

## UNA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DE LA SÍLABA FINAL DE VERSO EN NIZAR KABBANI

El presente trabajo se propone efectuar una cala sistemática en la obra lírica del poeta árabe sirio contemporáneo Nizār al-Qabbānī (Nizar Kabbani), indagando concretamente en el material fónico constituyente de uno de los elementos formales del poema: la sílaba final de verso.

Creo que huelga aludir al mayor carácter emocional y de incidencia en el conjunto del poema (entiéndase, en una poesía formalmente clásica, o neo-clásica, como es, a pesar de engañosas apariencias, la de Kabbani) que tiene la sílaba final, y de ahí el por qué de nuestra elección en esta indagación inicial. Directísimamente implicado a todo ello está el problema de la rima y, detrás, el apasionante y trascendental problema de las estructuras del poema. Consecuentemente, por ello, el presente trabajo podrá ir sirviendo como inicial corte indagatorio y estratigráfico en el estudio de esos temas en dicho autor.

Es necesaria una definición de principio: se entiende por sílaba final, aquí, un conjunto fónico binario, constituido por dos elementos combinativos complementarios: vocal y consonante, sea cualquiera el orden en que se produzcan. No han afectado, por tanto, de momento, al posible alcance de nuestra indagación interpretativa, otros aspectos del problema que revestirían indudablemente su importancia —¡y cuánta, cómo no!— en un estudio más amplio y general que de él se efectuara, menos ceñido —por propia decisión— que el nuestro: el de la duración de la sílaba, por ejemplo, o el de su constitución no binaria.

Y una segunda precisión también: para la realización del presente estudio se ha tenido en cuenta la obra lírica de Kabbani aparecida

en volumen hasta el año 1967, por la simple razón de considerar que, precisamente por esa fecha, y condicionado a lo que parece en lo fundamental por un hecho externo a lo poético, político-militar, la llamada «Guerra de los seis días», la obra del poeta entra en un *tournant* decisivo, fácilmente apreciable —como ya se ha hecho— en lo que a los simples asuntos se refiere<sup>1</sup>, pero que, a nuestro primer parecer, puede haber afectado también a los propios constituyentes formales del poema<sup>2</sup>. De cualquier manera, es esa otra cuestión, que requeriría asimismo su correspondiente estudio, después de cuya realización, únicamente, podríamos comprobar hasta qué punto —y cómo— se cumplía lo que hubiéramos supuesto.

El trabajo se dispone exponiendo uno a uno —por separado— los resultados allegados para cada uno de los divanes del autor tenidos en cuenta, y según su orden cronológico de publicación, para sistematizar después unos resultados finales y sugerir, al tiempo, unas consideraciones estilísticas.

Hay que decir, por último, que el sistema empleado ha sido, sencillamente, el de recuento y anotación personales. Se trata del más directo, sí, pero desde luego el menos empleado ya en trabajos estadísticos y de índices de frecuencia similares al nuestro. En este caso, sin embargo, la relativa moderación del material poético objeto de recuento y los precisos límites de nuestro trabajo permitían la aplicación de este primitivo método visuo-manual, aunque quede

<sup>1</sup> En resumen, y occidentalizando las calificaciones para que el lector pueda hacerse una idea ajustada, podemos decir que, a partir de ese momento, la poesía de Kabbani se hace fundamentalmente militante, social y de denuncia. Admitamos que poemas en esa línea ya existían —y suficientes— en la anterior obra de Kabbani, pero es lo cierto que no era esa su línea de poeta —véase el prólogo escrito para nuestra antología de sus poemas: *Poemas amorosos árabes*, Madrid, 1965.

<sup>2</sup> Desisto de insertar aquí referencia a interesantes comentarios y críticas de los propios literatos árabes de hoy a esta última fase de producción de Kabbani, con las correspondientes observaciones sobre esas novedades que presenta. De momento, me conformo sucintamente con remitir al lector a mis dos breves prólogos a los folletos que incluyen traducciones de poemas recientes: *Tres poemas después del desastre*, Madrid, Casa Hispano-Árabe, 1968 (en colaboración con Mahmud Sobh) y *Respuesta a los actores*, Madrid, Casa Hispano-Árabe, 1970. Aprovecho la coyuntura para adelantar que, en la actualidad, me ocupa asimismo un estudio pormenorizado de esa otra poesía de Kabbani —la no-amorosa— de época anterior, y en el que, el análisis de su posible entronque con la posterior a la que ahora aludo, ocupará el espacio exigido.

siempre el margen mínimo de error en el recuento, en la anotación o en la interpretación de los datos, que es más difícilmente producible de aplicarse medios mecánicos.

