

ASPECTOS TECNICOS EN EL MAWWAL POPULAR EGIPCIO

NACIDO el *mawwāl* en Iraq en el siglo III o IV H. (Véase la edición de *Al-Āṭil al-ḥālī wa-l-murajjaṣ al-gālī*, de al-Ḥillī por Hoenerbach Wiesbaden, 1955), su difusión por el mundo árabe se produce en sentido inverso a la del zéjel, es decir de Oriente a Occidente. Así, en estos momentos lo sabemos vivo en Iraq, Siria, Kuwait, Líbano, Egipto, Argelia, Marruecos... El arraigo particular en cada caso ha oscilado en función de elementos propios del *mawwāl* (haber nacido en un medio campesino, vg.), o meramente externos a él (la existencia de otros géneros populares más enraizados). Sin duda Egipto es uno de los países en que se afincó con mayor vigor y hoy en día es su género popular de canción por antonomasia, equivaliendo en ocasiones la palabra "*mawwāl*" a canción popular en general. A continuación detallo algunos de los más importantes aspectos técnicos que lo configuran.

* * *

Advertencia sobre transcripción y notas.—La transcripción vocálica se ajusta a un sistema fonológico que comprende ocho vocales: ā, ē, ī, ō, ū (largas); a, i, u (breves). En lo referente a consonantes me ciño al método habitual de la Escuela de arabistas españoles con la única salvedad de *yīm* (que represento por *gⁱ*), por la consabida pronunciación de varios dialectos egip-

cios, y *qāf* que en algún caso transcribo también como *g*. La correspondencia de las citas abreviadas que aparecen en las notas, se ofrece en el apartado final del trabajo, «Fuentes y Bibliografía».

* * *

INTERPRETACIÓN.—El intérprete, hasta el simple oyente, puede distinguir sin titubeo un *mawwāl* de otro género, pero para ese mismo individuo describirlo o definirlo es ya otro tema¹. La vaguedad que lo rodea queda plasmada en la siguiente “definición”: “versos libres, no enlazados”. El cantor ha de tener gran experiencia. Todo verso debe llevar un “cierre” (*ʿafla*, *qafla*). Se diferencia de la canción popular por su modo de expresión, pues se trata de una melodía espontánea. Se divide en *m. baladī* (música árabe original de *rabāba*, flauta, *argūl*) y *m. taqīdī*, de ritmo especial, instrumentos modernos, cantado a coro (?)...². Aunque la tal definición no aclara nada, sí indica que hay un interés oficial por el tema el mero hecho de asomar a una emisora, lo que, por otra parte, es frecuente.

Dentro de la escasa bibliografía que aborda el problema, he consultado la opinión de Aḥmad Mursī³. A su luz vemos cómo centra una de las diferencias (es significativo el definirlo a partir del contraste con otros estilos, definir lo que no es antes que lo que es) entre el *m.* y la “canción popular” en la intervención previa de la música en esta última, siguiendo a continuación la letra. De lo cual se deduciría que en *m.* no existe una introducción musical independiente del poema. No acepto esta visión en el momento actual del género, pues puedo presentar preludios completos de *argūl* y *ṣuffāra* a numerosos *m.* Sin embargo, esto no excluye la descripción del Ḥāg:g: Muṣṭafā⁴: “*Il-Magnā l-baladī* (canto del país) el que carece de música alguna”, pues éste se refiere al *m.* puro cuya existencia para nada niega la de otros estilos de interpretación que tam-

¹ Los *mawwāles* a que se hará referencia, numerados, pertenecen a la selección que incluí en mi tesis doctoral (presentada en 5, nov. 1973, Madrid).

² Emisión radiofónica del 19 de mayo de 1971 (El Cairo).

³ Mursī: *Al-agāni*, p. 123.

⁴ Entrevista con el Ḥāg:g: Muṣṭafā l-Mursī en 1970.

bién son —indiscutiblemente— *mawwāl*. Con todo, Mursī no pretende disociarlo de cualquier acompañamiento, aunque si recalca que precisa la canción una mayor dependencia e interrelación con su apoyatura musical en forma de florituras, adornos, melismas, profusión de instrumentos, etc. La canción suele estar dividida en estrofas, cosa desconocida en m. y, finalmente, el m. carece de estribillo (*lāzima*) que iría en consonancia con una estructura estrófica. Ampliando esta idea el doctor °Abd al-°Azīz al-Ahwānī me señalaba la proclividad al metro *basīt*, problema cuyos límites estudiaremos. Como secuelas de no haber estribillo que repetir (*radda*) son muy destacables la ausencia de coro y —claro está— de acompañamiento con palmas.

Guiándose de las apariencias, la interpretación de m. no es difícil. La falta de música permite al cantor, que actúa en solo, modular a su antojo, estirar o acortar el verso a su gusto en los momentos en que siente la necesidad de recalcar más una determinada sílaba o palabra, o probar la riqueza de su voz, o demostrar la duración de su aliento. Bien entendido que el cantor nato (*muṭrib*) se mueve por impulsos íntimos, nunca elaborados racionalmente, y de ellos se deja llevar sin conciencia exterior alguna. La independencia del acompañamiento llega hasta el extremo de imponer al músico la persistencia en determinados pasajes de la melodía. El Ḥāg:ḡ: Muṣṭafā insistía “ūl” (“di”) para que el *argūl* prolongase sus notas hasta el instante adecuado, después lanzaba la primera frase que con frecuencia repetía dejando un breve lapso, a continuación iba entonando los versos, se detenía para que el *argūl* o la *ṣuffāra* desgranasen una falseta y seguía cantando. Desde el primer momento el *argūl* en sordina no cesaba de acompañar, al modo de nuestra gaita: su zumbido grave era contrapunto y fondo de la voz a un tiempo. El intérprete es elemento importante en todo m., el *muṭrib* “siente” el poema. El cantante llega a perder la conciencia de las cosas, es una voluptuosidad o vértigo en que se sume. En la misma línea de inspiración extática, de excitación emotiva están sin duda los voladores mexicanos o los derviches musulmanes. El estado de obnubilación conlleva una pérdida de nociones elementales (es-

pacio, tiempo), de sensibilidad física ante el dolor. etc. Esto es un grado extremo de “embriaguez” del sentimiento. En grados menores el bailar se convierte en un “inspirado” —¿por qué no en un iluminado?— en momentos culminantes de su arte ⁵. Dejamos a un lado la catarsis de emociones (violentas o de entrega) que provoca la música o la canción en el oyente pero que son reales y —perdón— mensurables. Es más que posible que un papel considerable lo desempeñen estimulantes, búsqueda por medios artificiales, que en flamenco serían alcohólicos y en cantantes musulmanes podrían ser excitantes como el té o el café en dosis masivas, la especiería y —desde luego— la marihuana.

El ser humano ante parecidos estímulos reacciona de maneras análogas, por ello no hay necesidad de caer en simplistas tesis difusionistas que hacen de las sociedades humanas una mera cadena de plagios culturales. La expresividad no sólo va encauzada por el medio natural y visible de la canción misma; en ocasiones dice tanto el gesto, la mímica o el movimiento como el poema en sí. Es muy característico en la interpretación de m. el cuenco de la mano que cubre el oído en parte y simula bocina amplificadora de la voz: la palma sobre la oreja, los ojos cerrados y los labios que pronuncian una sola nota, una sola vocal larga. Es situación de concentrarse el cantor en sí mismo, recordar o improvisar lo que dirá, mientras se interna en el sentimiento de la melodía o en la prueba de voz y fuerza que se está imponiendo.

