

Rasgos dialectales en la poesía *ḥumaynī*: estudio de seis poemas del canto *ṣan'ānī*

Dialectal Features in *Ḥumaynī* Poetry: a Study of Six Poems of the *Ṣan'ānī* Singing

Laura SISNIEGA CRESPO

Doctoranda Departamento de Estudios Árabes e Islámicos
Universidad Complutense de Madrid
setasia@yahoo.es

Recibido: diciembre 2009

Aceptado: enero 2010

RESUMEN

La poesía *ḥumaynī* es un tipo de poesía semi-dialectal presente en Yemen fuertemente ligada a la música y al canto tradicional *ṣan'ānī*. Su interés radica en el uso que hace del dialecto como elemento estilístico. Estos poemas han sido compuestos y cantados desde el s.XV hasta la actualidad y forman uno de los grandes patrimonios artísticos de Yemen, y, casi sin duda, el más apreciado a nivel popular. El objetivo de este artículo es presentar las conclusiones acerca del uso del dialecto en esta poesía a través del análisis de seis poemas cantados actualmente, pero compuestos en diferentes épocas.

Palabras clave: *ḥumaynī*, poesía dialectal, canto *ṣan'ānī*, *muwaššah*, *mubayyat*, poesía estrófica, dialectos yemeníes, poesía yemení.

ABSTRACT

Ḥumaynī poetry is a kind of semi-dialectal poetry found in Yemen, and strongly related to the music and traditional *ṣan'ānī* singing. It is especially interesting because of its use of dialect as a stylistic ornament. These poems have been composed and singed from the XVth century and are the greatest and most appreciated heritage of Yemeni culture and Yemeni people. The aim of this article is to present a conclusion about the use of dialect in this kind of poetry through the analysis of six poems still singed nowadays, but composed in different periods of this poetry.

Key words: *ḥumaynī*, dialectal poetry, *ṣan'ānī* singing, *muwaššah*, *mubayyat*, strophic poetry, Yemeni dialects, Yemeni poetry.

1. INTRODUCCIÓN

Antes que dar una definición cerrada de lo que es la poesía *ḥumaynī*, resulta más interesante en esta introducción señalar los rasgos principales que permiten identificar esta poesía y distinguirla de otras tradiciones populares o semipopulares presentes en la literatura árabe y más concretamente en la tradición literaria yemení. Para ello se pondrán de relieve los aspectos generales literarios, históricos y formales que permiten unificar bajo una misma definición un tipo de poesía que ha sufrido grandes cambios a lo largo de su amplia existencia y que presenta grandes diferencias estilísticas de un autor a otro.

1.1 ORÍGENES DE LA POESÍA *ḤUMAYNĪ*

Desde un punto de vista histórico, la principal característica de la poesía *ḥumaynī* es su largo recorrido y casi constante popularidad a través de diferentes épocas. Aunque existen diversas teorías acerca del momento concreto, y sobre todo, del autor o autores que inician la tradición *ḥumaynī*, casi todos los investigadores yemeníes o extranjeros sitúan su origen en los círculos sufíes de la corte rasulí de Zabīd (s.XIII – XV e.c.). El consenso que ha encontrado la reciente teoría de ‘Abd al-Ḥabār Nu‘umān Bāzil¹ acerca del origen de la palabra *ḥumaynī*² parece haber disipado las dudas acerca del origen *tihāmī* de esta poesía.

Es en la corte rasulí cuando cobran importancia las ceremonias espirituales llamadas *samā’*, donde la música y la poesía se unían en lo que pudo ser el origen de dos tradiciones que tienen mucho en común, la *šilla* y el *ḥumaynī*. La aparición de este fenómeno en Yemen está aparentemente ligada con la poesía que ya se practicaba en gran parte de Oriente Medio por influencia andalusí y en los círculos sufíes de la zona. En concreto, el investigador yemení al-Ḥafārī destaca la importante relación entre la dinastía *zuray’i* y los fatimíes de Egipto³, que pudo propiciar el intercambio cultural y de poetas de una región a otra. Aunque parece evidente que existe una relación entre la tradición yemení y el *muwaššah* andalusí,

¹ BĀZIL, ‘Abd al-Ḥabār Nu‘umān. *Al-ši’r al-ḥumaynī. Al-riyādah wal-‘uṣūl*. Ṣan‘ā’: Maktabah al-‘adab al-ša‘bī, 2004.

² Aunque la tradición popular sigue asociando la poesía *ḥumaynī* y el *canto ṣan‘ānī* a la región de Ṣan‘ā’, casi todos los investigadores habían descartado ya que Ṣan‘ā’ y sus alrededores fueran la verdadera cuna del *ḥumaynī*, aceptando que se trasladó allí con el aumento del poder zaidí en el norte y de la mano del poeta Ṣaraf al-Dīn (s. XV e.c.). Bāzil es el primero que ha conseguido aportar una explicación fundamentada para la etimología de la palabra *ḥumaynī*, relacionándola con una zona de Ḥays llamada Ḥawz donde se encuentra el barrio de Ḥumayniyah. En este barrio se ha descubierto la tumba del poeta y maestro sufi al-Ḥakkāk, que Bāzil pretende erigir como inventor de la tradición *ḥumaynī*. Este último punto es motivo de controversia (J. Dufour), debido sobre todo a lo poco demostrable de la cronología establecida por Bāzil. Si parece haber consenso en la etimología de la palabra y, por tanto, en situar el origen de la poesía *ḥumaynī* entre Ḥays y Zabīd, en la costa del mar Rojo.

³ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*... Julien Dufour destaca la importancia de las investigaciones de Ḥafārī al-Ḥafārī como fuente para los orígenes de la poesía *ḥumaynī*. Este autor realizó su tesis en Londres bajo la dirección de Serjeant, paralelamente a ‘Abduh Ḡānim, que también comenzó la tesis en Inglaterra, sin llegar a finalizarla. Sin embargo, la obra del segundo ha ensombrecido completamente la del primero, hasta el punto de que sólo M. Wagner ha consultado directamente la tesis de Ḥafārī, siendo el primero en destacar la importancia de sus aportaciones.

esta relación no ha podido ser documentada hasta el momento, por lo que resta en una mera conjetura.

En cuanto al *ḥumaynī* en sí, aunque no se cultivaba sólo en círculos sufíes⁴, es innegable la importancia de estos para su implantación y desarrollo en Yemen, relación que se convertiría más tarde en un lastre que editores y recopiladores tempranos intentaron borrar con empeño. Este es el caso de 'Īsā b. Luṭf Allāh, recopilador y biógrafo de Muḥammad Šaraf al-Dīn, el primer poeta *ḥumaynī* realmente importante para el canto *šan'ānī*⁵, y responsable de que la tradición *ḥumaynī* se trasladara a la corte zaidí del norte de Yemen⁶. En la obra recopilatoria consagrada a la parte *ḥumaynī* del diwan de Šaraf al-Dīn, 'Īsā b. Luṭf Allāh omite los orígenes sufíes de la poesía *ḥumaynī*, eliminando de la lista de autores que preceden a Šaraf al-Dīn a todos aquellos relacionados directamente con el sufismo y reduciéndola a tan sólo tres nombres: Ibn Fulaytah, al-Mazzāh y al-'Alawī. A su vez, el recopilador recoge y casi seguro, inventa, una historia biográfica que motive la composición de cada poema con el fin de eliminar cualquier interpretación mística en torno a ellos. Son estas historias las que han creado la leyenda aún viva de Šaraf al-Dīn y propiciado su aceptación popular al desvincularlo de la tradición sufi. Este giro en la historia de la poesía *ḥumaynī* se hace más evidente al comparar el texto con la introducción que el mismo Luṭf Allāh escribe para la parte *ḥakamī*⁷ del diwan. En el tiempo transcurrido entre ambos recopilatorios las circunstancias políticas han cambiado, la corte zaidí ha ganado poder y su animadversión hacia el sufismo ha provocado que el propio Luṭf Allāh, cercano al poder turco, se vea obligado a modificar los datos que impedirían su aceptación en la nueva corte.

A Šaraf al-Dīn le seguirán el Qāḍī 'Alī al-'Ansī, a principios de s. XVIII, 'Alī b. al-Ḥasan al-Ḥafanī y el círculo de al-Safīnah, también en el s. XVIII, y 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-Anisī y su hijo el Qāḍī 'Aḥmed b. 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-Anisī ya en siglo XIX. Todos ellos destacan por haber aportado innovaciones estilísticas a la poesía *ḥumaynī* y por la relevancia de su obra. Mientras que al-'Ansī es el primero en introducir los elementos más destacados del dialecto de Tihāmah, así como la nostalgia por su belleza que hará famosa esta tierra, los al-Anisī crearán un estilo barroco cargado de imágenes poéticas y de vocabulario clásico que tendrá mucho éxito en el cancionero popular. En realidad, son Šaraf al-Dīn y los al-Anisī los más cantados actualmente. En cuanto a al-Ḥafanī y el círculo de al-Safīnah, su revolución va mucho más allá de lo meramente estilístico. El anquilosamiento de la poesía *ḥumaynī*, el desgaste de sus recursos temáticos y estilísticos la habían convertido en un género absento de toda originalidad. Es en esta época que Ḥafanī

⁴ De Ibn Fulaytah, autor temprano, y hasta hace poco, considerado inventor del *ḥumaynī*, no queda ninguna constancia de su relación con medios sufíes. DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

⁵ Aunque hubo muchos poetas que compusieron en estilo *ḥumaynī* antes que Šaraf al-Dīn, casi todos ellos ligados al sufismo, su aportación al repertorio *šan'ānī* se limita a algunos poemas de al-'Aydārūs, al-Mazzāh e Ibn Fulaytah entre otros, siendo Šaraf al-Dīn el primero en aportar un número considerable de poemas a la tradición cantada actual.

⁶ WAGNER, Mark S. *The poetics of Ḥumaynī verse: Language and meaning in the Arab and Jewish vernacular poetry of Yemen*. Nueva York, 2004. Tesis presentada: Department of Middle Eastern and Islamic Studies, New York University.

⁷ Más adelante se explicará la diferencia entre estos dos tipos de poesía.

decide darle la vuelta a los recursos característicos del *ḥumaynī*. En lugar de limitarse a introducir ciertos elementos dialectales aceptados como válidos para el género, los discursos y diálogos en dialecto se suceden en sus poemas, combinando diferentes dialectos para conseguir un efecto humorístico que ridiculizara el mítico ensalzamiento de la lengua popular pretendido hasta ese momento. Los temas, a su vez, dejan de ser amorosos o panegíricos y tienden a la sátira y el humor, muchas veces no exenta de autocrítica⁸. La importancia de este autor y sus discípulos en la historia de la poesía *ḥumaynī* es innegable, así como lo es su legado lingüístico para el estudio de los dialectos de la época. Sin embargo, desde el punto de vista del *canto ṣan'ānī*, este poeta no ha dejado gran huella, y actualmente la tradición pasa directamente de al-'Ansī a los al-Anisī. Ni uno sólo de los poemas de al-Ḥafanẓī aparecen en el corpus de 'Abduh Ġānim, y los cantantes actuales tampoco hacen uso de ellos. Esto se debe sin duda a la predominancia absoluta del tema amoroso en el corpus *ṣan'ānī*, donde apenas tienen cabida ni siquiera los temas religiosos, y menos aún las sátiras. Esto, unido a que el vocabulario empleado por al-Ḥafanẓī es en muchas ocasiones soez y ha sido tildado popularmente de poco elegante, ha provocado su exclusión de la tradición musical, muy cuidadosa a este respecto, y ha contribuido negativamente a aumentar la fama de género menor y “poco serio” con la que ya contaba la poesía *ḥumaynī*.