### I. Diván *Ṭufūlat nahd*, 'Pecho adolescente'

Segundo libro de poemas del autor, aparecido el año 1948<sup>3</sup>. Para el presente trabajo hemos consultado la quinta edición, Beirut, 1961. Según el índice correspondiente, consta de 37 poemas, de los que, en nuestra estadística, hemos tenido en cuenta, por las razones que se explican, solamente 31<sup>4</sup>. El número total de sílabas finales resultante ha sido de 977, con la siguiente distribución:

#### 1) Según el soporte consonántico

N=253 (25,9 % del total). — R=113 (11,5 %). — D=71 (7,2 %)  
 Q = 66 (6,7 %). — L = 60 (6,1 %). — T = 56 (5,7 %)  
 B = 55 (5 %). — M = 47 (4,8 %). — ' = 45 (4,6 %)  
 H = 44 (4,5 %). — ' = 29 (2,9 %). — K = 25 (2,5 %)  
 Ḥ = 25 (2,5 %). — Otros soportes, según orden decreciente de empleo:  
 F, S, D, W, Y, Š, T, G, J, D, Ṭ

#### 2) Según el soporte vocálico

I = 391 (40 %). — A = 380 (38,8 %). — U = 206 (21 %)

<sup>3</sup> En realidad, la obra lírica de Kabbani se inicia con el volumen *Qālat li al-samrā'*, 'Me dijo la morena', Damasco, 1944. Lamentablemente, es el único diván del poeta que no poseo.

<sup>4</sup> Esto tiene una sencillísima explicación: el ejemplar que poseo de este diván, mal encuadernado, comienza por la página 33, tras las prologales, también incompletas, por lo que no ha podido entrar en la estadística el primer poema. Asimismo, faltan las págs. 145 a 160, por lo que desaparecen también otros cinco poemas. Creemos, sin embargo, que, para el resultado final del estudio, y dado el considerable número de poemas consultados, supondrían un grado de incidencia mínimo.

3) *Clasificación por sílabas*

NA = 64 (6,5 %). — IN = 63 (6,4 %). — RI = 51 (5,2 %)  
 UN = 50 (5,1 %). — AN = 46 (4,7 %). — DU = 44 (4,5 %)  
 BI = 38 (3,8 %). — HA = 31 (3,1 %). — NI = 28 (2,8 %)  
 RA = 27 (2,7 %). — 'I = 27 (2,7 %). — LA = 24 (2,4 %)  
 MA = 24 (2,4 %). — TI = 24. — QI = 23 (2,3 %)  
 AR = 22 (2,2 %). — FI = 21 (2,1 %). — DI = 21. — AL = 20 (2 %)

II. Diván *Anti li 'Eres mía'*

Cuarto libro poético del autor, aparecido el año 1950<sup>5</sup>. Para el presente trabajo hemos contado con la cuarta edición, Beirut, 1961. Consta de 32 poemas, y todos ellos han sido tenidos en cuenta. El número total de sílabas resultante ha sido de 1.315, con la siguiente distribución:

1) *Según el soporte consonántico*

N = 311 (23,6 %). — H = 150 (11,3 %). — T = 105 (7,9 %)  
 R = 86 (6,5 %). — F = 78 (5,9 %). — D = 71 (5,3 %)  
 L = 70 (5,3 %). — B = 66 (5 %). — Q = 57 (4,3 %)  
 M = 54 (4 %). — ' = 46 (3,7 %). — K = 34 (2,5 %)  
 ' = 32 (2,4 %). — Ĥ = 31 (2,3 %)  
 Otros: Y, W, Ÿ, Š, S, D, Z, T, D, T, Š, G.

2) *Según el soporte vocálico*

I: 531 (40,3 %). — A = 484 (36,7 %). — U = 300 (22,8 %)

3) *Clasificación por sílabas*

UN = 68 (5,1 %). — IN = 68. — HA = 66 (5 %)  
 AN = 65 (4,9 %). — NA = 57 (4,7 %). — DI = 57

<sup>5</sup> Como se observará, me refiero a este cuarto diván sin haber tratado antes del tercero. La explicación es la siguiente: se trata de *Samba*, Beirut, 1949, libro de disposición particular, largo poema de breves versos, dividido también en brevísimas estrofas, por lo que preferiré tratarlo por separado en otro momento.

RI = 49 (3,7 %). — NI = 47 (3,5 %). — FU = 46 (3,4 %)  
 HU = 45 (3,4 %). — TI = 45. — LI = 38 (2,8 %)  
 AT = 33 (2,5 %). — BI = 29 (2,2 %). — FI = 28 (2,1 %)

### III. Diván *Qaşā id* 'Poemas'

Quinto libro poético del autor, aparecido el año 1956. Para el presente trabajo hemos contado con la sexta edición, Beirut, 1967. Consta de 39 poemas, todos los cuales han sido tenidos en cuenta. El número total de sílabas resultante ha sido de 1.505, con la siguiente distribución:

1) *Según el soporte consonántico*

N = 409 (27,1 %). — R = 162 (10,7 %). — D = 116 (7,7 %)  
 B = 101 (6,7 %). — L = 100 (6,7 %). — H = 96 (6,3 %)  
 M = 70 (4,6 %). — T = 69 (4,6 %). — ʿ = 60 (3,9 %)  
 Y = 57 (3,7 %). — K = 48 (3,1 %). — Q = 48  
 F = 47 (3,1 %). — ʾ = 44 (2,9 %)  
 Otros: Ĥ, D, S, G, Š, W, Ŷ, Z, T, J, Đ

2) *Según el soporte vocálico*

I = 659 (43,7 %). — A = 632 (41,9 %). — U = 214 (14,4 %)

