

PROLEGÓMENOS AL ESTUDIO DE IBN QUZMĀN: EL POETA COMO BUFÓN

En su edición y traducción al español de los zéjeles de Ibn Quzmān, Emilio García Gómez incluye un prologuillo al *Zéjel núm. 137*, en el que lo titula “Zéjel de la prisión del vino”¹. El poema revela algunas de las ideas de su autor sobre el arrepentimiento. Por otro lado, también apunta a ciertas cuestiones que adquieren significado si consideramos los conceptos de *el bufón ritual*, *el personaje literario*, *el narrador inestable* y *el autor implícito*². Algunos filólogos y lingüistas³ han estudiado la obra de Ibn Quzmān con diverso éxito dentro de sus respectivas especialidades, pero nadie se ha preocupado hasta ahora de hacer un análisis literario de su poesía, ni de aplicar a la literatura hispano-árabe los conceptos arriba mencionados. En este estudio me he propuesto sugerir nuevos puntos de vista dentro de ese marco conceptual.

El *Zéjel núm. 137* es una obra maestra poco conocida que merece mayor atención de la que se le ha dado. El poema presenta, además, importantes paralelos temáticos con ciertas obras de la literatura española, específicamente con el tema de la saciedad y

¹ E. GARCÍA GÓMEZ, *Todo Ben Quzmān*, Gredos, Madrid, 1972, t. 2, pp. 678-683.

² Para estos cuatro conceptos fundamentales véanse, respectivamente, ANDRAS HAMORI, *On the Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1974; ROBERT C. ELLIOT, *Literary Persona*, University of Chicago Press, Chicago, 1982; WILLIAM RIGGAN, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, University of Oklahoma Press, Norman, 1981; WAYNE C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1974.

³ Véanse por ejemplo, E. GARCÍA GÓMEZ, *op. cit.*; FEDERICO CORRIENTES, *Grammatical Sketch of the Spanish Arabic Dialect Bundle*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1977; *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmān*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1980.

la abstinencia representado por la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Su estudio, por lo tanto, puede ser tan interesante para hispanistas y comparatistas, como para arabistas.

Mi interpretación del poema, según se verá, no es idéntica a la de García Gómez, de modo que fundamento mis conclusiones en mi propia edición y versión del texto, en la que adopto aquellas sugerencias de Corriente⁴ que en mi opinión representan una mejor lectura del poema.

EDICIÓN

0. ḡūda bāh w-umḥa ḍ-ḍayf / ayna-kum iḥwānī
 ramadān dāb muqbil / al-ḥabar qad ḡā-nī

1. aha qāl lī sā^vc**b**ān / f-aṭ-ṭariq ḥallaytu
 wa-ma^cī athaddat / ba^cda mā ḡannaytu
 wa-anā las nakdab / wa-bi-^caynī raytu
 w-idā hū qad ḡā-nā / [.....ānī]

2. ramadān f-ad-dunyā / artafa^c fawq anzal
 arra dāk al-maṭrah / absuṭ anta l-hanbal
 ṡudda yaddak aylūl / anta māyu walwal
 tarà aylūl dāḥil / arfaḍū muggānī

3. ayna-kum yā ḥullā^c / ayna-kum aḡma^c-kum
 man lu ḥamran yahraq / fa-anā nanṣah-kum
 farragū dā l-akwās / arfa^cu quṭ^cān-kum
 sa-tagī-kum ayyām / taḥṭagū l-awānī

4. lassu waqt al-maḥlab / ḥalli anta l-mahbas
 aṡ taqūl att ahnāk / qar bi-yaddak aḡlas
 ḥalli anta s-sūsān / anza^c anta n-nargās
 las narīd natḥalla^c / yā ba^cad yaklā-ni

5. hāda ṡāhṡan fādil / wa-hu wa-llāh ya^cdam
 allāh allāh aṡḥāb / a^cmalū mā yalzam
 kullu man hu mangūs / as-sa^cah yatqawwam
 ba-llah law kān ba^{cc}ad / al-ba^cid naṡrānī

⁴ *Gramática, métrica y texto...*

6. man lu tawban yaḡsal / aṣ-ṣābūn yaftur fih
 man yarid yatahhar / ṭarīq al-wād yadrih
 wa-ṭariq al-gami^c / lassu ṣay'an yaḥtīh
 illā man kān ḡāhil / aw yakūn barrānī

7. ayn zamān aṣ-ṣabwah / w-ayna ḍik al-ayyām
 w-ay nazāha kānat / w-ay surūr kān law dām
 min ḥud aḥbas arra / tarā dāka qad nām
 wa-qum att lā tarqud / wa-nbah anta l-fānī

8. amlī kāsak [wa-ṣrab] / wa-nṭarab wa-tfarsāh
 baḥ baḥa kān kān kān / qaḥ qaḥa qaḥ qaḥ qaḥ
 wa-sma^c ad-dik yaddan / w-aṣṣu ba-llāh yaṣbah
 an-nahār hādā ḥrug / lā yarawk ḡirānī

9. antabad a^cmal ṣay / aṣ^v calay-nā min dāk
 wa-ḡāḡiz ba-llāh att / aya qūm las yakfāk
 wa-sir anta ^cannī / qum wa-zul li-ahnāk
 w-in taqud bi-l-himyān / yangarah ^cukkānī

10. laṣ^v tuqīm att hawḍah / wa-yuḡannā f-ad-dār
 anta aṣl al-fitnah / anta hu rās aṣ-ṣār
 tāqa awḡa^c aḍrab / ^caynī yā qawm qad tār
 ḥud dā aktaf aḥbas / ḥud dāk aṣ-ṣaqrānī

11. aṣṣu dīk al-laylah / ṭamma kānat ba-l-ḥaq
 ṭablī zāda yaḍrab / wa-zulāmī yaḥfaq
 wa-staḥī att makkār / w-aṣ^v takūn att [aḥm] aq
 wa-kamā ar^c aytak / ba-n-nabi ar^cā-nī

12. kattafīh ^can idni / wa-ḥmalūh ^cād ba-z-zaz
 kamā yaḷtam yuḷtam / kamā yalkaz yulkaz
 wa-llāh lā ḥallaytu / wa-law annu yaqfaz
 wa-yaṣīr dāb mā^ci / ilā aban hānī

TRADUCCIÓN

0. Generosity to him, and guest was effaced! / Where are you,
 my friends?
 Ramaḍān is now approaching; / the news has reached me.

1. Yes, Sa^vCbān told me: / "I left him on the road;
He talked to me / after I had sung to him.
I'm not lying, / for I saw him with my own eye"
Now that he has come to us, / [.].
2. Ramaḍān's in the world! / Go up! Descend!
Hand me that mattress! / You, spread out the coverlet!
Wring your hands, September; / You, May, ululate!
September, do dou see him coming? / Renounce my
 dissipation!
3. Where are you, reprobates? / Where is the lot of you?
Whoever is pouring wine, / let me advise him:
Empty out those cups; / save your bottles;
The time will come / when you will need them!
4. This is not the time for guzzling. / You, leave the winejug!
What are you saying there? / Stay your hand! Sit down!
You, throw away that lily! / You, put aside that narcissus!
I don't want to carouse, / for I've had enough already.
5. This is a holy month / and, by God, it brings deprivation.
Hurry, hurry, friends, / do your duty!
Whoever is ritually impure, / let him mend his state at once.
By God, even if he is —far be / it from him— a Christian!
6. Whoever has clothes to wash, / uses soap on them.
Whoever wants to perform his ablutions / knows the way to the
 river.
While the road to the Mosque / is something that cannot be
 missed,
Save by an ignoramus, / or by a stranger.
7. Where is the time of youth's folly? / Where are those days?
What a joy they'd have been, / and what a pleasure, if they'd
 lasted!
"Here, fill the jug; give me some; / look, that fellow's fallen
 asleep;
Arise; don't snooze; / wake up, you corpse!"
8. "Fill your cup and drink; / make merry; have fun".
"Ho, ho, ho!" - "Hee, hee, hee!" / - "Ha, ha, ha, ha, ha,
 ha!"
"Listen, the cock's crowing; / what's that, by God? Is it dawn?
Daylight's here; depart / lest my neighbors see you".
9. "Come aside, do something; / what do we care about that?"

“You’re hopeless, by God! / —Hey, be off; haven’t you had
enough?

Leave me be! / Come on, get your hence!

If you tear at my waistband, / my breasts will be hurt!”

10. “Why do you stir up trouble, / while there is singing in
this house?

You are the root of discord; / you the source of evil!”

“Use force! Hurt, strike him!” / “O people, my eye has been
put out!”

“Take that! —Handcuff him, imprison him; / Take that, blond
fellow!”

11. What a night that was! / It was a real disaster!

My drum was redoubling its beat, / while my oboe mas
[throbbing!

“Shame on you, indeed! / Why are you such a fool?”

“As I respect you, / by the Prophet, so respect me!”

12. “Handcuff him with my leave, / and haul him off with
blows, to boot!

As he slapped, let him be slapped; / as he cuffed, let him be
cuffed!