Tras al-Anisī hijo es posible citar nombres como el del al-Muḥṭī, en el siglo XIX, y Žābir 'Aḥmad Rizq, más ligado a la tradición de la šilla tihāmī, pero cuyos poemas se cantan también en el corpus *ṣan'ānī*. Actualmente se siguen componiendo poemas *ḥumaynī*, y muchos de los cantantes *ṣan'ānī* componen los poemas que cantan, aunque el estilo se confunde a veces con otros tipos de poesía.

1.2 POESÍA *ḤUMAYNĪ* Y CANTO *ṢAN'ĀNĪ*

Es difícil entender las peculiaridades de la poesía *ḥumaynī* y su extraordinaria vigencia en la sociedad actual si olvidamos su estrecha relación con la tradición del *canto ṣan'ānī*. La poesía *ḥumaynī* se desarrolla unida a la música en los entornos sufíes a través de las sesiones de *samā'*⁹ de la Corte Rasulī. Aunque no es fácil establecer cuándo y cómo surge la tradición musical *ṣan'ānī*, investigadores como 'Abduh Ġānim¹⁰ creen más que posible que su origen se remonte al de la poesía *ḥumaynī*, o al menos, que no pueda entenderse como un fenómeno posterior a esta última. De hecho, a pesar de la falta de pruebas y documentos que atestigüen esta afirmación, es bien cierto que en muchos manuscritos recopilatorios de poesía *ḥumaynī* los poemas se introducen con expresiones como “entonó el poema” o “cantó en poema”. La música juega un papel fundamental en la transmisión y composición de los textos, hasta el punto que hasta hace bien poco muchos

⁸ WAGNER, Mark S. The poetics of *Ḥumaynī*...

⁹ Ceremonias místicas sufíes en las que se mezcla música y poesía que arraigaron en la Corte Rasulī, llegando a asistir a ellas el mismo Imam.

¹⁰ 'ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Ši'r al-ġinā'*...

cantantes no tenían versiones escritas a excepción de sus propios cuadernos manuscritos llamados *ṣafīnāt* y recordaban los poemas gracias en parte a la música.

Aunque en un principio el *canto ṣan'ānī* estaba ligado, al igual que la poesía *ḥumaynī*, a los círculos sufíes y a las cortes de Zabīd y Tihāmah, más tarde, con la llegada de los turcos, se introdujo también en sus ceremonias de corte, perdiendo así parte de su carga sufi para pasar a ambientes palaciegos¹¹. Por tanto, y a pesar de que es muy difícil medir la popularidad de la música *ṣan'ānī* y la *ḥumaynī* poesía anterior a nuestros días, se puede considerar que partiendo de círculos sufíes se introdujeron en la corte para luego popularizarse, de ahí su carácter semipopular y semidialectal.

Por otro lado, la tradición musical conocida como *ṣan'ānī* no puede ser asociada exclusivamente a la zona de Ṣan'ā', ni por sus orígenes, fuertemente ligados a la región de la Tihāmah, ni por su evolución y conservación, en la que juegan un importante papel las regiones del sur y especialmente Aden, ni siquiera por sus características formales, ya que la mayoría de los poemas que son cantados no utilizan el dialecto de Ṣan'ā' predominantemente. Tanto 'Abduh Ġānim como Lambert señalan con razón que son los intereses políticos los que han hecho del *canto ṣan'ānī* la música nacional. Por un lado, como apunta Lambert¹², era necesario un patrimonio cultural que diferenciara a Yemen del resto de países árabes y que fuera a la vez testimonio de la antigüedad del país, y por otro, como señala 'Abduh Ġānim¹³, el *canto ṣan'ānī* ha sido utilizado como elemento unificador de la cultura yemení en su importante variedad regional.

En la actualidad el *canto ṣan'ānī* es sin duda el género más popular y escuchado en Yemen¹⁴. Los mismos poemas de Šaraf al-Dīn que se cantaban en el s.XV se siguen cantando y versionando hoy en día, y gracias a las evoluciones técnicas y a la difusión a partir de los ochenta de las grabaciones en cassette, la música *ṣan'ānī* llega ahora a todos los sectores de la sociedad y también a todos los lugares. Aunque los tabúes heredados de la época del imamato zaidí no han desaparecido completamente, y todavía se sigue rodeando de misterio casi místico cualquier reunión o sesión de *gat*¹⁵ en la que tenga lugar la actuación de un músico, el *canto ṣan'ānī* goza de un gran prestigio social y sus compositores e intérpretes suelen

¹¹ Con la llegada al poder de los zaidíes el *canto ṣan'ānī* se separó definitivamente de la corte, debido a las numerosas restricciones religiosas que éstos impusieron, llegando incluso a prohibir la música de forma general en todo su territorio. A pesar de estas prohibiciones, que llegaron hasta la caída de régimen zaidí del norte en los años sesenta, el *canto ṣan'ānī* continuó vivo gracias al arraigo que éste tenía en la población, y sobre todo, a que numerosas familias de cantantes y músicos del norte se trasladaron a la zona sur, donde pudieron continuar su actividad artística y de donde proceden las primeras grabaciones de música *ṣan'ānī* realizadas bajo el dominio inglés (QĀ'ID, 'Abd al-Qāder. *Min al-ġinā' al-yamanī. Qirā'ah mūsīqiyah. Ṣan'ā': 'iṣḍārāt wizārat al-ṭaqāfah wal-siyāḥah*, 2004).

¹² LAMBERT, Jean. *La médecine de l'âme*. Nanterre: Société d'ethnologie, 1997

¹³ 'ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Šī'r al-ġinā'...*

¹⁴ En los círculos femeninos, más influidos gracias a la televisión por las modas extranjeras y por otro lado, más alejados de las ceremonias tradicionales, otros estilos árabes están ganando terreno.

¹⁵ El gat o qat es una droga muy popular en Yemen y en las comunidades musulmanas de Etiopía y Somalia. Su principio activo es la gafeína, sustancia presente en la savia de la planta del gat y por tanto especialmente en los tallos tiernos, los brotes y las hojas, que se mascan durante horas.

pertenecer a las clases altas de jueces (*quḍā'a*) o *ṣaiḥ*, e incluso a la aristocracia religiosa de los *sāda*.

Prueba de la gran popularidad de este género es la abundancia de casettes que es posible encontrar en cualquiera de las muchas tiendas de música, llamadas Stereo, repartidas por la ciudad. Muchas de ellas son grabaciones de los grandes cantantes de los ochenta como Muḥammad Muršid Nāẓī, Muḥammad Ḥamūd al-Ḥārāfī, 'Alī b. 'Alī al-'Anisī, Abu Naser, Faysal Alawī, Ayyub Tāreš o 'Aḥmad al-Sunaydar. En las tiendas más especializadas, y tras ganarse la confianza del comerciante, es posible conseguir copias de los LPs grabados en Aden en los sesenta por Šāleḥ al-'Antarī, 'Alī 'Abd Allāh al-Samah, Aḥmed 'Abīd al-Qa'atabī, Ibrahīm al-Mas o Muḥammad Žum'a Ḥan. Por último, existe una gran producción reciente de cantantes que publican prácticamente cada año un disco en el que se mezclan versiones del cancionero tradicional y composiciones nuevas. Los más populares son 'Abd al-Raḥman al-'Aḥfaš, Fuad al-Qibsi, Abū Bark Sālim, Šadām al-Ḥāz, Yaḥya Rasām, Ḥusayn Muḥibb, Nešwā y Ruwayna¹⁶.

En el caso de la investigación sobre la utilización del dialecto en esta poesía, la importancia del *canto ṣan'ānī* es vital para observar determinados rasgos fonéticos que no quedan reflejados en los textos y para entender mejor la dinámica de la métrica, muchas veces mal planteada en la vocalización de las versiones impresas.

1.3 CARACTERÍSTICAS FORMALES

La tradición literaria yemení define casi inevitablemente el término *ḥumaynī* oponiéndolo a *ḥakamī*. Si para el literato yemení 'Abduh Ġānim¹⁷ la poesía *ḥakamī* es “el conjunto de poesía ligada a las reglas de la lengua clásica, así como a su vocabulario y su métrica” y la *ḥumaynī* “la poesía que no sigue las reglas de la lengua clásica, ni su vocabulario o métrica” cabría pensar que toda aquella poesía que no sigue las reglas clásicas es *ḥumaynī*. Sin embargo, la realidad es bien distinta, existiendo una gran diferencia entre las tradiciones dialectales de la zona y la poesía *ḥumaynī* asociada al canto *ṣan'ānī*. Al hablar de la *šilla*, tradición poética de la región de Tihāmah muy cercana al *ḥumaynī ṣan'ānī*, Jean Lambert la califica con el término de poesía semi-dialectal, entendiéndolo por tal “una poesía más literaria que los géneros (populares) precedentes, más ciudadana y más influida por la tradición escrita”¹⁸. Esta característica semi-dialectal o semi-clásica es uno de los rasgos más importante de la poesía *ḥumaynī*, que a nivel formal se concreta en una constante interacción entre dialecto y árabe literario. En este aspecto, 'Abduh Ġānim¹⁹ opone de nuevo dos términos: *mu'rab* asociado a la poesía *ḥakamī*, y *malḥun*, relacionado

¹⁶ Canciones y referencia de los cantantes a partir de los cincuenta en: [http:// www.3adany.com/](http://www.3adany.com/) 1/9/2009; [http:// www.yradio.gov.ye/](http://www.yradio.gov.ye/) 1/9/2009; [http:// www.al-fann.com/](http://www.al-fann.com/) 1/9/2009. Y QĀ'ID, 'Abd al-Qāder. *Min al-ġinā'*..., NĀẒI, Muḥammad Muršid. *Al-ġinā' al-yamanī al-qadīm wamušāḥīruhu*. Kuwait: maṭābī' al-talī'ah, 1983 y AL-'UMARI, 'Abd Allāh Ḥādem. *Al-'aġanniyah al-šana'āniyah*. Šan'ā': 'iṣḍarāt wizārat al-ṭaqāfah wal-siyāḥah, 2004.

¹⁷ 'ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Ši'r al-ġinā' al-šan'ānī*. Bayrūt: Dār al-'awdah, 1987.

¹⁸ En AL-'UMARI, 'Abd Allāh Ḥādem. *Al-šī'r al-ša'bi al-muġannāfi Tihāmah / La poésie dialectale chantée en Tihama (Yémen)*. Šan'ā': CEFAS, 2006, en la introducción en francés de Jean Lambert (pag. 30)

¹⁹ 'ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Ši'r al-ġinā'*...

con el *ḥumaynī*²⁰, entendiendo el primero como texto en que aparecen las marcas gramaticales de caso y el segundo como texto que carece de ellas y es, por tanto, “erróneo” en un concepto clásico de la lengua.