3) *Clasificación por sílabas*

NI = 112 (7,5 %). — NA = 104 (6,9 %). — IN = 86 (5,6 %)  
 UN = 63 (4,1 %). — AR = 58 (3,8 %). — RI = 56 (3,7 %)  
 YA = 56. — HA = 52 (3,4 %). — BI = 45 (2,9 %)  
 AN = 44 (2,9 %). — ʿI = 43 (2,8 %). — AB = 39 (2,5 %)  
 ID = 35 (2,2 %). — DI = 34 (2,2 %). — TI = 34  
 MI = 33 (2,1 %). — LA = 32 (2,1 %). — Aʾ = 32

IV. Diván *Ḥabībatī 'Amada mía'*

Sexto libro poético del autor, aparecido el año 1961, en Beirut<sup>6</sup>. Para el presente trabajo hemos contado precisamente con esta primera edición. Consta de 28 poemas, todos los cuales han sido tenidos en cuenta. El número total de sílabas resultante ha sido de 1.711, con la siguiente distribución:

1) *Según el soporte consonántico*

N = 503 (29,3 %). — R = 189 (11 %). — T = 162 (9,4 %)  
 H = 157 (9,1 %). — B = 112 (6,5 %). — M = 96 (5,6 %)  
 K = 95 (5,5 %). — D = 90 (5,2 %). — L = 75 (4,3 %)  
 Otros: Y, ʿ, S, Q, F, ʾ, Ḥ, W, ʿY, D, Ḍ, Š, Š, Z, Ṭ, T, J, Z, G.

2) *Según el soporte vocálico*

I = 793 (46,3 %). — A = 615 (35,9 %). — U = 303 (17,7 %)

3) *Clasificación por sílabas*

NI = 157 (9,1 %). — IN = 107 (6,1 %). — NA = 83 (4,8 %)  
 TI = 80 (4,6 %). — UN = 75 (4,4 %). — AN = 74 (4,3 %)  
 HI = 59 (3,4 %). — HU = 55 (3,2 %). — AR = 55  
 RI = 45 (2,6 %). — HA = 43 (2,5 %). — RA = 39 (2,2 %)  
 KI = 39. — TU = 36 (2,1 %). — LI = 36. — YA = 35 (2 %)

---

<sup>6</sup> Incidentalmente, quisiera llamar la atención sobre algo que puede resultar interesante para el estudio del desarrollo interno de la obra de Kabbani, y es que, llegado a esta cota cronológica, el poeta va espaciando algo más la publicación de sus libros, en comparación al rápido ritmo impuesto durante la etapa de sus primeros divanes. En efecto, entre 1944 y 1950 aparecieron cuatro; entre el 1951 y el 61, sólo dos, precisamente éste y el anterior, los acostumbradamente reconocidos como más maduros en el conjunto de su producción amorosa de esta época.

V. Diván *al-Rasm bi-l-kalimāt* 'Dibujar con palabras'

Séptimo libro de poemas del autor, aparecido el año 1967, en Beirut<sup>7</sup>. Para el presente trabajo hemos contado precisamente con esta primera edición. Consta de 53 poemas, o poemillas<sup>8</sup>, todos los cuales han sido tenidos en cuenta. El número total de sílabas resultante ha sido de 1.490, con la siguiente distribución:

1) *Según el soporte consonántico*

N = 364 (24,4 %). — R = 254 (17 %). — H = 179 (12 %)

T = 108 (7,2 %). — D = 94 (6,3 %). — Y = 85 (5,7 %)

L = 80 (5,3 %). — ʾ = 80. — B = 74 (4,9 %)

ʿ = 42 (2,8 %). — M = 42. — Q = 42

2) *Según el soporte vocálico*

A = 687 (46,1 %). — I = 583 (39,1 %). — U = 220 (14,8 %)

3) *Clasificación por sílabas*

IN = 97 (6,5 %). — NA = 90 (6 %). — AR = 90

YA = 83 (5,3 %). — TI = 80 (5,3 %). — HA = 80

<sup>7</sup> Adviértase de nuevo la espaciación cronológica que se ha producido, atendiendo a la fecha de publicación del anterior diván: 1961, seis años. Recordemos asimismo que, en el intervalo, Kabbani publica un libro de prosa: *al-Siʿr qandil ajḍar* 'La poesía es un candil verde', Beirut, 1963.

<sup>8</sup> En efecto, brevísimos madrigales o apuntes líricos o descriptivos son las composiciones incluidas entre las págs. 161-175. Entre ellas están las 'Hojas españolas', parcialmente traducidas por mí con el título general de 'Bordados españoles' —fue el que eligió, entonces, el propio poeta— en la antología citada: *Poemas amorosos ...*, págs. 136-139.

En realidad, este último diván de Kabbani presenta curiosas novedades formales, con presentación dual del poema: molde estrófico tradicionalizante y molde estrófico quebrado —algo de lo que se ha venido llamando en poesía árabe contemporánea «verso libre», o «liberado», o «suelto»—. Desde el punto de vista de la estructura métrica, parece un libro de interés, y a muchos respectos ofrece la impresión como de una vuelta del poeta a sus obras juveniles: 'Pecho adolescente', por ejemplo.

