

LAS FÁBULAS BREVES DEL POETA LIBANÉS ĪLIYĀ ABŪ MĀḌĪ

Rosa Yolanda BERZOSA MORENO
Universidad de Sevilla

Resumen: La obra del poeta libanés Īliyā Abū Māḍī incluye fábulas de dos tipos, uno de ellos próximo a la alegoría romántica y el otro más cercano a la tradición esópica. Aquí estudiamos el segundo tipo, centrándonos en las características propias del apólogo, como el carácter narrativo, el antagonismo entre los protagonistas y la moraleja.

Palabras clave: poesía árabe, Maḥyār, fábula, romanticismo.

Abstract: The poetic work of the Lebanese poet Īliyā Abū Māḍī includes fables of two types, one of this near to the romantic allegory and the other is near to the aesopic tradition. Here, we study the second type, concentrating on characteristics typical of the apologue, like narrative character, the antagonism between the protagonists and the moral of the fable.

Keywords: Arabic poetry, Maḥyār, fable, romanticism.

1. ĪLIYĀ ABŪ MĀḌĪ Y SU OBRA POÉTICA¹

Īliyā Abū Māḍī (1889-1957), poeta y periodista del *Maḥyār* norteamericano, vivió dos emigraciones, que son los hechos más relevantes de su biografía. Nació en al-Muḥayḍiṭa, el Líbano, en el seno de una familia de religión greco-ortodoxa, una minoría dentro del Imperio Otomano al que pertenecía el Líbano. Se trasladó a Alejandría con 11 años, cuando Egipto estaba bajo control británico y era un centro de expansión cultural en el que participaban muy activamente emigrantes libaneses. Abū Māḍī, aunque no recibió una educación reglada, se interesó a la vez por el periodismo y el nacionalismo. También desarrolló allí su vocación poética y compuso un primer diván. Al poco de publicarlo, abandonó

¹ Sobre la vida de Abū Māḍī, cfr. ʿĪ. al-Ṭ. al-Kattānī, *Īliyā Abū Māḍī: dirāsa taḥlīliya* [Īliyā Abū Māḍī: estudio analítico], El Cairo, Casablanca, Fez, Maktaba al-Jāniyī wa-Maktaba al-Raššād, s.d.; *Encyclopédie de l'Islam* (2ª ed.), Suppl. 1-2, s.v. "Abū Māḍī", París, Maisonneuve-Larose, 1980, p. 28; Ḥ. al-Fājūrī, "Īliyā Abū Māḍī", en *Al-ŷāmi' fi ta'rīj al-adab al-'arabī. Al-adab al-ḥadīṭ* [Compilación de historia de la literatura árabe. La literatura moderna]. Beirut, Dār al-Ŷil, 1986, pp. 590-598.

Egipto y emprendió la emigración definitiva a Estados Unidos, seguramente obligado por las circunstancias políticas y económicas de sus patrias de origen y de adopción, como les ocurrió a miles de libaneses y de emigrantes de otras nacionalidades, principalmente europeos.

Su primer libro de poemas, publicado en Alejandría en 1911, llevaba el título de *Diván de los recuerdos del pasado* (*Dīwān taḏkār al-māḏī*). El siguiente, *Diván de Īliyā Abū Māḏī* (*Dīwān Īliyā Abū Māḏī*), apareció en Nueva York en 1919, varios años después de trasladarse a Estados Unidos. Ambos son considerados obra de juventud, inmadura y poco valorada, tanto por el mismo autor como por críticos de esa época y posteriores².

Al llegar a los Estados Unidos se instaló en Cincinnati, hasta encontrar la oportunidad de trasladarse a Nueva York en 1916 y dedicarse al periodismo y a su vocación poética. En 1918 se convirtió en redactor jefe de *Mir'āt al-Garb*, editada por Na'yīb Diyāb (1880-1936), con cuya hija Dorothy se casaría en 1920. Allí colaboró con el grupo de emigrantes de Siria y el Líbano que formaron *al-Rābiṭa al-Qalamīya* (La Liga de la Pluma o Liga Literaria). En esta asociación, liderada por Ūubrān Jalīl Ūubrān (1883-1931) y Mijā'il Nu'ayma (1889-1988), participaron —además de Abū Māḏī— otros autores y editores: Nasīb 'Arīḏa (1887-1946), editor de la revista *al-Funūn*; 'Abd al-Masiḥ Ḥaddād (1890-1963), editor de *al-Sā'iḥ*; su hermano Nadra Ḥaddād (1881-1950); Rašīd Ayyūb (1871-1941) y William Katzefflis (1879-1951). *Al-Rābiṭa al-Qalamīya*, aunque en la práctica sólo publicó un manifiesto y una recopilación de colaboraciones —*Antología de la Liga Literaria* (*Ma'ymū'at al-Rābiṭa al-Qalamīya*, Nueva York, 1921)—, tuvo un papel de primer orden en la renovación de la poesía árabe³.

La poesía de Abū Māḏī⁴ madura y amplía horizontes en esta etapa neoyorquina de su vida. *Los arroyos* (*Al-ḡadāwil*, Nueva York, 1927) es considerada su mejor colección, la obra que marca su madurez poética. Se abre con una

² R. C. Ostle analiza estas primeras obras en "Īliyā Abū Māḏī and Arabic Poetry in the Inter-War Period", OSTLE, R. C. (ed.). *Studies in Modern Arabic Literature*, Londres, 1975, pp. 34-45.

³ Pueden verse estudios de conjunto sobre este grupo de poetas emigrados en: J. A. Haywood, "Arabic Poetry in America (the Maḥjar)", en *Modern Arabic Literature. 1800-1970*, Londres, Lund Humphries, 1971, pp. 173-178; M. M. Badawī, "The Emigrants Poets", en *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, University Press, 1975, pp. 179-203; Moreh, "The School of al-Maḥjar in North America and the Development of Strophic Verse", en *Modern Arabic Poetry. (1800-1970)*, Leiden, E. J. Brill, 1976, pp. 82-122; 'Ī. al-Nā'ūrī, *Adab al-Maḥyār* [La literatura del Maḥyār], El Cairo, Dār al-Ma'arīf, 1977 (3ª ed.); P. Martínez Montávez, *La escuela siro-americana*, Tetuán, Itimad, 1956 y "Literatura del Maḥyār", en *Introducción a la literatura árabe moderna*, Madrid, CantArabia, 1985, pp. 53-65.