By God, I won’t release him / even though he struggles,

For he will now come with me / to Ibn Hāni”*

* 0. ¡Generosidad a él, y el huésped se esfumó! / ¿Dónde estáis, amigos? // Se aproxima Ramadān; / me ha llegado la noticia. 1. Sí, me lo dijo Sa^cbān: / “Lo dejé en el camino; // habló conmigo / después de que le canté. // No miento, / pues lo vi con mis propios ojos”. // Ahora que he llegado, / [...]. 2. ¡Ramadān ha llegado al mundo! / ¡Subid! ¡Bajad! // ¡Acercadme ese colchón! / ¡Tú, extiende el tapiz! // Retuerce las manos, Septiembre; / ¡Tú, Mayo, ulula! // Septiembre, ¿ves si llega alguien? / ¡Renunciad a mi indecente comportamiento! 3. ¿Dónde os encontráis, réprobos? / ¿Adónde os habéis ido? // Quienquiera que esté virtiendo el vino, / permitidme un consejo: // Vaciad esas copas; / guardad las botellas; // ¡Llegará el momento / en que las necesitaréis! // 4. No es el momento de tragar. / ¡Tú, deja la jarra de vino! // ¿Qué dices tú, ahí? / ¡Quieta la mano! ¡Siéntate! // ¡Tú, tira ese lirio! / ¡Tú, deja de lado ese narciso! // No quiero seguir bebiendo / pues ya lo he hecho bastante. 5. Este es un mes sacro / y por Dios que trae privaciones. // ¡Hala, hala, amigos, / cumplid con vuestras obligaciones! // El que no esté ritualmente puro / que enmiende su condición de inmediato, // ¡Ciertamente, aun si es cristiano, / no agraviando a los presentes! 6. El que tenga ropa que lavar, / que utilice jabón. // El que quiera hacer abluciones / conoce el camino al río. // Mientras que el camino a la mezquita / es imposible no conocerlo, // A menos que sea un ignorante, / o un forastero. 7. ¿Adónde se ha ido la loca juventud? / ¿Dónde están esos días? // ¡Cuánta felicidad / y cuánto placer, si hubiera durado! // “Ten, llena el jarro, dame un poco; / mira, aquél se ha dormido;

COMENTARIO

Ibn Quzmān adopta en este poema la postura de bebedor empedernido que, en vista de una mala experiencia anterior que lo condujo a la cárcel por alterar el orden, decide terminar con su vida de libertinaje, cuando menos durante el mes de Ramaḍān. En el poema, Ramaḍān se presenta personificado como un huésped. Aparecen además los meses de Šaʿbān, Septiembre, y Mayo y otros compañeros de francachela: una dama, un alguacil, dos flores y dos instrumentos musicales. El desorden en que van apareciendo las *dramatis personae* mezcladas con los elementos escénicos, ha dificultado la comprensión del poema, inclusive de su significado superficial. A continuación examinaré ciertos detalles estructurales de importancia, relacionándolos entre sí, a fin de lograr una interpretación más satisfactoria que las propuestas anteriormente.

El primer problema filológico surge con las primeras palabras del *matā* (O), que comienza en el manuscrito⁵ con el verso *ḡūda bāh wumḥa d-dayf*. Este pasaje parece carecer de sentido y por eso García Gómez lo transformó en *hūda bāh wayḥ ad-dayf*, y lo tradujo como “ya llegó, ay del huésped”. La versión de García Gómez no sólo implica una modificación importante de consonantes, sino que altera el metro (la segunda sílaba debería ser breve y no larga) y acuña además una frase que no es propia del árabe (literalmente “Helo aquí, en cuanto a él”). Esta redundancia llevó

// ¡Levántate, no duermas; / despiértate cadáver!” 8. “Llenad las copas y bebed; / alegráos, divertíos”. // “¡Jo, jo, jo!”-“¡Je, je, je!” /-“¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!” // “Escuchad, canta el gallo; / ¿qué pasa, por Dios? ¿Es la aurora? // Ya llega la luz del día: idos / no os vayan a ver mis vecinos”. 9. “Ven aquí, haz algo; / ¿qué nos importa eso?” // “¡Eres imposible, por Dios! / —Anda, levántate. ¿No has hecho bastante? // Déjame en paz! / ¡Levántate, vete de aquí! // Si me rasgas el cinto / me lastimarás los senos!” 10. “¿Por qué arman escándalo, / mientras se canta en esta casa? // ¡Eres la causa de la discordia; / eres la fuente del mal! // ¡Fuerza! ¡Herid! ¡Golpeadle!” / “¡Oh, gente, me han volado un ojo!” // “¡Toma esto! —¡Esposadlo, aprehendedlo / Toma esto, rubio!” 11. ¡Qué noche! / ¡Fue un verdadero desastre! // ¡Mi tambor redoblabla su ritmo, / mientras mi oboe vibraba! // “¡Qué vergüenza, en verdad! / ¿Por qué eres tan necio?” // “¡Así como yo te respeto, / por el Profeta, respétame a mí!” 12. “Apresadlo, con mi venia, / y lleváoslo a golpes, sin más! // ¡Golpeadlo, como él golpeó; / abofeteadlo, como él abofeteó, // Por Dios, no lo dejaré libre / aunque brinque, // Ha de venir conmigo ahora / ante Ibn Hānī”. (Trad. del inglés de B. Mariscal.)

⁵ Cf. DAVID DE GUNZBURG, *Le Divan d'Ibn Guzman*, S. Calvary, Berlin, 1896, fasc. 1.

a T. J. Gorton⁶ a sugerir una lectura más admisible: *ḡūda bāh* ('sé generoso con él'). Mientras que por un lado Gorton aceptaba la enmienda del vocablo *wumḥa* por *wayḥa* ('¡ay de!'), por otro corregía *ḡayf* (huésped) por *ṣayf* (verano), suponiendo que el poema se habría escrito en un momento en que el mes lunar de Ramaḡān coincidiría con el mes veraniego de Septiembre que se menciona en la segunda estrofa. Esta conjetura es muy improbable, según lo señaló el propio García Gómez en 1978⁷. Además, hay que recordar que el mes de Mayo, mes de primavera, también aparece en el poema. La mención del lirio y del narciso en la estrofa cuarta parecería en todo caso sugerir que la ocasión sería más bien la primavera que el verano. Además, todo el contexto del pasaje se refiere a cuando llega Ramaḡān a alojarse en casa del poeta, por la lectura *ḡayf* (huésped) es perfectamente congruente.

Por su parte, Corriente leyó *ḡūdabāh qamḥ ad-ḡayf* (una *ḡūdabāh* es el cereal que se ofrece al huésped), conjeturando que *ḡūdabāh* es una variante no documentada de la palabra *ḡūdāba*, una especie de alimento de lujo consistente en un arroz sobre el que se cocina carne para que la grasa humedezca el guiso. Además, Corriente enmendó *wumḥa* en *qamḥ* ('trigo') suponiendo que se preparaba la *ḡūdāba* para la llegada del huésped, pero puesto que *ḡūdāba* es esencialmente un platillo de arroz, no es posible que se describa con el término *qamḥ*, como no es posible que se ofreciera un platillo de lujo al austero Ramaḡān. De hecho, toda esa interpretación es poco convincente puesto que el texto tiene perfecto sentido en árabe vulgar, tal y como aparece en el manuscrito. Mi interpretación es *ḡūdabāh* como forma vulgar de *ḡūdatun bi-hi* ('generosidad a él'), seguida de *w-umḥa d-ḡayf* como expresión vulgar en que *umḥa* representa la tercera persona de singular de la forma pasiva del verbo *mahā* (Forma IV) con el sentido de 'y el huésped se esfumó'. El verso completo significaría: 'Generosidad a él, y el huésped se esfumó'. En otras palabras, Ibn Quzmān nos dice, en una frase de corte proverbial, que un huésped tratado con generosidad no se quedará mucho tiempo (cuando menos, eso se espera). Esto encaja muy bien en el contexto, pues en seguida el poeta pregunta dónde están sus amigos, dando a entender que los necesita para que le ayuden con la limpieza que debe hacer

⁶ T. J. GORTON, "Textual Problems in Ibn Quzmān", *Arab*, 24 (1977), 269-290.

⁷ Véase E. GARCÍA GÓMEZ, "Sobre una propuesta inglesa de correcciones al texto de Ben Quzmān", *AlAn*, 43 (1978), 1-50.

de la casa. Es decir, que su casa se encuentra en un estado caótico cuando está por llegar un huésped —Ramadān—, por lo que Ibn Quzmān pide ayuda a sus compañeros para limpiar las señas del desorden resultante de sus constantes excesos; en caso de contar con esa ayuda, podrá atender a su huésped con generosidad, esfumando su presencia lo antes posible.

En la estrofa 1, Ibn Quzmān indica que el mes lunar de Ša^vcbān, igualmente personificado en el poema, acaba de partir, avisándole de la llegada de su sucesor. Ša^vcbān le dice a Ibn Quzmān que se ha encontrado con Ramadān en el camino después de haber salido de casa del poeta y que ha conversado con Ramadān después de haberle ‘cantado’ (*gannaytu*). En este punto, la enmienda del texto que hace Gacía Gómez: *afnaytu* (después ‘de que expiré’) no está apoyada por el manuscrito, y temáticamente tampoco está justificada, puesto que el alegre mes de Ša^vcbān es de canto y bebida, en contraste con la austeridad del ayuno que caracteriza a Ramadān. Aún más, ¿cómo podría conversar Ramadān con Ša^vcbān después de que éste ha expirado?

Ša^vcbān insiste caprichosamente que no miente, puesto que ha visto a Ramadān con sus propios ojos, sin embargo hay importantes incongruencias, ya que si el poeta está en su casa tal y como lo dice el verso inicial, y si Ša^vcbān acaba de dejar al poeta recientemente, tal y como lo sugiere el contexto, ¿cómo es posible que Ša^vcbān informe al poeta de su encuentro con Ramadān en el camino, después de que Ša^vcbān ha dejado al poeta? La pretendida veracidad de Ša^vcbān sólo subraya el hecho de que el poeta no es un narrador de sucesos digno de confianza, y de que su representación de los hechos es sospechosa.

En la estrofa 2, Ibn Quzmān anuncia a la gente de su casa que Ramadān ha llegado al mundo. De acuerdo con la medición islámica del tiempo, los días y los meses comienzan en la noche y no en la mañana, por lo que el mes lunar de Ramadān comienza en la noche, en el momento en que se puede ver la luna creciente (observado cuando menos por dos testigos fidedignos; Ša^vcbān sólo es uno)⁸. Dadas estas circunstancias, se exhorta a los criados de Ibn Quzmān a que preparen la casa, busquen un colchón y extiendan un tapiz para que el huésped duerma. Este pasaje sugiere a su vez que el dormir durante la noche es algo poco practicado por el poeta y por sus escandalosos amigos.

⁸ Cf. RACHEL ARIÉ, “Traduction annotée et commentée des traités de *hisba* d’Ibn ‘Abd al-Ra‘ūf et de ‘Umar al-garsifi”, *Hesp*, 1 (1960), 1-38, 199-214, 349-386.