RI = 75 (5 %). — DI = 74 (4,9 %). — AN = 69 (4,6 %)  
 NI = 58 (3,8 %). — HU = 56 (3,7 %). — RA = 54 (3,6 %)  
 UN = 47 (3,1 %). — HI = 43 (2,8 %). — 'I = 35 (2,3 %)  
 LA = 34 (2,2 %). — RU = 30 (2 %)

Efectuado el recuento parcial de cada uno de los divanes, insertamos el total, conforme a la pauta seguida. El número total de sílabas finales resulta ser de 6.998, con la siguiente distribución:

1) *Según el soporte consonántico*

N = 1.840 (26,2 %). — R = 804 (11,4 %). — H = 626 (8,9 %)  
 T = 500 (7,1 %). — D = 442 (6,3 %). — B = 408 (5,8 %)  
 L = 385 (5,5 %). — M = 309 (4,4 %). — Q = 255 (3,6 %)  
 ' = 230 (3,2 %). — K = 228 (3,2 %). — Y = 223 (3,1 %)  
 ' = 209 (3 %). — F = 177 (2,5 %)

Los restantes fonemas concurrentes presentan, naturalmente, índices de empleo más bajos, prácticamente sin importancia alguna.

2) *Según el soporte vocálico*

I = 2.957 (42,3 %). — A = 2.798 (39,9 %). — U = 1.243 (17,8 %)

3) *Clasificación por sílabas*<sup>9</sup>

IN = 421 (6 % y 22,8 %). — NI = 402 (5,7 % y 21,8 %)  
 NA = 395 (5,6 % y 21,4 %). — UN = 303 (4,3 % y 16,4 %)  
 AN = 298 (4,2 % y 16,1 %). — RI = 276 (3,9 % y 34,3 %)  
 HA = 272 (3,8 % y 43,4 %). — TI = 263 (3,5 % y 56,6 %)  
 AR = 227 (3,2 % y 28,2 %). — DI = 212 (3 % y 47,9 %)  
 YA = 208 (3 % y 93,2 %). — HU = 188 (2 % y 30 %)

---

<sup>9</sup> En este tercer apartado, después de la cifra total de empleo, se incluyen, como se ve, dos coeficientes. El primero precisa el tanto por ciento correspondiente a la sílaba en cuestión dentro del conjunto total; el segundo, el particular que alcanza en relación con las restantes sílabas formadas con el mismo fonema consonántico. Creo que así se ofrece una interesante posibilidad de interpretación secundaria, ampliando el campo de las indagaciones fonológicas y de las observaciones particulares aplicables a cada fonema por separado.



BI = 170 (2,4 % y 41,6 %). — RA = 149 (2 % y 18,5 %)  
 'I = 137 (1,9 % y 59,5 %). — HI = 131 (1,8 % y 20,9 %)  
 LI = 129 (1,8 % y 33,5 %). — LA = 127 (1,8 % y 32,9 %)  
 KI = 102 (1,4 % y 44,7 %). — MI = 99 (1,4 % y 32 %)  
 TU = 99 (1,4 % y 19,8 %). — MA = 98 (1,4 % y 31,7 %)  
 AB = 95 (1,3 % y 23,2 %). — RU = 93 (1,3 % y 11,5 %)  
 AT = 93 (1,3 % y 18,6 %). — QI = 85 (1,2 % y 33,3 %)  
 FI = 78 (1,1 % y 44 %). — DU = 77 (1,1 % y 17,4 %)  
 A° = 75 (1 % y 35,8 %). — AL = 71 (1 % y 18,4 %)

Otras, de porcentaje gradualmente decreciente: 'I, QA, BA, IK,  
 BU, FU, ʕU, AM, DA, etc...

A la vista de tales datos obtenemos unas conclusiones pertinentes, que procuramos resumir en los siguientes puntos:

1.º Atendiendo al material vocálico, existe una notable preponderancia de empleo de los sonidos /i/ /a/, con ligera ventaja para el primero de ellos, que sólo en una ocasión —el último de los divanes analizados, el más tardío, por tanto— se ve superado por el segundo.

No deja de llamar la atención esta ligera supremacía del sonido /i/ sobre la que podemos considerar como vocal «natural» del árabe, /a/, y en allegar explicaciones —o intentos de explicación— puede estar una de las más curiosas prolongaciones de nuestro estudio. ¿Estará tal vez condicionado parcialmente por la posible estructura formal «gramaticalizada» de la poesía de Kabbani, a lo que algo más adelante aludiremos? ¿Habrá quizá una oscura preferencia subjetiva —preferencia de poeta, de hombre que juega con formas y sonidos— por la que puede ser considerada vocal frágil —su nombre, *kasra*, ya es todo un símbolo— de la lengua?