⁴ Podemos encontrar análisis de su obra poética en: I. J. Boullata, "Īliyā Abū Māḏī and the Riddle of Life in his Poetry", *Journal of Arabic Literature*, XVII (1986), pp. 69-81; 'Ī. S. Ḥawī, "Īliyā Abū Māḏī, sā'ir al-tasā'ul wa-l-tafā'ul" [Īliyā Abū Māḏī, poeta del interrogante y el optimismo], en *Al-sī'r al-'arabī al-mu'āšir. Dirāsa wa-taqyīm. Īliyā Abū Māḏī, Fawzi Ma'lūf, Šafīq Ma'lūf* [La poesía árabe contemporánea. Estudio y evaluación. Īliyā Abū Māḏī, Fawzi Ma'lūf, Šafīq Ma'lūf], Beirut, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, 1981 (3ª); R. I. Martínez Lillo, *Cuatro autores de la "Liga literaria": Ūubrān Jalīl Ūubrān, Mijā'il Nu'ayma, Īliyā Abū Māḏī, Nasīb 'Arīḏa*, Madrid: CantArabia, 1994.

declaración de principios poéticos titulada “*Al-fāṭiḥa*”⁵, —en alusión a la primera azora del Corán, un primer indicio del eclecticismo religioso que comparará con otros emigrados—, según la cual la poesía se presenta como un toma y daca entre autor y lector, en el que lo esencial son los contenidos y no la forma (el metro y la rima). La nueva orientación poética de Abū Māḍī se manifiesta claramente en los nuevos temas de su poesía: el de la función de la poesía y del poeta, al que incorpora el tópico romántico del poeta visionario; un concepto de Naturaleza que surge de esa forma de visión espiritual, y no de la contemplación material; o el tema del misterio y la búsqueda, que refleja la influencia del misticismo y el esoterismo de los románticos.

En 1928, Abū Māḍī abandonó el puesto de editor de *Mir’āt al-Garb*, y empezó a publicar (15 de abril de 1929) su propia revista, llamada *al-Samīr*, que fue semi-mensual hasta noviembre de 1936, cuando se transformó en diaria. *Las frondas* (*Al-jamā’il*, Nueva York, 1940) es la última colección de poemas que el autor publicó en vida. No encontramos en este diván un cambio radical de estilo, pero sí una lógica evolución de su poesía en los 13 años transcurridos desde la publicación de la anterior. Los temas sociales están tratados con algo menos de patetismo y algo más de ironía, y abunda la poesía de circunstancias, donde nos habla de su participación en eventos literarios y sociales tanto como de su interés en apoyar iniciativas benéficas. La actitud desengañada que propone la renuncia como ideal de madurez no le impide invitarnos a mantener una actitud positiva ante la vida. También aparece la añoranza del paraíso perdido y la juventud, añoranza que llega a confundirse con la nostalgia de la patria. La búsqueda y el misterio siguen presentes, y queda más clara la imposibilidad de alcanzar la belleza y la esencia del mundo.

Enfermo desde 1950, en la primavera de 1957 dejó de publicar su periódico y vendió su imprenta. En julio ingresó en el hospital, y allí murió el 23 de noviembre de ese año. Tras su muerte, Ŷūrŷ Şaydaḥ se encargó de publicar la última recopilación de poemas de Abū Māḍī, con el título de *Oro y polvo* (*Tibr wa-turāb*, Beirut, 1960).

2. LAS FÁBULAS

La fábula es un relato breve, en prosa o en verso, del que se extrae una enseñanza y que está protagonizado en muchos casos por animales, pero también por seres humanos, dioses e incluso conceptos abstractos. El relato puede tomar la forma de un diálogo o un monólogo, pero siempre es el relato de algo irreal. Como ocurre con otros géneros, su definición resulta problemática; sobre todo

⁵ Ī. Abū Māḍī, *Min a’māl al-šā’ir Īliyā Abū Māḍī* [Obras del poeta Īliyā Abū Māḍī], Beirut, Dār Kātib wa-Kitāb, 1988, pp. 7-9. Todas las referencias a poemas de Abū Māḍī pertenecen a esta edición.

es difícil distinguir la fábula de la alegoría⁶. Por ejemplo, “El cántaro” (*Al-ibriq*, pp. 239-241), uno de los poemas de Abū Mādī que no se incluye entre sus fábulas, es un relato protagonizado por un ser humano y un cántaro —lo que proporciona el grado aparente de irrealidad— y nos ofrece una moraleja implícita. Pero la moraleja no surge de lo que cuenta el poema ni de los actos ni de las opiniones expresadas en los parlamentos respectivos, sino de la comparación —o alegoría— del cántaro y el ser humano. En la fábula, la enseñanza surge del relato; en la alegoría, es el relato el que surge de una moraleja previa.

Entre los muchos cultivadores de la fábula tradicional destaca en primer lugar la figura legendaria de Esopo⁷ en Grecia, a la que se atribuyen historias que luego recogería en Roma Fedro (s. I), que añade la versificación y las aspiraciones literarias⁸. La Fontaine (1621-1695)⁹, sin duda el más conocido, se inspira en la tradición esópica y defiende el derecho del poeta a utilizar la imaginación y el sueño, la “mentira”, para presentar una imagen de la realidad de una forma que permite escuchar la verdad ofensiva. El género se puso entonces de moda, y aparecen otros significativos cultivadores: Florian (1755-1794)¹⁰ también en Francia, y en España, Samaniego (1745-1801) e Iriarte (1750-1791)¹¹. Siguió cultivándose en época romántica y en la *Nahḍa* árabe.

Si el género apologético no es ninguna novedad en la literatura árabe, la poesía narrativa sí lo es. Y es una de las novedades genéricas que cultivan asiduamente los poetas del *Mahḡar* en el norte y el sur de América, especialmente las alegorías y los viajes imaginarios, junto a narraciones históricas y sociales¹². La obra de Ÿubrān abunda especialmente en alegorías y breves relatos alegóricos de contenido filosófico y moral¹³.

⁶ Sobre la teoría de los géneros literarios: P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, y K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁷ F. Martín García y A. Róspide López (eds.), *Fábulas esópicas*, Madrid, Alba, 1989.

⁸ Cfr. M. Martínez Pastor, “Fábula, epigrama y sátira”, en *Temas de C.O.U. Latín y Griego*, Madrid, Gredos, 1978.

⁹ La Fontaine, *Fables choisies mises en vers*. Éd. de G. Couton, París, Ed. Garnier Frères, 1962.

¹⁰ Florian, *Fábulas*, edición y prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1979.

¹¹ Samaniego, *Fábulas*, Introducción de V. Reyzaal, Madrid, Mediterráneo, 1987 (2ª ed.). T. de Iriarte, *Fábulas literarias*, edición de Ángel Prieto de Paula, col. Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra, 1992.