Es general la creencia de que todo m. ha de comenzar por la exclamación “yā lēl”: “les maouâls commencent d’habitude par une introduction typique richement ornementée, nommée ya leil d’après les mots sur lesquels cette partie du chant est construite. Une ya leil peut interrompre aussi le cours d’une chanson rythmée, l’enrichissant...” ⁶. Efectivamente, es muy corriente que se abra el canto con esta invocación. En ella el intérprete suele hacer gala de sus facultades, pero hemos de

⁵ Molina: *Misterios*, p. 66

⁶ Alexandru: *Anthologie*, p. 2.

precisar varios extremos acerca de la apertura del m.: 1.º) La exclamación puede ser esa o cualquier otra de un repertorio vario; 2.º) Esta frase es adición muy posterior a los orígenes del m. El cantor precisa un instante de concentración y nada mejor que lanzar una exclamación monosílaba capaz de ser prolongada a voluntad. En ocasiones repite la sílaba y así el *yā lēl* (o *līl*) se convierte en *yā līl-ī*, lo que le permite entonarse al tiempo que busca las palabras siguientes (no olvidemos que el m. es en buena parte improvisación). A esta colación no sería de más recordar que en flamenco se intercalan “lelelelele” para darse tiempo. No existen ni en el “*‘Āṭil al-ḥā-lī*” ni en otras fuentes noticias sobre *yā lēl*, *yā‘ēn* (otra de las frases utilizadas). Más bien parece tratarse de un prelude que sirve para “calentar” (*yisajjan*) al cantor, dándole oportunidad para mostrar las cualidades de su voz y el vigor de su garganta por lo sostenido de esta exclamación. Creo errónea la opinión de ‘Abd al-Ḥamīd Yūnus por la cual *yā lēl* sería una arabización del nombre de Enlil, dios caldeo-babilonio “padre y madre que se crea a sí mismo”⁷. Ni el consabido origen iraquí del m. parece razón convincente, ni la semejanza de la sílaba *lēl* (= *līl*), para aceptar esta hipótesis. A mi juicio, debemos contemplar la explicación fonética como digna de estudio: no creo una coincidencia que los fonemas sean básicamente los mismos empleados en ese flamenco “lelelelele” (r es también líquido) o del “la, la” de la *muwaššaha*, como tampoco tiene visos de casualidad la aparición continua del fonema *lām* en la rima, o las aliteraciones en ese mismo sonido que de seguida veremos. A la vista de las interjecciones más frecuentadas en este exhorto inicial (*yā lēl/līl*, *yā‘ēn*, *ya dalāl*, *ya wa‘d-ī*) observamos: 1.º) la concurrencia de *lām* (4 veces); 2.º) concurrencia de ‘ayn (2 veces), fonema faringeo y por tanto termómetro muy indicativo para un arabófono sobre el estado de su garganta; 3.º) Presencia de *dal* y *yā’*, recordemos que *yā’* es otro de los sonidos característicos de la rima en m. y que *dāl*, si no de los más usados, está próximo a los primeros lugares de frecuencia.

⁷ Cid: *Mitología*, p. 170.

⁸ Parrot: *Asur*, p. 324.

Por otra parte el Ḥ. Muṣṭafà afirma —y es testimonio importante— que ninguna de estas expresiones existía en el m. primitivo, ni siquiera en el que conociera en su juventud. No sería inoportuno pensar que han sido elegidas estas palabras precisamente por su conveniencia y facilidad fonéticas, amén de provocar su contenido fónico impresiones más directas en el auditorio. Las mismas expresiones pueden ser engastadas entre dos versos, es decir fuera de ellos, pues la unidad-verso es muy compacta en *mawwāl*, y no es corriente que un *yā lāl*, o *yā °ēn*, vaya dentro de un verso; cuando así ocurre equivale a “amado”, “amigo”, “compañero”, etc. En muchos m., sobre todo los grabados del Ḥ. Muṣṭafà (un profesional y por tanto de mayor calidad técnica), la introducción o “calentamiento” se realiza mediante la repetición de la primera frase, dos o tres veces, que viene a reemplazar al *yā lāl*; así, por ejemplo en el m. 30:

amāna yā rayyis (bis)
verso 1.º *Yā rayyis il-fann (...)*

En los m. de °Eweīs Muḥammad, simple aficionado, los *yā lāl* se dan con una profusión mucho mayor, como si se buscara la calidad a base de artificios convencionales y espectaculares.

En ocasiones esta introducción fuera de texto es mucho más larga; en el m. 12:

Yā lāl, yā °ēn,
bustān ḥabīb-ī ṭaraḥ °inaba w-tīn tānī
D-anā b-°ūl:
V. 1.º *Bustān ḥabīb-ī ṭaraḥ °inaba w-tīn tānī,*

combinando la ya mencionada entrada de un *yā lāl* con el primer verso y aún con otra frase incidental que para nada vale en el contexto temático o lógico del poema, pero sí para el desarrollo del canto. Esos dos pronombres (*dā* y *anā*) significan, más o menos, “yo soy el que dice tal y tal”. Otras interjecciones de idéntica finalidad son *yā walad* (m. 26); *yā bāba* (por *yā ab-ī*) en otros m. grabados de Metg’āl G’ēnāwī; o en el m. 24,

entre los versos 3.º y 4.º introduce el cantor la frase *isma^c yā rayyis* (“jefe, atiéndeme”), y entre el 7.º y 8.º del mismo m. leemos *‘al-ḥilw dawwar* (busca a la hermosa”). En esta misma línea está la posibilidad de trocar una palabra por otra en las varias repeticiones que de un mismo verso entona el cantor, o, también como muestra de libertad interpretativa, añadir alguna palabra a lo ya dicho.

* * *

INSTRUMENTOS.—La ambientación del m. se completa con aquellos accesorios que le acompañan en su interpretación: los instrumentos musicales. Aunque por razones obvias no puedo abordar, ni tampoco es el objeto de estas páginas, el m. en su aspecto técnico musical, sí describiré y presentaré los instrumentos que lo adornan, si bien en un plano secundario.

“Si nos fijamos en Egipto, vemos que hay —aparte la música religiosa y funeraria regida por severos cánones— una música folklórica representada en cantos fiesteros, muled, reuniones, cánticos de albañiles y marineros, en las canciones infantiles (...) que se distinguen por la facilidad, la rapidez del ritmo y lo escandido de los fragmentos musicales. Existen tradiciones de este canto folklórico individual representadas por el *mawwāl* que cantan los bardos del Delta y el *Ṣa‘īd* acompañados por el *argūl* y la flauta: no creo haberlo oído jamás en el campo acompañado con instrumentos de cuerda —excepto la *rabāba*—, distinguiéndose estas tradiciones musicales por la melancolía y la lentitud, la sencillez de la construcción musical, el aire de no tener fin, la tristeza, el aislamiento del ser humano ante el universo, tradiciones todas salidas de las entrañas del campo egipcio”⁹. En este párrafo ^cAwaḍ nos esboza —muy de pasada, como detalle menor— la idea del acompañamiento musical en m. Mucho más taxativo y preciso es el H. Muṣṭafā¹⁰:

⁹ ^cAwaḍ: *Mulāḥaḡāt*.

¹⁰ Entrevista H. Muṣṭafā.

“Pregunta— ¿El m. *baladī* antes de cantarse con *argūl* se acompañaba con instrumentos musicales?

