lo que hace al-Mutannabī. Podemos incluso apreciar las dotes de observador del poeta al sugerir que su elogiado es tan magnífico, tan extraordinario y sublime que le resulta intimidante a la mayoría de las personas. Si la grandeza divina es atemorizante, el elogiado está a ese nivel.

<sup>11</sup> En los panegíricos, la lluvia simboliza la generosidad del celebrado.

<sup>12</sup> Al-Barqūqī en su *ṣarḥ* explica: “La gente quiere de él estas cosas del mismo modo que quieren fuentes de agua. En cuanto a ‘la vida’, para sus amigos; en cuanto a ‘la muerte’, para sus enemigos”.

<sup>13</sup> Verso típico de al-Mutanabbī, aparentemente simple, pero de gran densidad conceptual. El verso en árabe, del que quiero destacar las palabras *dafr* y *al-Duhaym*, dice: *wa qatalna dafran wa al-Duhayma fa mā tarā / ummu al-Duhaymi wa ummu dafrin tākilu*. *Dafr* quiere decir ‘maloliente’, ‘corrupto’ (en sus dos acepciones de descomposición de materia orgánica y perversión moral) y, por extensión, se utiliza la palabra para referirse a infortunios o situaciones abominables. Por eso se le llama al mundo *umm dafr* [= ‘madre de las calamidades o infortunios’] porque está lleno de ellos (Lane, vol 3, p. 890). Por otro lado, cuenta una historia que *al-Duhaym* es el nombre (de *duhma* [= ‘negro’, ‘oscuro’]) de una camella de ‘Amr ibn al-Zabbān al-Dahli quien fue asesinado con sus seis hermanos. Los asesinos pusieron las cabezas de las víctimas sobre el lomo y cuello de la camella quien regresó a casa con su nefasta carga. El episodio convirtió a la camella en ejemplo proverbial de lo desastroso o calamitoso y dio lugar a expresiones como *aṭqalu min ḥimli al-Duhaymi* [= más pesado que la carga de al-Duhaym] y *aš‘amu min al-Duhaymi* [= más desafortunado que al-Duhaym] (Lane, vol. 3, p. 925). La idea principal del verso es que los actos de generosidad de Abū al-Faḍl han acabado con la corrupción y calamidades del mundo y por eso sus madres (*umm al-Duhaym* [= madre de al-Duhaym > la calamidad] y *umm dafrin* [= madre de la corrupción > este mundo] están desconsoladas. El genio de al-Mutanabbī consiste en expresar la idea de manera que detone en el lector todos los otros niveles de significado.

27. Espejo de sabios y un mar interminable  
cuando los mares todos tienen orillas.
28. Si el nacimiento de toda criatura fuera tan bueno como el suyo,  
las mujeres alumbrarían sin necesidad de partera.
29. Si el feto se distinguiera como se distingue su generosidad,  
la madre sabría si la criatura es niño o niña.
30. ¡Banū al-Ḥasan!<sup>14</sup> Dejen que su grandeza crezca en humildad,  
no se oculten entre tinieblas las antorchas<sup>15</sup>.
31. Encubren su liberalidad como el cuervo encubre su intimidad,  
pero aun así se manifiesta; ¿caso puede la blanca nube<sup>16</sup> ocultar el nubarrón?<sup>17</sup>
32. La grandeza misma se jacta de ellos, mientras ellos no se jactan de ella,  
clara señal de su ilustre linaje.
33. Iguales todos en la piedad de su alma;  
desde el mayor al menor, virtuosos señores tribales.
34. Tú, el más excelso, estás rodeado de tres tipos de personas:  
los que se asombran ante tu grandeza, los envidiosos, y los necios.
35. Has ascendido muy alto, y después que lo sepan,  
no te curas de elogios ni de críticas.
36. Yo te elogio y, de quererlo, me podrías decir:  
“Te has quedado corto”, así que el contenerte es en sí una dádiva.
37. Los más elocuentes poetas no osan recitar aquí un solo verso,  
pero yo soy un bravo león.
38. No alcanzó ninguno de la gente de la *ǧāhiliyya* a producir poesía como la mía  
ni Babilonia oyó nunca magia como la mía.<sup>18</sup>
39. Y si de algún menguado te llega una crítica sobre mí,  
no es más que testimonio de mi perfección.
40. ¿Quién me garantiza la comprensión de mi poesía por parte de una genticita

<sup>14</sup> Informa al-Tibrizī en su *šarḥ* que se dice que Abū al-Faḍl ibn ʿAbd Allāh, el *mamdūh* de este poema, estaba genealógicamente relacionado a al-Ḥasan ibn ʿAlī, hijo de ʿAlī ibn Abī Ṭālib, compañero del profeta y cuarto califa ortodoxo.

<sup>15</sup> Los Banū al-Ḥasan no necesitan vanagloriarse de su grandeza pues ésta brilla con luz propia, por lo que bien pueden ser humildes. Del mismo modo que las antorchas brillan aún más en la oscuridad, su nobleza adquiere todavía más realce envuelta en humildad.

<sup>16</sup> *al-rabāb* son las nubes (blancas) que se ven suspendidas debajo de otras nubes (Lane, vol 3, p. 1005), en este caso debajo de un nubarrón que trae mucha lluvia (*ḥāṭil*). Recordando que la lluvia es símbolo de generosidad, el verso quiere decir que la liberalidad de los Banū al-Ḥasan es tan grande que aunque por discreción quieran ocultarla, no pueden.

<sup>17</sup> Este verso no aparece en de la edición del *diwān* de al-Mutanabbī de Dār Bayrūt, pero sí en la de al-Wāḥidī y en la del sitio web *Wāḥat al-Mutanabbī*.

<sup>18</sup> Es decir, que ninguno de los poetas de la época preislámica (*ǧāhiliyya*) escribió poesía tan buena como la suya. En cuanto a Babilonia, se trata de una referencia coránica (2: 102- 103) en que se cuenta que los babilonios, en lugar de escuchar el mensaje de Dios, aprendieron magia de los demonios y de los ángeles Hārūt y Mārūt. Al-Mutanabbī además echa mano de la noción de poesía como magia lícita (*sihr ḥalāl*) según la cual la poesía era una forma de encantamiento (Irwin, p. 2; y Lane, vol. 4, pp. 1316-1317).

entre la cual un idiota<sup>19</sup> puede afirmar que sabe calcular con números hindúes<sup>20</sup> y le creen?