¹² Poemas en que se narran viajes imaginarios y alegóricos serían *En la alcatifa de los vientos* (*Alā bisāt al-rīh*) de Fawzī al-Ma’lūf o “En el camino a Iram” (*Alā tariq Iram*) de Nasīb ‘Arīḍa. Ejemplos de narración histórica y social tenemos en “La agonía de Abū Firās” (*Iḥtīdār Abī Firās*) de ‘Arīḍa y “La monja” (*Al-rāhibā*) de Nadra Ḥaddād. Los poemas narrativos son también frecuentes en la literatura árabe contemporánea de corte romántico, como, por ejemplo, “Nerón” (*Nirūn*) o “La hija del jeque” (*Bint al-ṣayy*) de Jalīl Muṭṭrān; y también las alegorías, como “Semblanza del diablo” (*Tarḡama al-ṣaytān*) de al-‘Aqqād.

¹³ La obra de Ÿubrān está llena de máximas y parábolas, sobre todo *El loco* (1918), *El precursor* (1920) y *El vagabundo* (1932). *Las divinidadas de la tierra* (1931) es un ejemplo de diálogo romántico filosófico entre entidades abstractas. Cfr. Kh. Gibran, *Obras completas*. 3 vol. Traducción

Entre las fábulas que encontramos en los divanes de Abū Māḍī, un grupo pertenece a este género de alegoría romántica, y otro, a la más pura tradición de Esopo y La Fontaine, lo que constituye una característica propia. Al poeta siempre preocupado por las cuestiones morales que fue Abū Māḍī tenía que atraerle este género, y pudo conocer la obra de La Fontaine antes de salir de Egipto¹⁴.

En *Los arroyos*, *Las frondas* y *Oro y polvo* encontramos muchos ejemplos de poesía narrativa o alegórica. Al-Nāʿūrī¹⁵ clasifica su poesía narrativa (*qiṣṣa šīʿriya*) en poemas breves y poemas extensos. Esta división, puramente formal y en principio muy vaga, resulta conveniente a la hora de estudiar las fábulas de Abū Māḍī, porque se corresponde con toda una serie de características formales y temáticas.

Las fábulas breves que nos ofrece Abū Māḍī son morales o satíricas sobre todo; las extensas son sobre todo filosóficas, aunque los planteamientos que exponen obliguen a extraer consecuencias morales. El primer grupo concuerda con la tradición de las fábulas esópicas, y el segundo, con las alegorías románticas que exponen ideas abstractas. El primer grupo aparece en *Los arroyos* y en *Oro y polvo*, pero no en *Las frondas*.

En los poemas extensos, Abū Māḍī aprovecha el mayor número de versos para variar metros y rimas, y dar una mayor extensión y desarrollo a la narración y el diálogo. Los personajes no son animales o elementos de la naturaleza, sino seres humanos o deidades genéricas. A diferencia de lo que ocurre en las fábulas breves, el único ejemplo de fin trágico es la muerte del poeta protagonista y del tirano en “El poeta y el rey tirano”. La intención satírica que se trasluce en alguno de los poemas breves está ausente; y los defectos y errores que se critican no se adjudican a un tipo específico de ser humano, sino al género humano en general. La temática es plenamente romántica y se centra casi en exclusiva en la función de la poesía y la relación del poeta con el mundo.

Fábulas extensas, alegóricas y de corte romántico pueden considerarse dos poemas aparecidos en *Los arroyos*: “Las tres visiones” (*Al-ašbāḥ al-talāta*, pp. 105-113) y “Ella” (*Hiya*, pp. 118-121); y cuatro de *Las frondas*: “El poeta y el rey tirano” (*Al-šāʿir wa-l-malik al-ḡāʿir*, pp. 221-231), “Deseo de diosa” (*Umnīyat āliha*, pp. 242-247), “El poeta en el cielo” (*Al-šāʿir fī l-samāʿ*, pp. 333-337) y “La eterna historia” (*Al-uṣṭūra al-azliya*, pp. 434-449).

Aunque tanto un grupo como otro pertenecen al mismo género, que no ha dejado de cultivarse y acoplarse a los parámetros estéticos de cualquier época literaria y lugar, aquí nos limitaremos al análisis de las fábulas más breves y tradicionales.

de J. Bosch Estrada, A. Laurent y otros, Barcelona, Edicomunicación, 1988. También ʿUbrān, ʿY. J., *Al-maʿmūʿa al-kāmila li-muʿallafāt ʿUbrān Jalil ʿUbrān al-ʿarabiya* [Colección completa de las obras en árabe de ʿUbrān Jalil ʿUbrān], s. 1, 1985.

¹⁴ Según Jacob Landau (*Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, París, Maisonneuve et Larose, 1965, pp. 99-104), el egipcio Muḥammad ʿUtmān ʿYalāl (1829-1898) tradujo las fábulas de La Fontaine.

¹⁵ En *Adab al-Maḥyar*, 1977, p. 175.

3. LAS FÁBULAS BREVES DE LOS ARROYOS

De los 11 poemas que se adscriben al género de la fábula tradicional, 8 aparecen en *Los arroyos*. En ellos Abū Māḍī rompe con la tradición de la casida árabe clásica, aunque respete los metros tradicionales y la rima única, con una sola excepción. Rompe desde el punto de vista formal, por su misma brevedad, pero sobre todo por su contenido, que permite incluirlos entre las fábulas más tradicionales.

Los poemas de este grupo incluyen a veces diálogos, pero ofrecen sobre todo monólogos, que recogen las quejas de los protagonistas¹⁶ y nos exponen su frustración. Esta insatisfacción conduce por lo general al fracaso del protagonista y a un final trágico, que a veces está motivado por el enfrentamiento de dos seres o dos colectivos. Los personajes son animales, plantas o elementos inanimados de la naturaleza. El ser humano aparece únicamente en el caso de “La ermitaña”.

3.1 “Las ranas y las estrellas” (*Al-ḍafādi‘ wa-l-nuḡūm*, pp. 21-22)

- 1 La rana gritó al ver alrededor,
 en el agua, la sombra de los astros:
 — ¡Compañeras, mis tropas, concentraos!
 Los enemigos han cruzado
- 5 en la noche las fronteras.
 Expulsadlos, y expulsad con ellos a la noche,
 que también es injusta y criminal.
 El eco de este grito viajó en las tinieblas.
 La orilla se llenó de bultos y figuras.
- 10 Vibró la piel del agua febril con sus croares,
 mientras la noche guardaba silencio.
 Cuando rasgó la aurora los velos de la sombra,
 y se desvanecieron sus vestigios de la faz de la tierra,
 se fue pavoneándose
- 15 como un rey victorioso entre sus jefes.
 — ¡Alegraos conmigo —dijo luego—,
 ahora estamos a salvo de una trampa terrible!
 Si no hubiéramos vencido a estos luceros
 que nos han atacado, nos habrían
- 20 hecho sentir su ley inapelable;
 se habrían instalado en nuestra tierra,
 logrando un bienestar
 que entre las nubes no hallarían.
 ¡Oh, Historia: deja escrito que somos
- 25 una nación que ha vencido a las mismas estrellas!