Respuesta— El m. *baladī* antes de cantarse con *argūl* se cantaba solo. Luego, se introdujo el *argūl* porque éste le “respondía” (*mitg·āwīb ‘alī-h*) y era recomendable mejorar así su sonido (audición). Después, entró la *sallāmiyya*, que es la *şuf-fāra*; y luego el violín”.

Soslayando la imprecisión cronológica, importa mucho fijar la atención en esa carencia de acompañamiento (de los 66 m. recogidos en la selección, 48 carecen de él, 7 se limitan a un solo instrumento y 11 se sirven de más de uno), bien entendido que todo m. es susceptible de recibir una adaptación musical. La primera consecuencia de su desligamiento de la música es la gran facilidad de popularización que reviste: cualquiera y en cualquier lugar y momento puede cantar m. Facilidad que tiene su contrapartida en la falta de apoyatura mnemotécnica que la música presta a quien escucha y aprende una canción. Por otra parte, la inexistencia o sencillez suma de los instrumentos empleados puede girar en torno a factores sociológicos (económicos principalmente) por motivos claros: el medio social es pobre y se autoabastece de cuanto consume. Los materiales deben estar a su alcance y, a ser posible, ser gratuitos, poniendo el artista su talento por igual en fabricación y uso. Materiales pues como el barro, el cuero, la caña, la crin, los cocos vaciados, escasa y levisima madera... Esto por lo que hace a las materias primas de fabricación. En lo que atañe a la factura destacan asimismo la sencillez, tosquedad y funcionalidad de lo fabricado. Esta espontaneidad sufre quizá de poco rigor técnico y uniformidad en instrumentos del mismo género, pero permite mayor libertad a la creatividad individual. Ha coadyuvado igualmente a la pervivencia de formas y modos artesanales antiquísimos.

Argūl.—Es el único instrumento comúnmente aceptado como no deformante de la melodía y entonación en el m. tradicional. Sirve de fondo a la palabra y la discreción de su sonido favorece el marco de la canción. Se fabrica de caña y consta de dos tubos paralelos sujetos entre sí. El tubo sobre el que

se toca la melodía tiene seis agujeros u “ojos” (*‘uyūn*)¹¹, dos de los cuales son pequeños y están juntos. “Primeramente tenía unos 60 cm, con los dos tubos de igual longitud y se denominaba *‘urma* (*qurma*); posteriormente cambiaron los artistas la *‘urma* pequeña por otra grande y larga”¹². El tubo bordón puede estirarse añadiéndole elementos que se embuten los unos en los otros a fin de lograr distintas calidades musicales (más o menos graves). La longitud actualmente oscila entre 60-80 cm. (pequeño) y 180-250 cm. (grande).

El *turmāy* es una variante, reducida, con un pabellón de hojalata que prolonga el tubo bordón (grave).

El *argūl* es antiguo: lo vemos ya en bajorrelieves y pinturas faraónicas¹³ interviniendo en las celebraciones y vida social del Valle. De características similares es el “cuerno montañés”, instrumento pastoril existente en Transilvania¹⁴.

Sallāmiyya o *ṣuffāra*.—La palabra *ṣuffāra* que suele indicar “pito o “silbato”, en terminología folklórica significa flauta o *sallāmiyya*, el otro nombre que recibe en los mismos medios. Es una flauta también llamada *nāy baladī* de cuerpo por completo abierto con seis agujeros. Se toca en posición ligeramente oblicua respecto a la boca para que el aire se parta en el borde de la abertura y, de ordinario, lleva la melodía. El músico posee toda una colección de estas flautas de diferentes longitudes. Cada flauta pequeña tiene su equivalente acordado a la octava, al que se llama *qawwāl*.

Zummār.—No es muy corriente en el acompañamiento de m. Consiste en dos tubos de la misma longitud, como la *‘urma*, de unos 25-40 cm., con seis agujeros.

Rabāba.—Hablando de este instrumento, Farmer¹⁵ afirma que, según ciertas tradiciones, era ya conocido en tiempos del Profeta, si bien él lo adjudica al siglo X en que es descrito por al-Fārābī. En árabe *rabāba* era un término genérico para designar cualquier instrumento de arco. Expresiones hechas, mo-

¹¹ Entrevista H. Muṣṣafā.

¹² Entrevista H. Muṣṣafā.

¹³ Pirenne: *Historia*, t. III, pp. 360 y 313.

¹⁴ V. la foto inserta en la p. 204 de *Introducción* por Mauss.

¹⁵ Farmer: *Studies*, p. 75 y ss.

dismos (*muṣṭalaḥāt*) como “*rabāb aš-šāʿir*” (rababa del juglar), nos hablan del lugar preeminente que ha ocupado y ocupa dentro del contexto folklórico popular. Lane¹⁶ lo denomina *kamanga*, palabra de origen persa que hoy se utiliza para nombrar el violín occidental, mientras que el dibujo que ofrece del instrumento entonces llamado *rabāba*, difiere un poco del ahora tenido por tal (caja cuadrangular y un poco más corto).

Actualmente consta de dos cuerdas de crin que se tañen con arco. Constituye su caja de resonancia un coco vaciado recubierto por un parche de cuero y su longitud oscila alrededor del metro. El músico la sostiene verticalmente con la parte inferior apoyada en la rodilla. En algunas regiones del Delta y el Canal el violín europeo (*kamanga*, *kamān*) ha suplantado a la *rabāba*, pero con frecuencia los músicos lo sostienen como hacían con la *rabāba*, indicio del poder de penetración de técnicas más depuradas de un lado, y de otro, expresión de la capacidad de absorción, deglución y adaptación del arte popular. La adopción de préstamos en un determinado medio cultural no se hace más que cuando coinciden —bien que en puntos mínimos— con las normas válidas en el campo donde se produce la innovación.

Tabla.—La progresiva complicación que se fue introduciendo en los modos de interpretación obligó a los músicos a adoptar algún instrumento de percusión que marcara tiempos y ritmos. En buena medida se vieron forzados por el mismo público a quien dirigían sus poemas, so pena de perder audiencia y éxito. El exceso de esta preocupación ha llevado al halago del mal gusto y a sacrificar pureza por espectacularidad: “A las gentes de El Cairo les gustan las cosas *fantazī* (innecesario traducir la expresiva palabra), adornadas. Por eso il-ʿArabī introdujo la *sallāmiyya* y, para el *ʿiqāʿ* (ritmo), la *tabla*. El público de El Cairo no es como el de los campos (*aryāf*)”¹⁷.

El instrumento de percusión a que se recurrió fue la *tabla*¹⁸, tamborcillo de larga cola, fabricado de arcilla, cuya boca

¹⁶ Lane: *An account*, pp. 66-67.

¹⁷ Entrevista Ḥ. Muṣṭafā.

¹⁸ Entre los huertanos de Valencia se utiliza un tamborcito llamada *tabalet*.

se cierra con un parche de piel de cabra o pescado. Se toca con los dedos de ambas manos apoyado entre las rodillas de través o colgado en bandolera. Es instrumento muy difundido en los países árabes, en algunos de los cuales (Túnez, Marruecos) se denomina *darabukka*. La correa para colgarlo bajo la axila parece ser adición muy tardía y posiblemente por influencia del bongó afrocubano.

No es usual el empleo de otros instrumentos de percusión en el acompañamiento del m.: adufes, panderos, címbalos, etc. porque darían excesivo colorido a la música, que primaria sobre la interpretación vocal.