1.4 LA POESÍA *HUMAYNĪ* Y LA POESÍA POPULAR

Gran parte de los manuales de literatura escritos por eruditos yemeníes de la talla de ‘Abd al-‘Azīz Al-Muqāleḥ clasifican la poesía *ḥumaynī* como poesía popular. Efectivamente, se trata de una poesía que es popular porque sigue presente en la cultura e imaginario popular de la sociedad actual, y eso a pesar del tiempo pasado desde su composición. Pero si bien usa recursos de la poesía popular árabe y universal²¹, muchas de sus características no se adaptan a lo que se entiende estrictamente por poesía popular. En primer lugar, no se trata de una poesía anónima, creada como voz de un colectivo y sin ánimo de representar o ensalzar los sentimientos de un individuo en concreto. Los nombres de los poetas *ḥumaynī* se conservan generalmente, y si consideramos el corpus de poemas reunido por ‘Abduḥ Ġānim²², hay pocas poesías anónimas dentro del repertorio *ṣan’ānī*. A menudo se conservan datos precisos de los autores, legendarios o ciertos, como ocurre en muchas ocasiones con los grandes poetas árabes, demostrado así el interés histórico por el autor²³. Además, esta poesía no se transmite colectivamente, como la sabiduría popular, en forma de refranes, por ejemplo. Su conservación se apoya en un grupo determinado de la sociedad, los músicos y poetas que se dedican al canto *ṣan’ānī*²⁴. El resto de la sociedad conoce y reconoce los poemas, pero no recae sobre ella la responsabilidad de perpetuarlos. El pueblo no los canta o recita coralmente en actos sociales, en el trabajo o en las fiestas, como ocurre con los poemas y cantos populares campesinos o con los cantos de boda, sino que un músico profesional se encarga de ello²⁵. Aunque la transmisión básica del poema se

²⁰ Con respecto al término *malḥun*, aclara la importancia de entenderlo en el sentido gramatical de “no ceñido a las reglas del clásico” y por tanto, erróneo, y no en el sentido musical que toma el término en el Magreb. Esta observación es cuanto menos sorprendente si se tiene en cuenta la fuerte relación que existe entre poesía *ḥumaynī* y música, que ha llevado a investigadores como J. Dufour a afirmar que “la poesía *ḥumaynī* ha sido compuesta para ser cantada, y puede ser que incluso se hiciera cantando” (DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī (XVIe – XXe siècle) À travers sa langue, ses mètres, et ses formes*. Tesis doctoral dirigida por Jérôme Lentin. Paris: Universidad Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2007).

²¹ Como las formas estróficas, la inclusión de términos y expresiones dialectales que conectan con la sensibilidad del pueblo o la utilización de temas universales y cotidianos como el amor, el desamor, la nostalgia, el canto a la tierra, etc.

²² ‘ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Šī’r al-ḡinā’*.... En la tesis doctoral publicada por ‘Abduḥ Ġānim en los años ochenta se recoge un corpus de poemas cantados en la tradición *ṣan’ānī* cuya versión escrita se encontraba en diversos manuscritos. Hasta ese momento no se había realizado una versión amplia editada, comentada y fijada de los poemas, lo que provocará que este libro se convierta en la referencia indispensable para el cantante *ṣan’ānī*, y por tanto en el principal medio de fijación de los textos cantados.

²³ A pesar de que la mayoría de la gente que escucha esta música desconoce el nombre del poeta que creó la letra, todas las grabaciones originales incluyen su nombre en la carátula y numerosas historias y leyendas pseudo biográficas circulan aún hoy entre los aficionados al canto *ṣan’ānī*.

²⁴ El canto *ṣan’ānī* reposa en un grupo selecto y concreto de la sociedad, y prueba de ello es el celo con que un aficionado conserva un manuscrito antiguo de manos indiscretas, la reticencia con que el dueño de la tienda de discos accede a hablar y mostrar sus grabaciones, la discreción del músico y en general toda la aureola de misterio casi místico que rodea este tipo de poesía, sin duda heredada de su pasado sufi y de las prohibiciones de la época del imamato zaidí.

²⁵ En las ceremonias de boda y las reuniones sociales de carácter más o menos elitista

hace oralmente a través de sus versiones cantadas, desde muy temprano se han recopilado las obras de diversos autores en manuscritos.

La asociación de *canto ṣan'ānī* y poesía *ḥumaynī* es en gran parte responsable de la clasificación como popular de la última. El *canto ṣan'ānī* ha mantenido viva la tradición poética *ḥumaynī*, así como su vertiente más oral y popular, y ha propiciado que su lenguaje poético característico se mantenga presente en el imaginario colectivo, aún siendo incomprensible para la mayoría de la gente si no es de forma global²⁶.

1.5 TEMÁTICA

La temática de la poesía *ḥumaynī* es muy variada y abarca desde panegíricos hasta sátiras, pasando inevitablemente por temas religiosos y fundamentalmente amorosos. Éstos últimos son lo que predominan en la tradición cantada, donde las sátiras y los panegíricos no tienen cabida y el tema religioso se reserva a otro género musical. Los poemas amorosos se incluyen en la tradición del *gazal*²⁷ y establecen un juego amoroso de ambigüedades en las que el poeta es rechazado o provocado por la amada, niega su amor para luego proclamarlo, es atraído fatalmente por la mujer tentadora o por el contrario reclama la inocencia de su amada y la libera de toda culpa. En este aspecto se combina un elemento propio del *gazal* referido a la descripción sensual y física de la amada con la omnipresente imposibilidad del amor, más propio del amor udrí, debido a la dureza de la amada o a la sociedad que censura los actos de los amantes. La figura del censor es habitual y se alude a ella en muchos poemas.

Muchas veces, este amor aparentemente real esconde claras connotaciones sufíes, ocultadas o disimuladas por los recopiladores mediante la invención de historias en torno a la composición del poema que potencien su interpretación literal. A pesar de las tácticas empleadas por los recopiladores para negar el origen sufí de muchos de los poemas cantados actualmente en el repertorio *ṣan'ānī*, algunos de ellos son un ejemplo tan claro que es imposible negarlo. Es el caso de uno de los poemas analizados para la parte lingüística del artículo, *Aššauq a'ayānī*, recopilado por 'Abduh Ġānim, y cuya autoría aparece como dudosa. A este poema se le atribuye la interpretación tradicional de una carta que la amada escribe al amado reprochándole su ausencia. La sola aparición de una voz femenina es una gran novedad, sobre todo teniendo en cuenta que el poeta al que se atribuye el poema es un hombre, y aparece como un intento sospechoso de justificar la continua alusión masculina al amado. A esto hay que sumar múltiples alusiones de carácter místico, como la contraposición de “unión” y “separación”, las imágenes relacionadas con la música, con el canto de los pájaros, con el fuego abrasador del alma, con los

²⁶ Dufour (DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī...*) aporta ejemplos de este fenómeno, explicando como muchas de las imágenes poéticas que aparecen en los poemas se han convertido en unidades significativas indivisibles, ya que el oyente comprende el significado de la imagen en sí, pero no es capaz de explicar el de cada uno de sus elementos por separado.

²⁷ Poema amoroso de carácter sensual en el que se ensalzan las cualidades físicas de la amada. Se opone por lo general al poema de amor udrí, en el que se muestra una visión más pura y profunda del amor, asociada a amores imposibles y a menudo trágicos.

reproches por la ausencia del amado, con la figura del compañero. Muchos pasajes de este poema tienen una interpretación bastante oscura que se refiere muy probablemente a un lenguaje místico difícil de descifrar para el lector profano. En realidad, esto mismo ocurre con muchos poemas sencillos y muy populares de Šaraf al-Dīn, en los que los pasajes de difícil interpretación parecen esconder metáforas de carácter sufi que son las que realmente complican la explicación del poema, más que la propia dificultad del texto.

1.6 MÉTRICA

La flexibilidad de la lengua dialectal a la hora de eliminar o recuperar vocales finales y la adaptación mutua de métrica y lengua están en la base de la mayoría de las peculiaridades lingüísticas de esta poesía. Lo más sorprendente es que la métrica es la gran desconocida de la poesía *ḥumaynī*, especialmente por parte de los especialistas yemeníes y de una forma diferente, por parte de los propios poetas y músicos. Como explica Lambert²⁸, los poetas no conocen realmente el sistema métrico *ḥumaynī* y componen intuitivamente. En su artículo “L’âne de la langue”²⁹ analiza este fenómeno a través de un poeta y compositor actual y llega a la conclusión de que, si bien el poeta es completamente capaz de reconocer un modelo y recrearlo, lo hace de oídas y sin una base teórica, que, por otro lado, tampoco necesita. De ahí la importancia de la memorización e interiorización de los poemas, herencia de la tradición oral de esta poesía. Es esta sistematización musical lo que permite a los poetas crear un nuevo poema a partir de los esquemas interiorizados. La prueba de que los estudiosos yemeníes no conocen tampoco la métrica está en los numerosos errores de vocalización, sobre todo en torno a la hamza y el sukūn, que es posible encontrar en los textos impresos, siempre anotados y estudiados. Los errores son mucho menos frecuentes en las versiones cantadas, y a menudo se deben a sustituciones de breves por silencios o pausas.

La base de la métrica en la poesía *ḥumaynī* es, como en la poesía en árabe clásico, la oposición de sílabas largas y breves. Partiendo de esto, es evidente que la composición de la propia sílaba juega un papel importante en la métrica. Al eliminar la vocal de caso, el dialecto ha dado lugar a la admisión de tipos de sílabas inaceptables en árabe clásico; sin embargo, no todos estos tipos de sílaba están admitidos en la métrica *ḥumaynī*. Dufour³⁰ hace un estudio exhaustivo de los tipos de sílabas admitidos, que se resumen en sílaba breve (Cv), sílaba larga (CvC, Cvv) y sílaba hiperlarga (CvvC). Sin embargo la sílaba hiperlarga compuesta de CvCC presente en el dialecto no aparece nunca en la métrica *ḥumaynī* y su ruptura provocará una buena parte de los fenómenos fonéticos y morfológicos presentes en los poemas.

La métrica de la poesía *ḥumaynī* no se adapta completamente a los círculos creados para la poesía clásica por Ḥalīl, pero está muy relacionada con ellos.

²⁸ LAMBERT, Jean. “L’âne de la langue. Théorie et pratique de la métrique dans la poésie *ḥumaynī*”, *Chroniques yéménites*, 11, Número 11, 2003, on line 17 de enero 2005. URL : <http://cy.revues.org/document163.html>. Consultado el 28 de agosto de 2009.

²⁹ LAMBERT, Jean. “L’âne de la langue...”

³⁰ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

‘Abduḥ Ġānim³¹ emplea una gran parte de su estudio métrico a establecer una correspondencia entre los metros del *ḥumaynī* y los metros clásicos, creando una clasificación de todos los poemas que aparecen en su recopilatorio³². Por otro lado, Jean Lambert se hace eco de esta clasificación y la amplía con otros tantos poemas cantados en el repertorio actual. Como resultado de este análisis obtiene los pies básicos del *ḥumaynī*, que son cinco y se resumen en este cuadro, tomado directamente de su artículo “L’âne de la langue”³³:

Pié	Variantes estructurales	
	<i>frecuentes</i>	<i>raras</i>
- - u -	u - u -	
- u - -	- u - u	u u - -
- u -		u u -
u - -		u - u
u - - -	u - u -	

Los metros *ḥumaynī* son menos flexibles que los clásicos y sólo admiten variantes de breve y larga en la primera sílaba de cada hemistiquio. Las variantes en mitad de verso pueden considerarse como excepciones ocasionales. Esta regularidad extrema es explicada por Lambert como fruto de la mayor facilidad del dialecto para adaptarse a la métrica.

En cuanto a las estrofas presentes en la poesía *ḥumaynī*, las principales son *muwaššah* y *mubayyat*. El *muwaššah* yemení, aunque evidentemente relacionado con el nacido en al-Andalus en términos todavía sin explorar, tiene sus características propias desarrolladas desde época muy temprana. Refiriéndose a la forma yemení, un *muwaššah* es una forma estrófica de poema en la que cada estrofa se compone de tres partes: *bayt*, *tawšīḥ* y *taqfīl*, que se suceden siempre en este orden. La parte llamada *bayt* consta de un número variable, aunque siempre par, de versos, divididos en dos hemistiquios. La parte final o *taqfīl* se corresponde con el *bayt* y consta de la mitad de versos que éste. El *tawšīḥ* tiene una forma independiente compuesta por uno o dos versos divididos en tres partes. En cuanto a la distribución de las rimas, el primer *bayt* del poema tiene una rima para cada hemistiquio, que serán las que marcarán la rima del *taqfīl*, invariable a lo largo de todo el poema, y la del último verso de cada *bayt*, también invariable. Las rimas de los hemistiquios de los otros tres versos del *bayt* varían a cada estrofa. Las partes del *tawšīḥ* riman entre sí con una rima independiente que varía en cada estrofa. El esquema de rimas sería pues el siguiente: ab ab ab ab ccc ab ab, de de de ab fff ab ab, etc.