¹⁶ Algo habitual ya desde las fábulas esópicas. Cfr. Martín y Rospide (1989: 34) en la “Introducción” a *Fábulas esópicas*.

Las ranas como protagonistas de apólogos aparecían ya en la tradición griega y también en ʿYubrān¹⁷. Abū Māḍī convierte a las ranas de Esopo que buscan rey en la rana que se arroga el mando real, combinándolo con el croar de las ranas como charlatanería. Es la narración de un monólogo, no de queja, sino de auto-bombo (vv. 1-8).

Podemos considerar que el enfrentamiento se produce entre la realidad y el punto de vista de las ranas. La evocación de la caverna platónica está implícita en la aparición de los astros como sombras en el agua (y no como reflejos o brillos). La antítesis entre el ruido informe de las criaturas y el silencio de la naturaleza es recurrente en Abū Māḍī, y se completa con la luz que rompe las sombras en los versos 9 y 10. La primera parte se cierra con la actitud ensobrecida de la rana jefe (vv. 11 y 12). El silencio del mundo —que sólo se manifiesta como luz frente a la sombra— contrasta con el discurso de la protagonista (vv. 13-22), proclamando una victoria tan ilusoria como erróneo era el planteamiento inicial.

De ese contraste se extrae la moraleja implícita, que previene contra la vanagloria y la charlatanería de dirigentes y pueblos que luchan contra enemigos imaginarios y consiguen victorias imaginarias, aunque esta moraleja pueda aplicarse en general a muchos logros imaginarios¹⁸. Además, teniendo en cuenta la evocación platónica del reflejo del mundo superior (las estrellas del cielo) en el mundo inferior (el agua en que viven las ranas), podemos interpretar en un sentido más filosófico que previene contra la ilusión del conocimiento.

3.2 “El asno disfrazado” (*Al-ʿayr al-mutankar*, p. 29)

- 1 Afirma el sabio que hubo una vez un asno
que estaba triste porque no lo llevaban a la plaza.
Y un día lo llevaron, le cortaron la cola con tijeras
y sus agudos filos le asaltaron las orejas.
- 5 a el domador montábase a sus lomos,
y aún sus flancos inspiraban sospechas al jinete.
Pero siguió dudando hasta que oyó
una voz que se alzaba, como la de los genios;
desenvainó el acero y cortó su cabeza,
- 10 y arrojó su cadáver a los cuervos.
Mientras a todo ser viviente le acompañe
su propia voz,
¡que no esconda al asno la piel del caballo!

¹⁷ En “Las cuatro ranas” Gíbran (*Obras completas*, I, 1988, p. 334) transforma el cuento de las ranas que buscan rey en una variante del apólogo del elefante sobre el conocimiento, para hablarnos de las relaciones de poder: la cuarta rana, antítesis de la síntesis entre las tres primeras alternativas, es arrojada —irónicamente— al río.

¹⁸ Logros retóricos, por ejemplo, como los que critica Nuʿayma en “El croar de las ranas” (*Naḡiq al-dafādi*), en *La criba (Al-girbāl)*, Beirut, Muʿassasa Nawfal, 1988 (14ª ed.), pp. 97-98.

Los dos primeros versos nos sitúan en los relatos tradicionales y frente a un caso típico de protagonista insatisfecho con su condición, que sufre las consecuencias nefastas de ver realizado su deseo. La mutilación a la que se ve sometido el asno, en lugar de ser el primer paso en el cumplimiento de su deseo, es sólo el principio del desastre. En primer lugar, el engaño no funciona muy bien (vv. 5-6). Y el discordante rebuzno del asno lo delata (vv. 7-8) y lo condena a sufrir la ira del domador, que no sólo rechaza la mercancía, sino que mata a nuestro protagonista y lo arroja a los cuervos (vv. 9-10).

Podemos relacionar a este asno disfrazado con los protagonistas de dos fábulas esópicas: “El burro que consideraba dichoso al caballo” y “El burro con piel de león”¹⁹; en la primera, el protagonista se desengaña a tiempo al conocer la muerte del caballo en la guerra —la moraleja en este caso es la conformidad con el sino apaleado del pollino a cambio de la seguridad—; pero en la segunda termina apaleado. En la fábula de Abū Māḍī, el final es mucho más truculento; la moraleja explícita (vv. 11-13) habla también de la necesidad de conformarse con lo que uno es, pero queda implícita la crueldad de aquellos que llevan al asno a la plaza y de los que allí lo juzgan.

3.3 “La piedra pequeña” (*Al-ḥaḡar al-ṣagīr*, pp. 37-38)

- 1 Oyó un gemido la noche estrellada
que envolvía la blanca ciudad.
Se inclinó sobre ella, como quien conteniendo
el aliento prolonga su escucha en silencio.
- 5 Vio a sus gentes dormir como a la Gente
de la Caverna, sin ruido ni alboroto.
Y vio detrás la presa de sólida estructura,
y el agua, que un desierto parecía.
Venía aquel gemido de una de sus piedras
- 10 que se estaba quejando de su ciego destino.
— ¿Qué hago yo en este mundo,
si en él no soy nada, ni siquiera polvo?
No soy mármol para hacer estatuas,
ni roca para edificar.
- 15 No soy tierra que absorba el agua,
ni agua que riegue los ricos jardines.
No soy perla por la que suspire
la bella joven, llena de hermosura y de gracia.
No soy una lágrima, ni un ojo,
- 20 ni un lunar, ni una rosada mejilla.
Soy una piedra gris y diminuta,
sin belleza, sin ciencia, sin ingenio.
Dejaré esta existencia y me iré en paz,

¹⁹ Cfr. Martín y Róspide, *Fábulas esópicas*, 1989, pp. 199-200.

- porque me he hartado de seguir viviendo.
 25 Y abandonó su sitio, quejándose
 a la tierra y los astros, al cielo y las tinieblas.
 Pero, cuando la aurora abrió sus párpados,
 la inundación cubría la blanca ciudad.

El juego de antagonismos propio del género se convierte aquí en una antítesis entre el silencio —y la sordera— de las gentes de la ciudad sumida en el sueño, imagen anticipada de la muerte que aguarda en la moraleja, y la noche que escucha a la piedra parlante (vv. 1-7).