* * *

LA FÓRMULA.—Dentro del sistema técnico del m. ocupa lugar destacado la cláusula hecha, la fórmula. El juglar dotado de poderosa inventiva para repentizar versos, completar con frases ingeniosas otras que le proponen —recordemos el contrapunteo (*mufājara*, en *fushā*)—, depende en muy gran medida de un caudal de versos anteriores aprendidos consciente o subconscientemente. Versos que a veces salen espontáneos y de una tirada y otras precisan ser recompuestos o remendados con adiciones de procedencia varia. El memori6n del juglar sustenta el procedimiento y lo mantiene, mientras su creatividad, la continua recreaci6n de nuevas f6rmulas, engrosa el acervo po6tico del g6nero y lo desarrolla. Yo no creo que la f6rmula comporte un empobrecimiento —por necesidad— de 6ste ni de ning6n otro estilo po6tico. Un anquilosamiento. La variedad m6trica y de rima que observaremos, as6 como la parcelaci6n y matizaci6n tem6tica, no apuntan por esos rumbos. La f6rmula es una salida salvadora para juglares que en momentos comprometidos (ante p6blico) han de improvisar con celeridad: “la literatura oral obedece a reglas diferentes de las que se observan en la literatura escrita y posee tambi6n privilegios diferentes, ya que lo que se busca en ella normalmente es el ritmo y la composici6n (...), de ah6 el car6cter formulario de la poesia. No contiene simplemente frases destinadas por su ritmo a producir un efecto sobre el auditorio, sino que son f6rmulas

esencialmente concebidas para la repetición. El fin que se persigue es la concentración de la atención”¹⁹.

Las fórmulas pueden constar simplemente de una frase, de dos palabras meramente, y entonces hemos de identificarlas por su frecuencia. En otros casos la fórmula ocupa el verso todo (o dos versos) y nos hace pensar en la interpolación, pero es que de eso se trata precisamente: la recreación consiste en incrustar nuevas ideas, metáforas, alusiones en un contexto de plagio indefinido. Plagio que no es tal si consideramos el módulo estético que le da vida. La fórmula suele ser la única garantía de perpetuidad en todas las literaturas orales, razón por la cual se impone la poesía colectiva²⁰.

Un desarrollo en grado extremo de la fórmula (de hecho dos versiones de un mismo poema) sería el m. 49, del cual se recoge una variante en la Antología Alexandru-Azer. Ellos lo atribuyen al poblado Abnūb il-Ḥammān (Asyūṭ) por haberlo grabado allí. Por mi parte me resisto a darlo por autóctono del Ṣa‘īd. Desde el punto de vista lingüístico no encuentro razones para considerarlo dialecto del sur, excepto la pronunciación de qāf como /gu/, que no es exclusiva del Ṣa‘īd, y ha podido ser fácilmente adaptada al contexto: *g‘āl* por *qāla* (‘āl, dialecto de El Cairo), *g‘alb* por *qalb* (‘alb), etc. Por otro lado, cuatro versos (3, 4, 5 y 9) se repiten casi por entero, mientras los restantes han sufrido el cambio de varias palabras. Es de notar que aquéllos que se repiten son precisamente los que tienen una forma y un contenido, vistos independientes, propios del género proverbio, refrán, sentencia o dicho popular. Acude en mi auxilio el hallazgo de estos —sólo y exactamente de éstos— versos 3, 4 y 5 en “Proverbs et mawwāls de la Menufeyya” (*Arabica*, VI, 1959, p. 79), en que aparecen recogidos como proverbios populares. No es fantástico pensar que, tomando como base esas tres sentencias, en torno a las cuales gira todo el poema, se haya compuesto el resto de la canción, y —cosa curiosa— han sido esos versos los que no han sufrido interpolación ni variante alguna, pues coinciden en las tres

¹⁹ Mauss: *Introducción*, p. 212.

²⁰ Mauss: *Introducción*, p. 212.

versiones recogidas. Hay que admitir, pues, que los cambios introducidos han sido mínimos atendiendo al área de dispersión que representa la distancia de 450 km.

Un tipo de fórmula “larga” veríamos en el m. 11:

*W-'a °att sana ḥūl yā ṭabīb °ala farš il-hanā
maṭrūḥ w-fi-ṭal°at ir-rūḥ g°at-nī bi-d-dawā Jaḍra,*

cuyo primer verso se repite íntegro en el m. 12, y la cual sufre una alteración, bien que mínima, en el segundo, y ello forzado por la rima general del poema que difiere del anterior:

maṭrūḥ w-fi-ṭal°at ir-rūḥ g°at-nī bi-d-dawā tānī.

La diferenciación puede estribar en más de dos o tres términos, completando el verso sobre la base de la fórmula. Pasemos revista a varios ejemplos del grupo de m. “ritual”, es decir, cantado en ocasiones (*munāsabāt*, dicen en árabe) señaladas. El inicio mismo del poema es ya una fórmula que nos patentiza la solemnidad o el afecto que envuelve al festejo:

Ā-hē dī l-layālī illī g°ama °at šamal-nā

(“Esas son las noches que nos juntaron”), m. 51;
fórmula repetida en m. 52:

Ā-hē dī l-layālī illī gama °at-nā bi-ḥabāyig-nā

(...con los seres queridos);
todavía reiterada en m. 53:

Ā-hē dī l-layālī illī-hā l-jēr

(...en que la felicidad...),
y en m. 56:

Ā-hē dī l-layālī illī lammat-nā °ala l-gāhī,

reemplazando el verbo *g°ama°* por el verbo *lamm* (coincide el significado de ambos).

La fórmula, que inicialmente es breve, una simple muletilla fácil de memorizar, se desarrolla con el uso, la repetición y la difusión en un área de dispersión amplia. A tres instantes diferentes en la evolución de una cláusula puede corresponder el siguiente ejemplo documentado en estos mismos poemas:

(M. 4) *Fāyit ʿala darbi-kum*

(M. 5) *Fāyit ʿala darbi-kum mandīl ʿaraf ʿen-ī*

(M. 23) *Fāyit ʿala gisr Banhā mandīl il-ḥilw ʿaraf ʿen-ī*

en que el último verso citado lleva una interpolación ulterior. El núcleo central es la expresión “*fāyit ʿala...*”, el nexo que aglutina al resto de fórmula y permite la aparición de una segunda cláusula (en 5 y 23) “*mandīl ʿaraf ʿen-ī*” (“un pañuelo rozó mis ojos”).

Pero la fórmula no siempre llega a desarrollarse, o lo hace tímidamente. Del verbo *Yā dājil il-karm sallam-lī ʿala-llī fi-h* (m. 6), se repite tan sólo la fórmula inicial *ya dājil il-karm* en el poema mencionado en *al-adab aš-šaʿbī*²¹. O encontramos la frase *anā ʿult* (“yo dije”) en m. 22, m. 29 y m. 48, expresión que, dada su frecuencia en árabe coloquial, e incluso el empleo del verbo *qāla* en *fušḥā*, no sería forzosamente digna de ser tomada en cuenta como fórmula; pero la reiteración, junto con algún término que matiza su intención así como el carácter dialogado del m. en ocasiones, nos indican que se trata efectivamente de una fórmula más; así: *anā ʿult yā gamīl* aparece en m. 17, en m. 24 (dos veces), en m. 18 y en m. 28, aparte de m. 61, en que el vocativo *yā gʿamīl* (Hermoso-a) es sustituido por *yā-syād* (oh señores).