2.º Atendiendo al material consonántico, la luz se hace ya más meridiana y creo que podemos dejar sentada una de las conclusiones básicas de nuestro estudio: el predominio absoluto del sonido /n/ sobre los restantes, en forma que llega a superar la cuarta parte del total. Además, de todos los fonemas siguientes, sólo /r/ presenta un coeficiente de empleo algo considerable y —como /n/ también, aunque en grado algo menor— un notable índice de estabilidad,

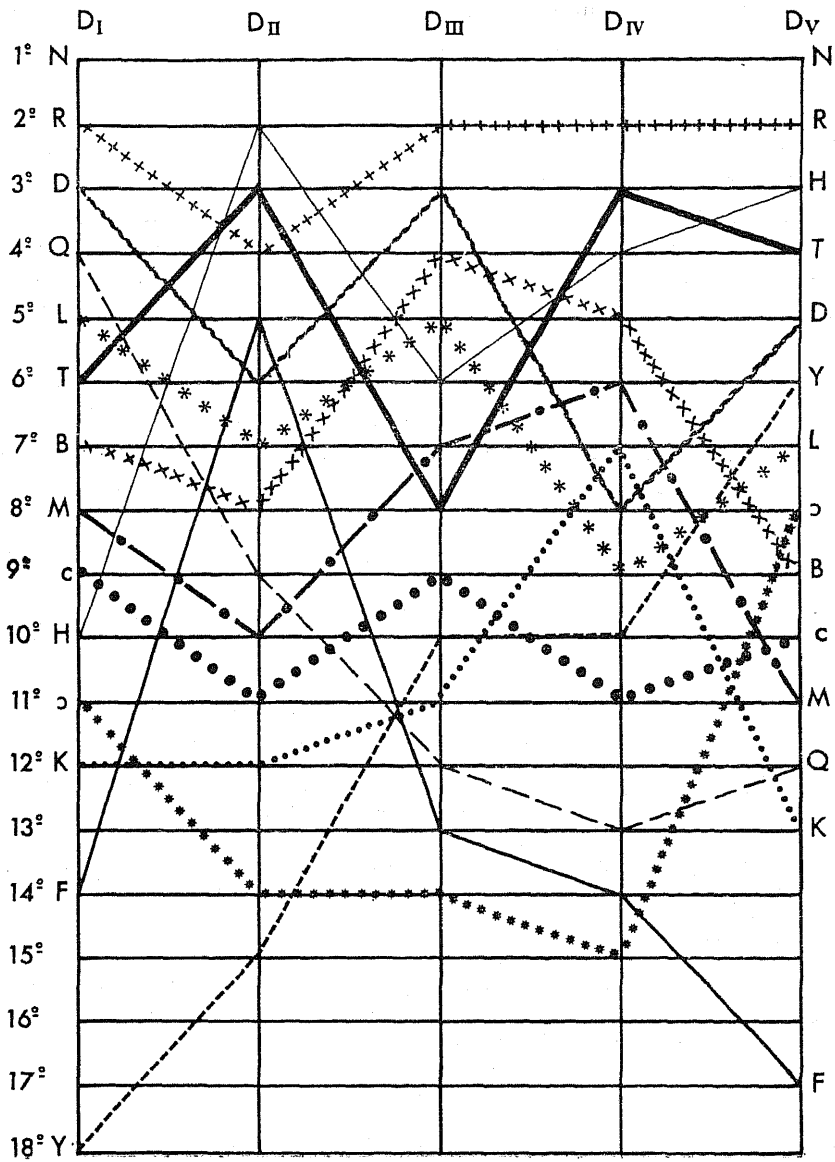
Dada la amplitud y variedad del sistema consonántico, creo que resultará útil la inserción del gráfico siguiente, en cuya parte superior se fijan los divanes progresivamente analizados, en tanto que, a los márgenes, se precisan los puestos alcanzados, en clasificación decreciente, por cada uno de estos fonemas consonánticos. Todo ello ayudará a deducir, posteriormente, un índice de divergencia, en el que se procurará dejar constancia de las oscilaciones en el porcentaje de empleo para cada uno de los fonemas, y un parcial índice de progresión, teniendo en cuenta la clasificación de cada uno de ellos en el primero y último de los divanes. Al tiempo, el lector interesado encontrará una fórmula para seguir la «aventura» particular sufrida por cada uno de los fonemas, y asimismo las características principales y modificaciones que ofrece cada uno de los libros desde el punto de vista que nos ha ocupado.

Del gráfico puede deducirse, pues, el siguiente índice de divergencia de empleo:

Divergencia 0:	/n/
» 2:	/r/ / <sup>c</sup> /
» 4:	/l/
» 5:	/t/ /d/ /b/ /m/
» 6:	/k/
» 7:	/ <sup>o</sup> /
» 8:	/h/
» 9:	/q/
» 12:	/f/ /y/

Y asimismo, este otro índice parcial de progresión según los términos inicial y final antes indicados:

	Neutra:	/n/ /r/	
Positiva:	+ 2:	/t/	Negativa: — 1: /k/ / <sup>c</sup> /
	+ 3:	/ <sup>o</sup> /	— 2: /d/ /l/ /b/
	+ 7:	/h/	— 3: /m/ /f/
	+ 12:	/y/	— 8: /q/