41. ¡Oh, por tu verdad—que es lo máximo por lo que se puede jurar— tú eres la verdad y el resto, futilidad!

42. Si te alcanza un aroma, lo perfumas y si te bañas en agua, la purificas.

43. Nunca se movió la lengua en el paladar, ni dedos hicieron correr la pluma, con nada mejor que tu alabanza.

## 2.1. Análisis

El poema sigue la estructura de la típica casida panegírica tripartita comenzando con el *nasīb*, o preludio amoroso. En su forma más tradicional el poeta rememoraba el pasado junto a una amada que ya no está. Seguía el *raḥīl*, la marcha o partida, que servía como transición y en el que por lo general el poeta describía el paisaje tosco del desierto, su montura y los avatares de su viaje. La tercera parte, el *madīḥ* propiamente, era el elogio a la persona a quien iba dedicado el poema. Al-Mutanabbī sigue en términos generales esta fórmula, aunque, como se verá a lo largo de este artículo, juega con sus límites. Para G. B. Conte (*The Rhetoric of Imitation*) el principio de todo poema es de gran importancia en tanto que inscribe al texto dentro de una tradición literaria:

Each new poetic act [...] tends to present itself as part of a *literary tradition*, abiding by the *norms* and values of poetic discourse [...]. The opening is first and foremost, a bold signal asserting “This is poetry”, because for our *cultural tradition* this is the way poetry begins (pág. 70, énfasis mío).

Aunque el estudio de Conte se centra en la tradición poética clásica occidental, la cita se aplica también a la poesía árabe, especialmente si tomamos en cuenta el balance que el poeta tiene que establecer entre ser *original* dentro de los límites de la *tradición*. Así es que, desde el punto de vista estructural al-Mutanabbī tiene que comenzar con una imagen que ya para la época en que él escribe, tiene varios

<sup>19</sup> El verso completo dice: *Man lī bi-fahmī uhaylī ‘aşrin yadda‘ī / an yahsuba al-hindī fihim Bāqil*. Bāqil, que aquí he decidido traducir por “idiota”, es el nombre propio de un hombre tartamudo del que se cuenta que un día compró una gacela por once dírham. Cuando se le preguntó cuánto pagó por la gacela, no pudo contestar oralmente y describió la cantidad por señas mostrando los diez dedos de las manos (10) y sacando la lengua (+1), y al levantar las manos se le escapó la gacela (al-Barqūqī). El sentido del verso es claro: al-Mutanabbī se burla de aquellos a su alrededor que lo critican, tachándolos de ignorantes y, por lo tanto, incapaces de apreciar su poesía. Por otro lado, comenta al-Barqūqī que hay cierta ambigüedad en este verso pues el sujeto del verbo *yadda‘ī* [= afirma] puede ser tanto Bāqil, como puede ser la “gentecita” (*uhayl*). En el primer caso, el verso queda como lo traduzco arriba. En el segundo caso, y siguiendo de cerca a al-Barqūqī, el verso queda “¿Quién me garantiza la comprensión de mi poesía por parte de una gentecita que afirma que Bāqil sabe calcular números hindúes?”. En ambos casos, como se aprecia, el sentido es el mismo.

<sup>20</sup> *an yahsuba al-hindī* [= contar o hacer cálculo con números hindúes], utilizado aquí en el sentido de hacer cálculos complejos.



siglos de antigüedad<sup>21</sup>. Los versos 1-4 establecen el tono nostálgico y elegíaco que usualmente permea el *nasīb* del poema al hacer referencia a las ruinas de un campamento abandonado (*aṭlāl*). La imagen evoca los pasos del poeta beduino quien acompañado de sus amigos va por el desierto en su montura y se encuentra de repente con los rastros de las viviendas en donde en otros tiempos viviera su amada. Sobrecogido por la nostalgia, el poeta prorrumpe en versos que van describiendo el campamento y sus alrededores y que son reflejo de su dolor. Se trata de un tópico muy recurrido de la poesía árabe clásica y que, como se sabe, se remonta a la época preislámica, como en los siguientes versos del legendario Imru' al-Qays:

[2]

1. Deténganse y lloremos la memoria de la amada y su morada  
a orillas de un desierto entre al-Daḥūl y Ḥawmal,
2. Tūḍīḥ y al-Miqrā; sus huellas aún no se han borrado,  
pues los vientos del norte y del sur llevan y traen la arena sobre ella.

Jaroslav Stetkevych ha estudiado a profundidad el leitmotivo del *aṭlāl* encajando su importancia en el contexto de la poesía árabe clásica. En su *The Zephyrs of Najd* (1993) comenta que el *nasīb* de una casida clásica “is the nucleus and the pervading, enduring life force of Arabic lyricism” (50). De acuerdo al crítico existe una actitud ambivalente con respecto al *nasīb* pues por un lado se le considera como un elemento arcaico y ancestral; ese desierto de los beduinos se percibe como algo distante en tiempo y espacio desde el punto de vista de un poeta post *ǧāhili*. Por otro lado, sin embargo, en tanto que el lenguaje del *nasīb* articula elocuentemente el dolor de la pérdida y separación de los amantes, representa para el poeta una importante base lírica desde la cual puede producir nueva poesía, ya sea tratando el tema igual que sus predecesores o reelaborándolo (Cap. 2). El encuentro con el campamento abandonado y su descripción constituyen el elemento detonador de la expresión poética. En “Toward an Arabic Elegiac Lexicon”, Jaroslav Stetkevych continúa elaborando la importancia de la imagen del campamento abandonado. En ese estudio el autor analiza las siete palabras que más se repiten en el *nasīb*: *ṭalal* [= “ruina”], *dār* [= “morada”], *rabʿ* [= “campamento vernal”], *nuʿy* [= “zanja”], *dimna* [= “excremento”]<sup>22</sup>, *atāfi* [= “trébedes”] y *suʿāl* [= “interrogante”]. El estudioso arguye que más allá de una simple descripción de las ruinas del campamento, ese léxico está basado en un profundo simbolismo arquetípico. Lo interesante de este estudio es que todas esas palabras giran en torno a un eje común: una estructura que alguna vez estuvo habitada. Así, “we are told what the meaning of the Bedouin

<sup>21</sup> Importa aclarar que al-Mutanabbī no siempre sigue esta fórmula. Así, por ejemplo, en el panegírico que le dedica a Sayf al-Dawla (*Li kulli imrīʿin...*) el poeta no incluye un *nasīb* y empieza directamente con el *madiḥ*.