Es también notable cómo la fórmula en distintos versos es completada con ideas paralelas; así:

(M. 12) *Bustān ḥabīb-ī ʿaraḥ ʿinaba w-ṭn tānī*

(M. 24) *Bustān ḥabīb-ī ʿarath mangʿa ʿala l-ʿidā.*

“El huerto de mi amada ha florecido...” en higos una vez, en mangos la otra. O en

(M. 33) *Yā-llī gʿamāl-ak šagal ʿalb-ī*

(M. 66) *Yā ḥilw ḥibb-ak šagal ʿalb-ī,*

en ambos el embargado es el corazón, pero la circunlocución *yā-*

²¹ Luṭfī: *Al-adab*, p. 16.

lī g'amāl-ak ("tú cuya belleza") del primero es traspuesta simplemente en *ḥilw* (hermoso, a) en el segundo caso, manteniendo el paralelismo del significado, aquí el vocativo dirigido al amado o amada.

La fórmula se vale indistintamente de oración nominal y oración verbal, se inicia por sustantivo o por verbo (los términos iniciales acostumbran a ser el cogollo generador del resto de la fórmula o del verso en que se halla): *yā zārīc il-ward* (m. 49) y *yā zārīc iṣ-ṣabr* (m. 16), o *yā ṣāḥib-ī in bi-c-t-nī bi-c-nī li-nās urbān* (m. 60), de la cual he visto una variante ("Amigo mio, si me vendes que sea a buen precio", en *Prov. et mawwāls de la Menuf.*, p. 82). También con verbo: *ṭalabt min-hā l-wiṣāl* (m. 11, m. 12 y m. 14), *anā c'amalt ēh* (m. 63 y m. 74) y *c'amalt luh ēh* (m. 45), *anā a^cmil ēh* (m. 27) y (m. 43), *in jassi māl-ak*²².

Mención especial merece la fórmula expresiva de la exclamación "cuánto" o "cuán". A la interjección *yā mā* suele seguir un pretérito:

- M. 17 *Yā mā mašinā*
- M. 18 *Yā mā 'a^cadnā*
- M. 29 *Yā mā satarnā*
- M. 64 *Yā mā mišīna ma^cā-h*
- M. 31 *Yā maḥlā ṣīd is-samak*
- M. 49 bis *Yā mā g'alb-uh*

Nótese que en la construcción de la fórmula ese pretérito va siempre en persona "nosotros" e incluso se repite un verbo. Seguramente la intervención del juglar tiene que ver mucho: esos cuatro poemas (aquellos en los cuales se reitera la persona nosotros) proceden del Ḥāg:g: Muṣṭafā. En ejemplos con sustantivo hemos encontrado los casos quinto (M. 31) y sexto (M. 49 bis). ^cEweīs Muḥammad, por el contrario, prefiere la fórmula admirativa con *kām*: *kān anā uwaṣṣī-k* (m. 40).

* * *

²² De la que encuentro dos variantes: *in jassi māl-ī* y *win jassi gism-ī* (M. *Ri-dā l-walidēn*, discos Moriphon).

METRO.—Si bien atendiendo a la forma del m., carece de sentido pretender clasificarlo según extensión o medida del verso y la estructura estrófica, por la gran variedad que adopta, si procuraremos trazar un cuadro en este terreno, con indicación de las modificaciones y dependencias que en él se operan según el subgrupo temático a que pertenezca el poema²³. Para corroborarlo es suficiente hojear los m. que ofrecemos y constatar que, mientras en ocasiones apenas rebasan los dos o tres versos, en otros poemas se llega a los 19, 25 o más. Coincide en este punto de vista el común de cantores populares, que, pese a respetar —no siempre— un cierto esqueleto estrófico, raramente se doblegan al juego de breves y largas: “no se somete a las normas del árabe y frecuentemente adopta el metro *basīṭ*”²⁴. De otro jaez son los visos de una métrica silábica que se adivinan, y a la cual dedicamos especial atención. No obstante, la irregularidad tampoco es norma en m. y debido a ello indicamos los índices de frecuencia de los distintos esquemas métricos que el m. recaba. Como avance previo a la descripción misma, unas palabras de A. Mursī: “los cantores de m. muchas veces no siguen los detalles y características que afamaron al *basīṭ*, sin que esta inobservancia perjudique a la belleza del poema, pues su musicalidad no surge sólo del metro (lo cortado del metro,), sino también de su armonía musical”²⁵.

La experiencia confirma lo ya señalado: el m. en su estado presente no se ajusta a ningún metro fijo. En algún caso el metro es *basīṭ* en todo el verso (no alcanza el 10%); en otros coincide algún pie con el esquema de *basīṭ*, por lo general los primeros del verso; y, finalmente, la mayoría es irregular. Del segundo caso, véanse los ejemplos siguientes:

Yirtāḥ fu'ād-ī w-anazzal min il-ḥumūl dallī (M. 32, verso 5.º)

Sācatēn a'ūl āh min faḍl-ak tinādī-nī (M. 33, verso 3.º)

y también m. 33, vs. 2.º; y m. 32, vs. 3.º.

²³ Sobre temática del *mawwāl*, v. S. Fanjul, *Temática*, pp. 179-206.

²⁴ As-Sayyid: *Al-carūd*, p. 58; también Mursī, *Al-agārī*, p. 122.

²⁵ Mursī: *Al-agārī*, p. 125.

La persistencia en ese rastro de *basīṭ* nos indica que el m. no ha conseguido desprenderse de su origen métrico, aunque camina —está caminando hace siglos— hacia una forma por entero independiente en la que no exista otra medida que la longitud silábica. Numéricamente, en los m. 27 a 63 (37 poemas) hallamos los siguientes resultados: once son absolutamente irregulares, en ocho hay uno o más versos que se ciñen al *basīṭ* y en el resto (diecinueve) encontramos versos muy próximos al metro mencionado a la par que otros irregulares. Algunos poemas (v. m. 34) son casos claros de cercanía a la prosa por la irregularidad en la longitud del verso y lo desmesurado de la misma. También Nada Tomiche señala en el conjunto de sus grabaciones tres poemas que adoptan tal libertad en lo referente a métrica y rima que se aproximan a la prosa y el recitante los presenta con el título de “*mawwāl gazalī šabīh bi-l-qīṣṣa*”²⁶, aunque no da detalles ni ejemplos esto concuerda con la existencia de un subgénero de *mawwāl* narrativo no sólo por la forma sino en lo tocante a tema y que tengo ampliamente documentado.

Es notoria, por otro lado, la proporción elevadísima de sílabas largas por la carencia de *īrāb* y por la necesidad de entonación del cante.

Respecto a número de sílabas, posibilidad de una métrica silábica la situación es mucho más uniforme en general, si bien son pocos los ejemplos recogidos en que la cantidad silábica sea la misma en todos los versos; véase m. 39:

14 *Ya-ī gawīt in-nasab rūḥ (sic.) li-l-bint dār abū-hā*

14 *Mā yihimši l-mahr mā dām aṣl id-dirā abū-hā*

14 *‘A-l-wa’t bit-īs wa-lā yidarrīš dār abū-hā*

14 *Wa-lā tirḍā bi-l-‘ar wa law bi-n-nār ḍarabū-hā;*

si asistimos a una aproximación, así en el m. 46:

14 *Garīb il-bilād yā fatā wi-l-aṣl min balad-uh*

13 *Kān rāg’il muḥtaram ḥāmā rigāl balad--uh*

13 *Law jašš ‘and-uhu l-marīḍ yitla‘ šidād balad-uh*

12 *W-illā biyimši ma‘a l-ayyām yit‘allam*

²⁶ Tomiche: *Le maouâl*, p. 429.