3.º En resumen, atendiendo al material fónico, la sílaba final ofrece en Kabbani, vocálicamente, un predominio de /i/ /a/ y, consonánticamente —lo que va a empezar a ser mucho más significativo, naturalmente—, de /n/ /r/. Y decimos «mucho más significativo», por las siguientes razones:

a) De todas las posibilidades naturales que se le ofrecían, el poeta evidencia una preferencia marcada por dos fonemas consonánticos que, precisamente, y desde el punto de vista acústico, están más contaminados de vocalismo: «certains sons que nous classons traditionnellement parmi les consonnes, ont une structure acoustique qui rappelle beaucoup celle des voyelles (m, n, l)»<sup>10</sup>, de un lado, y que, de otro, según la intensidad articulatoria, presentan otra inquietante característica aproximadora: «les nasales et les liquides sont toujours des douces, de même que les semi-voyelles»<sup>11</sup>. Es decir, sonidos fundamentalmente tonales, dulces y —me atrevo a insinuar ya— afectantes —¿no podríamos ir diciendo, también, que afectivos?— con sus determinados efectos de nasalización y resonancia, decididamente emocionales<sup>12</sup>.

Insistiendo en este aspecto, hay que advertir —y me atrevo a insinuar que puede ser, a la larga, un fecundísimo campo de estudio

<sup>10</sup> Malmberg, Bertil, *La phonétique*, 8.ª ed., París, 1970, págs. 20-21. Recuérdese asimismo la conocida agrupación de Jespersen de los fonemas, atendiendo a su sonoridad, y observemos que precisamente los consonánticos que gozan de una sonoridad mayor, y por tanto más próxima a la de las vocales —cumbre normal de sonoridad— son los de nasales, laterales y vibrantes, es decir, de /n/ /r/ entre otros. Véase: Malmberg, *ob. cit.*, págs. 76 y sigs.

Creo que, a todos estos respectos fonéticos, basta con remitir a este sencillo y excelente manual, y no recargar con pesadas citas que, en lo esencial, serían sólo corroborativas.

<sup>11</sup> Malmberg, *ob. cit.*, pág. 60. Reconozcamos de pasada que este aspecto de la intensidad o fuerza puestas en la articulación de los sonidos debe atraer fundamentalmente a un poeta, aunque quizá, con frecuencia, sólo de una manera digamos inconsciente. Por ello lo hago notar como —creo— merece.

<sup>12</sup> ¿No es un tópico de la poesía árabe el ensalzar ese runrún nasal de la gacela que hace la voz de la amada más adorable y deliciosa, esa *gunna* que también —como fenómeno fonético— han abonado los gramáticos una y otra vez?

Lamento que mis actuales circunstancias de trabajo no me permitan profundizar en este aspecto como quisiera, pero, en cualquier caso, tengo el decidido propósito de entrar en ello en cuanto me lo permitan. Creo que este estudio de la «gunna» precisamente, tanto desde el punto de vista simplemente fonético como en su dimensión aplicada a la estilística de la poesía árabe, profundizando en las fuentes, será de suma utilidad.

e investigación en el tema de las inter-acciones lingüístico-literarias— que, aparte estas afinidades de fonética general advertibles, la fonética árabe ha tratado precisamente de /n/ y /r/ como formantes de un grupo con características muy propias: «mais un lien, assez ténu, rattache l, r et n»<sup>13</sup>. Significativamente también —al menos para mí— se incluyen dentro del grupo llamado de las *ḥurūf al-ḍalāqa* o *al-ḥurūf al-ḍawlaqiyya*<sup>14</sup>, compuesto por /l/ /r/ /n/ «líquidas» y las tres labiales /f/ /b/ /m/. Fleisch, tomándolo de al-Astarābādī, nos aporta una apreciación que a mí me parece muy valiosa y estimable: estos sonidos suponen *al-faṣāḥa wa-l-jiffiyya fi-l-kalām*, lo que, traducido, significa 'elocuencia y levedad en el discurso', o, como dice el mismo Fleisch, que son «les plus légers des ḥurūf»<sup>15</sup>.

Es decir, que a los efectos anteriormente precisados se puede adjuntar ahora, asimismo, el de «ligereza», o, lo que yo personalmente prefiero, dentro de nuestras posibilidades terminológicas, de «levedad». ¡Y no olvidemos que estamos tratando de una poesía lírica y, fundamentalmente, amorosa!

4.º Dentro de este confuso mundo subyacente de posibilidades fónicas el poeta ha marcado también sus preferencias últimas, apicales, supremas puntas de flecha, vértices de cuerda, por /i/ de un lado y /n/ de otro. ¿Y no resulta por ello significativo que, precisamente, una vez efectuada la clasificación total por sílabas, según su porcentaje de empleo, resulten *in* y *ni* las de mayor coeficiente? Quizá, como si hubiera producido en ellas una plenitud de realización. En todo caso, se ofrece un inquietante resultado coincidente, y por ello se hace notar. Así como —por último, y para añadir más leña al fuego de las extremas posibilidades indagatorias— se comprueba que esa ascensión de *in* y *ni*, o la inversa, conmutándose, al plano de realización silábica predominante, se insinúa en el diván *Qaṣā'id* y se

<sup>13</sup> Fleisch, *Philologie ...*, pág. 60, remitiendo a su vez a conocidos trabajos de Cantineau. Otros funcionamientos fonéticos semejantes entre /n/ y /r/ pueden verse tratados en esta misma obra de Fleisch, págs. 218 y sigs.