El poeta se dirige entonces a dos personajes: Aylūl y Māyu. El primero, en el calendario agrario Juliano, utilizado aún en el Medio Oriente, es el equivalente de Septiembre, mientras que el segundo es el nombre latino de Mayo, que todavía se utiliza en el calendario agrario magrebino⁹. Por lo tanto, en contraste con los dos meses consecutivos de Ša^cbān y Ramaḍān, que pertenecen al calendario lunar, en el poema se introducen dos meses no consecutivos del calendario solar. Lo anterior se ha prestado a grandes confusiones; García Gómez, a falta de mejor explicación, supuso que Aylūl y Māyu eran los nombres de dos esclavas de la casa de Ibn Quzmān. A pesar de que en efecto Ramaḍān y Ša^cbān se utilizan como nombres propios entre los musulmanes, esto se debe a que su inclusión en el calendario sacro les da un aura especial de santidad, lo que no se puede decir de los meses profanos, que, hasta donde yo sé, no aparecen documentados en ningún otro lugar como nombres propios entre los musulmanes.

Por otro lado Gorton, sin base alguna, concluyó de la mención de Aylūl que el poema debería haberse escrito en algún año en que Ramaḍān y Septiembre hubiesen coincidido, pero como ya dijimos, lo mismo podría decirse entonces de la coincidencia entre Ramaḍān y Mayo que se menciona en el mismo verso. Este argumento, por lo tanto, debe dejarse de lado.

Mi propia solución al problema es menos literal (estamos de hecho frente a poesía y no historia). Mientras que Ša^cbān y Ramaḍān aparecen personificados diacrónicamente, Septiembre y Mayo no lo están, por una muy buena razón: Mayo y Septiembre representan la primavera y el verano, y podrían tomarse como símbolos de juventud y de madurez. El problema, sin embargo, es más complejo, puesto que estos dos meses representan dos momentos cruciales en la producción y el consumo del vino en todo el Mediterráneo. En el alegre mes de Mayo, que trae consigo amor, libertad sexual, flores, reyes de Mayo, mayas, y fiestas en toda la tradición folklórica europea, también se lleva a cabo otra actividad muy importante: Mayo es el primer mes en que puede abrirse y beberse el vino producido el año anterior ('vino de Mayo'). En contraste, en todo el Mediterráneo, y ciertamente en España, septiembre es el mes en que se cosechan y se prensan las uvas y se almacena el mosto que se convertirá en el vino nuevo que ha de consumirse a partir del próximo mayo. Estos datos enológicos están apoyados por abundante documentación de carácter ritual,

⁹ Cf. MANUEL OCAÑA JIMÉNEZ, *Tablas de conversión de datas islámicas a cristianas y viceversa*, C.S.I.C., Madrid, 1946, pp. 29-30.

que nos muestra cómo, desde la antigüedad, los festivales religiosos celebrados en Mayo por el vino, se identificaban con aquellos celebrados en Septiembre¹⁰. En ambos casos, la liberación de las restricciones sociales, incluyendo a menudo promiscuidad sexual, era parte importante de esas celebraciones. Por lo tanto, no se trata, en nuestro poema, de dos esclavas, ni de la conjunción de meses lunares y meses solares, sino de una serie de personificaciones del vino que es a su vez el tema central del poema.

El hecho de que se invoque tanto a Mayo como a Septiembre sugiere igualmente, en términos de sincronía, que éstos han tomado residencia permanente en casa de Ibn Quzmān y presiden en ella. Puesto que esto sería cronológicamente imposible en un sentido literal, la referencia puede entenderse, por un lado, como un llamado a que no se tome el poema literalmente y, por otro, a que no se tome al poeta como narrador fidedigno.

Es evidente que la llegada de Ramaḍān necesariamente ha de aguar las festividades que caracterizan a Mayo y Septiembre. Una vez más, García Gómez ha malentendido el texto: el poeta ordena a Septiembre *ṣudda yaddak*, lo que García Gómez traduce como 'haz palmas' (como gozosa bienvenida al huésped), mientras que a Mayo le ordena ulular. Si consideramos que los dos meses que personifican al vino no iban a estar demasiado contentos con la llegada del sobrio Ramaḍān, podemos concluir que la traducción de García Gómez es poco probable. Hay pruebas lexicográficas para apoyar esta conclusión, puesto que en árabe andalusí, *ṣadda* significaba 'apachurrar, apretar o retorcer'¹¹ y no 'hacer palmas'. El gesto es más de pena que de alegría. Igualmente, el ulular se hace en el mundo árabe como señal no sólo de regocijo sino también de lamentación, algo parecido a la costumbre irlandesa de *keening*.

En el último verso, García Gómez ha enmendado el manuscrito ¿*tarà, aylul, dāḥil?* ('Septiembre ¿ves si llega alguien?') en: *tarà yalwà dāḥil* ('míralo, ya llega') literalmente: 'mira como se retuerce [!] al entrar'. Esto es innecesario, puesto que la situación es sumamente clara: Ramaḍān ha sido anunciado, el anfitrión no está listo para recibir al piadoso huésped y ordena a Mayo y a

¹⁰ Véanse H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Cornell University Press, Ithaca, 1977; H. H. SCULLARD, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Cornell University Press, Ithaca, 1981; ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA, y EUGENIO MELE, *La maya: notas para su estudio en España*, C.S.I.C., Madrid, 1944.

¹¹ REINHART DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 3^a ed., Brill-Maisonneuve, Leiden-Paris, 1967, t. 1.

Septiembre que lamenten su propio fin. Puesto que la casa está en un estado de caos, está aprensivo y le pregunta nerviosamente a Septiembre si ya ve llegar al huésped.

El último hemistiquio (del ms. *arfadū muḡḡānī* 'renunciad a mi indecente comportamiento') también fue enmendado por García Gómez a: *inqadat magḡānī* ('mi comportamiento indecente ha llegado a su fin'). Puesto que no hay ninguna justificación paleográfica para hacer ese cambio, resulta sumamente arbitrario. Es más, en este caso, el poeta, que confiesa haberse comportado lujuriosamente en el pasado, está al mismo tiempo ordenando a su gente que se comporte virtuosamente; en otras palabras, está predicando algo que él mismo no practica, lo que acusa la poca confianza que merece y al mismo tiempo apunta a importantes aspectos estructurales del poema, según veremos más adelante.

La estrofa 3 presenta al poeta, cuya autoridad moral ya ha sido destruida, cuando amonesta a sus compañeros de jolgorio. El poeta irrumpe ante ellos y les 'aconseja sinceramente' (*nansah*) que vacíen sus copas de vino, pero que guarden las botellas para otra ocasión más auspiciosa como lo será la llegada del mes de Šawwāl, que seguirá al de Ramaḏān, trayendo consigo la posibilidad de otra ronda de orgías. El consejo puede ser sincero, pero es contumaz, puesto que implica que el arrepentimiento del poeta es sólo temporal, impuesto por la desagradable llegada de Ramaḏān, y representa además una tremenda travestía de la doctrina islámica que prohíbe el consumo del vino no sólo en el mes de Ramaḏān, sino durante todo el año. Algunos teólogos han llegado a aseverar que el consumo de bebidas alcohólicas es un pecado mortal que lleva al infierno¹².

De hecho, el poema no registra ninguna muestra de arrepentimiento por parte del poeta ni de sus compañeros en cuanto a su conducta inmoral. Ello implica que, mientras el poeta es un teórico practicante de la conducta pecaminosa, sus compañeros, que aceptan sus razonamientos pasivamente, también aceptan que los corrompan argumentos moralmente inaceptables. El poeta parece representar una fuente de mala conducta que influye en los demás llevándolos a la perdición. En este sentido, carece de cualquier visión moral de peso, lo que evidencia una vez más su falta de honradez.

En la estrofa 4, el poeta continúa su discurso moralizante a sus compañeros de vicio: ahora no es el momento de beber; la jarra de vino debe guardarse. En el segundo verso, se dirige a al-

¹² Véase ANDRAS HAMORI, *op. cit.*, p. 51.

guien que se encuentra ahí (supuestamente uno de sus compañeros) y le dice: *qar bi-yaddak āglas* ('¡quieta la mano; siéntate!'). Podemos pensar que el amigo, a pesar del sermón de Ibn Quzmān, trata de alcanzar la jarra de vino. Este pasaje, que es perfectamente claro en el manuscrito, fue corregido por García Gómez para que dijera *qaranfula āglas* y el verso completo lo tradujo así: '¿Qué andas ahí hablando, clavel? Ya no enredes'. El encantador 'clavel' fue introducido gracias a la influencia del lirio y del narciso que aparecen en el próximo verso, que también consideró como nombres propios (¿de esclavas?) o de flores personificadas. No sólo la lectura *qaranfula* es paleográficamente dudosa, es también prosódicamente imposible, puesto que a pesar de que el metro del poema se basa indudablemente en el ritmo trocaico hexilábico de la métrica románica (ó o ó o ó o), presenta patrones cuantitativos bastante regulares, propios del metro *madīd* (- ^u - - - -). En contraste *qaranfula āglas* debería medirse ^u - ^{uu} - -, lo que es sumamente improbable. Corriente interpreta *qaddi-yaddak* ('basta'), lo que resulta aceptable desde la métrica, pero sin correspondencia real con lo que aparece en el manuscrito y por lo tanto innecesario.

Sin en el segundo verso se ordena al amigo que deje quieta la mano, es decir, que no tome la jarra de vino, según consta en el manuscrito, en el tercer verso el poeta ordena a otros dos compañeros que dejen los lirios y narcisos que frecuentemente acompañan a las fiestas báquicas que describen a menudo los poemas anacreónticos árabes. De nuevo García Gómez parece haber personificado a las flores, o haber supuesto que se trataba de nombres propios, pues traduce: '¡Azucena, deja! ¡Vete tú, narciso!' Ni la estructura gramatical de la frase ni el contexto apoyan esta traducción; la construcción paralela *ħalli anta l-mahbas* ('¡Tú, deja la jarra de vino!') en la misma estrofa indica que el lirio y narciso son, sintácticamente, complemento directo y no sujeto de la oración. El poeta ha pedido a uno de sus compañeros que deje la jarra de vino y ahora pide a los otros dos que dejen las flores que seguramente tienen en las manos, puesto que esos símbolos de frivolidad serían inapropiados ante la presencia del austero Ramadān. Según ya comentamos, estas dos flores, que se dan en primavera, denegan la teoría de Gorton de que la ocasión que se describe tiene lugar en Septiembre.