El monólogo de la piedra (vv. 11-24) es un catálogo de negaciones que enumera algunos símbolos recurrentes de la poesía de Abū Māḍī: estatua y edificio, que representan el artificio humano en sus dos vertientes complementarias de creatividad vana y fecunda; el agua que, como la semilla en la parábola evangélica, puede perderse inútil en la tierra o fecundarla, y también alude a la capacidad humana de dar fruto espiritual; la perla y la belleza femenina que representan las convenciones de la poesía y del gusto humano respecto de la belleza (entendida de forma superficial). Este ser inerte que, además, se niega a vivir, es sin embargo el único despierto —y por tanto vivo— en medio del sueño mortal de la ciudad. Se niega a vivir porque no entiende el verdadero sentido de su existencia, la utilidad de su humilde contribución a una construcción sólida y necesaria. Esa negación suicida es lo que conduce al desastre (vv. 25-26 y 27-28). Aunque las moralejas implícitas ofrecen habitualmente más posibilidades de interpretación, la moraleja implícita en “La piedra pequeña” es fácil de extraer: nadie debe considerarse demasiado humilde, porque todos tenemos una función que cumplir en el mundo. Una de las máximas de ʿYubrān se acerca mucho a la idea de Abū Māḍī: “La piedra más sólida de una estructura es la que está más abajo en los cimientos”²⁰.

3.4 “La higuera necia” (*Al-tīna al-ḥamqā*, pp. 46-47)

- 1 Una higuera de tiernas ramas, alta,
 dijo a sus compañeras al llegar el verano:
 — Maldito sea el destino que en la tierra me puso,
 que me dio a mí belleza para que otros la miren.
 5 A mí misma concederé mis dones
 y los demás no verán ni rastro.
 ¡Es más de lo que puedo soportar,
 que sean para otros,
 no para mí, la sombra y el fruto!
 10 Soy la meta de aves y de bestias,
 pero no veo qué meta tengo yo en la vida.
 Recortada mi sombra a la medida de mi cuerpo,

²⁰ Cfr. “Dichos espirituales”, en Gibran, *Obras Completas*, III, 1988, p. 864.

- sin que sobre ni falte,
no tendré fruto si no estoy segura
- 15 de que no se me acerque ni pájaro ni hombre.
Volvió la primavera, con su cortejo, al mundo,
se ornaron y vistieron de brocado los árboles.
Y siguió desnuda la higuera ignorante,
como piedra o estaca en la tierra.
- 20 El dueño del huerto no soportó verla
y la arrancó, y fue a consumirse en el fuego.
Quien no es generoso con lo que la vida le otorga
es un ignorante que por codicia se pierde.

La protagonista, la higuera estéril, está tomada del Nuevo Testamento: en Lucas, 13, 6-9; en Marcos, 11,12-14 y Mateo, 21, 18-20, Jesús maldice a la higuera estéril: “Que nunca brote fruto de ti” y “Que nadie nunca jamás coma fruto de ti”. Pero el poema de Abū Mādī no es una versión de la parábola evangélica. Abū Mādī, para empezar, da voz —conciencia y sentimiento, por tanto— a la higuera, que dirige su queja a sus compañeras (vv. 3-15). Pero las compañeras a las que se dirige ni contestan ni contradicen su parlamento; es el narrador quien nos presenta la respuesta de la naturaleza, que opone a la necia actitud de la higuera la generosidad de un rey que viste a sus cortesanos con ricos trajes (vv. 16-17). El final trágico no lo provoca sin embargo la naturaleza como antagonista, sino el dueño del huerto, que la condena al fuego (vv. 20-21).

La moraleja explícita (vv. 22-23) es muy distinta de la original y podría ser la contraria de la que encontramos en “La cigarra y la hormiga”: quien guarda en el invierno, arde en el infierno al llegar la primavera —o se pierde como la “monedita del alma” machadiana—. Hay también una “inversión romántica” de la maldición bíblica, porque aquí la higuera se maldice sola; maldice su destino, decide no dar fruto, y ella sola se pierde y condena. Su fin trágico es consecuencia de sus actos, de la negación de su propia esencia. Ŷubrān en “La hoja blanca”²¹ nos lleva a una moraleja similar, aunque más ambigua: la hoja en blanco prefiere seguir pura, incontaminada, arder y ser ceniza blanca, y se queda sin utilizar.

3.5 “La hija de la noche” (*Ibn al-layl*, pp. 96-98)

La luna llena se erguía sobre el bosque una noche
y vio al zorro pasar furtivo entre las viñas;
cada vez que una sombra aparecía, temeroso de ella
estremecíase.
Y vio un feroz león junto al estanque,
llenando de rugidos el valle, cada vez que advertía un murmullo,
mientras corría el agua entre las piedras, temerosa
y sombría.

²¹ Cfr. “El precursor”, en Gibran, *Obras completas*, I, 1988, p. 346.

Y un chacal vio a la luna columpiarse en el espacio,
como un rey rodeado de luceros, sus soldados y esclavas
y dijo: — Si fuera compañero de la luna, o la luna del cielo ,
o su sombra,
no me preocuparía la irrupción del pastor, ni el perro experto
y sus ataques.

Pero el león, al ver a la luna burlona, le dijo:

— ¡Hija de la noche , sea lo que sea
lo que me apetezca, no me apetecees tú;
eres brillante pero seca, no hay caza en ti
ni junto a ti!

Tuyo es este horizonte, pero es también de las estrellas.

Si fueses un león con colmillos y garras

no dañarían tu blanco rostro las miradas de los zorros.

¡Preserva tu belleza!

Es ésta quizá la más romántica —o la menos tradicional— de estas fábulas breves, en tanto que narra exclusivamente un juego de oposiciones entre puntos de vista. No hay acción ni conflicto moral siquiera: la oposición fundamental se establece entre el cielo y la tierra —arriba y abajo—, entre el ideal y la materia. El plano superior está representado por la luna y los astros, que simbolizan una naturaleza lejana y muda, observadora impasible —en las dos primeras estrofas— de las actitudes antitéticas del zorro y el león.

En la tierra, los animales salvajes no observan a su vez el cielo estrellado y la luna con el mismo desapego; la visión de cada uno se convierte en una interpretación distinta de esa realidad celeste, y la diferencia de interpretaciones se debe a la diferencia de sus naturalezas. En lugar del conflicto habitual en las fábulas tradicionales, entre lo que el protagonista es y lo que pretende ser, tenemos una antítesis complementaria entre lo que cada protagonista es y, por tanto, piensa.

Ante el espectáculo de la luna llena y su corte de astros, Abū Māḍī nos ofrece, al menos, dos posibles moralejas. Cada personaje admite diversas interpretaciones, que no se excluyen unas a otras. La luna y su corte de estrellas representan el mundo luminoso del ideal y también el mundo de las tertulias amorosas de la poesía árabe clásica, y pueden entenderse, igualmente, como símbolo de lo ideal y como símbolo de lo mundano —o incluso, más concretamente, de la poesía antigua—.