<sup>22</sup> En efecto, es común encontrar en la descripción del *aṭlāl* referencias al excremento ya seco que todavía queda por los alrededores del campamento abandonado, signo de la vida animal que una vez hubo allí.



sense of loss and melancholy might be: that the source of all of Bedouin poetic melancholy is the awareness of happiness lost—happiness both ancient and remote, for which the abode / *dār* is only a figure” (p. 62). Con esta idea en mente podemos empezar a entender la importancia retórica que tiene la imagen de las moradas en el contexto del *nasīb*: la morada establece una relación mnemónica y metonímica con sus antiguos habitantes, entre los cuales encontramos a la amada del poeta. Una vivienda o un hogar es el lugar de habitación de una persona o un grupo de personas y solo tiene sentido cuando está ocupado, por lo que encontrar ese lugar vacío y en ruinas crea en el poeta una sensación de caos porque un hogar deja de serlo cuando no hay nadie que lo habite. La idea de pérdida permea toda la situación pues no solo se ha perdido a las personas que allí había, sino que el poeta ha perdido a su amada y, por lo tanto, su felicidad.

Una escena bastante común en las casidas clásicas es el momento en que el poeta interpela las ruinas aunque sabe que no recibirá respuesta. J. Stetkevych (“Toward an Arab...”) traza la evolución del motivo del poeta que se detiene a interrogar las moradas abandonadas y cómo los poetas de generaciones posteriores, que ya no son beduinos, se sienten impelidos a reelaborar el tópico bien sea alterándolo o simplemente abandonándolo (p. 109). Es en el contexto de esta reelaboración que encontramos a al-Mutanabbī porque para la época en que él está produciendo poesía la tradición poética anterior ha madurado lo suficiente como para poner en marcha todo un proceso evolutivo que implica una forma diferente de acercarse a las antiguas imágenes, léxico, temas y lugares comunes de la poesía preislámica. Esto le da plena libertad a al-Mutanabbī (y a otros poetas de su generación) para manipular la tradición al tiempo que reflexiona sobre ella. Si miramos de cerca los primeros cuatro versos de la casida que aquí me concierne, notamos que prácticamente falta la descripción física de las ruinas del campamento y, de hecho, de las siete palabras que identifica J. Stetkevych, al-Mutanabbī solo ha usado “*manāzilu*” [= moradas]. El poeta se ha dado cuenta de que la carga emocional y el tono de nostalgia que antiguamente se lograba por medio de una descripción detallada del lugar donde vivió la amada, él lo puede lograr con la simple mención de las moradas. Antes que al-Mutanabbī, Abū Tammām (siglo IX) ya había explorado poéticamente esa relación al comenzar su casida a Abū Sa‘īd al-Tagrī con este verso:

[3]

1. Tú no eres tú, las casas no son las casas<sup>23</sup>,  
la pasión se ha marchitado, los deseos se han ido (vol. 2, p. 166).

En su *Abū Tammām and the Poetics of the ‘Abbāsīd Age*, Suzanne Stetkevych, al analizar la comparación que hace Abū al-Qāsim al-Āmidī (siglo X) entre Abū

<sup>23</sup> Para un estudio de cómo Federico García Lorca adopta este hemistiquio que Ibn Ḥafāḡa toma de Abū Tammām, véase mi “Poetic Pilgrimages: From Baghdad to Andalucía, Abū Tammām’s *lā anta anta wa lā al-dyāru dyāru*”.

Tammām y al-Buḥturī, revela por qué el citado verso de Abū Tammām funciona tan bien y su explicación puede fácilmente aplicarse a al-Mutanabbī:

The line is one of great subtlety. First, the apparent contradiction of *lā anta anta...* is meant to convey the sense of irretrievable loss and irrevocable change on the personal, psychological level that Arabic poetry traditionally expressed indirectly through the description of the desolation of the campsite [...] Abū Tammām's syntactical parallelism between the first phrase and the second (*lā al-diyāru diyāru*) suggests that the ruined encampment is merely the physical and outward sign of the poet / lover's inward and spiritual change (p. 82).

Con una sola palabra (*manāzilu* [= moradas]), al-Mutanabbī, buen lector de Abū Tammām, ha transmitido toda una situación poética. Esto es posible porque, por un lado, la retórica del *nasīb* gira en torno a, y al mismo tiempo es detonada por, la imagen de las moradas abandonadas. Por otro lado, el poeta sabía que un buen lector de poesía clásica reconocería que un verso como “Ustedes, oh moradas, en mi corazón tienen moradas” estaba semánticamente conectado a las emociones de melancolía y nostalgia que permean el *nasīb*. Más aún, es evidente que al-Mutanabbī subraya la relación directa que hay entre las ruinas reales de las moradas y las ruinas metafóricas en el corazón del poeta. Desde el segundo hemistiquio del primer verso hasta el final del cuarto verso la atención pasa de las moradas a las emociones de la voz poética. El segundo verso establece una comparación entre dos tipos de moradas: las físicas, otrora habitadas por su amada, y su corazón que ahora también es una morada, aunque habitada por los recuerdos que las ruinas evocan. Pero de entre los dos tipos de moradas, las que realmente merecen ser lloradas no son las físicas que no pueden sentir dolor, sino las moradas del corazón del poeta que sienten la pena de la felicidad perdida.