14 *Garīb ma'a-hu l-adab kull il-bilād balad-uh;*
o en el 54:

13 *Ahl iṣ-ṣahāma atū-nā l-ḥafḥa rig:g:āla*

13 *Ḥilwān w-dā l-faḍl zādū fī-l-ʿada rig:g:āla*

12 *Yi:g:ib-nī rāg:il biyirif nās rig:g:āla;*

y de igual modo en el 29 (13-14-13-13-12-13-14), en el 28 (14-14-14-13-14-15-14), en el 33 (12-12-13-13-14-13-14), etc.

La posibilidad de “estirarse” al cantar (o la contraria) permite al intérprete compensar el exceso o falta de una o más sílabas en el verso. Tampoco es una coincidencia la repetición profusa de versos de 13 o 14 sílabas, pues es precisamente el número correspondiente al *baṣīṭ*. En el sondeo efectuado en los m. 27 a 58 (totalizan 152 versos) vemos 50 versos que cuentan 14 sílabas y 40 de 13. Sumados ambos grupos son 90 versos de esos 152 mencionados. Podemos concluir que el creador o, mejor, el recreador de *mawwāles*, de fórmulas hechas, ha podido olvidar o soslayar por ignorancia técnica el metro original en todos sus detalles, pero sobre él pesa el hábito de su oído a una determinada longitud y a ella sigue adecuando los nuevos *mawwāles*.

RIMA.—En el primitivo m. bagdadí, el original, se observa agrupación de cuatro versos (*agṣān*) monorrimos. Sobre ese esquema “...cuando vino a Egipto se hizo de cinco versos, pero allá tenía cuatro”²⁷. Estos cinco versos se distribuyen del siguiente modo:

a - a - a - b - a

y reciben popularmente el calificativo de *aʿrag:* (*fushḥa aʿraḡ*, “cojo”), denominación ya antigua²⁸. Un desarrollo ulterior de este esquema es el m. de siete versos:

a - a - a - b - b - b - a

al que llamamos indistintamente *sibāʿī*, *sabʿāwī*, *musabbaʿ* o

²⁷ Entrevista H. Muṣṭafā.

²⁸ Wāsif: *Qisṣat*, p. 23.

nu^cmānī ²⁹. El m. de 13 versos es el más extendido entre los que exceden de 7. En el caso de sobrepasar los 13, se le designa entre los profesionales con la palabra *mardūf* (“añadido”) ³⁰, y al “añadido” se aplica el nombre de *ṣag'ara* (*ṣaḡ'ara*), componiéndose cada *ṣag'ara* de 6 versos subdivididos en dos tercetos de rima independiente.

Es corriente la sensación de independencia de los versos entre sí: “...acerca del m. *maṣrī*, compuesto de cinco versos, actualmente vemos esos cinco versos como cinco *mawwāles*... —(Respuesta) Eso es debido al cambio, evolución presente; cualquiera aporta la primera palabra (*kalīma*) ³¹ y sobre ella se construye el poema”. En este modelo de m. *maṣrī* o blanco, como también se le designa, a los tres primeros versos (*‘atabāt* o *ṣatrāt*) se llama *bādiya*, al cuarto *ṣinda* y al quinto *ṭā'iyā*. En el m. *sab'āwī* o *nu^cmānī* se mantiene la designación de *bādiya*, pero al segundo grupo de tres versos llamamos *farš*. Igualmente permanece la denominación de *ṭā'iyat al-mawwāl* o *'afla* para el último verso por “cerrar” o cubrir el poema. Recuérdese que el mismo término indica también el bonete cubrecabezas tan extendido entre los campesinos. No obstante, no hay acuerdo, ni mucho menos unanimidad, en esta maraña terminológica: los tres primeros versos del m. reciben el nombre de *‘ataba*, es decir, la base sobre la que se edifica todo el poema. Al cuarto se llama *gatā*, en el *rubā'ī*, de cuatro versos, el llamado *ṭā'iyat al-mawwāl*. Los tres versos siguientes a la *‘ataba* se conocen por *riḏfa*, y este apelativo va dirigido a todos los versos que siguen, hasta el último. Divergen las denominaciones según los cantores populares” ³². El mismo Aḥmad Mursī, que señala la pluralidad de términos para nombrar los distintos versos o grupos de versos, trae, como se ve, una nueva terminología a agregar a las ya reseñadas.

Los modelos de combinación de la rima son variadísimos ³³:

1.º) Del tipo *rubā'ī* aportó 9 sobre el total de 66 poemas.

²⁹ Wāṣif: *Qissat*, p. 23.

³⁰ Mursī: *Al-agānī*, p. 122

³¹ Entrevista Ḥ. Muṣṭafā; y Mursī, *Al-agānī*, p. 122.

³² Mursī: *Al-agānī*, p. 122.

³³ *Proverbes*, p. 80.

Recuérdese que este es el esquema primitivo del m. iraquí, tipo del cual N. Tomiche no ofrece muestra alguna.

2.º) el m. *a^crag*: se encuentra bastante extendido y así lo reafirman los 7 por mí recogidos junto a los 12 de N. Tomiche.

3.º) Pertenecientes al tipo *nu^cmānī* tenemos 15, lo que es una proporción muy superior a los ofrecidos por N. Tomiche (sólamente dos)³⁴. No ha dejado de extrañarme tal exigüidad en un tipo tan frecuente en los diversos subgéneros temáticos, v. gr. en todos los apartados más numerosos (verdes, blancos, rojos) hay alguna representación del *nu^cmānī*.

4.º) En la adición de tercetos o intercalación de versos sueltos podemos llegar a *mawwāles* de nueve versos (m. 49), de once (m. 65), de trece (m. 25), etc.

Hasta aquí los esquemas que calificaríamos, con todas las reservas, de "regulares". En cuanto a los "irregulares" (aquellos que no se ajustan a los moldes anteriores), no son mayoría (32 de 66), en contra de lo que podría colegirse a la vista de lo antecedente en el campo de la métrica, y se pliegan a variantes numerosas.

Por las consecuencias que se pueden inferir de ello, he realizado un cómputo total de sonidos en las rimas de los poemas recogidos. Del total de 26 poemas verdes o amorosos aparece el fonema /ī/ en la rima final de 8, es decir, casi la tercera parte. Respecto al número de versos, 172 suman estos poemas, 44 tienen la misma rima en /ī/, lo que viene a significar algo más de un cuarto de los mismos. De estos 172 versos, terminan en /ak/ y /āk/ 21, equivalentes a la octava parte. En cuanto a los versos que riman en /uh/ y /ih/ son 20, o sea idéntica proporción que el grupo anterior. Estas terminaciones sumadas representan cerca de la mitad total y responden al uso de los pronombres personales en su forma tanto de complemento directo como de posesivo, comparativo, partitivo, etc., destacando, como se ve el de primera persona.

Otras apreciaciones resultantes son: 1.º, la palabra *‘ēn-ī* aparece rimando nueve versos de los 172 mencionados en m. verde, lo que no debe sorprender dada la importancia del voca-

³⁴ Tomiche: *Le maouūl*, p. 437.

blo dentro del género; 2.º el grupo -nī aparece en la rima de 29 versos; 3.º, el grupo -lī concurre en 9 versos; 4.º, el fonema /r/ aparece en la rima de 21 versos; 5.º, el fonema /h/ aparece en la rima de 29 versos; 6.º, las restantes rimas están constituidas por fonemas diversos sin la frecuencia suficiente para registrarlos.

De lo que antecede extraemos las conclusiones siguientes:

I. Subjetividad y personalización, lo que es normal tratándose de poesía amorosa. Recalca mucho este factor el hecho de que se “cierre” la rima con evocaciones personales.