Los parlamentos respectivos del chacal y el león pueden interpretarse, a tenor de esto, de dos maneras: el chacal puede ser el humilde, el débil, que vive atemorizado y ve en el mundo celeste —o en el más allá— su salvación; o puede ser el poeta servil que busca la protección del poderoso. El león representa al orgulloso, al poderoso que, seguro y rico, se aferra al mundo material y desprecia la belleza de la luna; o puede verse como el símbolo del orgullo del hombre —y el poeta— que desprecia el brillo de la vanidad mundana.

En la 6ª estrofa del original árabe de *Los cortejos* de Ŷubrān el león es el derecho impuesto por la fuerza, y los zorros, la debilidad del oprimido. Sin embargo, en la traducción representa todo lo contrario, pues se dice que en la naturaleza impera la ley del más fuerte; pero en el texto árabe dice que “En la naturaleza no hay fuerte ni débil”²². Por tanto, podemos interpretar el poema de Abū Mādī teniendo en cuenta esta correlación, aunque la moraleja más clara en la fábula de Abū Mādī es cómo cambia el mundo según quién lo mire.

Aún cabe afinar la interpretación, si entendemos que presenta de forma alegórica la oposición entre el poder de la materia —el león— y el poder del espíritu —la luna—, que simbolizan respectivamente los apetitos materiales y los espirituales; el zorro o el chacal, entre uno y otra, representarían la aspiración humana a huir de los peligros de la tierra, refugiándose en el cielo del espíritu; el amenazante apóstrofe del león a la luna nos recordaría que materia y espíritu están separados por un abismo, y que alcanzar los ideales supone contaminarlos: la luna podría representar, así, la pureza de la “hoja blanca” de Ŷubrān, que antes mencionamos, la misma perfección estéril.

3.6 “La ermitaña” (*Al-nāsika*, pp. 124-126)

- 1 Vi en el campo, cerca del ocaso,
una espiga que, al pie de la colina,
se cimbreaba inclinando la cabeza, como adorando al sol,
o como recitando la oración de la tarde.
- 5 Me aburrí de la ermitaña del campo
y, sin esperar a mi sombra,
me puse a recoger y aventar el grano, a echarlo luego al fuego,
sacando de él para mi cuerpo alimento.
El sol se ocultaba detrás de las cimas,
- 10 callaron los pájaros que aún no dormían,
pero mi hoguera siguió creciendo, y seguí comiendo lo que se cocía.
¡Qué bueno el fuego, qué sabroso el asado!
Yo hacía mi gusto y me divertía.
Y hete aquí que una voz no esperada me grita:
- 15 — ¡No es grano ni espiga lo que el fuego consume, lo que consumes tú,
sino tus ilustres antepasados!
Ni hombre ni pájaro había.
¡Cosa extraña: una voz y nadie hablaba!
¿De dónde llegaría la voz? No lo sé, pero la ermitaña del campo
- 20 levantó la cabeza hacia lo alto.

²² La traducción —con el título de “La Procesión”— está en *Obras completas*, vol. I, 1988, p. 241. El texto árabe está en *Colección completa de las obras en árabe de Ŷubrān Jalīl Ŷubrān (Al-maʿmūʿa al-kāmila li-muʿallafāt Ŷubrān Jalīl Ŷubrān al-ʿarabiyya)*, 1985, p. 340.

“La ermitaña” es otra fábula que, aunque breve, se separa de la más estricta tradición esópica: primero, porque el protagonista cuenta su experiencia en primera persona; y al final, por la ambigüedad que supone la voz misteriosa, presumiblemente divina. No se trata de corregir un comportamiento o proponer otro, sino de conocer más profundamente la realidad y respetar los frutos de la naturaleza —o ser conscientes de lo que significa su generosidad—. El narrador y protagonista contempla primero con ojos de poeta (vv. 1-4), pero en seguida se convierte en segador que recoge y avienta el grano (vv. 5-8).

Los versos 9 y 10 remiten de nuevo al ocaso y el silencio de la naturaleza, y en los versos 11-13 el narrador protagonista y el fuego consumen el grano cosechado; pero el silencio del mundo y el disfrute del hombre se ven interrumpidos por una voz, inesperada y misteriosa (vv. 14-16).

El único antagonista que tiene el narrador es la naturaleza, la espiga y su grano; la naturaleza, como siempre en Abū Mādī, es muda, y la voz que responde a sus actos de apropiación no pertenece al ámbito natural, sino al reino de lo indescifrable. La reacción del narrador protagonista es la extrañeza; y la de la espiga, al levantar la mirada al cielo, nos señala una posible interpretación de ese misterio, tal vez al aludir a un poder superior al del hombre. Un poder que hace renacer a la espiga, ya consumida por el fuego, para convertirse en índice que señala “hacia lo alto”: la antítesis entre las actitudes de la espiga, que aquí levanta la cabeza mientras que en el v. 3 la inclinaba, alude a ese ciclo de muerte y renacimiento naturales de que es símbolo la espiga.

“La ermitaña” nos ofrece en forma de relato la idea de la unidad de todo lo que existe²³ y, además, la espiga sirve como ejemplo de piedad y respeto a lo divino y a la naturaleza de la que forma parte. Es también una forma de “giro romántico” en el sentido de que la espiga material, que se había convertido en símbolo de vida y resurrección —en la Biblia y para los cristianos, y utilizada también en los misterios eleusinos—, en el poema de Abū Mādī se convierte de nuevo en realidad material, para volverse otra vez símbolo, pero de todo lo contrario: la “eternidad” que representa esta espiga es la eternidad de la materia, no la vida eterna del espíritu.

3.7 “El riachuelo ambicioso” (*Al-gadīr al-ṭamūh*, p. 138)

- 1 Decíase el riachuelo:
 — ¡Ojalá fuese un caudaloso río,
 como el Éufrates dulce
 o el Nilo, que abundante se desborda,
 5 que los barcos navegan abrumados

²³ Podemos encontrar otro ejemplo de este monismo, de tendencia materialista, en “El cortejo del polvo” (*Mawkab al-turāb*), de *Oro y polvo* (Abū Mādī, 1988, pp. 470-474), donde los torbellinos de polvo que el viento arrastra se le representan como formados por los restos desperdigados de los muertos.

de copiosas provisiones!
 Sólo quien es vulgar
 con los deseos vulgares se conforma.
 Y hacía el río fluyó rápidamente,
 10 sin entretenerse en el verde prado.
 Mas, cuando allá llegó,
 el bramido acalló su murmullo.

En esta fábula volvemos a los márgenes más habituales de la tradición, con un monólogo del protagonista que se queja de su condición (vv. 1-8) y una moraleja que se extrae del fin trágico del protagonista (vv. 11-12).