³¹ ‘ABDUH ĠANIM, Muḥammad. *Šī’r al-ġinā’*...

³² Exponer en esta introducción los metros que aparecen en la poesía *ḥumaynī* en relación con los círculos de *Halīl* sería una tarea absurda teniendo en cuenta que el objeto de esta exposición no es la métrica. Además, la relación de ambos sistemas es evidente pero no exacta.

³³ LAMBERT, Jean. “L’âne de la langue...”

El *mubayyat* es un tipo de estrofa mucho más simple que el *muwaššah*, y se puede considerar que el segundo es una forma complicada del primero. El *mubayyat* es un tipo de poema estrófico que consta de estrofas llamadas *bayt* compuestas de un número indeterminado de versos, normalmente cuatro o dos, y siempre par, divididos en hemistiquios. La distribución de las rimas es la siguiente: una rima para cada hemistiquio del verso, siendo la primera estrofa la que marca las rimas del último verso de cada estrofa. El esquema es el siguiente: ab ab ab ab, cd cd cd ab, ef ef ef ab, etc.

A parte de estas dos formas estróficas, los poemas *ḥumaynī* pueden presentar también la forma de *qašida* a dos rimas o *qašida* beduina similar a la presente en la poesía clásica. A diferencia de esta última, cada hemistiquio consta de una rima que se mantiene a lo largo de todo el poema y la longitud y esquema de los hemistiquios pueden no ser simétricos. Esta forma está atestiguada en la poesía popular yemení y árabe en general sobre todo en medios beduinos y aunque aparece en el *ḥumaynī* en una época relativamente temprana (con al-Alawī, poeta de principios del s. XV), no se populariza hasta que al-Aniṣī padre la recupera en el s. XIX³⁴.

2. RASGOS DIALECTALES EN SEIS POEMAS ḤUMAYNĪ

Los rasgos dialectales expuestos a continuación están extraídos del análisis de seis poemas *ḥumaynī* de diferentes épocas que están incluidos en el corpus habitual del cancionero *šan'ānī*. Para elegir estos poemas se han tenido en cuenta los siguientes factores fundamentales: forman parte del recopilatorio establecido por 'Abduh Ġānim³⁵, existe más de una versión cantada y más de una edición impresa, gozan de popularidad en la actualidad, las características dialectales en ellos son variadas y representativas del estilo en general, pertenecen a los autores más destacados de cada época.

Los poemas y sus referencias bibliográficas quedan listados a continuación junto con el nombre del cantante o cantantes que los interpretan. Todos ellos aparecen también en 'Abduh Ġānim³⁶:

'**Alayki sammūnī usamsamūnī**³⁷ (*'Alayki*): Muḥammad b. 'Abd Allāh Šaraf al-Dīn. Intérpretes: Muḥammad Ḥamūd al-Ḥarāṭī, Muḥammad Muršid Nāzī.

Hillī žifānī bilā sabab³⁸ (*Hilli*): Muḥammad b. 'Abd Allāh Šaraf al-Dīn. Intérpretes: 'Abd al-Raḥman al-'Aḥfaš, Muḥammad Ḥamūd al-Ḥarāṭī.

Aššawqa 'a'yānī (*Aššauq*): Yaḥya b. Ibrahīm Žahḥāf³⁹. Intérpretes: Muḥammad Ḥamūd al-Ḥarāṭī, Šāleḥ al-'Antarī, Aḥmed 'Abīd al-Qa'atabī.

³⁴ DUFOUR, Julien. *La poésie humaynī...*

³⁵ 'ABDUH ĠANIM, Muḥammad. *Ši'r al-ḡinā'...*

³⁶ 'ABDUH ĠANIM, Muḥammad. *Ši'r al-ḡinā'...*

³⁷ En ŠARAF AL-DĪN, Muḥammad b. 'Abd Allah. *Mubayyatāt wamuaššahāt*. Diwan recopilado por 'Išā b. Luṭf Allāh b. al-Muṭṭar b. Šaraf al-Dīn. (Edición de 'Alī b. Ismā'īl al-Mu'ayyid e Ismā'īl b. Aḥmed al-Zarāfi). *Šan'ā'*: 'iṣḍārāt wizārat al-ṭaqāfah wal-siyāḥah, 2004.

³⁸ ŠARAF AL-DĪN, Muḥammad b. 'Abd Allah. *Mubayyatāt...*

³⁹ Según 'Abduh Ġānim. La autoría de este poema no está clara.

Mā ūqfitak bayna-lqaḍībi walbān⁴⁰ (*Mawqfītak*): Al-Qāḍī 'Alī al-'Ansī. Intérpretes: Šaleḥ al-'Antarī, al-Samā.

Yā šāriya-lbarqī min Tihāmeḥ⁴¹ (*Yašāri'a*): 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-Anisī. Intérpretes: 'Alī b. 'Alī al-'Ansī, Fuad al-Qibsi, Abu Naser.

Zamāna-ššibā yā zamāna-ššibā⁴² (*Zamān*): Al-Qāḍī 'Aḥmad b. 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-Anisī. Intérpretes: Muḥammad Muršid Nāẓī, 'Abd al-Raḥman al-'Aḥfaš, 'Abd al-'Azīz al-Duwaiḥī.

2.1 RASGOS FONÉTICOS

2.1.1 PÉRDIDA DE LA HAMZA

Es un fenómeno presente en todos los poemas, pero de forma irregular, fuertemente condicionado por la métrica y el ritmo. En la mayoría de los estudios sobre dialectos yemeníes, el fenómeno no aparece registrado. Rossi⁴³ señala que la hamza se conserva de forma general en todo Yemen, e incluso se percibe en palabras donde no es etimológicamente explicable. Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁴⁴ sólo hablan de confusión entre *hamza* y 'ayn en la zona de la Tihāmah, y de hipercorrección en la realización de la última.

Hamza inicial⁴⁵: la caída se da principalmente cuando la sílaba se encuentra en situación de unión con la sílaba final de la palabra anterior, es decir, cuando la palabra anterior no termina en pausa. Sin embargo, esta regla no es constante y a lo largo de los poemas se dan numerosas excepciones. Las formas más afectadas son los plurales fractos del tipo 'af'al, los elativos ('af'al), la primera persona del presente, la forma IV, los pronombres personal de 1ª y 2ª persona, y en menor medida las partículas (*ida*, 'in, 'an, etc).

Hamza final: se pierde de forma constante, aunque con algunas excepciones, tanto en situaciones de unión con la palabra siguiente, como en pausa. La mayoría de los casos que aparecen en los poemas son formas del tipo *fa'ā*, *fi'ā*, o *fa'lā*. La *hamza* después de vocal larga desaparece.

Hamza media: en la mayoría de los casos en que la hamza es precedida de artículo, ésta se mantiene de forma regular. Sólo cuando la métrica lo

⁴⁰ En AL-'ANSI, 'Alī. *Wādī al-dawr*. (Edición de Yaḥyā b. Manšūr b. Našer). Šan'ā': 'iṣḍarāt wizārat al-ṭaqāfah wal-siyāḥah, 2004.

⁴¹ En AL-ANISĪ, 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā. *Tarzī al-'aṭyār bimarqaš al-'as'ār*. (Edición de 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-'aryānī y 'Abd Allāh 'Abd al-'Ilā al-'uḡbarī). 2ª Ed. Šanaa: Dār al-kalamah, 1985 y en AL-'AKWA', 'Alī b. Maḥsun. *Rawā'i šī'r al-našīd alšan'ānī*. Šan'ā': Ittiḥād al-munšadīn al-yamaniyīn, 2008.

⁴² En AL-ANISĪ, 'ahmed b. 'Abd elRaḥman b. Yaḥyā. *Zamān alŠibā*. (Edición de Muḥammad 'Abduḥ Gānim). Bayrūt: Maktabah al-zamāhīr. Šan'ā': Markaz al-dirāsāt wal-buḥūṭ al-yemenī, 1981.

⁴³ ROSSI, Ettore. "Appunti di dialettologia del Yemen". *Revista degli Studi Orientali*, Vol. XVII, 1937. 230-265.

⁴⁴ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes de la Tihāma du Yemen. Diversité et caractéristiques". *Actes des premières journées internationales de dialectologie arabe de Paris*. Dominique Caubet et Martine Vanhove ed. Paris: Publications Langues'O, 1994.

⁴⁵ Se refiere a los casos en que la *hamza* es fija (*hamza qaṭ'*).

requiere se produce una reestructuración silábica que transforma internamente la palabra y hace caer la hamza: el artículo pierde su vocal inicial, y la lam toma la vocal de la hamza, creando una forma *l(')af'al*. Este fenómeno no es muy abundante, hay algunos ejemplos a final de verso en *Mawqifitak*, 6/2 y 8/2, y en *Aššauq*, 2/2.

2.1.2 IMALA

Aparece de forma irregular y con importantes diferencias de un caso a otro. En el caso de *Yašāri'a* la imala es un fenómeno constante y regular a lo largo de todo el poema, señalado tanto en la versión impresa como en la cantada. De los seis poemas, éste es el más cercano, tanto en el lenguaje como en la temática, a la región de Tihāmah, donde la imala es un fenómeno atestiguado como fluctuante por las investigaciones de Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁴⁶. Por tanto, parece lógico que el poeta de forma inicial, y los propios cantantes a posteriori, aprovechen la imala para darle al poema un aire más propio de la región. También es abundante la imala en *'alaiki*, aunque en este caso, solamente en la versión cantada, con algún caso aislado en la edición de 'Alī b. Ismā'īl al-Mu'ayyid⁴⁷. El lenguaje del poema es cercano al dialecto de Ṣan'ā', y efectivamente Rossi⁴⁸ confirma la imala en este dialecto también. Por lo demás, la imala aparece como un fenómeno aislado en *Ḥilli*, e inexistente en el resto de poemas⁴⁹.

2.1.3 CONSONANTES

q → g. La *qaf* pierde la guturalización y se realiza como g en las versiones cantadas de al-Akhfaš, al-Duwaihi, al-Ḥarāṭī, al-Anisi, al-Qibsi, al-'Antarī y al-Qa'ati. Esto se explica fácilmente por la procedencia de los cantantes, todos ellos nacidos en la región de Ṣan'ā' o de origen *ṣan'ānī*. Por otro lado, la identificación de este tipo de música y poesía con Ṣan'ā' hace que este fenómeno se acepte con facilidad dentro del contexto de las canciones, aunque el tema y el vocabulario no sean *ṣan'ānī*. La realización de la *qaf* como g es típica de los dialectos de Ṣan'ā' y sus alrededores, aunque Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁵⁰ señalan que se da en una región mínima de la Tihāmah, y Diem⁵¹ registra el fenómeno en Tihāmah de forma general. En el mapa 1 de Behnstedt⁵² se excluye de este fenómeno la costa sur de la Tihāmah.

ž → g. La *žin* se realiza como g en las versiones cantadas de Muḥammad Muršid Nāžī, aunque no constantemente. Hay algunos casos aislados en las versiones de otros cantantes. Que este fenómeno aparezca sólo en las versiones de Muḥammad Muršid Nāžī se relaciona con el hecho de que este cantante es de Aden,

⁴⁶ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes...".