En el último verso, el poeta declara que no quiere continuar su vida disipada, puesto que ya está harto de esas actividades, lo que no es muy congruente con su verdadera motivación, puesto que es la llegada de Ramadān y no su propio hartazgo de place-

res lo que ha forzado a adoptar la sobriedad. Lo que hace es manipular la verdad a fin de parecer piadoso, cuando no lo es; esto implica que es un hipócrita en materia de religión.

En la estrofa 5, el poeta declara sacro el mes de Ramadān y agrega que trae consigo privaciones, por lo que sus compañeros deben apresurarse a cumplir con sus obligaciones religiosas, mientras que cualquiera del grupo que no esté en estado de pureza ritual (acepto la enmienda de Corriente del manuscrito *manhūs* a *manḡās*) debe de corregir su condición. El último verso es el único que presenta un problema filológico, ya que el manuscrito dice *ba-llāh law kān ba^c ad / al-ba^cid naṣrānī*, lo que debería traducirse literalmente ‘Por Dios, aun si después / el distante se volviera cristiano’. García Gómez enmendó el segundo hemistiquio a *ba^cid an-naṣrānī*, que es métricamente irregular (° - - - -), y lo tradujo: ‘¡Si por Dios, siguiera / lejos el cristiano!’ ¿Qué cristiano? O García Gómez tenía en mente un ejército cristiano que podría atacar Córdoba, la ciudad del poeta, durante el mes de Ramadān, mientras que sus habitantes quedaban debilitados con el ayuno, o bien a los cristianos del lugar, que en la literatura árabe aparecen proverbialmente como bebedores y traficantes en vino, y que podrían ejercer una influencia negativa en sus compañeros, destruyendo el ayuno. En cualquier caso, es de esperarse que se haría mención de dichos cristianos en tanto grupo, con el plural *naṣārā* y no con el singular *naṣrānī*. Pero este último no puede enmendarse, puesto que es portador de la rima. Corriente tiene el mérito de haber notado algo importante en este pasaje: por un lado, que el primer hemistiquio es métricamente irregular en el manuscrito (- - - - °), y que había un error de lectura, corrigiendo a *ba-llāh law kān ba^{cc}ad / al-ba^cid naṣrānī*, explicando que *ba^{cc}ad al-ba^cid* es una expresión corriente por *ba^{cc}ada llāhu l-ba^cid* (literalmente ‘Que Dios distancie al distante’). La expresión *al-ba^cid*, ‘el distante’, es utilizada en árabe cuando el hablante menciona un tema delicado o desagradable del que desea excluir a sus oyentes. Equivaldría en español a la expresión ‘no agraviando a los presentes’. En el verso anterior Ibn Quzmān ha declarado que todo bebedor impuro debe enmendar su conducta, por lo que el último verso de la estrofa agrega: “¡Ciertamente, aun si es cristiano / no agraviando a los presentes!”

En resumen, el poeta comienza por invocar la llegada de Ramadān como razón para abstenerse de beber vino y termina agregando que sus compañeros deben dejar temporalmente el vino, aun si son cristianos, aunque no es muy probable que ninguno de ellos lo sea. El mensaje es al mismo tiempo exagerado y sin

sentido; exagerado, puesto que la prohibición de beber vino obviamente no concierne a los cristianos, y carente de sentido, puesto que el poeta ha aclarado que no hay cristianos presentes con la expresión: “no agraviando a los presentes”.

En la estrofa 6, el poeta da por sabidas las obligaciones rituales por parte de sus compañeros, pero él mismo no actúa de acuerdo con ellas: aquel que necesite lavar sus ropas utilizará jabón; aquel que quiera llevar a cabo las abluciones ya conoce el camino que va al río; sólo los ignorantes o los forasteros ignoran el camino a la mezquita donde deben hacerse las oraciones rituales después de haber cumplido con estos actos purificatorios preliminares. Cabe señalar que todos los actos mencionados son ritos externos que no van acompañados de ninguna intención verdadera de reformarse permanentemente, según quedó establecido en las estrofas precedentes. Sin embargo, en el islam suní, la validez de un acto se juzga de acuerdo con la intención (*niyya*) con que se realiza, por lo que los ritos purificatorios y la oración que hacen el poeta y sus compañeros son inválidos. Igualmente, se establece una oposición entre los que conocen el camino a la mezquita y los que no lo conocen. Estos últimos, en tanto forasteros o ignorantes, serán absueltos de no haber cumplido con sus deberes religiosos si su intención de cumplir con ellos es sincera. En contraste, el poeta, que no es ni ignorante ni forastero y conoce claramente el camino, tendrá que rendir cuentas, a pesar de haber cumplido con las obligaciones rituales, precisamente porque su intención de arrepentirse no es sincera. Además, el ignorante podrá llegar a la mezquita si se le proporciona una guía adecuada, mientras que el poeta, que conoce el camino, se limita a señalar lo obvio (el jabón), sin proporcionar instrucciones adecuadas a aquellos que puedan desconocer el camino. En otras palabras, da por hecho que sus depravados compañeros conocen el camino a la mezquita, y con ello, no cumple con su obligación moral de fomentar la devoción, sobre todo entre los ignorantes (en contra de la norma islámica, que ordena al creyente que dé buenos consejos morales a su prójimo). Por un lado, su conocimiento no es utilizado en forma adecuada, y por otro, el hecho de que lo posea hace imperdonable que no viva de acuerdo con ese mismo conocimiento. A un nivel superficial, el poeta aparenta ser responsable, pero en el fondo apenas lo es. Finalmente, al declarar que el que no sepa el camino a la mezquita es un ignorante, pone a sus compañeros en una situación incómoda que garantiza que ninguno de ellos se atreverá a pedirle direcciones, y de hecho, ninguno lo hace. Se trata de alguien demasiado poco entusiasta por las prácticas religiosas.

Las seis primeras estrofas del poema constituyen una unidad temática en la que el poeta recomienda una reforma en vista de la llegada inminente de Ramaḍān. Esta unidad está firmemente centrada en el presente. En contraste, las seis últimas estrofas constituyen una unidad temática independiente, en la que el poeta recuerda con añoranza una noche de disipación que terminó con su aprehensión por armar escándalo. Esta unidad, por lo tanto, se refiere al pasado.

La estrofa 7, no ofrece ninguna dificultad filológica o paleográfica. El poeta pregunta, en forma retórica, qué es lo que ha pasado con los días de juvenil locura, implicando que al momento de hablar ya no es joven, y agrega que la felicidad de esos días hubiera sido completa si hubieran durado. Más adelante nos enteramos que no duraron porque lo aprehendieron, y no por algún propósito de enmienda de su parte. De hecho, no ha podido aprovechar la lección que le ha dado la experiencia: antes era un joven irresponsable y ahora es un viejo hipócrita. La estrofa continúa con fragmentos de la conversación que se escucha durante la vigilia de la noche: alguien pide más vino y observa que uno de los festejantes se ha quedado dormido a causa de lo que ha bebido, por lo que, solícitos, le despiertan para que pueda continuar con la diversión.

Debemos anticipar desde ahora que este poema, al igual que muchos otros de Ibn Quzmān, está estructurado de acuerdo con principios de composición circular (*ring composition*), es decir, a base de estrofas organizadas en quiasmo temático. Las dos estrofas centrales son la 6 y la 7. Si en la estrofa 6 se sugirió a los festejantes que realizaran actos de purificación ritual, en la 7 aparecen en un estado de impureza ritual. Su ropa, se nos da a entender, está manchada de vino, sus cuerpos permanecen impuros, a la vez que se dedican al ritual de beber vino en vez de dedicarse a la oración, todo lo anterior en casa en vez de en la mezquita. Lo anterior sugiere a su vez un estado de impureza personal y casi permanente en contraste con una purificación pública solo ocasional. La imagen que ofrece en público no corresponde a la realidad privada del poeta. El sentimiento expresado por el poeta con respecto a sus deseos de que hubieran durado para siempre sus días de diversión niegan una voluntad de arrepentimiento, por lo que el acto de reforma es meramente externo y por lo tanto inválido desde el punto de vista de la ley religiosa. Los que no alcanzaron la jarra de vino no lo hicieron porque estaban demasiado borrachos o porque estaban dormidos, pero hubieran continuado celebrando en caso de haber estado en condiciones de

hacerlo. En la estrofa 7 no se trata de contrastar el conocer con el no conocer el camino a la mezquita, como en la estrofa 6, sino de poder o no poder alcanzar la jarra de vino. No hay ninguna virtud en dejar de beber cuando, de haber podido, hubieran continuado bebiendo; los festejantes son responsables por sus intenciones, independientemente de que no las hayan llevado a cabo. Por su parte, el poeta, que no proporcionó direcciones a la mezquita a quienes ignoraban el camino, se dedica ahora a despertar a sus compañeros que se han quedado dormidos a fin de que puedan continuar bebiendo, y es completamente culpable por su intención de auspiciar la depravación de sus compañeros. El poeta, por lo tanto, demuestra que es digno de fe en materia de pecado, a la vez que se nos presenta como fundamentalmente corrupto. En términos intelectuales, es sumamente superficial y actúa de acuerdo con su propia ignorancia en materia espiritual. El principal contraste entre las dos estrofas es que en la 6 se predicen actos rituales pero no se implementan, como tampoco hay una verdadera intención de reformarse, mientras que en la 7 se practican actos rituales sin predicación alguna, a la vez que hay una clara intención de no reformarse.

En la estrofa 8, la vigilia continúa: se anima a un compañero a que llene su copa, beba y se divierta. Este pasaje contrasta con la estrofa 5 en donde se anuncia la abstención del vino. En la 8, el beber vino, y sus efectos, se describen a través de una serie de onomatopeyas: *baḥ baha*, *kān kān*, *qaḥ qaḥa*. No sabemos muy bien qué quieren decir las dos primeras; los diccionarios árabes traducen *baḥbaha* como 'hablar con voz ronca', y si esto es lo que quiere decir en el poema, podríamos conjeturar que *kān kān* puede significar 'hablar con voz aguda', pero de hecho, no sabemos lo que significa.