De la imagen del campamento abandonado, al-Mutanabbī enfoca en las hermosas gacelas que antes lo habitaban y de las que ahora solo quedan los fantasmas (vv. 4-9) que protagonizan una curiosa escena de montería. Ésta parece ubicar al lector en un mundo al revés, pues los elementos que la componen están invertidos. Hay por ejemplo una gacela cobarde que aunque se supone que huya del cazador (el poeta) es la que lo ataca y le hace más daño (v. 5). En lugar de escapar, se han convertido en cazadoras que acechan a sus víctimas, pero sin embargo son indiferentes (v. 6). Sus ojos son espadas, y sus erales, que se supone que estén temblando de miedo, se han convertido en guerreros que “hieren a los hombres en la garganta” (v. 8). Parece que al-Mutanabbī estuviera presentándole al lector una adivinanza: ¿cuáles son las gacelas que no son gacelas y que tienen espadas en sus ojos? La respuesta—“cuando son mujeres hermosas”—la sabrá un lector que esté familiarizado con el lenguaje metafórico que opera aquí. La tradición poética que precede al poeta ya había establecido claramente la ecuación “gacela = mujer hermosa” y que los ojos de una mujer hermosa son como espadas que llegan al corazón del que la admira. Ya para

el siglo X, la repetición de ese lenguaje poético lexicalizado habría condicionado al lector a pensar inmediatamente en una mujer al leer la palabra “gacela”<sup>24</sup>. Así, al-Mutanabbī está en completa libertad de manipular la expresión poética en una serie de versos, que sin abandonar el objetivo de evocar la sensación de caos tan usual en el *nasīb* (un mundo al revés), consiguen ser originales.

Los versos 10 al 15 cierran el *nasīb* con una reflexión sobre el paso del tiempo y la naturaleza caprichosa del destino: “El destino es veleidoso, pues no hay deleite puro / ni felicidad perfecta entre las cosas que mezcla” (v. 15). El poema se mueve del pasado y los recuerdos de la amada al momento presente. Los versos 16 a 18 constituyen el *raḥīl* (viaje por el desierto) de la casida en el que el enfoque del poema cambia del campamento abandonado al encuentro con el *mamdūh* (la figura elogiada); o del pasado (el dolor) hacia la esperanza de un mejor futuro al amparo del cadí de Kufa (alivio). Esa esperanza ya se había anticipado hacia el final del *nasīb* en los versos 12-13: “Regocíjate y deléitate—las cosas siempre tienen un fin, / si tuvieron un principio— // mientras desees de las doncellas la belleza, / pues el esplendor de la juventud no es más que una sombra pasajera”. Suzanne Stetkevych en su “Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption” propone usar el modelo antropológico del rito de paso como un paradigma que ilustra cómo la casida clásica pasa del caos de las ruinas abandonadas al orden cósmico encarnado en la figura del *mamdūh* (la redención). De acuerdo con ese modelo el *raḥīl* funciona como un estado liminal de purificación previo a un renacer; un espacio en el que las cosas ya no son lo que eran antes, pero tampoco son lo que llegarán a ser. Sin embargo, el *raḥīl* de este poema que vengo analizando está constituido por solo tres versos, contrario al *raḥīl* más tradicional que era más extenso y en el que el poeta describía sus esfuerzos y penurias en su viaje por el desierto para llegar al *mamdūh*. De hecho, a no ser por las palabras “camino”, “desfiladeros” y “montura” sería difícil identificar esta parte del poema como un *raḥīl*. En este caso se podría argüir que un *raḥīl* tan corto no consigue su cometido porque no parece proveer esa sensación de transición ritual hacia el *madih* (el panegírico *per se*) que proveía el *raḥīl* más elaborado. A pesar de esto, y mirándolo desde un punto de vista retórico, podemos decir que este es un *raḥīl* vestigial cuya fuerza poética yace en el lector ideal de al-Mutanabbī quien, como buen conocedor de poesía árabe, establece la conexión entre este *raḥīl* y los más antiguos y tradicionales. No hay que olvidar, por otro lado, que el motivo del *raḥīl* está asociado a la época preislámica y a un estilo de vida nómada. Pero a medida que este estilo de vida va dando paso a un estilo de vida más sedentario con el desarrollo de las ciudades y el poder centralizado del califato con toda su maquinaria administrativa, el *raḥīl* va perdiendo su razón de ser pues para un poeta del siglo X ya no tenía el mismo significado que tenía para un poeta

<sup>24</sup> Existe una situación paralela en la poesía del Siglo de Oro español en el que el antiguo lenguaje poético petrarquista es ya tan conocido que el lector reconoce que “perlas” son los dientes y que “oro” es el cabello de la mujer sin necesidad de escribir “dientes” o “cabello”.

preislámico. Sabemos que al-Mutanabbī, siguiendo la costumbre de otros poetas y filólogos de su tiempo que consideraban el habla beduina como la expresión más pura de la lengua árabe, pasó unos dos años entre los beduinos del desierto sirio y que sentía gran admiración por los valores de esa cultura<sup>25</sup>. Pero evidentemente, el hecho no fue motivo para que incluyera en su poema un *rahīl* que imitara a los más extensos. Al-Mutanabbī se acerca al antiguo tópico con una mirada metapoética que evoca, sin ser repetitiva, la fórmula clásica de la casida tripartita.

El verso 19 inicia la tercera sección de la casida, el *madiḥ* o elogio a Abū al-Faḍl: “Él es como el sol, las nubes, los mares, / los leones y los vientos del norte”. Este verso es todo un acierto poético ya que resume en una sola línea toda la retórica del panegírico clásico. De entrada, notamos que la cadena de metáforas solo provee el elemento “B” de la secuencia comparativa “A es B”. Es decir, se le dice al lector u oyente del poema con qué cosas se comparan las características del elogiado, pero no se indican explícitamente esas características. La comprensión de las metáforas depende, otra vez, de un lector familiarizado con el lenguaje más recurrido en un panegírico en el que se compara la grandeza (e incluso belleza) del *mamdūḥ* con el sol, su generosidad (que cae como un aguacero) con las nubes<sup>26</sup>, la profundidad de su sabiduría con los mares<sup>27</sup>, su valentía con el león, y su poder (destrutivo o benéfico) con los vientos<sup>28</sup>. A partir de esto, el verso, con las imágenes reveladas, quedaría: “Él es grandioso (o esplendoroso), generoso, sabio, valiente y poderoso”. Como se observa, al-Mutanabbī le presenta al lector un verso que condensa las diferentes maneras en que en el *madiḥ* tradicional se elogiaba a quien se dedicaba el poema y de este modo el elogiado pasa a igualarse a todos los otros elogiados en otros panegíricos. Según Sperl:

It is clear [...] that the panegyric does not attempt to portray the character of individual monarchs. Instead, it extols the role of kinship which an individual assumes. Its thematic development, its liturgical formalism, and the expression it gives to essential social values all suggest that the public recitation of panegyric poetry was an act of ritual (p. 34).

<sup>25</sup> Vid. M. Larkin, “Al-Mutanabbī...”, pág. 542.