⁴⁷ ŠARAF AL-DĪN, Muḥammad b. 'Abd Allah. *Mubayyatāt*...

⁴⁸ ROSSI, Ettore. L'arabo parlato a Ṣan'ā. Grammatica – testi – lessico. Roma : 1939.

⁴⁹ El fenómeno se traslada de la marca de femenino al pronombre de 3ª persona singular afijo. Tanto en *Yašāri'a* como en *'Alayki* aparecen numerosos casos de pronombres afijos vocalizados con e en lugar de con u, especialmente en las versiones cantadas.

⁵⁰ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes...".

⁵¹ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer Dialekte*. Bayrūt, 1973.

⁵² BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen Dialekte. Teil 1: Atlas*. Weisbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1985.

donde la realización como g de la ž es habitual, como demuestra el mapa 2 de Behnstedt⁵³. Por otro lado, que el fenómeno sea tan dubitativo incluso en un hablante del dialecto adaní puede explicarse por el hecho de que, como ya se señalaba en el punto anterior, la identificación de este tipo de música con Ṣan'ā' hace que se disimulen los rasgos de otros dialectos.

š → ž. Hay un caso aislado en la versión de Muṣṣid Nāžī, pero no es representativo.

ay → ē/ī. En las versiones cantadas de *Zamān* de al-Aḥfaš y al-Duwaihi, el diptongo ay pasa de forma fluctuante a ē o ī. Rossi señala este fenómeno en el dialecto de Ḥodeyda (Tihāmah). También Greenman⁵⁴ y Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁵⁵ lo registran de forma fluctuante en Tihāmah.

2.1.4 VOCAL DE UNIÓN:

Como en árabe clásico, si una palabra terminada en *sukūn* va seguida de otra que comienza por *hamza waṣl*⁵⁶ aparece entre ellas una vocal de unión. Sin embargo, mientras que en árabe clásico el timbre de esta vocal sigue reglas fijas, en los ejemplos de los poemas toma casi invariablemente timbre a. El fenómeno no es especialmente remarcable si se tiene en cuenta la ausencia de vocal de caso y que casi siempre la unión se realiza con el artículo, por lo que, salvando los ejemplos de 3ª persona del femenino singular, que deberían realizar la unión con i, y de algunas partículas, el timbre a es lógico y explicable. Por otro lado, también se dan casos de unión con la consonante final de los verbos defectivos, y modificaciones en la estructura de los pronombres afijos. También se dan ejemplos de *hamzas qat'*⁵⁷ que se transforman en *waṣl*.

2.2 RASGOS MORFOLÓGICOS

2.2.1 FORMAS NOMINALES

2.2.1.1 Cambios internos en la vocalización

La vocalización interna es inestable en muchos casos, dándose variaciones entre las diferentes ediciones del poema, y sobre todo, entre éstas y la versión cantada. Aunque las variaciones son pequeñas y no suelen afectar al significado, demuestran que el texto del poema no está fijado como lo estaría un poema en árabe clásico. A veces, estas variaciones parecen tener un significado estético, convirtiéndose en marcas de estilo de cada cantante. Así, un cantante utiliza el timbre i constantemente a lo largo del poema sin preocuparse de si esa es la vocalización exacta de la palabra. Otras, sin embargo, el motivo es la idoneidad de un término sobre el otro, como es el caso de la confusión entre *firāq* y *farīq* en *Mawqifitak* 5/2. En este caso, la palabra que aparece constantemente en todos los poemas es *firāq*

⁵³ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁵⁴ GREENMAN, J. "A Sketch of the Arabic Dialect of the Central Yamani Tihāmah". *ZAL* 3, 1979. 47-61.

⁵⁵ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes...".

⁵⁶ El caso más frecuente es el artículo 'al-.

⁵⁷ La hamza qat' es la hamza que provoca una pausa, mientras que la hamza waṣl se une a sílaba anterior.

(separación) y no *fariq* (grupo). No hay que olvidar que la mayoría de los poemas se transmiten de forma oral y se cantan de memoria, por lo que es lógico que el cantante fije la palabra que le resulta más habitual, aún teniendo en cuenta que *fāriq* no es una palabra rara o difícil.

2.2.1.2 *Sukūn en la vocal de caso*

Es un fenómeno constante a lo largo de todos los poemas. Aunque aparentemente se trata de un fenómeno irregular y aleatorio (y así lo han considerado siempre los estudiosos árabes, otorgando al *sukūn* de la poesía *ḥumaynī* el título de “asno de la lengua”⁵⁸) su naturaleza es en realidad completamente regular y predecible a partir de los esquemas métricos del poema. Partiendo de que el dialecto yemení, como todos los demás, ha perdido la marca gramatical, transformando la vocal de caso en *sukūn*, se puede considerar que todas las formas nominales (susceptibles de recibir una vocal de caso) del poema están inicialmente vocalizadas con *sukūn*, y la variante es en realidad la vocal que aparece cuando la métrica requiere la formación de una sílaba breve. En la métrica de la poesía *ḥumaynī* y en los dialectos yemeníes en general están admitidas sílabas hiperlargas del tipo CvVC, es decir, consonante vocal larga consonante⁵⁹, por lo que el *sukūn* en la última consonante de este tipo de sílaba es admisible. Otro caso son las sílabas hiperlargas del tipo CvCC, que aunque si pueden aparecer en el dialecto, no están admitidas en la métrica *ḥumaynī*⁶⁰ y se rompen gracias a una vocal disyuntiva en el caso de que la siguiente palabra empiece por consonante o mediante la unión de la última consonante a la primera de la palabra siguiente, si esta empieza por *hamza waṣl*.

2.2.1.3 *Vocal de caso agramatical*

A raíz de lo comentado en el punto anterior, no es difícil deducir que esa vocal que aparece en ayuda de la métrica para formar una sílaba breve está completamente desprovista de un significado gramatical. La resurrección de la vocal final en el poema no implica necesariamente que esta vocal sea una marca de caso, por lo que no es agramatical, ya que su uso es métrico y fonético.

2.2.1.4 *Pronombres*

Independientes:

1ª p. sing.: la forma que aparece en los poemas es *'anā*, con ocasionales caídas de la *hamza* inicial en situaciones de unión con la palabra anterior, tomando la forma *anā* o incluso *nā*. Estas variaciones se deben sin duda a las necesidades métricas del poema y a la constante transformación de *hamza waṣl* en *hamza qaṭ'* cuando se forman sílabas no admitidas por la métrica. En Rossi⁶¹ aparece la forma *'anē* para el *ṣan'ānī*, en Diem⁶² *'ana*

⁵⁸ LAMBERT, Jean. “L'âne de la langue...”

⁵⁹ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

⁶⁰ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

⁶¹ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato*...

⁶² DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer*...

para el dialecto de Tihāmah, pero Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁶³ habla de distinción de género en la 1ª persona, y de una forma *'ani* en la Tihāmah. En todo caso, estas variantes no aparecen en los poemas.

2ª p. m. sing: los pocos ejemplos que aparecen en los poemas fluctúan entre *'anta* y *'anti*. La forma atestiguada por Rossi⁶⁴ en *Ṣan'ā'* es *'ant* y por Diem⁶⁵ *'anta* para Tihāmah, por lo que es probable que la forma original sea *'ant* con una vocal añadida para romper la sílaba hiperlarga. Cuando la vocal que se añade es de timbre *i* el pronombre se confunde con el de 2ª p. f. sing. de forma *'anti*.

2ª p. m. pl.: La forma que aparece en los poemas es *'antum*, con ocasionales caídas de la *hamza* en posición de unión con la palabra anterior por exigencias de la métrica.

3ª p. m. sing. No hay apenas ejemplos en los poemas. En *'Alaiki* aparece *hū* y en *Yašarī'ā*, precedido de la conjunción *wa-*, *wahwa*. En Rossi⁶⁶ la forma para el *ṣan'ānī* es también *hū*.

3ª p. m. pl.: la forma que aparece en los poemas es *hum*, como en árabe clásico. No hay ejemplos del resto de pronombres.

Afijos:

1ª p. sing.: en la mayoría de los casos se conserva la forma del clásico, *-ī* con formas nominales, *-nī* con formas verbales. Sólo en las situaciones de unión con la palabra siguiente el pronombre toma la forma *-y(v)*, siendo la vocal normalmente *a*. No aparece ningún caso de forma *-ni* afijada a partículas, fenómeno observado por Rossi⁶⁷.

1ª p. pl.: forma del clásico, *-nā*.

2ª p. m. sing.: en la mayoría de los casos la forma es *-(a)k*, pero dependiendo de la métrica puede cambiar su estructura interna y transformarse en *-ak(v)*, con una vocal final que varía entre la *i* y la *a* y que tiene la función de crear una sílaba breve adicional. En el caso de la preposición *'an*, la reestructuración silábica da como resultado *'anka*. Cuando la vocal es *i* se da la confusión con la forma del femenino. En situación de unión con la palabra posterior aparece una vocal de unión de timbre *a*.

2ª p. m. pl.: forma del clásico, *-kum*.

3ª p. m. sing.: la forma más frecuente en los poemas es *-(v)h*, siendo la vocal más frecuente la *u*, pero apareciendo también la *a* y la *i*. En los poemas en los que abundan los casos de imala, el sufijo toma fluctuadamente la vocal *-eh*. Sin otra razón aparente que las necesidades métricas puede cambiar su estructura y tomar una vocal final *-h(v)*, cuyo

⁶³ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes...".

⁶⁴ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

⁶⁵ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer...*

⁶⁶ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

⁶⁷ ROSSI, Ettore. "Appunti di...".

timbre puede ser *i* o *u*, incluso una vocal larga *ū*. En los casos de unión con la palabra siguiente aparece una vocal, generalmente de timbre *a*.

3ª p. f. sing.: forma del clásico *-hā*.

3ª p. m. pl.: forma del clásico *-hum*, *-him*, aunque a veces no se da la concordancia entre la vocal de la sílaba anterior y la del pronombre.

Aunque existen discrepancias entre las diferentes investigaciones sobre si hay o no diferencia de género en los pronombres en plural, no se puede comprobar a partir de los poemas, ya que por el contexto queda claro siempre que la persona es masculina.

2.2.1.5 Relativos

man: es una forma dialectal de *mā* señalada por 'Abduh Gānim⁶⁸ en las notas del primer poema del diwān de 'Aḥmad b. 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-Anisī. Aparece en *Zamān* en dos ocasiones, aunque se alterna con la forma clásica *mā*. En Rossi⁶⁹ *man* aparece señalado como pronombre relativo con el sentido clásico de persona y no de objeto.

allaḍi: conserva completamente la forma del clásico. Rossi⁷⁰ constata esta forma para *Ṣan'ā'*, pero no hay ejemplos en los poemas de las formas abreviadas *'āli*, *'alī* o *'allī* que también cita.

2.2.1.6 Demostrativos

La forma del demostrativo varía según el poema:

ḍā: En *Hilli* y en *'Alayki*, que son del mismo autor, y en *Mawqfītak*.

tilka: aparece en *Zamān* y en *Mawqfītak*.

hāḍa: en *Zamān*.

Según Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet⁷¹, la forma de demostrativo en singular en Tihāmah es *ḍa*, con variaciones, pero en ningún caso *hāḍā*. En el resto de Yemen sí se registra una forma *hāḍā*. Diem⁷² también habla de una forma *ḍa* y *ṭa* para el demostrativo en la Tihāmah. Rossi⁷³ da para *Ṣan'ā'* la forma *hāḍā* con numerosas variantes, y señala que raramente es *ḍā* o *hā*. La forma *tilka* no aparece en ninguno de los estudios para ningún dialecto. El mapa 51 Behnstedt⁷⁴ muestra la distribución completa de las variantes de demostrativo.