García Gómez tiene razón en decir que *qaḥ qaḥa* reproduce el sonido de una carcajada y por lo tanto debe estar relacionado con esa palabra en español. Mientras que en la estrofa 5 la abstención de beber vino se expresa con términos que atañen a la razón, en la 8 los efectos del vino son expresados con onomatopeyas que atañen a los sentidos. De repente, sin embargo, el canto del gallo anuncia la llegada del día, descrito en términos de 'anunciar la oración del alba' (*yaddan*) islámica. El poeta ordena inmediatamente a sus compañeros que se vayan para que los vecinos no los vean salir borrachos de su casa. Puesto que las ciudades medievales islámicas estaban divididas en barrios según la confesión religiosa, es de suponerse que Ibn Quzmān vive en un barrio musulmán. Sus vecinos musulmanes, que ni beben vino ni aproba-

rían sus orgías, y que es probable que darían parte a la policía, en provecho del bienestar espiritual del poeta, aparecen contrastados con el cristiano de la estrofa 5 que sí bebe vino pero que vive en otro barrio de la ciudad, y por lo tanto no es vecino. La oposición que se establece entre las dos estrofas es aún más sugerente cuando vemos que el poeta, en la estrofa 5, se preocupa inútilmente de que dejen de beber aun los cristianos, siendo que no hay ninguno presente, mientras que en la 8 se deleita en describir una borrachera entre musulmanes. En la 8, está igualmente preocupado por la posible reacción de los musulmanes ante sus excesos, mientras que en la 5 no muestra preocupación alguna por la posible reacción de los cristianos a su prohibición de beber vino. En la estrofa 5, la santidad del mes de Ramaḍān 'trae consigo privaciones', mientras que en la 8, se anima a los celebrantes a que 'llenen la copa'. En última instancia, el contraste se establece entre el cumplimiento meramente aparente de las prácticas religiosas, tal como la falta de un verdadero compromiso espiritual, de la estrofa 8, y el excederse en los límites de la verdadera religiosidad, de la estrofa 5, al imponer en otras religiones lo que no es pertinente a ellas. En la estrofa 5, la prohibición de beber vino entre cristianos es meramente hipotética, puesto que no hay ningún cristiano presente, mientras que en la 8 es real, puesto que los celebrantes están rodeados de vecinos musulmanes. Por lo tanto, el poeta, o va demasiado lejos, o se queda corto en materia religiosa; es, por lo tanto, una personalidad confusa.

En la estrofa 9 el poeta describe su esfuerzo por lograr relaciones sexuales con una dama que no nombra; supuestamente alguna de sus acompañantes. En medio de su entusiasmo rasga su cinto, mientras que ella se resiste y protesta por sus avances como lo debe hacer toda dama (en la poesía árabe, desde la *Muḥallaqa* de Imrū' al-Qays [Yo leo *taqud* 'rasgar' según el manuscrito y Corriente, lo que es más satisfactorio que el *ta'ud* 'regresar, repetir', de García Gómez]). Esta estrofa hace pareja en quiasmo con la 4. En la estrofa 9, el poeta está en la etapa de su juventud, en la primavera de sus años, mientras que su intento de fornicar (penado con la muerte en la ley islámica) es rechazado por la dama. En la estrofa 4, el poeta ordena a los bebedores que rechacen las flores de la primavera (el lirio y el narciso), y en la 9, la dama ordena al poeta que deje de tirar de su cinto pues puede lastimar sus senos, mientras que en la 4 el poeta ordena a uno de sus compañeros que deje de tirar de la jarra de vino. Tanto el vino como los senos son objetos tentadores que permanecen ocultos; el primero en la jarra del vino y los segundos bajo

la ropa.

En la estrofa 4 el poeta declara que ya está harto (*yakfā-nī*) de excesos, lo que no es estrictamente cierto, mientras que en la 9, la dama pregunta al poeta si no está colmado ya (*yakfāk*) de indecencia, aunque también aquí tenemos la sensación de que su queja no es muy seria. En la estrofa 4 declara que 'no es el momento de tragar' (*mahlāb*, literalmente 'la cubeta de leche'), mientras que en la 9, la dama declara que no es el momento de acariciar sus senos (*ʿukkānī*).

En términos generales, el poeta presenta su intento de seducción como un ejemplo de los momentos de libertinaje que tuvieron lugar en su juventud. En todo el pasaje presume de sus proezas sexuales cuando joven, pero en realidad el intento se frustró pues fue rechazado por la dama. Por lo tanto, la estrofa constituye una representación falsa de su verdadera situación, con miras a mostrarlo más exitoso de lo que en realidad ha sido. Esta representación falsa corresponde a aquella de la estrofa 4 en que dice haberse dedicado bastante a los placeres, cuando de hecho la llegada inesperada de Ramaḍān interrumpió su festín de bebedor. En la estrofa 4 la cruda realidad está disfrazada bajo la apariencia de un montaje de piedad, mientras que en la 9, su frustración sexual se esconde bajo la apariencia de una exitosa actividad sexual. La verdad es que en la 4 el vino permanece dentro de la jarra y en la 9, los senos de la dama permanecen cubiertos por la ropa. En ambas estrofas el poeta se representa a sí mismo bajo una luz favorable, que es oscurecida por los hechos mismos, por lo que el poeta es lo opuesto de lo que dice ser.

El orden de las estrofas 10 y 11, tal y como aparecen en el manuscrito, fue traspuesto por García Gómez y también por Corriente; ambos críticos parecerían ignorar el hecho de que la poesía de Ibn Quzmān se basa en una composición circular (*ring composition*) y leyeron el *Zéjel núm. 137* de acuerdo con una concepción esencialmente moderna de progresión lineal. Tal lectura violenta a la composición en quiasmo temático que tiene el poema, por lo que el orden del manuscrito debe restablecerse. Esto no quiere decir que el fenómeno de *mouvance*¹³ no aparezca en la poesía estrófica andalusí. Sin embargo, en todos los casos, sin excepción, en que García Gómez ha alterado el orden de las estrofas de Ibn Quzmān, un análisis basado en su composición circular muestra que el orden del manuscrito es el correcto.

¹³ PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Éd. du Seuil, Paris, 1972, pp. 65-74.

La reorganización que hizo García Gómez de las estrofas lo llevó a concluir que el poeta, habiéndose arrepentido en forma abrupta e inexplicable de sus antiguos excesos, se embarca en una escaramuza con el Vino Tinto, nuevamente personificado, a quien el poeta captura y lleva encadenado a casa de Ibn Hānī, el desconocido mecenas a quien está dirigido el poema. Tal interpretación es bastante improbable, como se verá.

En la estrofa 10, de acuerdo con el orden del manuscrito, surge inesperadamente una nueva voz para poner fin a la situación de exceso que prevalece. Dicha voz sólo puede ser la voz de un representante de la ley; posiblemente un alguacil o un almotacén que ha sido llamado por los vecinos (quizás sea el mismo Ramaḍān). El personaje pregunta al poeta por qué está provocando tal escándalo y por qué están cantando en la casa (yo leo *yūḡannā*, de acuerdo con el manuscrito y con Corriente, a diferencia de *tuḡannī* que lee García Gómez; en todo caso el asunto no tiene demasiada importancia). El alguacil acusa al poeta de ser causa de discordia y de mal, y es de suponerse que el poeta se resiste a ser aprehendido puesto que lo golpean fuertemente. En el curso del pleito, el poeta declara que le han volado un ojo, y finalmente, el policía ordena a sus asistentes que 'golpeen al rubio' (*ṣaqrānī*). Puesto que *ṣaqrānī* puede ser lo mismo 'rubio' que 'pelirrojo'¹⁴. García Gómez supone que es una referencia al Vino Tinto personificado, a quien el poeta golpea y aprehende. Esto no puede ser, puesto que hay innumerables pasajes en los zéjeles de Ibn Quzmān en los que el poeta se describe a sí mismo como rubio (*asqar*, *ṣaqrānī*) y de ojos azules (*azrag*); por lo tanto, es el poeta mismo a quien aprehenden y no al Vino Tinto. Cabe notar además que a todo lo largo del área mediterránea, de acuerdo con ciertas creencias populares, los pelirrojos y los rubios han sido y aún son considerados de mal agüero y de no fiar, además de provocar el mal de ojo, sobre todo si los suyos son azules¹⁵. El pasaje que transcribo a continuación, tomado de la traducción medieval del *Sirr al-asrār*, se lee como una descripción perfecta de la persona literaria de Ibn Quzmān¹⁶:

Onde sabet que el que es muy aluo et muy ruuio, et demas zarco, es sennal de desuergonçado, et de traydor, et de fornicioso et de po-

¹⁴ PEDRO DE ALCALÁ, *Arte para ligeramente saber la lengua aráviga*, Hispanic Society of America, New York, s.v. *roxo*.

¹⁵ Véase EDWARD A. WESTERMARCK, *Ritual and Belief in Morocco*, Macmillan, London, 1926, t. 1, pp. 419-421.

¹⁶ *Poridat de las poridades*, ed. Lloyd A. Kasten, S. Aguirre Torre, Madrid, 1957, p. 62.

co seso. *Et* podedes esto entender en los çiclaues [*saqāliba* = ‘esclavos’], que son de tal facion que todos son locos, *et* traydores *et* deuergonçados. Pues guardat uos de cada uno ruuio *et* zarco, *et* si ouiere con esto la fruente mucho ancha, *et* la baruiella pequenna, *et* las mexiellas grandes, *et* el cuerpo roxo, *et* cabellos muchos en la cabeça, guardat uos del commo uos guardariedes de la biuora mortal.