<sup>26</sup> Las nubes son un símbolo ambivalente en literatura árabe-islámica. Por un lado, puede anunciar la lluvia que es fuente de vida y que reverdece la tierra (Corán 35: 9); también son un símbolo de protección contra el sol (2: 57); pero también puede connotar destrucción en forma de una nube de tormenta (46: 24).

<sup>27</sup> Además, simbólicamente el agua se asocia también con un renacer y nueva fertilidad, lo que contrasta con la esterilidad del mundo desértico del campamento abandonado del *nasīb*.

<sup>28</sup> La imagen de los vientos también tiene otras connotaciones que de seguro al-Mutanabbī explota en este poema. Los vientos usualmente aparecen en el *nasīb* desplazándose entre las ruinas de las moradas abandonadas y moviendo las arenas que las rodean. Teniendo esto en cuenta sería posible conectar esas ruinas con las ruinas de las ciudades que los vientos del elogiado han arruinado en sus batallas. Abū al-Faḍl, el elogiado en este poema, es un cadí y no un guerrero, pero la idea de poder se la habría ocurrido al lector. Por otro lado, los vientos del norte aparecen en poesía refrescando un río cuyas aguas se mezclarán con vino.

De este modo el *mamdūh* se inscribe dentro del paradigma de todos los otros buenos gobernantes que le precedieron. Para S. Stetkevych “the presentation of the *qaṣīdah* [to the *mamdūh*] identifies him [...] with every other Arabo-Islamic ruler, past or present, who has been or will be, the recipient of a *qaṣīdah*”<sup>29</sup>.

El poema continúa en los versos 20 a 34 enumerando las cualidades del elogiado: su poder, su generosidad, su habilidad perceptiva, su presencia intimidante, la fuerza de sus palabras, su nobleza y erudición, hasta sugerir, por medio de su genealogía, que Abū al-Faḍl viene de una estirpe de virtuosos líderes. En medio de este *madīh*, al-Mutanabbī incluye un autoelogio (*faḥr*). Empezando con el verso 36 y hasta el 39, el poeta cambia el enfoque que ha seguido hasta ahora para llamar la atención sobre sí mismo, específicamente su poesía y el elogio presente. El poema se hace consciente de sí mismo cuando la voz poética muestra sentirse segura del poder de su *madīh* porque el cadí, con su silencio indica que está complacido con las palabras del poeta: “Yo te elogio y, de quererlo, me podrías decir: / ‘Te has quedado corto’, así que el contenerte es en sí una dádiva” (verso 36). Este verso ubica al lector en el momento mismo en que al-Mutanabbī le está recitando su poema al cadí de Kufa, y, sabiéndose uno de los mejores poetas de su época, continúa: “Los más elocuentes poetas no osan recitar aquí un solo verso, / pero yo soy un bravo león” (v. 37). Se trata de un verso de gran sutileza, y para entenderlo bien el lector tiene que recordar que al-Mutanabbī, en una imagen bastante recurrida en los panegíricos, ha comparado ya al *mamdūh* con un león (v. 19). Pero no solo se compara la valentía del poeta al presentarse ante Abū al-Faḍl con un león, sino que del mismo modo que los enemigos del cadí de Kufa le tienen miedo, también los poetas rivales de al-Mutanabbī le tienen miedo a él. De este modo el poeta se iguala a su elogiado y, dicho sea de paso, no es la primera vez que este poeta trata de igualarse a la figura que celebra. En efecto, se cuenta que cuando al-Mutanabbī le recitó al fundador del emirato de Alepo, Sayf al-Dawla, su panegírico, lo hizo mientras los dos montaban a caballo uno al lado del otro<sup>30</sup>.

Los versos 38 y 39 presentan al poeta *vis a vis* toda la tradición poética árabe que le precede hasta la *ǧāhiliyya*:

38. No alcanzó ninguno de la gente de la *ǧāhiliyya* a producir poesía como la mía  
ni Babilonia oyó nunca magia como la mía.

39. Y si de algún menguado te llega una crítica sobre mí,  
no es más que testimonio de mi perfección.

Estos versos son típicos de la personalidad y poesía de al-Mutanabbī. Ya en su famoso panegírico a Sayf al-Dawla le dirá:

[4]

36. El tiempo mismo es un rapsoda de mi poesía,  
sí escribo un poema, el tiempo lo recita;

<sup>29</sup> “Abbāsīd Panegyric. The Politics and Poetics of Ceremony. Al-Mutanabbī’s ‘Īd-poem to Sayf al-Dawlah”, p. 136.

<sup>30</sup> *Ibíd.* pp. 119-120.

37. los que nunca se mueven salen corriendo a repetirlo,  
y los desentonados aprenden a cantar con él.  
38. Recompénsame por cada poema que te reciten, pues  
lo que te traen los penegiristas no es más que mi poesía repetida.  
39. Deja atrás cualquier voz que no sea la mía;  
la mía es el grito lanzado, las demás, ecos (p. 373).

También en otro panegírico al mismo Sayf al-Dawla se expresa, otra vez, en términos parecidos:

- [5]  
15. Soy aquel cuya literatura hasta el ciego ve,  
y cuyas palabras hasta el sordo oye.  
[...]  
23. El corcel, la noche y el desierto me conocen,  
al igual que la espada, la lanza, el papel y la pluma (p. 332).

Más allá de la simple jactancia, que irritó bastante a sus contemporáneos, el elogio que hace al-Mutanabbī de su propia poesía funciona como una garantía para el *mamdūh* de que el poema es tan bueno que está seguro que será leído, recitado, copiado y comentado por siempre, inmortalizando así a Abū al-Faḍl (o a cualquier otro elogiado al que le cayera en suerte ser celebrado por él). También con estos versos al-Mutanabbī emerge como el “strong poet” del que hablaba Harold Bloom, que consigue “matar” a sus padres poéticos para entronizarse como el mejor poeta de su tiempo. Pero no hay que olvidar, por otro lado, que para lograrlo tiene que demostrar que conoce íntimamente la poesía de sus predecesores, y de esa tensión entre innovación y tradición emerge un gran poema. En su citado artículo, S. Stetkevych explica:

... the poet had to produce a poem that falls generically within the tradition—this is to achieve the backward trajectory necessary for the legitimation both of the ruler and *qaṣidah*—and at the same time a work so striking and compelling in its originality that it establishes its own place in that tradition—this is to achieve the forward trajectory<sup>31</sup>.