<sup>14</sup> Llamadas así por pronunciarse con la punta de la lengua: *ḍalq* o *ḍawlaq*. Es decir, que se trata de apicales.

<sup>15</sup> Fleisch, *ob. cit.*, pág. 227, quien, acertadamente, recuerda la frecuencia con que entran en la formación de cuadriláteros —precisamente por esa su naturaleza leve— y contraponiéndolas a las «muṣmata» o «pesadas».

plasma definitivamente en *Ḥabībatī*, por extraña (?) coincidencia, también, los dos libros de Kabbani en que su poesía amorosa está ya plenamente madurada, su línea, conseguida. Rozamos tal vez, con púdico respeto, el misterio de la creación artística: ¿Habrà una plenitud a todos los niveles? ¿Serà el mediodía exacto del poeta?

5.º Aspecto muy importante del tema que tratamos, enraizado en el prístino hontanar creador y hundido en el subsuelo semántico y connotativo, es el de la posible gramaticalidad de la poesía de Kabbani. Algo a lo que hemos aludido antes de pasada, y sobre lo que vamos a añadir ahora, simplemente, algunos destellos quizá iluminadores.

En efecto: se ha señalado ya el predominio del fonema /n/ dentro del campo consonántico, pero conviene tener en cuenta varias facetas gramaticales de este sonido, la múltiple y polifacética concurrencia que, a este respecto, presenta. Como morfema único de indeterminación, por ejemplo; como precisante de persona en la conjugación, y especialmente —lo que puede resultar también significativo en una indagación sobre poesía amorosa, es decir, en una lírica dirigida a la amada— como morfema de un tú femenino. De ahí puede derivarse, o implicarse en ello, una peculiar predisposición del poema hacia sílabas como *in* o *na* —de tan alto coeficiente en el recuento final— y su correspondiente incidencia en la rima. Como morfema de plural, asimismo, y como forma complemento de pronombre personal, lo que también puede desencadenar una espléndida cadena de sugerencias y resonancias semánticas en la rima: insistencia de la expresión del 'yo' —*nī*— y del 'nosotros' —*na*—<sup>16</sup>. Es decir, abrir todo un ámbito de interiorización, en el seno de una poesía amorosa, repito. ¡Nada más que eso, para el que sepa ver y sentir poesía!

En efecto: las amplias posibilidades de expresión en femenino que permite el empleo y desarrollo de fonemas como /t/ /h/ —también válido para el juego e intermutación comunicable de las formas pronominales 'él' y 'ella' especialmente —*hu* y *ha*— /ʔ/ y /y/,

<sup>16</sup> Como simple referencia inicial, remitiríamos al lector interesado por estos aspectos, inter-accionados, de que ahora se trata, a poemas como *Lā-tuḥibbīnī* 'No me ames', ap. el diván *al-Rasm bi-l-kalīmāt*, págs. 105-108, o *Sāʿat al-ṣifr* 'La hora cero', págs. 135-139.

esta última en su desarrollo morfemático como «nisbí» o adjetivo de relación <sup>17</sup>.

En efecto: la misma valencia de la vocal /i/ en árabe para expresión y fijación del femenino, con el desarrollo de formas como *ti* —'tú femenino'— en la flexión verbal, del mismo *ki* posesivo o pronominal, o la misma cadena de posibilidades de inter-penetración, evocación, sugerencia e intimismo que puede desencadenar esa vocal al expresar la flexión posesiva de primera persona <sup>18</sup>.

En fin, ¿para qué seguir, de momento? Subyaciendo, todo un germinal y virgen mundo de estructuras gramaticales y alusiones significadoras transparentes —por eso, quizá se ven con tanta dificultad— al que habrá que aplicar alguna vez el agudo y tímido estilete del análisis científico, también, para que nos vaya abriendo, desvelando, su textura en insospechados ámbitos de belleza.

Gramaticalidad en la estructura formal de la poesía de Kabbani —tradicional al fin y al cabo, muy árabe, muy de ellos, muy metida en su sangre y espíritu subconscientes, en sus propios y encariñados paradigmas de sentimiento y de belleza— que puede haberse vertido incontenible —¿incapaz, por qué?— en una enervante y monótona similitud o unicidad de la rima, con su aparejado riesgo, indudablemente —y por ahí puede asomar fácil el dardo de la crítica ligera—, de facilidad y ramplonería <sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Es recomendable asimismo la lectura detenida, y el análisis, de poemas como *al-Rasm bi-l-kalimāt* —del que toma título el libro—, págs. 13-17, *Yadī* 'Mi mano', págs. 43-46, o *Ḥiṣān 'Alazān'*, págs. 67-68. Insisto en que los ejemplos —y las posibilidades de interpenetración en el material poético, por tanto— podrían ser más abundantes, y que aquí me preocupa dar sólo unas muestras sugeridoras. Por ello me reduzco también a proporcionar las referencias sobre uno solo de los divanes —sencillamente, el que tengo más a mano.