La moraleja implícita une el tema clásico del *carpe diem* con la idea de que en la humildad de la naturaleza se esconden los mayores tesoros, para quien sabe detenerse a apreciarlos. Como en el caso de “La piedra pequeña”, el final trágico es consecuencia de la negación de la vida: el verde prado del v. 10 puede aludir tanto a la generosidad material de la naturaleza como a la vida del espíritu y al paraíso interior, o al paraíso prometido en los salmos bíblicos. Y también, como en aquella fábula, el silencio equivale a la muerte.

3.8 “*El cuervo y el ruiseñor*” (*Al-gurāb wa-l-bulbul*, pp. 201-202)

1 Dijo el cuervo al ver el afecto apasionado
 de los hombres por el ruiseñor canoro:
 — ¿Por qué no me adoran a mí los oídos como a él,
 qué diferencia hay entre mis alas y las tuyas?
 5 Yo soy más fuerte y tengo las garras más agudas,
 ¿por qué la gente se olvida de alabarme?
 — ¿Es que separo a los que se aman
 o enturbio las delicias y alegrías?
 Hay muchos líquidos semejantes al vino,
 10 ¿por qué no se les venera como al vino?
 La suerte no es de los cuerpos y sus formas.
 Todo el misterio está en los espíritus.
 La voz es un don del cielo, y el cielo
 no se complace más que en el cantor.
 15 El destino sentencia, y si criticas al destino
 te corta el cuello el cuchillo del ejecutor.

También son clásicos los protagonistas de esta fábula. El cuervo, con su monólogo, pretende deshacer la antítesis entre el simbolismo del ruiseñor y el suyo propio (vv. 1-10). Si el canto armonioso del ruiseñor merece el aprecio humano, el cuervo opina que también su fuerza y sus garras merecen alabanzas. No hay un enfrentamiento fáctico ni una antítesis entre lo que simbolizan las dos aves. Si la respuesta a los interrogantes —aparentemente— retóricos que plantea el cuervo fuese la que da la tradición, el planteamiento sería irónico. Porque,

efectivamente, según la tradición, el cuervo es pájaro de mal agüero y, en la poesía árabe, separador de los amantes. Pero los versos 11-16 ofrecen tres respuestas que no sabemos si las da el cuervo o el narrador. Si son las repuestas del cuervo, la posibilidad de interpretación irónica se mantiene, y la moraleja estaría implícita: nadie se juzga a sí mismo con excesiva dureza.

Pero, si estos versos se entienden como las respuestas que el narrador ofrece a las preguntas del cuervo, tenemos una triple moraleja explícita, que desmonta los tópicos establecidos. La primera, que no es la forma, sino el espíritu, lo que cuenta; la segunda, que el dulce canto del ruiseñor no es un mérito suyo, sino un don del cielo; y por último, que las decisiones del destino no admiten réplica, que no podemos escapar a nuestra propia naturaleza. Según los presupuestos de la fábula tradicional, cada uno ha de atenerse a su propia naturaleza. Según la moraleja explícita en estas tres respuestas, los juicios sobre la valía y el comportamiento ajenos dependen de nuestros prejuicios, es decir, la moraleja depende de quien la extraiga.

4. LAS FÁBULAS BREVES DE ORO Y POLVO

En esta recopilación encontramos tres ejemplos más de fábula breve, con las mismas características que los aparecidos en *Los arroyos* mucho antes y quizá rescatados por el editor de la colección de entre los descartes del autor.

4.1 "Visión" (*Ru'yā*, pp. 512-513)

- 1 Visiones en el sueño... ¡Cuántas veces en sueños
se muestra la verdad de las cosas!
Yo soñé que pasaba
por un jardín de seductora opulencia.
5 Una alfombra de luz en sus senderos,
el perfume en las brisas y las sombras.
La hierba era un brocado ondulante;
el aire, luz y luz.
Y resonó una voz como un gañido en mis oídos,
10 y tras mí unos colmillos rechinaron.
Volví la vista, sorprendido, en busca
del sonido que escuchaba. No estaba en un desierto.
Detrás de mí, en el huerto, había un perro,
ávidos los ojos, reseca las entrañas,
15 a punto de asomar las venas en su piel,
y con ellas su ansia de mi sangre.
Temiendo que clavara sus colmillos en mi traje,
le di una patada, y voló mi zapato.
En él hincó los dientes
20 como si los hincara en el fénix,
se lo llevó a sus compañeros

y se lo repartieron, jubilosos,
 pues era buena cena.
 Nadie se extrañe si me ve descalzo:

25 me han roto los zapatos las lenguas de los necios.

Este poema y el siguiente están emparejados por el título y la contigüidad, aunque no conviene olvidar que el orden es del editor, y quizá también los títulos. Los dos primeros versos aluden al mecanismo básico de la fábula: la irrealidad en cualquier forma que se presente —en este caso, el sueño— como herramienta para iluminar una verdad más profunda que la aparente. Los versos 3-8 describen un paraíso onírico, hecho de luz y perfume, que no está libre de una presencia turbadora: esta presencia está hecha de sonido discordante (vv. 9-10), no de sombra ni hedor; si el oído avisa de una presencia amenazante, es la vista la que busca el origen del mal (v. 11), lo que sugiere que el trasunto del paraíso es la visión poética romántica, simbolizada por el jardín sinestésico, antítesis del desierto que el narrador niega explícitamente en el v. 12.

La serpiente de este paraíso resulta ser un perro que representa la “sequedad de espíritu” con sus entrañas reseca, la mezquindad y la avidez de un carroñero (vv. 13-16). El enfrentamiento entre el narrador protagonista y su antagonista perruno se desarrolla en los versos 17 a 23, con un final irónico. El carnívoro ansioso de la sangre del poeta sólo consigue llevarse su calzado, y se siente satisfecho de repartírselo con sus compañeros.

La moraleja (vv. 24-25) nos saca del paraíso romántico y onírico y nos acerca a la tradición de la sátira poética, el *fajr* (panegírico en primera persona) y las controversias sectarias que Abū Maḏī denuncia en tantos poemas. El perro, que solemos asociar a la fidelidad, aquí se relaciona simbólicamente con la muerte —como Cerbero— y la impureza. Con similares connotaciones aparece en “Los perros del camino”, una fábula que ofrece Roso de Luna²⁴. La conversión de los colmillos en “lenguas” en el último verso, precisa el sentido de la moraleja.