Por lo tanto, se da la extraña situación de que en un poema como *'Alaiki*, supuestamente *ṣan'ānī*, el demostrativo no tiene la forma clásica del *ṣan'ānī*, sino la forma dialectal de la Tihāmah, y las vertientes occidentales del altiplano (lo que

⁶⁸ AL-ANISĪ, 'Aḥmed b. 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā. *Zamān al-Sibā*...

⁶⁹ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato*...

⁷⁰ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato*...

⁷¹ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. "Les dialectes arabes...".

⁷² DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer*...

⁷³ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato*...

⁷⁴ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen*...

Behnstedt⁷⁵ llama dialecto K). Y sin embargo, en *Zamān*, un poema supuestamente tihamizado, aparecen las formas *hāḍā* y *tilka* del clásico en lugar de las formas dialectales. En Šaraf al-Dīn abundan las expresiones dialectales, las partículas interrogativas extraídas directamente del dialecto, y sus poemas tienen un aire marcadamente popular, con un vocabulario relativamente sencillo, salpicado de léxico dialectal. Los al-Anisī en cambio utilizan poco el dialecto, sobre todo en lo referente a las partículas, las expresiones y los demostrativos, que son las marcas más evidentes y llamativas del dialecto en la poesía ḥumaynī. Por supuesto que en sus poemas aparecen los rasgos dialectales típicos de esta poesía, como la falta de vocal final en formas nominales y verbos, pero su utilización del dialecto es mucho menos espontánea que en Šaraf al-Dīn, y se limita a un vocabulario marcadamente tihamí mezclado con términos clásicos muy literarios y alejados de la lengua popular.

2.2.2 FORMAS VERBALES

2.2.2.1 Pasado

La 3ª p. m. sing. *fa'ala* toma la forma *fa'al* con *sukūn* en todas las formas.

La 3ª p. f. sing. *fa'alat* se mantiene como en clásico, desarrollando una vocal de unión de timbre a cuando la métrica lo requiere.

La 3ª p. m. pl. *fa'alū* mantiene la forma del clásico.

La 1ª p. s. *fa'altu*, cuya forma dialectal atestiguada en Diem⁷⁶ y

Rossi⁷⁷ es *fa'alt*, toma una vocal final de timbre variable según los ejemplos confundiendo con la 2ª p. s. masculina y femenina⁷⁸.

La 2ª p. m. sing. *fa'alta* mantiene en el dialecto la forma del clásico según las notas de Diem⁷⁹, y según Rossi⁸⁰ es en *šan'ānī* *fa'alt*. Sin embargo, en los poemas la vocal final es variable, confundiendo a menudo con el femenino, lo que lleva a pensar que partimos de la forma de Rossi, *fa'alt*, y que al igual que ocurría con la 1ª persona, aparece una vocal final desprovista de significado que rompe la sílaba hiperlarga.

No hay en los poemas ejemplos de 2ª p. f. sing., ya que el poeta se dirige siempre a un tú masculino, lo que es habitual en la poesía árabe.

La 2ª p. m. pl., *fa'altum*, mantiene su forma clásica, frente a los ejemplos aportados por Rossi⁸¹ para el *šan'ānī*, que hablan de una forma *fa'altū*.

No hay casos en los poemas de formas duales, o femeninas de 2ª y 3ª del plural.

⁷⁵ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁷⁶ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer...*

⁷⁷ ROSSI, Ettore. "Appunti di..."

⁷⁸ Esto se debe a que la métrica de la poesía ḥumaynī no admite sílabas del tipo CvCC y necesita por tanto desarrollar una vocal final que cree una cadena silábica admisible, del tipo CvCCv. Esta vocal está desprovista de un significado gramatical, es por eso que toma un timbre variable.

⁷⁹ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer...*

⁸⁰ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

⁸¹ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

2.2.2.2 Presente

La 3ª p. m. sing., *yafʿa/i/ulu* en clásico, pierde la vocal final y toma la forma *yafʿa/i/ul*.

La 3ª p. f. sing. *tafʿa/i/ulu* en clásico, pierde también la vocal final y toma la forma *tafʿa/i/ul*.

La 3ª p. m. pl. *yafʿa/i/ulūna* pierde el sufijo final *-na* y toma la forma *yafʿa/i/ulū*.

La 2ª p. m. sing. *tafʿa/i/ulu* pierde la vocal final y se transforma en *tafʿa/i/ul*.

La 2ª p. m. pl. *tafʿa/i/ulūna* pierde el sufijo *-nā* y se transforma en *tafʿa/i/ulū*.

La 1ª p. sing. *'afʿa/i/ulu* pierde la vocal final y toma la forma *'afʿa/i/ul*.

No hay ejemplos en los poemas del resto de personas del verbo.

Todas estas formas dialectales coinciden con las señaladas en Rossi⁸² y Diem⁸³ para *Ṣanʿā* y *Tihāmah* respectivamente.

2.2.2.3 Pérdida de la vocal final

Típica del dialecto, tiene tres consecuencias principales:

1) La pérdida de la información gramatical de persona, en el caso del pasado, y del modo, en el caso del presente.

2) La aparición de una vocal de uso puramente fonético y timbre variable cuando la métrica lo requiere. Como en el caso de las formas nominales, no se puede hablar de una forma agramatical, ya que esta vocal está desprovista de un sentido gramatical. En el caso del presente las formas de indicativo, subjuntivo y yusivo se confunden, y en ocasiones el verbo toma incluso una vocal *i* imposible en el clásico. En el pasado se confunden las formas de 1ª y 2ª persona. Al igual que ocurría con las formas nominales, el *sukūn* es pues la forma base, y la vocal que se añade tiene una función métrica.

3) Aparición de una vocal de unión entre el *sukūn* final de las formas verbales y la *hamza waṣl* del artículo u otras formas (que en ocasiones toman esta *hamza* aunque la suya sea *qaṭʿ*). Esta vocal suele ser de timbre *a* en todos los casos, salvo si se trata de un verbo defectivo en presente. En este caso normalmente la semiconsonante se une directamente al artículo o palabra siguiente.

2.2.2.4 Cambios internos en la vocalización

En el caso de los verbos, estas vocalizaciones dudosas tienen mayores consecuencias gramaticales, como:

Confusión entre la forma pasiva y la activa, que no está justificada por el propio dialecto, ya que como señala Rossi⁸⁴ la diferenciación entre activa y pasiva se mantiene de forma general en los dialectos yemeníes.

Modificaciones en la raíz cuando se trata de un verbo cóncavo.

Confusión entre forma IV y I. Rossi⁸⁵ señala que la forma IV es rara en Yemen y no aparece casi nunca, lo que puede justificar esta confusión.

⁸² ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

⁸³ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer...*

⁸⁴ ROSSI, Ettore. "Appunti di...".

⁸⁵ ROSSI, Ettore. "Appunti di...".

2.2.2.5 Formas verbales que expresan color

Toman la forma *'af'alla*, duplicando la última consonante. El fenómeno queda reflejado en *Yašārī'a* y en *'Alaiki*. En el glosario de Behnstedt⁸⁶ aparece esta forma para las raíces *šfr* y *byd* en la zona de Tihāmah, aunque en los poemas también hay una forma con la raíz *ḥḍr*. No es raro pensar que la forma se extendiera a todas las raíces que expresan color.

2.2.2.6 Prefijo verbal de presente con vocal de timbre i.

El fenómeno no es constante, pero aparece abundantemente a lo largo de los poemas. La mayor cantidad de ejemplos se encuentran en *Yašārī'a*, y aparecen reflejados tanto en las versiones cantadas, especialmente en la de al-'Ansī, como en la edición de 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-'Aryānī⁸⁷. También se da el fenómeno, aunque de forma más aislada y sin consecuencias en la vocalización de las ediciones impresas, en la versión cantada de *Halli* de al-Aḥfaš. Rossi⁸⁸ explica el fenómeno por la atracción de la semivocal “y” que da a la vocal siguiente o precedente el sonido *i*, sin embargo, no todos los ejemplos se dan con el prefijo *y-*, también los hay con *t-*. En ninguna de las investigaciones sobre dialectos de la Tihāmah que he manejado aparece señalado este cambio en la vocal del prefijo de presente. Efectivamente, en los mapas 79, 80 y 81 de Behnstedt⁸⁹ el fenómeno se distribuye por las altas planicies, la región de Ṣan'ā', las planicies del sur, y sólo queda excluida la región de Tihāmah y el suroeste.

2.2.3 PARTÍCULAS

2.2.3.1 Interrogativas

Gran variedad de partículas interrogativas, con variaciones según el poema⁹⁰: *māḍā*; *mā*; 'ēš, 'īš o 'ayš; 'alayš; 'alāmeḥ; *limah* o *lameḥ*; *lēš* o *loyš*; *mar*; *kam*; *kaifa*; *matā matā*; *hal*.

Con el significado de “qué” aparecen en los poemas *māḍā*, que es una partícula clásica, y *mā* que es común a casi todos los dialectos. Las formas dialectales son 'ēš, 'īš o 'ayš, distintas realizaciones del diptongo *ay*, que provienen de 'ayy + šay'. Diem⁹¹ recoge la forma 'ayš para las altas planicies, en Rossi⁹² aparece *mā*, y en

⁸⁶ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen Dialekte. Teil 2: Glossar Alif - Dāl*. Weisbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1992.

⁸⁷ AL-ANISĪ, 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā. *Tarīḥ al-'atyār...*

⁸⁸ ROSSI, Ettore. “Appunti di...”.

⁸⁹ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁹⁰ En *'Alayki*, *Ḥilli* y *Mawqīṭak* es donde aparecen más formas dialectales. En *Aššauq*, *Yašārī'a* y *Zamān* las partículas toman formas más clásicas, llegando a aparecer incluso *māḍā* en su forma completamente clásica y *hal* para las frases interrogativas, partículas completamente ausentes del dialecto. En el resto de poemas las formas dialectales conviven con las clásicas, pudiendo encontrar en el mismo poema *mā* y 'ēš, como en el caso de *'Alayki*.

⁹¹ DIEM, Wemer. *Skizzen Jemenitischer...*

⁹² ROSSI, Ettore. “Appunti di...”.

Behnstedt⁹³ *mā* se da en la Tihāmah y *'ayš* en las altas planicies y *Šan'ā'*, aunque recoge otras muchas formas en los mapas 59 y 60 de su atlas.

“Para qué” aparece bajo las formas dialectales *'alāmeḥ* y *'alaysḥ*, formadas por *'alā+meh* y *'alā+'ayš*. Behnstedt⁹⁴ recoge la forma *'alāma* en mapa de las partículas con significado “por qué” y en Piamenta⁹⁵ aparecen tanto *'alaysḥ* como *alāmiḥ*.

“Por qué” tiene las formas *limah* y *lēš* o *laysḥ*, también dialectales y recogidas en el mapa 61 de Behnstedt⁹⁶, la primera para la zona de Arḥab, al norte de *Šan'ā'*, y la segunda para la zona de *Šan'ā'*. La forma es la unión de *l+mah* y de *l+'ayš*. En Diem⁹⁷ aparece la forma *lilmeh* para las altas planicies del norte.

El resto de partículas interrogativas tienen formas cercanas o iguales al árabe clásico.

2.2.3.2 Exclamativas

Sólo aparecen dos partículas exclamativas, ambas en *Ḥilli*, y con forma clásica. Una de ellas es *kam* y la otra es *mā* seguida de una forma *'af'al*.