Al-Mutanabbī consigue alcanzar eso por lo que tantos poetas compiten: que su poema pueda arraigarse en el pasado, pero al mismo tiempo proyectarse hacia el futuro.

El verso 41 regresa de la figura del poeta de vuelta al *mamdūh* con una afirmación que puede resultar peligrosa: “¡Oh, por tu verdad—que es lo máximo por lo que se puede jurar— / *tú eres la verdad* y el resto, futilidad!” (énfasis mío). En su impetuoso elogio, ¿ha cometido al-Mutanabbī el pecado de *širk* al decir “tú eres

<sup>31</sup> *Ibíd.*: p. 136.

la verdad” [= *l-al-ḥaqqu anta*]? *Al-ḥaqq* es uno de los 99 epítetos de Dios y utilizar alguno de ellos con el artículo definido para referirse a un ser humano podría verse como un sacrilegio. En este sentido recordamos al poeta místico Maṣūir al-Ḥallāğ quien profirió su famoso—y escandaloso—*ṣaḥ* (exclamación en medio del éxtasis místico): “*ana al-ḥaqq*” [= yo soy la verdad]. Pero al-Mutanabbī no parece estar dando un cariz místico a estos versos y la explicación de Abū al-‘Alā’ en su *ṣarḥ*, que dice que el poeta quiso decir que Abū al-Faḍl está lleno de verdad, es perfectamente aceptable y no hay por qué pensar otra cosa<sup>32</sup>. Finalmente, la casida llega a su fin con un verso que celebra tanto al propio poema de al-Mutanabbī como a Abū al-Faḍl al mismo tiempo: “Nunca se movió la lengua en el paladar, ni dedos / hicieron correr la pluma, con nada mejor que tu alabanza” (v. 43). La declaración implica una ecuación ingeniosa porque el poeta sugiere que si el poema es excelente, lo es por la grandeza de su *mamdūḥ*, pero también viceversa.

### 3. CONCLUSIONES

A lo largo de este ensayo he querido resaltar los mecanismos metapoéticos de esta casida panegírica de al-Mutanabbī. Mi propósito ha sido mostrar cómo el poeta saca ventaja del conocimiento de la tradición poética que le precede y de la que depende para producir un poema, por un lado, legitimado por esa tradición y por el otro lado, lo suficientemente original como para no ser olvidado. He comentado cómo la simple mención de la palabra “morada” le permite al poeta establecer el tono nostálgico del *nasīb* tradicional que habría requerido una elaboración más extensa. O cómo, en el mismo *nasīb*, elucida poéticamente la ecuación “ruinas del campamento abandonado” = “corazón del yo poético”. También he presentado el acertijo de las “gacelas que no son gacelas”, la corta extensión del *raḥīl*, y la condensación en un solo verso de los epítetos asociados al *mamdūḥ* (sol, nubes, mares, leones y vientos). Todas estas representan estrategias metapoéticas que dependen de una tradición poética firmemente establecida para que al-Mutanabbī pueda sacar partido de ellas. El elemento central de toda esta mecánica es el lector ideal de esta poesía. Un lector—e incluyo en esta categoría al propio al-Mutanabbī como lector de sus “ancestros poéticos”—íntimamente conocedor de la poesía árabe clásica, capaz de reconocer las alusiones que como pistas va dejando el poeta en el camino. Esto deja libre al autor para no tener que repetir las descripciones tradicionales del *nasīb*, el *raḥīl*, o las imágenes asociadas al elogiado, sino más bien hacer referencia a ellas evocándolas. Como todo un alquimista de las letras, al-Mutanabbī ha manipulado su patrimonio literario para proveer al lector la quinta esencia de la expresión poética árabe.

<sup>32</sup> Cabe mencionar aquí que Blachère en su artículo sobre al-Mutanabbī en la *Encyclopaedia of Islam* afirma: “Abū al-Ṭayyib [...] cast off religious dogmas which he regarded as spiritual instruments of oppression” (p. 769) así que tal vez le gustara jugar con los límites de lo sacrilegio.



## APÉNDICE

## Originales árabes del poema y otras citas poéticas

[1]