En el Islam, hay precedentes muy antiguos de los prejuicios en contra de las personas rubias¹⁷, quienes naturalmente son étnicamente no árabes, y por lo tanto extranjeros. Al diablo mismo se le representa como pelirrojo, mientras que en los manuscritos iluminados de las *Maqāmāt* de Al-Ḥarīrī, al pícaro Al-Sarūgī se le representa a menudo como pelirrojo. Por lo tanto, el pelo rubio o rojo y los ojos azules, independientemente de su exactitud en cuanto a la apariencia real de Ibn Quzmān, son cualidades que, de acuerdo con la ciencia medieval de la fisionomía, denotan ligereza y traición y con este sentido los utiliza literariamente el poeta para apuntar a la naturaleza poco fiable de su persona.

Si además tomamos en cuenta la estructura circular del poema, la estrofa 10 está emparejada temáticamente con la estrofa 3 y no con la 2, como lo sugieren las siguientes correspondencias bastante estrechas: en la estrofa 10 el alguacil irrumpe en la escena sin previo aviso; de hecho, su aparición no se menciona siquiera en el texto, y su presencia tiene que ser deducida del diálogo y del contexto. En contraste, en la estrofa 3 es el poeta el que irrumpe ante sus compañeros de francachela, anunciándose: “¿Adónde os encontráis, réprobos?” En la estrofa 10 el alguacil amonesta al poeta por cantar y en la 3 el poeta amonesta a sus compañeros por beber; en la 3 el silencio de sus compañeros implica aceptación por parte de ellos, mientras que en la 10 el pleito implica resistencia por parte del poeta. En la estrofa 10 el alguacil llama al poeta ‘instigador del mal’; en la 3 es instigador del mal al aconsejar a sus compañeros que guarden las botellas de vino para un uso futuro. Este mal consejo sugiere que la moralidad del poeta es muy deficiente. En la estrofa 3 el poeta intenta corromper a sus compañeros con un sermón perverso; en la 10 el alguacil intenta reformar al poeta golpeándolo. La oposición en este caso es entre palabras y hechos.

La estrofa 11 del manuscrito pone fin a los excesos, mientras que su pareja, la 2, hace lo mismo. En la estrofa 11 el poeta se detiene a reflexionar retrospectivamente sobre los excesos ante-

¹⁷ Véase BERNARD LEWIS, *Race and Color in Islam*, Harper and Row, New York, 1970.

riores y sus consecuencias, mientras que en la 2 comienza a actuar anticipando la austeridad. En la estrofa 11 su casa termina en un estado desastroso (*tāmma*), mientras que en la 2 está en un estado inicial de desastre; en la 11 no había sido puesta en orden para la llegada inesperada del alguacil, en la 2 debe ponerse en orden para la anticipada llegada de Ramaḍān. En la estrofa 11 la irrupción del alguacil tiene lugar al amanecer; en la 2, la llegada de Ramaḍān tendrá lugar al anochecer. En la estrofa 11 el alguacil le dice al poeta que debe mostrar decencia (*astahī*), y le pregunta por qué se comporta como necio; su respuesta es pedirle al alguacil que lo trate con el mismo respeto con el que lo ha tratado él. Puesto que la estrofa que precede y la que sigue establecen que el poeta se resiste a ser aprehendido en vez de mostrar respeto por la ley, de hecho está pidiendo un trato que no se merece. Por lo tanto, mientras que el alguacil lo exhorta a que se comporte moralmente a la *altura* que debe, el poeta, de hecho se *rebaja*, lo que corresponde a la petición que hace el poeta a sus criados en la estrofa 2 de que *suban* y *bajen* físicamente. En esa estrofa, el lecho de Ramaḍān debe prepararse, anticipando larguísimas noches de sueño, mientras que en la 11, no se menciona el lecho, sino que lo que aparece son instrumentos musicales que despiertan a todos los vecinos sacándolos de sus lechos, lo que trae consigo el fin prematuro de una breve noche de vela. En la estrofa 2 se ordena a Mayo y Septiembre, los dos meses claves en el consumo de vino, que clamen y se lamenten, y en la 11, el alguacil silencia el tambor y el oboe del poeta, que han estado sonando con fuerza toda la noche. El retorcerse las manos de Septiembre implica la ausencia de percusión, mientras que el lamento de Mayo implica el sonido de la voz humana; su combinación, que no está en armonía, refuerza la falta de sincronía implícita en la conjunción de dos meses no consecutivos. Por otro lado, el toque del tambor implica percusión, mientras que el oboe implica vientos; su combinación, que es armoniosa, refuerza la sincronía implícita en la conjunción de dos instrumentos complementarios. Los meses profanos de la estrofa 2, que son el resultado de una división temporal del año solar, reciben órdenes de producir sonido, lo que es contrario a su naturaleza y a su función. En contraste, los instrumentos musicales profanos de la estrofa 11, cuya función es producir sonidos medidos temporalmente, reciben órdenes de callar, lo que también es contrario a su naturaleza y a su función. Cuando el poeta pide al alguacil en la estrofa 11 que imite su propio comportamiento respetuoso, le está recomendando que haga algo que él mismo no ha hecho; en la 2, cuando el poeta reco-

mienda a sus compañeros que no imiten su propia conducta pecaminosa, hace exactamente lo mismo: en ambos casos, lo inconsistente de su razonamiento quita valor a su autoridad moral. La estrofa 2, por lo tanto, demuestra implícitamente que es un necio, mientras que en la 11 es llamado necio, explícitamente por el alguacil.

La estrofa 12 es la última del poema y corresponde temáticamente a la primera. En ella, el alguacil ordena que se espose al poeta y que se le conduzca con golpes como los que él dio a sus aprehensores. El alguacil jura además no dejar libre al poeta a pesar de su forcejeo (prueba de que aún opone resistencia) y que lo conducirá ante Ibn Hānī, suponemos que para que sea juzgado.

En la misma forma en que Ša^cbān, cantando, deja al poeta en la estrofa 1, y se lleva consigo la vida de libertinaje, el policía llega en la 12 para apresar al poeta, trayendo consigo restricciones. En la estrofa 1, Ša^cbān dice 'haber dejado' a Ramaḍān en el camino (*ḥallaytu*); en la 12, el policía declara que 'no dejará' al poeta (*lā ḥallaytu*). Mientras que en la estrofa 1 Ša^cbān advierte al poeta que la llegada de Ramaḍān es inminente, en la 12 se le advierte su propia partida hacia Ibn Hānī; mientras que Ramaḍān se alojará por su propia voluntad en la casa de Ibn Quzmān como huésped, en la estrofa 1, a fin de reformar su conducta, en la 12 el poeta será arrastrado en contra de su propia voluntad a casa de Ibn Hānī, como prisionero. En la estrofa 12 el alguacil da señales de desconfiar del poeta pecaminoso, lleno de protestas sin peso, y lo esposa; en la 1, el poeta da señales de confiar en el informe del pecaminoso Ša^cbān, a pesar de la obvedad de su inconsistencia. En la estrofa 12 el poeta no pudo tomar las medidas de precaución necesarias puesto que no tuvo aviso de la llegada del alguacil, y así lo tratan irrespetuosamente; en la 1, tomará las medidas necesarias puesto que ha recibido aviso previo de la llegada de Ramaḍān y así tratará respetuosamente a su huésped. En ambos casos, el poeta actúa de acuerdo con la iniciativa de otros y no de acuerdo con el dictado de su propia conciencia, por lo que demuestra ser un hombre de débil carácter moral.

El análisis anterior intenta interpretar la estructura superficial del *Zéjel núm. 137*, en términos de una lectura circular y no lineal del poema. Dicha interpretación es más conservadora que las propuestas anteriormente, en el sentido de que requiere enmiendas mínimas al manuscrito, además del cambio de un par de puntos diacríticos y de la restauración de dos lagunas; una de ellas (8:1, *wa-ṣrab*) no esencial a la lectura, y la otra (11:3, [*aḥm*]/*aq*) casi garantizada por ser portadora de rima y por el contexto.

La prevalencia de la composición circular como principio organizador de la poesía estrófica andalusí (y de hecho de mucha de la literatura árabe medieval) garantiza que la lectura del poema debe hacerse de acuerdo con un patrón circular y no lineal. El resultado es una estructura mucho más coherente que la que se obtiene si imponemos al poema nociones modernas de desarrollo lineal¹⁸.

Después de llegar a este punto en nuestra discusión, cabe pasar al análisis de niveles significativos más profundos del poema, y de sus implicaciones.

EL POEMA EN SÍ

La estructura circular de las estrofas de nuestro zéjel puede resumirse de la siguiente manera:

A 1.	PARTIDA DE LA LIBERTAD	}	PRESENTE (FALSA VIRTUD)
B 2.	COMIENZO DE LA AUSTERIDAD		
C 3.	SE ORDENA LA SOBRIEDAD		
D 4.	SE PROHÍBE EL LIBERTINAJE		
E 5.	SE ORDENA LA VIRTUD		
F 6.	SE PREDICA LA PURIFICACIÓN		
F' 7.	SE PRACTICA LA IMPUREZA	}	PASADO (VICIO VERDADERO)
E' 8.	SE ORDENA EL VICIO		
D' 9.	SE ORDENA EL LIBERTINAJE		
C' 10.	SE PROHÍBE LA EMBRIAGUEZ		
B' 11.	FIN DEL LIBERTINAJE		
A' 12.	LLEGADA DE LA REPRESIÓN		

De acuerdo con el cuadro anterior, parecería que el poema trata de un presente abstemio a la luz de un libertinaje pasado; sin embargo, todas las piadosas declaraciones que hace el poeta en la primera mitad del poema son desacreditadas del tal manera que surge la duda sobre la autenticidad de su reforma moral y aun sobre su percepción de la realidad. De hecho, el lector se va dando cuenta de que el arrepentimiento del poeta es sólo temporal puesto que su intención es reiniciar la bebida tan pronto como pase Ramadán; por lo tanto, el presente abstemio dará lugar a un futuro de libertinaje tal y como el que se recuerda con añoran-

¹⁸ Cf. JAMES T. MONROE, "The Structure of an Arabic *Muwashshah* With a Bilingual *Kharja*", *Edebiyât*, 1 (1976), 113-409; "Prolegomena to the Study of Ibn Quzmân: The Poet as Jongleur", *CIR* (2), 4, 77-129.

za en la segunda mitad del poema. El poeta se presenta a sí mismo, de hecho, como un hombre empeñado en llevar el pasado hacia el futuro y, en este sentido, el poema continuará donde termina, con una nueva ronda de excesos. Por ello su estructura es circular.