II. De tan masivo empleo de los pronombres personales se desprende que éstos presentan una facilidad mayor para la construcción de fórmulas hechas.

III. Ausencia de enfáticas y —en la sílaba final— de ʿayn, gayn, qāf, jā', sonidos que podríamos calificar de “duros”.

Los m. rojos (dramáticos) comprenden 55 versos: de ellos 15 terminan en /ī/ (29%); 16 se cierran con pronombre personal (29%). El fonema /n/ aparece en la rima de 15 versos, lo que equivale igualmente al 29%, y los líquidos /r/ y /l/ intervienen en un total de 19 rimas (6 y 13 respectivamente), es decir el 34%.

Los m. blancos (sapienciales) son 15 y totalizan 67 versos, y, al igual que en los grupos anteriores, observamos abundancia de rima en /ī/ (13 versos, lo que supone un 19%). Los pronombres personales intervienen en el 43% de las rimas (29 versos). Por su parte el fonema /l/ interviene en la rima de 31 versos, o sea el 46%.

Los 9 poemas del m. ritual cuentan un total de 28 versos. Las rimas son homogéneas en todos ellos, carecen de variantes a la rima del poema o de versos sueltos. Esto viene dado también por la extrema rusticidad con que está conseguida la rima: la sola repetición de la misma palabra. Sólo el n.º 58 adopta una paronomasia muy elemental. Los resultados obtenidos son: 1.º) Los pronombres personales se hallan en 10 versos (35%); 2.º) el fonema /ī/ está en 9 versos (32%); y 3.º) en cuanto al fonema /l/, interviene nada menos que en 18 rimas, lo que alcanza un 64%.

³⁵ Martínez: *Una aproximación*, pp. 138-139.

Los últimos ocho poemas que he clasificado como árabe, narrativo, político, etc., reúnen un conjunto de 51 versos. He considerado juntos estos m. por pertenecer a subgrupos poco numerosos en la clasificación o clasificaciones especiales. La misma variedad de temas y procedencias garantiza el mantenimiento de un promedio de frecuencias fonológicas dignas de tener en cuenta. Los aspectos más notables son: 1.º Terminación en /ī/ de 5 v. (10%); y 2.º el fonema /l/ participa en 22 rimas, lo que es igual al 43%.

Estos resultados concuerdan notablemente con los obtenidos por P. Martínez Montávez en su estudio sobre la rima en N. Qabbānī³⁵: señala predominio mayoritario de las vocales /i/ /a/ y de las consonantes /n/ /r/; también indica que labiales y líquidas pertenecen al grupo de *al-ḥaṣāha wa-l-jiffiyya fī-l-kalām* ("elocuencia y levedad en el discurso"), lo que las hace muy aptas para una poesía amorosa. Dada la lejanía temática e interpretativa, así como el anonimato del m. podemos pensar que el fenómeno es bastante amplio.

ALITERACIONES.—Unas líneas más arriba indicábamos que tanto en rima como en exclamaciones fuera de texto, se daba una elocuente frecuencia en la reiteración de ciertos fonemas. El sonido tendría una segunda intención, bien que inconsciente, una proyección animica imperceptible y, aunque todavía sea pronto para asegurar nada, si podemos registrar los hechos. Tras el sondeo pertinente, encontramos:

Aliteración en kāf, en el m. 58:

Mabrūk yā ʿarīs gʾat-lak nās tibārik-lak.

Aliteración en wāw, en el m. 30:

Yikūn luh maʿnā w-ʿala l-maʿnā tikūnʿūlufāt;

es de notar que el sonido /ū/ /u/ aparece cinco veces en este verso. Casi de la misma significación resulta encontrar en el verso aliteraciones en mīm (dos), lām (cuatro) y nūn (cuatro). Resaltaremos la semejanza de estos sonidos así como su apa-

rición conjunta en los casos anteriores (rima, etc.). Es frecuente en los versos que presentan aliteración en lām que ésta vaya acompañada simultáneamente de otras en mīm y yā; así leemos en el m. 31:

Ma^clāš yā mlāḥ kallam-nā w-^callimā-nā.

Mīm (4 veces), lām (4 veces), yā' (5 veces).

En el m. 4:

Yā labsīn il-milā w-lībs il-milā giyya.

Mīm (2), lām (6), yā' (5).

En el m. 27:

Min ṭūl ma^c-āk māl yā g:amāl tilā'i l-kull jillān-ak.

Mīm (4), lām (6), yā' (5).

* * *

En el m. 65:

*Yā G:amāl g:amayl-ak g:amāla w-g:amāla ujt G:amāl;
Yā G:amāl g:āmal-ak g:amal g:umlat g:amāl yā G:amāl;*

en dos versos repetición de mīm (11 veces), repetición de lām (11 veces), repetición de yā' (6 veces). Otros ejemplos semejantes pueden verse en el m. n.º 5, en el 63, etc. Estas aliteraciones podrían ser características de un determinado cantor o autor de letrillas, pero la sola posibilidad queda barrida a la vista de las procedencias de los poemas citados: el 31 es del Ḥ. Muṣṭafā, el 4 es de ^cEweīs Muḥammad, el 65 es de Abū Dirā^c. A fin de disipar dudas, aventuré calas en los entrañables cancioneros de m. que venden en el baratillo de la calle aṣ-Ṣanādīqiyya. El resultado fue idéntico:

w-il-kull māšī ma^c il-mabsūṭ il-ayyām dī,

mīm (4), lām (4), yā' (3), u/ū (3);

o

illī ma^cā-h 'irš mit'addim w-luh 'īma,

mīm (4), lām (3), ī/i (3),

(Los dos ejemplos anteriores proceden de "Mag:mū^cat

mawāwīl Muḥammad il-Maḥallāwī iš-šahīr bi-Abū (sic) Dirā^c", El Cairo, s. d., p. 31);

o

ēh yi^cmil il-fi^cl mā dām il-bajt muš ma^cdūl,

mīm (5), lām (5),

(de "Mawāwīl garā' ib al-fann li-l-mugannī al bala-dī 'Aṭiya Muṣṭafā al-Iskandarānī, El Cairo, s. d., p. 18).

Seguramente la aliteración más corriente es en lām, tal vez por el artículo, pero quizá no sólo por él. Veamos en los siguientes versos qué proporción representa la aliteración en lām debida al artículo:

mā dām fulūs-ak ḥalāl Allāh yibārik-lak (m. 58),

Il-farḥa nazla fī-'alb il-kulli yā gāl-ī (m. 57),

Yā-llī btid-^cī l-g:māl il-yōm jud bāl-ak (m. 37),

Ḍayyā^ct māl-ak ^cala l-māyil w-anā mā ḥ (m. 38),

Dōl ya'kulū māl-ak yā g'amīl wa lā yinfa^c widād ma^c

[*dōl* (m. 40),

Garīb ma ^cā-hu ³⁶ l-adab kull il-bilād balad-uh (m. 46),

Min ṭūl ma^cāk māl yā g'amīl tilā'ī l-kull jillān-ak

(m. 27),

Umm il-^calīl ti'ūl ṭayyib-uh yā ṭabīb w-anā addī-lak

[*ḥala'ī wa-juljāl-ī* (m. 34),

Yā dājil il-karm salām-ī ^cala-llī fī-h (m. 6),

'ālū l-'amar fī-s-samā w-ēš yinazzal-uh yimla-h (m. 9).