- ١- لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي الثُّلُوبِ مَنَازِلُ  
 ٢- يَغْلَمَنَّ ذَاكَ وَمَا عَلِمْتِ وَإِنَّمَا  
 ٣- وَأَنَا الَّذِي احْتَلَبْتُ الْمَيْبَةَ طَرْفُهُ  
 ٤- تَخْلُو الدِّيَارُ مِنَ الطَّبَاءِ وَعِنْدَهُ  
 ٥- أَلَلَاءٍ أَفْتَحُهَا الْجَبَانُ بِمُهْجَتِي  
 ٦- أَلْرَامِيَاثُ لَنَا وَهَرُّ تَوَافِرُ  
 ٧- كَأَفَانَا عَنْ شِبْهِيهِنَّ مِنَ الْمَهَا  
 ٨- مِنْ طَاعِنِي تَعْرِ الرَّجَالِ جَادِرُ  
 ٩- وَلِذَا اسْمُ أَغْطِيَةِ الْعُيُونِ جُفُوهَا  
 ١٠- كَمْ وَقْفَةٍ سَجَرْتِكَ شَوْقًا بَعْدَمَا  
 ١١- دُونَ التَّعَانِقِي نَاحِلِينَ كَشَكْلَتِي  
 ١٢- إِتَعَمَّ وَلَدٌ فَلِأَمُورٍ أَوَّاحِرُ  
 ١٣- مَا دُمْتَ مِنْ أَرْبِ الْحِسَانِ فَإِنَّمَا  
 ١٤- لِلْهَوِ آوِنَةٌ تَمُرُّ كَأَتَمَّهَا  
 ١٥- جَمَحَ الزَّمَانُ فَلَا لَدِيدٌ خَالِصُ  
 ١٦- حَتَّى أَبُو الْفَضْلِ ابْنُ عَبْدِ اللَّهِ رُو  
 ١٧- مَمْطُورَةٌ طَرْفِي إِلَيْهَا دُوتَهَا  
 ١٨- مَخْجُوبَةٌ بِسُرَادِقِي مِنْ هَيْبَتِهِ  
 ١٩- لِلشَّمْسِ فِيهِ وَلِلسَّحَابِ وَلِلْبَحَا  
 ٢٠- وَلِدَيْهِ مِلْعَقِيَانِ وَالْأَدَبِ الْمُفَا  
 ٢١- لَوْ لَمْ يَهْتَبْ جَبَّ الْوُفُودِ حَوَالَهُ  
 ٢٢- يَدْرِي بِمَا بِكَ قَبْلَ تَنْظِيرِهِ لَهُ  
 ٢٣- وَتَرَاهُ مُعْتَرِضًا لَهَا وَمَوْلِيَانًا  
 ٢٤- كَلِمَاتُهُ فُضِبَتْ وَهَرَّ فَوَاصِلُ
- أَفْتَرْتِ أَنْتِ وَهَرُّ مِنْكَ أَوَاهِلُ  
 أَوْلَاكُمَا يَبْكِي عَلَيْهِ الْعَاقِلُ  
 فَمَنْ الْمُطَالِبُ وَالْقَتِيلُ الْقَاتِلُ  
 مِنْ كُلِّ تَابِعَةٍ خِيَالٌ خَاذِلُ  
 وَأَحْبَبُهَا قَرِيبًا إِلَيَّ الْبَاحِلُ  
 وَالْحَاتِلَاتُ لَنَا وَهَرُّ غَوَافِلُ  
 فَلَهْنٌ فِي عَرَبِ التُّرَابِ حَبَائِلُ  
 وَمِنْ الرِّمَاحِ ذَمَالِجٌ وَخَلَاجِلُ  
 مِنْ أَمَّا عَمَلِ السُّيُوفِ عَوَامِلُ  
 عَرِي الرِّقِيبِ بِنَا وَجَّ الْعَاذِلُ  
 نَصَبٍ أَدَقَّهُمَا وَصَمَّ الشَّاكِلُ  
 أَبَدًا إِذَا كَانَتْ هُنَّ أَوَائِلُ  
 رَوْقِ الشَّبَابِ عَلَيْكَ ظِلٌّ زَائِلُ  
 قَبْلَ يَرُودُهَا حَبِيبٌ رَاحِلُ  
 مِمَّا يَشُوبُ وَلَا سُورٌ كَامِلُ  
 يَبُتُّ الْمُنَى وَهِيَ الْمَقَامُ الْهَائِلُ  
 مِنْ جُودِهِ فِي كُلِّ فَحْجٍ وَابِلُ  
 تَشِي الْأَرْقَمَةُ وَالْمَطِيُّ دَوَامِلُ  
 رِ وَاللَّسُودِ وَلِلرِّيَاحِ شَمَائِلُ  
 دِ وَمِلْحِيَاةٍ وَمِلْمَمَاتِ مَنَاهِلُ  
 لَسَرَى إِلَيْهِ قَطَا الْفَلَاةِ النَّاهِلُ  
 مِنْ ذَهَبِهِ وَجُجِبْتُ قَبْلَ تُسَائِلُ  
 أَحْدَاثَنَا وَتَخَارُ حِينَ يَتَّعَابِلُ  
 كُلُّ الصَّرَائِبِ تَحْتَهُنَّ مَفَاصِلُ

- حَتَّى كَأَنَّ الْمَكْرُمَاتِ قَتَابِلُ ۲٥ - هَزَمْتْ مَكَارِمُهُ الْمَكَارِمَ كُلَّهَا  
 أُمُّ الدُّهَيْنِ وَأُمُّ دَفْرِ نَاكِلِ ۲٦ - وَقَتَلَنْ دَفْرًا وَالدُّهَيْنِ فَمَا تَرَى  
 لَا يَنْتَهِي وَلِكُلِّ لُجِّ سَاحِلِ ۲٧ - غَلَامَةُ الْعُلَمَاءِ وَاللُّجِّ الَّذِي  
 وَلَدَ الْبَيْسَاءِ وَمَا هُنَّ قَوَائِلُ ۲٨ - لَوْ طَابَ مَوْلِدُ كُلِّ حَيٍّ مِثْلَهُ  
 لَدَرَّتْ بِهِ دَكْرٌ أُمُّ أَنْتَى الْحَامِلِ ۲٩ - لَوْ بَانَ بِالْكَرَمِ الْحَيْنُ بَيَانَهُ  
 هَيْهَاتَ تُكْنَمُ فِي الظَّلَامِ مَشَاعِلُ ۳٠ - لِيَزِدَ بَنُو الْحَسَنِ الشَّرَافُ تَوَاضِعًا  
 قَبْدًا وَهَلَنْ يَخْفَى الرِّبَابُ الْهَاطِلُ ۳١ - سَتَرُوا النَّدى سَتْرَ الْعُرَابِ سِقَادُهُ  
 شِيمٌ عَلَى الْحَسَبِ الْأَعْرَ دَلَائِلُ ۳٢ - جَفَحَتْ وَهَمْ لَا يَجْفَحُونَ بِمَا بِهِمْ  
 وَصَغِيرُهُمْ عَفْ الْإِزَارِ حُلَاجِلُ ۳٣ - مُتَشَاهِجُو وَرِعِ الْقُفُوسِ كَبِيرُهُمْ  
 مُسْتَعْظِمٌ أَوْ حَاسِدٌ أَوْ جَاهِلُ ۳٤ - يَا أَفْحَرُ فَإِنَّ النَّاسَ فِيكَ ثَلَاثَةٌ  
 عَرَفُوا أَيْحَمْدُ أَمْ يَدُمُ الْقَائِلُ ۳٥ - وَلَقَدْ عَلَوَتْ فَمَا ثَبَالِي بَعْدَمَا  
 قَصَّرْتَ فَالْإِمْسَاكُ عَنِّي نَائِلُ ۳٦ - أَثْنِي عَلَيْكَ وَلَوْ تَشَاءُ لَقُلْتُ لِي  
 بَيْتًا وَلَكِنِّي الْهَزْبُ الْبَاسِلُ ۳٧ - لَا تَجَسُّزُ الْفُصْحَاءُ تُشْنِدُ هَهُنَا  
 شِعْرِي وَلَا سَمِعَتْ بِسِعْرِي تَابِلُ ۳٨ - مَا نَالَ أَهْلُ الْجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُمْ  
 فَهِيَ الشَّهَادَةُ لِي بِأَيِّ كَامِلُ ۳٩ - وَإِذَا أَتَيْتُكَ مَدَمَّتِي مِنْ نَاقِصِ  
 أَنْ يَحْسَبَ الْهِنْدِيُّ فِيهِمْ بَاقِلُ ۴٠ - مَنْ لِي بِفَهْمِ أَهْبِلِ عَصْرٍ يَدْعِي  
 لَلْحَقِّ أَنْتَ وَمَا سِوَاكَ الْبَاطِلُ ۴١ - وَأَمَا وَحَيْفِكَ وَهُوَ عَايَةٌ مُفْسِمِ  
 وَالْمَاءُ أَنْتَ إِذَا اغْتَسَلْتَ الْعَاسِلُ ۴٢ - أَلطَّيْبُ أَنْتَ إِذَا أَصَابَكَ طَيْبُهُ  
 قَلَمًا بِأَحْسَنَ مِنْ تِنَّاكَ أَنَامِلُ ۴٣ - مَا دَارَ فِي الْحَنَكِ اللَّسَانُ وَقَلْبَتْ