Si la moralidad convencional es socabada sistemáticamente en la primera mitad del poema, lo mismo sucede en la segunda mitad con la inmoralidad convencional, si bien en otra forma: la loca juventud no duró (7), el alba interrumpe la francachela (8), la dama rechaza los requerimientos sexuales del poeta (9), lo golpean y pierde un ojo (10), lo humillan y lo declaran necio (11); finalmente, lo esposan y lo arrastran para que comparezca ante el juez (12). Los tiempos felices que recuerda el poeta con tanto entusiasmo y nostalgia fueron, de hecho, mucho más dolorosos de lo que quiere reconocer, y su entusiasmo por los excesos del pasado no parece justificado si nos fijamos en los acontecimientos mismos. Además, su ansiosa anticipación de futuros excesos sugiere igualmente la posibilidad de futuras palizas. En resumen, el poeta ha obtenido de sus experiencias una lección equivocada; vive una vida vacía y continuará viviéndola. Su biografía se presenta no como una historia de éxitos, sino como un fracaso, a la vez que lo único que parece haber aprendido es el arte de la hipocresía.

Esta conclusión sugiere que el poema debe ser interpretado irónicamente, ya que implica que su voz lírica es la de un personaje literario que refleja los valores de un autor implícito, el cual reprueba la vida poco convencional de su personaje y sus dudosos razonamientos morales. Por otro lado, ni el autor implícito, ni cualquier lector atento del poema, pueden estar de acuerdo con los razonamientos o con las acciones de la voz lírica, no sólo porque estas acciones son totalmente inconsistentes, sino porque han traído consigo castigos terrenales que, si continúan, merecerán también castigos en la otra vida.

El personaje, además, no se presenta como una figura admirable, ni como un bellaco infame, sino como un hazmerreir; a la vez que el elemento de risa, esencial al poema, nos recuerda otras figuras bufonescas de la literatura universal. William Riggan¹⁹ apuntó lo siguiente sobre los bufones:

A pesar de que nos entretienen muchísimo, su anormalidad antisocial ayuda a crear en el auditorio una comunidad espiritual que

¹⁹ *Op. cit.*, p. 108.

refuerza las normas mismas que están implicadas en su infracción. En consecuencia, estos personajes son rechazados por la risa misma que provocan y, “en este sentido, la risa implica superioridad, la superioridad del grupo que practica la norma, en contraste con el individuo anormal cuyos excesos restringe”.

Sin embargo, hay una ambigüedad inherente a la figura del bufón, puesto que al provocar la risa y colocarse con ello en una posición de inferioridad con respecto al auditorio que ríe, el bufón, al igual que el loco, se declara a sí mismo inofensivo; alguien a quien no debe tomarse en serio, lo que le da la oportunidad de criticar impunemente. ¿Qué es exactamente lo que critica Ibn Quzmān en el *Zéjel* núm. 137?

Basándonos en el análisis que hemos venido haciendo podríamos suponer que el poeta está criticando la hipocresía religiosa. Sin embargo, hay ciertas pistas en el poema que sugieren niveles significativos más profundos, al igual que ironías más complicadas. En la estrofa 1, el poeta dice que Ša^cbān le ha informado (¡después de que Ša^cbān ya ha partido!) que Ramadān está por llegar; la incoherencia espacial de este informe sugiere que el poema no debe tomarse literalmente, como de hecho no debe tomarse poema alguno. Lo mismo puede decirse de la personificación de los meses. En la estrofa 2, se informa que tanto Mayo como Septiembre habitan la casa del poeta; un esfuerzo de sincronía poco creíble, y una inconsistencia temporal que refuerza la que aparece en la estrofa anterior. Finalmente, en la estrofa 12 se dice que el poeta va a ser llevado en cadenas ante Ibn Hānī, quien supuestamente castigará sus extravíos. En la *muwāssaha*, género afín pero más solemne que el zéjel, aparece la convención, adoptada a menudo por Ibn Quzmān, de mencionar el nombre de un individuo en el poema, cuando ese individuo es el mecenas a quien se dirige el poema. Esa convención es una característica muy común de los panegíricos andalusíes. Por otro lado, la posición preferida para invocar el nombre del mecenas es, o bien el *matla^c*, o bien la estrofa central de la *muwāssaha*, o bien el *markaz* final (la *ḥarḡa*). En nuestro poema, el nombre de Ibn Hānī no sólo aparece en el *markaz* final del zéjel, sino que además proporciona la rima en *-ānī* que se repite en el estribillo y en todos los *marākiz* (= ‘vueltas’) precedentes. Por lo tanto, el poema es un panegírico a Ibn Hānī. Sin embargo, en los panegíricos árabes normales, tanto en la *qaṣīda* como en la *muwāssaha*, se supone que el poeta debe utilizar todo su talento para cantar las virtudes del mecenas y por lo tanto es el mecenas y no el poeta el que ocupa el centro de atención del

poema. En este caso, sin embargo, lo único que se menciona del mecenas es el nombre; ha sido reducido a un mero eco reiterado por la rima, mientras la figura del poeta ocupa el centro de atención del poema, que por tanto viene a ser un panegírico invertido, es decir, una sátira en potencia.

En el estribillo inicial (0) el poeta declara que un huésped, tratado con cortesía, partirá lo más pronto posible. Este principio más o menos general, y hasta proverbial, puede aplicarse a muchas situaciones concretas, ya que su significado específico sólo puede precisarse dentro de un determinado contexto. Puesto que el estribillo se repite al final de cada estrofa, su significado varía de acuerdo con el contexto de cada una de las estrofas. Por lo tanto, cuando se dice en la estrofa 12 que el poeta, físicamente restringido por cadenas, pero espiritualmente indómito, será llevado como prisionero ante Ibn Hānī, el siguiente estribillo sobre la generosidad que ahuyenta a los huéspedes indeseables, arroja una luz diferente sobre lo narrado. El poeta insinúa que si en vez de castigarlo por sus acciones, Ibn Hānī le diera regalos, el poeta se iría con presteza y dejaría de causarle molestias. El estribillo por lo tanto, se convierte en una insinuación de que el poeta espera que le den presentes con ocasión de la llegada de Ramaḍān; algo inaudito, ya que, a pesar de que en otros zéjeles, Ibn Quzmān solicita dádivas de sus numerosos mecenas con motivo de las celebraciones de Ramaḍān, nunca lo hace al principio del mes sacro, sino al final. En este caso, sin embargo, parece querer su recompensa por adelantado, a pesar de lo dudoso de sus méritos.

A su vez, la sugerencia de que se le den presentes, está cuidadosamente calculada para colocar a su mecenas en una posición sumamente incómoda donde tendrá que escoger entre dos posibilidades igualmente penosas: (1) o bien se niega a aceptar la petición que le hace el poeta, en cuyo caso se le considerará un tacaño y sufrirá las consecuencias del mal de ojo que le imponga su persecutor oji azul; (2) o bien puede aceptar la petición, en cuyo caso será visto como una persona que condona varios de los pecados más serios condenados por la religión, incluyendo la embriaguez y la lujuria. En el primer caso, se perjudica su posición social; en el segundo, sale a la luz una falta de virtud inherente. El mecenas tiene que escoger, por lo tanto, entre el honor y la virtud, a la vez que ha sido forzado a este dilema por un chantajista que le hace exigencias apoyado en su propia conducta que es tan viciosa como desvergonzada.

Sin embargo, es evidente que no interesa al poeta que el mecenas rechace su solicitud, lo que implica que está jugando con

la posibilidad de que éste responderá con generosidad, gracias a la diversión que le proporciona el bufón, sin percibir las implicaciones morales subyacentes. Dicho con otras palabras, el autor asume que su mecenas es un necio; más necio aun que el bufón del que se ríe. El aparente panegírico a Ibn Hānī resulta ser, en realidad, una sátira en su contra, puesto que pone en tela de juicio el sentido de justicia y la moralidad del personaje a quien se supone está ensalzando. Al sugerir que Ibn Hānī permite que lo rodeen pícaros cuyas actividades aprueba, el comentario sobre su personalidad es devastador.

HISTORIA LITERARIA

Ibn Quzmān no fue el primer poeta que siguiera una vía indirecta para atacar a un mecenas a través de un falso elogio. La técnica es cuando menos tan antigua como Teócrito (cf. su *Idilio* XIV como un ejemplo muy cercano a Ibn Quzmān), y posiblemente mucho más. En lo que concierne a la literatura árabe, este sistema aparece por primera vez en Oriente en la poesía de Abū Nuwās, cuyo personaje literario adopta una postura de desprecio hacia los tópicos tradicionales de la *qaṣīda* pre-islámica (reafirmando implícitamente, por lo tanto, los valores sencillos, pero heroicos, que representa la *qaṣīda* pre-islámica), y oponiendo a ellos la vida refinada y culta en exceso de la corte abasí de la primera época. A su vez, esta vida es rechazada implícitamente, ya que se describe como totalmente degenerada. Se considera a Abū Nuwās y a los poetas de su época como los introductores del estilo *badīʿ*, recargado de ornamentación retórica, en la poesía árabe. Desde un punto de vista estructural, este estilo no implica una ornamentación por razones meramente estéticas, contrariamente a lo que suele decirse en la mayoría de los manuales de literatura árabe, sino que su función primordial es atraer la atención del lector a las discrepancias que existen entre lo que dice el personaje y lo que hace: lo primero es presentado elegantemente, mientras que lo segundo aparece degenerado. El estilo *badīʿ* es el del retórico que intenta seducir al lector a través de su elocuencia, a la vez que intenta cubrir con un velo de incertidumbre los excesos del narrador y sus falsos razonamientos. Sin embargo, el poeta invita al mismo tiempo al lector a que levante ese velo. Al rechazar de esa manera los valores tradicionales y reemplazarlos con nuevos valores, el autor implícito de la poesía de Abū Nuwās de hecho apoya la moral convencional y, en última instancia, comentando su ausencia en la corte abasí.