2.2.3.3 Futuro

Todas las partículas de futuro que aparecen en los poemas toman la forma dialectal *ša-*, documentada por Rossi⁹⁸ como preformativa para el futuro en todo Yemen, aunque según sus anotaciones en *Šan'ā'* sólo se usa para la primera persona, y para el resto *'a*. La misma información da Watson en *A Syntax of Šan'ānī Arabic*⁹⁹. La preformativa *ša* para el futuro también es mencionada por Simeone-Senelle, Vanhove y Lonnet¹⁰⁰ para la Tihāmah, pero en este caso para todas las personas del verbo, y por 'Abduḥ Ġānim¹⁰¹ en las notas de *Zamān al-Šibā*, con la misma explicación que Rossi.

En los poemas analizados, todos los ejemplos se dan con la primera persona del singular. Aparecen en *Mawqfiṭak*, *Zamān* y *'Alayki*, siendo en este último más abundantes, con cuatro casos.

2.2.3.4 Modificadores verbales

Qad: es una partícula de perfectivo muy frecuente en los poemas. Rossi¹⁰² la cita con el sentido de acción acabada, o “ya”. Puede llevar un pronombre afijo o anteponerse directamente al verbo.

'ād: es un verbo fijado como partícula. Tiene el sentido de “todavía” y se antepone al verbo directamente o con un pronombre afijo. Es menos frecuente en los poemas que *qad*, sólo aparece en *Mawqfiṭak*, y en *'Alaiki*, pero acompañando a un nombre en lugar de a un verbo, con el mismo significado.

⁹³ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁹⁴ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁹⁵ PIAMENTA, Moshe. *Dictionary of post-classical Yemeni Arabic*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

⁹⁶ BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen...*

⁹⁷ DIEM, Werner. *Skizzen Jemenitischer...*

⁹⁸ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

⁹⁹ WATSON, Janet C.E. *A Syntax of Šan'ānī Arabic*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1993.

¹⁰⁰ SIMEONE-SENELLE, Marie Claude; VANHOVE, Martine; LONNET, Antoine. “Les dialectes arabes...”

¹⁰¹ AL-ANISĪ, 'Aḥmed b. 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā. *Zamān al-Šibā...*

¹⁰² ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

Qām: es también un verbo fijado como partícula, y aparece sólo una vez en *Yašāri'a* con el sentido de “empezar a...”. Con este significado lo menciona Watson¹⁰³ unido a verbos en imperfectivo.

2.2.3.5 *Vocativo*

El vocativo común en todos los poemas es *yā*, es decir, la forma del clásico. Sólo en *Mawqif* aparece una forma extraña del clásico, *wā*.

2.2.3.6 *Partículas de anexión*

La anexión directa es la normal en todos los poemas, pero hay algún ejemplo con la partícula de anexión indirecta *rā'ī* en *'Alaiki* y *Yašāri'a*. Esta partícula aparece citada por Behnstedt¹⁰⁴ y en las notas de 'Abduh Ġānim¹⁰⁵ como una partícula de anexión habitual en Yemen, pero Rossi¹⁰⁶ habla de *ḥagg* como partícula de anexión, y en el resto de estudios no se cita en ningún momento *rā'ī*. Ould Mohamed Baba¹⁰⁷ cita la partícula *rā'i* en Bahrayn, alternando con *ḥagg*, pero para Yemen menciona *ḥagg*. En todas las ocasiones en que aparece, la partícula marca posesión.

2.2.3.7 *Artículo*

El artículo toma en todos los poemas la forma del clásico al-. En *Mawqifitak* la forma del clásico se alterna con la forma am-, popularmente atribuida al dialecto de la Tihāmah, aunque Rossi¹⁰⁸ demuestra que su uso se extiende a gran parte de Yemen y no sólo a la costa del mar Rojo (Ṣan'ā' queda excluida). Greenman¹⁰⁹ considera esta forma como propia de zonas rurales y considerada socialmente como paleta, por lo que los hablantes tratan en ocasiones de limitar su uso a contextos informales. Por otro lado, también señala que la forma am- se alterna dentro del mismo discurso con la forma al- del clásico sin reglas fijas. Efectivamente en el poema la forma am- surge sin reglas aparentes; en una ocasión se puede considerar que determina una palabra dialectal, *dayr*, pero en la otra se trata de un término raro, pero clásico: *šadā mu'anbar*.

2.2.3.8 *Negación*

Se hace en todos los poemas con *mā* o con *lā*, y en ningún caso aparece la doble negación *mā -š*, presente en Ṣan'ā' según Rossi¹¹⁰ y Watson¹¹¹. En todos los estudios sobre dialectos tanto de la Tihāmah como de Ṣan'ā', la negación habitual es *mā*, por lo que se puede considerar *lā* como una forma clásica que alterna con la dialectal.

¹⁰³ WATSON, Janet C.E. *A Syntax...*

¹⁰⁴ Behnstedt, Peter. *Die nordjemenitischen Dialekte. Teil 2...*

¹⁰⁵ 'ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Ši'r al-ġinā'...*

¹⁰⁶ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

¹⁰⁷ OULD MOHAMED BABA, Ahmed-Salem. “Las partículas de la anexión indirecta en los dialectos árabes modernos”. *Anaquel de estudios árabes. Vol. 14*. Madrid: UCM, 2003.

¹⁰⁸ ROSSI, Ettore. “Appunti di...”

¹⁰⁹ GREENMAN, J. “A Sketch...”

¹¹⁰ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

¹¹¹ WATSON, Janet C.E. *A Syntax...*

lā: niega formas nominales con la fórmula clásica de la negación absoluta y formas verbales en imperfectivo. Hay dos casos agramaticales en *Mawqifatak* 10/2 y *Yašāri'a* 2/7 en que *lā* niega una forma en perfectivo. En el caso de *Yašāri'a* la versión de 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā al-'Aryānī¹¹² no señala la partícula de negación.

laysa: aparece como en clásico negando frases nominales.

mā: es la negación más extendida en los poemas, y aparece tanto con formas verbales como nominales.

2.2.3.9 Conjunciones

wa: aparecen diferentes vocalizaciones para la conjunción copulativa *wa*, que varían según las necesidades métricas. A largo de todos los poemas es posible encontrar *ū-*, *wa-*, *wi-*, *w-*. En Rossi¹¹³ *wa*, *wu*, *ū-*.

fa: aunque la vocalización de la conjunción consecutiva es más fija que la de la copulativa, es posible encontrar variantes como *fī-* o *f-*.

Condicional. Las partículas condicionales no presentan características especiales con respecto al clásico. Hay ejemplos en los poemas de *'ida*, *'in* y *law*. También aparece *'illa walā*.

2.3 LÉXICO

El vocabulario que aparece en los poemas es mayoritariamente clásico, y sólo algunos términos se pueden considerar realmente dialectales¹¹⁴. Como señala J. Dufour¹¹⁵, el hablante yemení no especializado en esta poesía entiende el sentido general del poema, incluso de las expresiones que aparecen en él, pero no es capaz de explicar los términos aisladamente. Esto quiere decir que el vocabulario de la poesía *ḥumaynī* ha tomado un valor simbólico y social que todo el mundo conoce, pero ha perdido su valor léxico real, ya que se trata por un lado de poemas que todo el mundo conoce y escucha en la vida diaria, por lo que es normal que el vocabulario propio de ellos “suene” al hablante, pero que por su complejidad poética y lingüística son difíciles de entender. Como tónica general se puede señalar que el léxico de los poemas está salpicado de abundantes arcaísmos, de términos propios del lenguaje poético y de términos dialectales más o menos utilizados en la actualidad. Para sistematizar el análisis del vocabulario, se pueden señalar los siguientes fenómenos:

¹¹² AL-ANISĪ, 'Abd al-Raḥman b. Yaḥyā. *Tarzī' al-'aḥyār...*

¹¹³ ROSSI, Ettore. *L'arabo parlato...*

¹¹⁴ El vocabulario de cada poema ha sido estudiado de forma general, y se ha prestado especial atención a los términos que los informantes no entendían claramente. De todos estos términos, una gran mayoría eran vocablos en árabe clásico de uso poético o con un significado en el poema alejado del habitual en el lenguaje actual, es decir, arcaísmos. Sin embargo, la tendencia popular a considerar esta poesía como dialectal provocaba que el informante asociara estos términos conflictivos con dialectos ajenos al suyo, es decir, los informantes *ṣan'ānī* los consideraban de la Tihāmāh, y los tihāmīes de Ṣan'ā', ya que es conocido que la poesía *ḥumaynī* o es *ṣan'ānī* o es tihāmī. Por razones de espacio, no se han podido incluir en este artículo las diferentes interpretaciones que los informantes han dado para cada término.

¹¹⁵ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī...*

2.3.1 VOCABLOS EN ÁRABE CLÁSICO LITERARIO DESCONOCIDOS POR EL HABLANTE MEDIO (ARCAÍSMOS)

Un ejemplo de este fenómeno es la palabra *rašā* (*Yašāri'a* y *Zamān*), que casi ningún hablante sabía explicar concretamente. La mayoría deducía por el contexto que se trataba de alguien bello, pero no sabían a qué se refería el término en origen¹¹⁶. En la mayoría de los diccionarios de uso no aparece el término y hay que recurrir a diccionarios más completos como el Kazimirski¹¹⁷. Esta claro que este tipo de términos fáciles de explicar para un lector habitual de poesía clásica resultan complicados para el hablante medio por su condición de puramente literarios.

2.3.2 ACEPCIONES EXTRAÑAS DE TÉRMINOS CLÁSICOS

Que pueden estar a medio camino entre el arcaísmo y el uso dialectal de la acepción. Un ejemplo de ellos lo encontramos en la palabra *'arrasū* (*Mawqītak*) que en dialecto y en clásico tiene normalmente el significado de “casarse o celebrar la boda” y en el poema toma la acepción, sólo presente en Kazimirski, de “hacer una parada corta en el camino”.

2.3.3 VOCABULARIO DIALECTAL¹¹⁸

Los términos dialectales que aparecen en los poemas pertenecen principal y casi exclusivamente a los dialectos de *Šan'ā'* y de la *Tihāmah*. La frecuencia de uno y otro varía dependiendo de los poemas. Mientras que en *Hilli* y *'Alayki* predomina el dialecto *šan'ānī*, en *Zamān* y *Yašāri'a* los términos dialectales son casi todos de la zona de la *Tihāmah*. También *Mawqītak* utiliza muchos vocablos del dialecto de *Tihāmah*, sobre todo referidos a plantas de la zona. Por último, en *Aššauq* apenas aparecen términos dialectales, y la complejidad del texto se debe sobre todo a las metáforas de aire sufi que lo salpican. En términos generales, de los seis poemas analizados sólo *'Alayki* y *Yašāri'a* contienen una gran cantidad de vocabulario dialectal, uno de *Šan'ā'* y el otro de *Tihāmah*, pero el valor real de esta afirmación queda limitado por el hecho de que también son los más largos, y de que en ellos también aparece numeroso vocabulario clásico. Aunque del estudio de tan sólo seis poemas no se puede llegar a ninguna conclusión definitiva, apoyándose en las

¹¹⁶ Lo extraño es que *Rašā* es un nombre de mujer relativamente habitual en Yemen. También encontré una tienda de electricidad en *Šan'ā'* cuyo nombre era *Rašā* y que tenía dibujada en el cartel a una gacela.

¹¹⁷ KAZIMIRSKI, A. de Biberstein. *Dictionnaire Arabe-Français*. Bayrūt: Dar Albouraq, 2004.