[2]

- بِسْفَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ ۱ - وَقَا تَبَكِّ مِنْ دِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ  
 لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَائِلِ ۲ - فِتْوَضِحَ فَالْمِرْقَرَةَ لَمْ يَعْنَفْ رَسْمَهَا

[3]

- حَفَّ الْهُوَى وَتَوَلَّتِ الْأَوْطَارُ ۱ - لَا أَنْتَ أَنْتَ وَلَا الدِّيَارُ دِيَارُ

[4]

٣٦- وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رِوَاةٍ فَلَا يَدِي  
 إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدًا  
 ٣٧- فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشْتَمِرًا  
 وَغَيَّ بِهَ مَنْ لَا يُعَيُّ مُعَرِّدًا  
 ٣٨- أَجْزَيْتَنِي إِذَا أَنْشِدْتَ شِعْرًا فَإِنَّمَا  
 بِشِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مُرَدِّدًا  
 ٣٩- وَدَعَّ كُلُّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنِّي  
 أَنَا الصَّائِحُ الْمُخَكِّي وَالْآخِرُ الصَّدَى

[5]

١٥- أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدْبِي وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ

[...]

٢٣- أَلْحَيْتُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسِّنْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACHÈRE, R. (1971): "Al-Mutanabbī", *Encyclopaedia of Islam*. Vol. 6, 769-772.
- BLOOM, H. (1975): "Poetry, Revisionism, Repression", *Critical Inquiry* 2:2, 233-51.
- CONTE, G. B. (1986): *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Traductor Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press.
- IRWIN, R. (ed.) (2002 [1999]): *Night & Horses & the Desert. An Anthology of Classical Arabic Literature*. New York: Anchor Books.
- LANE, E. W. (1968 [1872]): *An Arabic English Lexicon*. 8 vols. London: Williams and Norgate [reimpreso en Beirut: Librerie du Liban].
- LARKIN, M. (2006): "Al-Mutanabbi, Abu'l-Tayyib Ahmad Ibn al-Husayn al-Ju'fi", en: Meri, J. W. (ed.): *Medieval Islamic Civilization. An Encyclopedia*. vol 1. New York: Routledge, 542-44.
- OUYANG, Wen-Chin (1997): *Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture: The Making of a Tradition*. Edinburg: Edinburg University Press.
- RUBIERA MATA, María Jesús (1974): "La poesía cinagética árabe", *Orientalia Hispanica sive studia F. M. Pareja dedicavit*. Leiden: E. J. Brill, 566-579.
- SPEL, S. (1977): "Islamic Kinship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9<sup>th</sup> Century", *Journal of Arabic Literature* 8, 20-35.
- STETKEYVICH, J. (1993): *The Zephyrs of Najd*. Chicago: Chicago University Press.
- STETKEYVICH, J. (1994): "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb", en: Stetkevych, S. P. (ed.): *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 58-129.
- STETKEYVICH, S. P. (1991): *Abū Tammām and the Poetics of the ʿAbbāsīd Age*. Leiden: E. J. Brill.
- STETKEYVICH, S. P. (1994): "Pre-Islāmic Panegyric and the Poetics of Redemption", en: Stetkevych, S.P. (ed.): *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1-57.

- STETKEVYCH, S. P. (1996): “Abbāsīd Panegyric and the Poetics of Political Allegiance: Two Poems of al-Mutanabbī on Kāfūr”, en: Sperl, S./Shackle, C. (eds.): *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*. Leiden: E. J. Brill, 35-63.
- STETKEVYCH, S. P. (1996): “Abbāsīd Panegyric. The Politics and Poetics of Ceremony: al-Mutanabbī’s ‘Īd-Poem to Sayf al-Dawlah”, en: Smart, J. R. (ed.): *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Surrey: Curzon, 119-43.
- VÁZQUEZ, M. A. (2003): “Poetics Pilgrimages: From Baghdad to Andalucía, Abū Tammām’s *lā anta anta wa lā al-dyāru dyaru*”, *Journal of Arabic Literature* 34:1-2, 122-37.

#### FUENTES DOCUMENTALES

- ABŪ TAMMĀM HABĪB IBN AWS AL-ṬĀĪ (1964): *Dīwān Abī Tammām bi šarḥ al-Ḥaṭīb al-Tabrīzī*. 3 vols. Cairo: Dār al-Macārif.
- ABŪ AL-ṬAYYIB AḤMAD IBN AL-ḤUSAYN AL-MUTANABBĪ AL-KINDĪ (1983): *Dīwān al-Mutanabbī*. Bayrūt: Dār Bayrūt.
- ABŪ AL-ṬAYYIB AḤMAD IBN AL-ḤUSAYN AL-MUTANABBĪ AL-KINDĪ (1861): *Dīwān al-Mutanabbī wa fī atnā’i al-matnihi šarḥu al-imāmi al-callamati al-Wāḥidī*. Berlin: s.e.
- ABŪ AL-ṬAYYIB AḤMAD IBN AL-ḤUSAYN AL-MUTANABBĪ AL-KINDĪ (2006): “Laki yā manāzilu fī al-qulūbi manāzilu”. *Wāḥat al-Mutanabbī*. Editores Al-Qarya al-Ilktrūniyya fī Abū Ḥabī. <<http://www.almotanabbi.com/poemPage.do?poemId=207>> (22 agosto 2016).