Abū Nuwās murió ca. 825. Dos siglos más tarde, Badi^c al-Zamān al-Hamadānī (m. 1008) amplió este sistema para condenar a la sociedad en general, mostrándola totalmente corrupta en sus *Maqāmāt* en prosa. Al-Hamadānī también fue considerado como el introductor del estilo *badī^c* en la literatura árabe de imaginación, donde la función de seducir al lector en una forma muy similar a la de la poesía de Abū Nuwās²⁰.

Ambos escritores fueron, además, personas marginales; mitad forasteros, *half outsiders*²¹. Abū Nuwās era de origen persa, y floreció en una corte donde era mucho más fácil el avance de aquellos cuyos antepasados eran árabes; por su parte, a pesar de que Al-Hamadānī decía tener antepasados árabes, es un personaje misterioso del que se sabe realmente muy poco. La carrera de Al-Hamadānī fue muy inestable, con muchos cambios de mecenas. Durante el período decisivo de la producción de su *magnum opus* fue *ṣī^c*ita y se había interesado, al igual que Abū Nuwās, en las doctrinas heterodoxas. El *ṣī^c*ismo había incorporado de la escuela teológica mu^ctazilí la doctrina del libre albedrío, en oposición a la confesión suní que había adoptado la doctrina de la predestinación. Esta doctrina es criticada fuertemente en las *Maqāmāt* de Al-Hamadānī, puesto que sus personajes tienden a ser pícaros que justifican sus faltas como resultantes no de sus propias decisiones, sino como el resultado de un destino hostil. Igualmente, Bassār ibn Burd (m. 784), el predecesor inmediato de Abū Nuwās, no sólo era persa, sino que también frecuentaba círculos mu^ctazilíes²². Es posible que el interés de Bassār en la doctrina del libre albedrío (y de su corolario, la justicia divina) estuviera relacionado con el hecho de que frecuentemente se negaba el acceso a los no árabes a los puestos de poder en la corte abasí en razón de su origen étnico y no de sus méritos. Desde el punto de vista mu^ctazilí, el hombre es responsable de sus actos y será juzgado por Dios de acuerdo con sus méritos; en cambio, en la corte abasí, todavía se juzgaba a menudo a los hombres de acuerdo con su origen étnico. Los árabes se adherían a la doctrina de la predestinación porque justificaba su pretensión de superioridad con base en su origen racial.

La tradición literaria de Abū Nuwās y Al-Hamadānī es su

²⁰ Cf. JAMES T. MONROE, *The Art of Badī^c az-Zamān al-Hamadhānī as Picaresque Narrative*, American University of Beirut, Beirut, 1983.

²¹ Según CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton, 1971, p. 80.

²² Véase SUZANNE P. STETKEVICH, "Toward a Redefinition of 'Badī^c' Poetry", *Journal of Arabic Literature*, 12 (1981), 1-29.

mamente relevante para la obra Ibn Quzmān, quien en varias ocasiones menciona a estos dos autores y aun declara explícitamente que prefiere a Abū Nuwās sobre Ġamīl al-^Udrī, el poeta omeya más famoso que cantó a un amor sin esperanza y totalmente predestinado. No hay duda de que Ibn Quzmān adoptó las estrategias literarias de sus predecesores heterodoxos. El *Zéjel núm. 137* implica que el mecenas a quien está dedicado debe escoger entre el bien y el mal y, por extensión, todo lector atento debe hacer lo mismo.

Ibn Quzmān fue también una figura marginal. Su biografía es lacónica mientras que sus zéjeles, dedicados a muchos mecenas diferentes, sugieren la vida inestable del mendigo, del vagabundo. En dos de sus poemas nos habla de sus penosas experiencias en la cárcel. La fecha de su muerte (1159) lo coloca justo al final del período almorávide (1091-1145), durante el cual, bajo una dinastía beréber que despreciaba las sutilezas de la poesía clásica árabe, los poetas no eran solicitados en la corte como en la época dorada del siglo XI. Ante una corte indiferente, los poetas tenían que vérselas por sí solos²³. Es interesante notar que la mayor parte de los zéjeles de Ibn Quzmān están dedicados a importantes personajes urbanos, a menudo miembros de viejas y distinguidas familias andalusíes tales como los Banu Ĥamdīn de Córdoba, que contaban con varios jueces. Sin embargo, muy pocos de sus poemas están dedicados a un gobernante almorávide, y esos pocos poemas son breves, irreverentes y poco entusiastas.

A medida que el poder de los almorávides declinó en la Península Ibérica, un malestar profundo comenzó a perturbar a la sociedad andalusí. Los cronistas que escribieron bajo los almohades hablan de la corrupción y venalidad de los alfaquíes. Aunque puede tratarse meramente de propaganda política destinada a desacreditar al antiguo régimen para ensalzar a los almohades, el hecho es que el poder de los almorávides comenzó a desintegrarse y surgió con ello una tendencia al separatismo político. Como consecuencia, fue cada vez más difícil hacer frente a los constantes ataques de los cristianos del norte. En la poesía de Ibn Quzmān surge claramente la corrupción y el vicio que aparentemente prevalecían entre las clases dominantes. ¿No es probable que estuviese condenando una sociedad que consideraba en decadencia, a través de la crítica a los dirigentes y a sus seguidores, tan poco ejemplares?

²³ Véase E. GARCÍA GÓMEZ, *Un eclipse de la poesía en Sevilla: la época almorávide*, Maestre, Madrid, 1945.

Para comprender la poesía de Ibn Quzmān, también debemos tomar en consideración la función del lenguaje y del género poético. Mientras la estrategia literaria de sus predecesores orientales había sido la de utilizar los adornos de la retórica clásica árabe y mantener la forma tradicional de la *qaṣīda*, al tiempo que la subvertían, Ibn Quzmān adoptó una estrategia diferente: utilizó el árabe vulgar de Córdoba y la forma poética de origen local, el zéjel, como vehículos para su expresión literaria. Por lo tanto, a diferencia de los poetas orientales, Ibn Quzmān basó sus composiciones en las convenciones de la cultura popular y no de la elitista. ¿Por qué?

En los dialectos ibero-romances, de donde parece haber surgido la forma del zéjel, éste es un género popular y no folklórico; en castellano, está relacionado con los juglares y tiene a menudo un carácter injurioso²⁴. Por lo tanto, es un medio ideal para que un plebeyo condene las fallas de los nobles. Ibn Quzmān pudo haber compuesto sus zéjeles en árabe clásico, de haberlo querido, y efectivamente eso es más o menos lo que hacían los poetas que escribían *muwāṣṣahas*. Su decisión de utilizar el dialecto andalusí es, por lo tanto, una deliberada voluntad de estilo. Al hacer hablar a su personaje en el tono plebeyo del pueblo, en vez utilizar el lenguaje exaltado de la literatura formal, el autor logra una dimensión más en la bufonería de su personaje. Los fracasos graciosos del hablante de los poemas son mucho más cómicos puesto que son además errores literarios. Por otra parte, puesto que un poeta vulgarizante no podía ser tomado muy en serio por los representantes de la cultura refinada, su popularismo mismo le proporcionaba un manto bajo el cual podía escudarse mientras lanzaba su crítica con mayor impunidad.

La tradición bufonesca posterior, floreciente en lengua romance en la corte de Castilla durante el siglo XV, ofrece muchos puntos de contacto con la obra de poetas árabes como Ibn Quzmān y Abū Nuwās. Francisco Márquez Villanueva explica que en Castilla el papel de bufón o de loco fue muy favorecido tanto por los judíos como por otros de reciente conversión al cristianismo²⁵.

Estas personas solían combinar el papel de poeta de la corte con el de bufón. Sus estrategias literarias eran esencialmente las

²⁴ Véase MARGIT FRENK ALATORRE, "El zéjel: ¿forma popular castellana?", en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 309-326.

²⁵ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Planteamiento de la literatura del 'loco' en España", *SNo*, 10 (1979-80), núm. 4, 7-25; "Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century", *HR*, 50 (1982), 385-409.

mismas de Ibn Quzmān y de Abū Nuwās, pero de expresión mucho más amarga. Puesto que eran víctimas de prejuicios en contra de la casta neo-cristiana, jugaban el papel de necio literario a fin de establecer su carácter inofensivo. En este proceso, a menudo utilizaban su origen judío como parte de las bromas con que divertían a su público. Al mismo tiempo, el ser bufones inofensivos los protegía, permitiéndoles criticar los prejuicios de que eran víctimas; su propósito era disipar con inofensivas carcajadas la creciente marea de anti-semitismo que había de sumergir a España. Sin embargo, después de la expulsión de 1492, cuando el prejuicio fue institucionalizado como política oficial del Estado, la bufonería y la locura llegaron a identificarse como estrategia literaria específicamente conversa. Mientras los poetas del siglo XV habían lanzado sus saetas a públicos cortesanos, un siglo después su ataque a la injusticia abarcaba a toda la sociedad española con el nacimiento de la novela picaresca, que parece haber sido también un género converso por excelencia. A este respecto, es impresionante el paralelo con el autor ^{šī}cita Al-Hamadānī, que inventara la *Maqāma* picaresca.

Todos los autores mencionados, incluyendo a Ibn Quzmān, tienen varias características en común: adoptan las tácticas del humilde bufón para condenar a los poderosos a quienes se considera defensores de un sistema corrupto e injusto. En todas esas obras el lector debe hacer un juicio moral; en todas ellas, la forma, sea refinada o baja, es una parte integral del contenido e inseparable del mismo; en todas, cuando se considera la forma y el contenido como una estructura y no como dos entidades independientes, se pone de manifiesto un mensaje más profundo; en todas, en forma implícita, se preconiza la doctrina del libre albedrío por el simple hecho de que el personaje literario, al no ser un narrador fidedigno, con característica autoindulgencia atribuye sus faltas al destino y no a su voluntad, dejando que el lector llegue a la conclusión opuesta. Dentro de esta brillante constelación de escritores, todos ellos profundamente preocupados por cuestiones morales, Ibn Quzmān surge como uno de los más brillantes poetas árabes.

JAMES T. MONROE

Universidad de California, Berkeley

Traducción de Beatriz Mariscal de Rhett