<sup>18</sup> Repásense despacio poemas como *Yawmiyyāt qurṣān* 'Diario de un pirata', páginas 62-66, o *Yaḡūz an-takūnī* 'Puedes ser ...', págs. 113-117.

<sup>19</sup> Con todos los reparos que requiere el caso, y sin ningún afán comparativo, y sí sólo por el mero valor de referencia que puede ofrecer una constatación personal, ¿por qué al tratar estos temas se le vienen a uno al recuerdo versos como los de nuestro San Juan de la Cruz?:

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y ya eras ido.

¿Sería oportuno, pues, llegados a esta cota —mejor, a esta plataforma— hablar de cierto isomorfismo en la poesía de Kabbani? O sea, ¿de una semejanza —o principio de semejanza— estructural entre el plano fónico y el semántico? Se abriría con ello la posibilidad de una interpretación enormemente coherente y armónica de su poesía<sup>20</sup>, que ya no sería amorosa, sólo por lo que dice, y por cómo lo dice, sino también por —y desde— el propio material que emplea, por su poder de emocionar, evocar y sugerir con el propio sonido —desde el principio, pues— y no sólo desde después, con la palabra.

Yo, sinceramente, no me atrevería aún a ello de una manera decidida, entre otras razones, por ser muy valioso el brocado —nada menos que la poesía— que tenemos entre las rudas manos, pero no se me oculta, ni tampoco oculto, que importantes indicios reveladores van apuntando en tal sentido, y alguno de ellos podría plasmar en espléndida luz cenital<sup>21</sup>. La idea, la intuición, es necesaria, desde luego, y más aún en el plano de las ciencias del espíritu, pero tiene el peligro de la propia embriaguez —de la *našwa*, diría un árabe, con palabra que es tan turbadora como la española— y poco vale si no va acompañada —cuando sea— de la demostración pertinente. Digamos, de la ciencia, en el grado que, en una suprema manifestación como es aún, a pesar de todo, la poesía, le corresponde. Y para ello las modernas técnicas y corrientes de investigación —no tan modernas, reconozcamos, aunque el complicado «homo hispanicus», obligado a desarrollarse siempre en medios mucho más complicados todavía, esté llegando a ellas un poco a trancas y barrancas— ofrecen estupendas posibilidades.

Todo ello resulta especialmente necesario para una lengua y su correspondiente literatura que, como la árabe, siguen siendo predo-

<sup>20</sup> Sencillamente, presumo que a la poesía de Kabbani le acompaña el sambenito que arrastran todas las poesías fáciles, y es el de resultar difícilmente interpretables.

<sup>21</sup> Se me va insinuando, hace tiempo, y entre muchos otros, un aspecto de la poesía de Kabbani muy inquietante: ¿será también, por sonido, y no sólo por imagen y concepto, una poesía cromática, en la que estos sonidos inmanentes pintan, tracen, dibujen, el universo del poeta? Desde esa vertiente, la poesía de Kabbani podría ofrecer un ángulo de interpretación semejante al que se ha encontrado para la obra de otros autores modernos: Poe, Rimbaud, por ejemplo y —muy especialmente, se me ocurre— García Lorca y Ernst Jünger.



minantemente objeto de cortos enfoques positivistas —que son, sin duda, un importante medio de aproximación, pero no el único ni el más idóneo, desde luego— o de inconcebibles y tópicos fantasmagorías pseudo-visionarias, cuando no se la estigmatiza con la más crasa de las ignorancias. Y que a pesar de ello —¡prodigiosamente, aún!— alienta. Y mantengo, además, que esta posibilidad y necesidad de nuevos enfoques no es de susceptible aplicación, sólo, para la *literatura de nuestro tiempo*<sup>22</sup>, sino que puede y debe intentarse también para la *literatura du temps jadis*. Porque la poesía —superioridad sobre las rosas—, aun marchita, guarda su perfume.

PEDRO MARTÍNEZ MONTÁVEZ

Universidad Autónoma de Madrid.

---

<sup>22</sup> ¿No tenemos que pensar mucho y detenido los arabistas en frases como ésta?: «la vivencia de las estructuras es una de las vivencias básicas del arte y de la poesía modernos», de Günter Blöcker, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Madrid, 1969, pág. 18.

De rondón, quiero aludir al hecho de que los mismos comentaristas y críticos árabes, casi en su totalidad y generalmente, llevan haciendo gala desde un principio de muy poca sincronía interpretativa en torno a la obra de Kabbani, que sigue enfocándose a través de conceptos fundamentalmente desfasados e inconvenientes. Aproximaciones actuales se dan sólo en muy escasa medida, y parcialísimamente; recuerdo en este momento una que ofrece cierto interés, y no precisamente en beneficio del poeta: «Munir al-‘Akš: al-Luga al-šī‘riyya, min al-wasīla ilà-l-iḥā’ gayr al-maḥdūd», *Mawāqif*, Beirut, 7 ene./feb. 1970, págs. 239-247. (Interesantes apreciaciones sobre el lenguaje poético de Sa‘id ‘Aql, Kabbani, Adonis y al-Sayyāb.)