4.2 “Segunda visión” (*Ru'yā tāniya*, pp. 514-516)

- 1 Volví a soñar, cuando aún no se habían marchado
 del mundo las tinieblas.
 Vi una langosta, con los miembros exhaustos,
 echada en una ciénaga, mirar embelesada el horizonte
- 5 con pupilas heridas, insultando a las estrellas de Géminis.
 — ¿Qué te ha pasado?, dije. Pero no respondió.
 Pregunté a sus amigos y ellos me contestaron:
 — Nuestra compañera es testimonio
 de lo que es burlarse de los buenos consejos.
- 10 Cuando tenía hambre, un grano de mostaza le bastaba,

²⁴ En *Por el reino encantado de Maya. Parábolas y símbolos coleccionados y comentados*, Madrid, Pueyo, 1924, p. 180.

- y una gota de agua cuando tenía sed.
Oyó hablar de un río en el cielo y de un paraíso
que no se secaba, que no perecía,
cuyos frutos tenían perfume,
15 sus ríos miel, y su rocío hechizo.
Y no quiso ya vivir en la tierra,
yaciendo en el polvo.
Echó a volar por el espacio,
hasta que se cansó y cayó a la tierra.
20 Volvió al mundo para el que fue creada,
pues no fueron creados los insectos para el aire.
Ésta es su historia: en ella hay un aviso
para los insensatos que son como esta necia.

En el segundo sueño el narrador ya no es protagonista, sino espectador, aunque siga narrándonos en primera persona y dé voz a través de su curiosidad a los compañeros de la langosta herida, que narran su peripecia en los vv. 8–19. Los cuatro versos restantes conforman la moraleja, que puede entenderse como conclusión del narrador o de las langostas más sensatas.

Si los dos poemas están enlazados, si son una “visión” en dos partes, el perro —la envidia, la mezquindad, la avaricia del carroñero— y la langosta —el insecto que pretende volar como un pájaro— muestran dos comportamientos erróneos, antitéticos y complementarios. El perro, que rompe la armonía del paraíso con su gruñido, sería el hombre —el poeta— que se conforma con lo más vil —los zapatos, los pies, representan el contacto con el polvo, el instinto más bajo, la supervivencia material sin espíritu—; la langosta, al contrario, representa la aspiración a un vuelo superior a las propias fuerzas. Los dos poemas conforman una de las típicas antítesis complementarias de Abū Māḍī, y habría que extraer la moraleja de ella: no debemos renegar de la belleza y la inspiración, ni olvidar tampoco nuestra limitación de seres terrenales, la humildad de nuestra condición.

4.3 “*Un gusano y un ruiseñor*” (*Dūda wa-bulbul*, p. 559)

- 1 Un gusano, que por la tierra andaba deslizándose,
miró hacia un ruiseñor que volaba cantando,
y se puso a quejarse, a las hojas caídas
en el campo, de que no tenía alas.
5 Una hormiga llegose a él y dijo:
— Confórmate y calla, mejor es para ti.
Si deseas ser pájaro, sólo deseas ser
pájaro al que dan caza y sacrifican.
Aférrate a la tierra, que ampara a los gusanos,
10 y deja las palabras, que el silencio es más grato.

En esta fábula no se discute el estatus del ruiseñor como representante de lo más excelso. Es quizá la fábula más próxima a la tradición, en tanto que los símbolos opuestos no se complementan ni intercambian sus naturalezas; el gusano es de la tierra, el ruiseñor del cielo, y cada uno está mejor en su sitio.

Si en las dos fábulas anteriores, enlazadas por la complementariedad de la antítesis, la moraleja nos invitaba a elevarnos por encima del polvo, pero sin remontar el vuelo más allá de nuestras fuerzas, el consejo de la hormiga (vv. 6-10) convendría únicamente a aquellos que carezcan en absoluto de capacidad para el vuelo —como el gusano—. El “pájaro al que dan caza y sacrifican” representa lo mismo que el caballo muerto en la guerra de la fábula esópica. En cualquier caso, como la moraleja explícita es la opinión de la hormiga, nada nos impide encontrar al margen otra implícita: la excesiva prudencia —representada por la hormiga y su conservadora moraleja— nos encadena a la tierra, a la materia sin espíritu. Preferir el silencio a las palabras, si recordamos el destino de la “piedra pequeña” y del “riachuelo ambicioso”, sería como preferir la muerte; volar, aunque suponga arriesgar la vida, es vivir; negarse a vivir sería estar ya muerto —dormido, callado—, antes de la muerte.

5. CONCLUSIONES

Si en las fábulas breves Abū Māḍī rompe con la tradición poética árabe, también rompe con la tradición apologética esópica, sin salirse de los márgenes tradicionales lo bastante como para constituir un género o subgénero nuevo, pero renovando el molde genérico principalmente con nuevos contenidos o contenidos clásicos revisados.

En conjunto, la principal característica de las fábulas de Abū Māḍī es la abundancia de diálogos, en concordancia con el resto de su obra poética, y en perjuicio del carácter narrativo propio de la fábula. Predomina el enfrentamiento dialéctico entre los personajes sobre el enfrentamiento fáctico. Las historias narradas son simples, apenas un marco introductorio a los diálogos o monólogos de queja.

Las fábulas de Abū Māḍī presentan otras dos características generales de su obra: la facilidad —al menos aparente— con que conjuga la tradición poética árabe con temas y géneros típicos de la cultura greco-latina y europea, y su tendencia a la reflexión filosófica o moralizante. Y en ellas utiliza también con preferencia la antítesis, la amplificación retórica, los paralelismos —semánticos o sintácticos—, las reiteraciones, la comparación, el símbolo y la personificación. Por el contrario, recursos tales como la metáfora y la descripción aparecen en contadas ocasiones.

Por la misma naturaleza del género, en las fábulas los seres irracionales o inertes son personificados, y encarnan también con facilidad símbolos de ideas abstractas. La descripción no está totalmente ausente en ninguno de estos poemas,

pero se limita a las indicaciones de tiempo y espacio que nos sitúan en el ámbito —irreal, por prescripción genérica— del relato.

Entre las moralejas, la crítica del disfraz y el autoengaño, de la insatisfacción con el propio estado —que pueden ser lo mismo— sigue la tradición apologética más clásica. Pero en más de un caso hemos encontrado más ambigüedad e ironía de las que tradicionalmente contiene el género. Y, sobre todo, ideas como el valor supremo de la generosidad —el dar se convierte en la esencia del vivir y el ser—, la crítica de los prejuicios y la injusticia, la sustitución de la ambición mundana por la ambición espiritual, o la sacralidad de la naturaleza, que son claramente románticas.

Nombre del autor: Rosa Yolanda Berzosa Moreno

Dirección-e: yolandabm@ya.com

Dirección postal: Universidad de Sevilla
Área de Estudios Árabes e Islámicos
Facultad de Filología
C/ Palos de la Frontera s.n.
41004 Sevilla

Fecha de recepción: 10/11/2010

Fecha de aceptación: 15/06/2011