De los 55 lām contados en esos versos sólo once responden al empleo del artículo, lo que equivale a un quinto aparte de poderse argüir que se haya forzado el uso del artículo para lograr una mayor frecuencia del sonido lām, lo que entraría en las reglas del juego. Como se ve, la aliteración en lām ha de responder a otras causas distintas de la simple presencia en la determinación nominal.

Aliteración en yā', también con presencia de mīm, lām, nūn en el mismo verso; véanse los siguientes casos:

Yā-skandariyya 'alī-ki l-'aṣḍ wi-l-māliḥ (m. 32),

Lēh yā 'uyūn-ī tināmī l-līl w-tirtāḥī (m. 2),

Aškī min il-ḥubb w-inti ṣ-ṣabr yā 'ēn-ī (m. 5),

PARONOMASIA.—La paronomasia (*taǧnīs*, *ǧinās*) era una de las características de los primitivos *mawālīyā* de Wāsiṭ y Bagdad. En el m. egipcio sigue mostrándose como constante a considerar pero en una proporción mucho menor. Ya hemos visto en la rima que una de las formas de lograrla es precisamente por vía de paronomasia. En general, podemos detectar más paronomasia en la rima de poemas de cierta procedencia que en los de otra: los m. del Ḥāg:g: Muṣṭafā y Abū Dirā° (profesionales), es decir los mejor elaborados, utilizan con mayor frecuencia este artificio, en tanto que los de aficionados raramente lo requieren, limitándose a rimar por repetición de la misma palabra. La paronomasia se hace más patente y habitual en los m. "árabes", vg. el 61. En este m. alcanza a toda la rima: en el verso 1.°, *badawīyya* significa beduina; en el 2.° y 3.° es el nombre propio *Badawīyya*, y en el 7.° (*badawīyya/bi-dawīyya*) debe entenderse "curarme". Respecto a la palabra *nahār*, que cierra la rima de los versos 4.°, 5.° y 6.°, en dos casos indica "el día" (por contraposición a la noche) y en otro coincide con el término *in-ḥāra* ("derrumbarse").

El juego de palabras, facilitado por la morfología y las variantes semánticas de una misma raíz, puede copar todo el ver-

³⁶ Vocal de apoyo.

so traspasando la frontera de la rima; v. gr., en el m. 65 (curiosa muestra de m. político, cantor Abū Dirā^c):

Yā G'amāl g'amayl-ak g'amāla w-g'amāla ujt G'amāl
Yā G'amāl g'amal-ak gāmāl g'umlat g'amāl yā G'amāl.

Aparte de esa aliteración (en mīm, lām, gīm), hay un aprovechamiento exhaustivo de la raíz *g'amala* (adjetivo, sustantivo, verbo y nombre propio) y del doble sentido de algunas de las palabras integrantes. De estos versos, en un principio pretendí hacer un calco sonoro y semántico, pero desistí por resultar casi imposible y, caso de conseguirlo, la traducción sería forzada en extremo; así hube de traducir:

Gamał, hermosos son tus favores y el favor es hermano
 [de la belleza.

Gamał, ¡cuánta hermosura ha reunido tu belleza!

De los 23 m. procedentes del Ḥ. Muṣṭafā, tienen paronomasia 13 y 10 no. La proporción es mucho menor —tal como indicábamos— en las grabaciones recogidas de °Eweīs Muḥammad (7 de 26). De otros orígenes de inferior cuantía, señalamos: en los 12 provinientes del Borollos, sólo 2 poemas recurren al artificio; el m. recogido en Quweišna, como el de Metg'āl G'enāwī, carece de paronomasia, en tanto que el tomado de Abū Dirā^c la tiene. Por último, de los tres registrados en la Antología Alexandru-Azer, uno la utiliza y el resto no.

La paronomasia puede ser de gran simplicidad como en el m. 1:

ba °d-ak / bu °d-ak,

procurando el intérprete que la vocal de la primera sílaba quede lo más imprecisa y oscura posible, a fin de lograr la sensación de oír la misma palabra, aunque *se sabe* que no se está oyendo. Más complicada es en el m. 29 (°Eweīs Muḥ.):

dār abū-hā
ad-dirā abū-hā
dār abū-hā
darabū-hā.

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

1. Grabaciones propias realizadas en Mitrāhīna (Gīza), Quweišna (Menūfiyya), Ṭanṭa, El Cairo, Luxor y Alejandría.
2. Entrevista con el Ḥāgg Muṣṭafà l-Mursī, igualmente grabada.
3. Discos (las referencias en las notas del texto a este apartado y al siguiente —bibliografía—, se harán en la forma abreviada que a continuación se indica):

Abū Dirā^c = Abū Dirā^c, *Mawwāl Riḍā al-wālidēn*. Discos Moriphon. El Cairo, s. d.

Alexandru, *Anthologie* = Alexandru, T. y Azer, E., *Anthologie du folklore égyptien*. El Cairo, Ministerio de Cultura, 1967.

4. Bibliografía:

As-Sayyid, *Al-^carūd* = ^cAbd ar-Raḥmān as-Sayyid, *Al-^carūd wa-l-qāfiya*. El Cairo, s. d.

Mursī, *al-Agānī* = Ahmad Mursī, *al-Agānī aš-ša^cbiyya. Dirāsa Maydāniyya fī iqlim al-Borollos. Riṣālat «Magister»*. Universidad de El Cairo, 1966 (inédito).

Cid, *Mitología* = Cid, C., *Mitología oriental ilustrada*. Barcelona, 1962.

Fanjul, *Temática* = Fanjul S., *Temática en el mawwāl popular egipcio*, en «Almenara», números 5-6 (1974), pp. 179-206.

Farmer, *Studies* = *Studies in oriental musical instruments*. Trad. y ed. del *Kitāb al-^ciqd al-farīd* de Ibn ^cAbd Rabbihi. Bearsden (Escocia), 1942.

Luḥfi, *Al-adab* = Ḥusnī Lutfi y ^cAdlī Ibrāhīm, *Al-adab as-sa^c bi š-šarqiyya*, en la revista *Al-funūn aš-ša^cbiyya* (El Cairo), n.º 3, febrero 1968, pp. 10-29.

Lane. *An account* = Lane, E., *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*. Londres, 1846, 2 vols.

- °Awaq, *Mulāḥazāt* = Luwvīs °Awaq, *Mulāḥazāt °alà an-nāy wa-l-qānūn*, en *Al-Ahrām*, 19-12-1969.
- Martínez, *Una aproximación* = Martínez Montávez, P., *Una aproximación al problema de la sílaba final de verso en Nizar Kabbani*, en *Revista Española de Lingüística*, 2 (1972), pp. 127-143.
- Mauss, *Introducción* = Mauss, M., *Introducción a la etnografía* Madrid, 1971.
- Wāsif, *Qiṣṣat* = Mīlād Wāsif, *Qiṣṣat al-marwāl*. El Cairo, 1961.
- Molina, *Misterios* = Molina, R., *Misterios del arte flamenco*. Barcelona, 1967.
- Parrot, *Asur* = Parrot, A., *Asur*. Madrid, 1961.
- Pirenne, *Historia* = Pirenne, J., *Historia de la civilización del Antiguo Egipto*. Madrid-Barcelona, 1963, 3 tomos.
- Tomiche, *Le parler* = Tomiche, N., *Le parler arabe du Caire*. París, 1964.
- Tomiche, *Le maouāl* = Tomiche, N., *Le maouāl égyptien*, en «Mélanges M. Cohen» (La Haya-París, 1970), pp. 429-438.
- Proverbes* = Varios autores, *Proverbes et marwāls de la Menufeyya*, en «Arabica», VI (1959), p. 82.

Serafín Fanjul