¹¹⁸ Para considerar si una palabra pertenece o no al dialecto, o por lo menos, es empleada de forma particular en él, me he basado en las notas de las ediciones y en los diccionarios de Piamenta (PIAMENTA, Moshe. *Dictionary of post-classical...*), Behnstedt (BEHNSTEDT, Peter. *Die nordjemenitischen Dialekte. Teil 2...*) y en menor medida Deboo (DEBOO, Jeffrey. *Jemenitisches Wörterbuch. Arabisch – Deutsch – Englisch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1989). Piamenta compara el hebreo con el árabe yemení y consigue un diccionario muy completo, pero se basa en referencias literarias principalmente y no en fuentes de primera mano, por lo que casi nunca indica a que dialecto pertenece el vocablo. Behnstedt, por el contrario, se basa principalmente en investigaciones de campo, suyas o de investigadores anteriores, y señala la procedencia de cada palabra. Desafortunadamente su glosario termina en la *ḡaym*, y aún no ha publicado el último tomo. Deboo también aporta información sobre el dialecto al que pertenece la palabra, aunque su glosario es mucho menos completo que los anteriores y está peor organizado.

conclusiones de J. Dufour¹¹⁹ se puede deducir que efectivamente los vocablos en dialecto salpican el texto pero no son la base de él, y que los términos dialectales utilizados suelen ser los más populares de determinada zona, los que todo el mundo en Yemen asocia con Tihāmah o con Ṣanʿāʿ¹²⁰.

3. CONCLUSIONES SOBRE LA UTILIZACIÓN DEL DIALECTO EN LA POESÍA *ḤUMAYNĪ* CANTADA

Los seis poemas representativos de la poesía *ḥumaynī* analizados sirven, con el apoyo de investigaciones anteriores mucho más completas y amplias como las de Wagner¹²¹ y Dufour¹²², para sacar conclusiones generales acerca del uso del dialecto en la poesía *ḥumaynī*.

En primer lugar cabe destacar que el rasgo dialectal más evidente y abundante, y el único realmente común en los seis poemas es la pérdida de la vocal final, tanto en nombres como en verbos. La principal consecuencia poética de esta pérdida lingüística general en el dialecto es la aparición del *sukūn* como un elemento métrico. Gracias a que todas las formas nominales y verbales están vocalizadas inicialmente con *sukūn*, la lengua está dotada de una mayor flexibilidad que le permite añadir una vocal final allí donde la métrica lo requiere. Esta vocal final no tiene un valor gramatical sino puramente fonético, o métrico, si se prefiere, y se convierte en obligatoria métricamente cuando la sílaba es del tipo CvCC y variable en función del metro en el resto de casos.

Esta misma consecuencia se aplica a la *hamza* inicial, que varía de *waṣl* a *qaṭʿ* al margen de la gramática, siguiendo por regla solamente las necesidades del esquema métrico. Aunque la *hamza* no es tan inestable en el dialecto como lo es en la poesía *ḥumaynī*, su flexibilidad a la hora de caer o mantenerse es indispensable para poder conservar la espontaneidad de la poesía *ḥumaynī*.

Aparentemente, estas reglas métricas que rigen el *sukūn* y la *hamza* en los poemas no son conocidas, o por lo menos dominadas, por la mayoría de los editores y anotadores de poesía *ḥumaynī*. Para saber situar correctamente el *sukūn*, la vocal final¹²³ y la *hamza waṣl* basta con conocer el esquema métrico del poema, que por otro lado, como ya se ha explicado en el apartado de la métrica, es por regla general extremadamente regular. Sin embargo, en todas las ediciones de los seis poemas analizados aparecen errores referentes a estos tres puntos¹²⁴.

¹¹⁹ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

¹²⁰ A este respecto también cabe preguntarse que fue antes, la fama o el poema, ya que dada la antigüedad y vigencia del canto *ṣanʿānī* es probable que haya sido la canción la que haya popularizado determinados términos como típicos de cierta región y no que estos términos se hayan incluido en la canción por ser conocidos en todo Yemen.

¹²¹ WAGNER, Mark S. *The poetics*...

¹²² DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

¹²³ Al menos, no indicar *sukūn* donde hay vocal, ya que es cierto que el timbre de la vocal es completamente aleatorio.

¹²⁴ Es cierto que las ediciones de ʿAbduh Gānim destacan por su buena vocalización, pero incluso en ellas aparecen errores constantes, sobre todo en lo referente al *sukūn*. Jean Lambert señala también estos errores de edición en LAMBERT, Jean «L'âne de la langue...».

Al ser la consonante más débil, la *hamza* medial y final es también la más susceptible a ser eliminada por cuestiones métricas. En los dialectos yemeníes la *hamza* se mantiene con mucha más frecuencia que en otros dialectos, y prueba de que el fenómeno se debe más a la métrica que al dialecto es la inestabilidad de la caída de la *hamza*, manteniéndose o cayendo en dos situaciones idénticas lingüísticamente, pero distintas desde la métrica.

Por regla general, el resto de rasgos dialectales verdaderamente distintivos¹²⁵ que aparecen en los poemas se reducen al dominio del léxico, los demostrativos y relativos, y las partículas interrogativas. A estos rasgos hay que añadir la preformativa de futuro *š-* y el artículo determinado *-am*, presente sólo en *Mawqifitak*. No hay presencia, por ejemplo, de rasgos tan distintivos como la negación doble *mā -š*, la negación nominal *miš*, o las variaciones propias de cada zona en los pronombres personales. Todos estos rasgos, además, conviven con sus versiones en árabe clásico, a excepción de la partícula de futuro, que sólo aparece bajo la forma dialectal.

El nivel de lengua empleado en los poemas varía de un poema a otro, pero se puede decir que en todos ellos se trata de un lenguaje poético que proviene de la tradición clásica y que utiliza en su mayoría el árabe clásico como base. A este árabe clásico se le añaden elementos concretos del dialecto, que son siempre del mismo tipo. Se puede decir por tanto que la utilización del dialecto en la poesía *ḥumaynī* se hace a través de elementos fijos y comunes a todos los poetas¹²⁶, aceptados por convención como válidos para este tipo de poesía.

En algunos poetas el uso del dialecto es mayor y la combinación de dialecto y lengua clásica goza de cierta espontaneidad, como es el caso de Šaraf al-Dīn. Los dos poemas analizados de este autor no están excluidos de dificultades lingüísticas, sin embargo, su estilo es ligero y cercano a la poesía popular. Las partículas dialectales aparecen en frases donde el poeta parece querer darle al discurso un tono de descaro y reto, casi de chulería. Por poner un ejemplo concreto, en un poema de tono grave, como es *'Alaiki*, la aparición de una frase como "*mā lī ma'a-nnās 'ēš 'alayya minhum*" consigue un efecto de espontaneidad propio del lenguaje oral, como si el poeta, en su desesperación ante las acusaciones de la gente, estallara contra ellos.

Sin embargo, y para ir al otro extremo, el estilo de 'Abd al-Raḥman al-Anisī en *Yašāri'a* es barroco y clásico, cargado de imágenes complejas y de frases complicadas. En este caso la aparición del dialecto tiene una función estética menos espontánea, ligada a una especie de ensalzamiento de lo popular presente en la poesía¹²⁷.

¹²⁵ Otros rasgos dialectales, como los que afectan a las formas verbales, son comunes al resto de dialectos y no suponen un rasgo distintivo claro del dialecto yemení. Se puede exceptuar la vocalización con *i* del prefijo de imperfectivo, que aparece sobre todo en las versiones cantadas, pero también en alguna de las ediciones impresas.

¹²⁶ De esta afirmación es necesario excluir a al-Ḥafanẓī y sus seguidores, que utilizan el dialecto de una manera mucho más amplia por las propias características de su poesía. Se podría hablar por tanto de un *ḥumaynī* clásico, que es el analizado en estos poemas, frente a otro *ḥumaynī* innovador y renovado, con un lenguaje nuevo, que es el practicado por al-Ḥafanẓī a mediados del s.XVIII.

¹²⁷ Es el caso de poetas como Luis Chamizo, en la España de principios del s. XX, García Lorca, o como los compositores de copla de los cincuenta. Estos últimos tal vez ilustren con un ejemplo cercano, teniendo presente la lejanía de ambas tradiciones, por supuesto, el caso que nos ocupa. En muchas de estas coplas aparecen términos y expresiones populares, casi dialectales, o incluso pertenecientes a otros idiomas, como es el calé, que se asocian al

Al margen de estas interpretaciones personales y usos singulares que cada poeta pueda hacer del dialecto, la tónica general muestra que los fines y usos del dialecto pudieron quedar fijados o más bien anquilosados en algún momento de la evolución del *ḥumaynī*. El origen tihamí de esta poesía justifica el uso de rasgos dialectales que se identifican rápidamente con la Tihāmah incluso por parte de los intérpretes actuales. La aparición de estos rasgos en la obra de los primeros poetas no es extraña, todos ellos de la zona de Zabīd, pero su uso posterior se convierte poco a poco en un recurso estético y en una marca distintiva indispensable en el poema *ḥumaynī*. Por lo tanto, es posible decir que en un poema como *Mawqifitak* el uso del dialecto está al borde de la convención. Es cierto que la biografía del poeta lo relaciona directamente con la Tihāmah, ya que estuvo destinado en esta región, pero la abundancia de referencias a lugares a través de topónimos, la utilización de los rasgos más famosos del dialecto tihamí y la elección del propio tema llevan a pensar que el dialecto en este poema está ligado más a la imagen idílica que arroja el *ḥumaynī* de la Tihāmah que a una referencia real del poeta.

Dufour¹²⁸ critica las conclusiones de Wagner¹²⁹ acerca de la utilización del dialecto en la poesía *ḥumaynī* y no le falta razón. Aunque su teoría es original, se centra excesivamente en la figura de al-Ḥafanẓī. El uso del dialecto en la obra de este poeta es claramente humorístico, y tomando los ejemplos que expone Wagner, esta visión es irrefutable. Lo que ya no es evidente es que siempre fuera así, ni que lo siguiera siendo después de al-Ḥafanẓī. Wagner explica la aparición del dialecto en unos poemas escritos por poetas cultos y conocedores de la poesía clásica como una forma de hacer evidente la superioridad de su condición social y de ridiculizar al pueblo. A pesar de que en algunos casos concretos expuestos por Wagner esto pueda interpretarse así, no es la regla general. En los poemas analizados no se siente el ánimo del poeta de ridiculizar el acento o dialecto que aparece en sus poemas, ni a las gentes que lo hablan.

‘Abduh Ġānim¹³⁰ se sitúa en la posición contraria diciendo que la aparición de términos y expresiones dialectales tiene la función de armonizar la lengua clásica y el dialecto y de hacer accesible esta poesía a todas las capas sociales. En cuanto a Dufour¹³¹, sus teorías se inclinan más hacia el uso del dialecto como un adorno estético, sobre todo en las épocas tardías de la poesía *ḥumaynī*.

Desde un punto de vista social, resulta cuanto menos sorprendente la vigencia actual de la poesía *ḥumaynī* y del *canto ṣan’ānī*, teniendo en cuenta la dificultad de los textos y las lagunas de comprensión a las que se enfrenta el hablante medio. De los informantes a los que he consultado, la mayoría no podía explicar una por una las palabras del texto. Sin embargo, los aficionados al *canto ṣan’ānī*, aunque no

hablar de las clases más populares. Por supuesto que las motivaciones del ensalzamiento de la cultura popular y las tradiciones locales no son las mismas en la copla que en la poesía *ḥumaynī*, pero el efecto, salvando, como ya he dicho, todas las distancias, es parecido.

¹²⁸ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

¹²⁹ WAGNER, Mark S. *The poetics*...

¹³⁰ ‘ABDUH ĠĀNIM, Muḥammad. *Ši’r al-ġinā’*...

¹³¹ DUFOUR, Julien. *La poésie ḥumaynī*...

tuvieran estudios superiores, eran capaces de explicar el significado general de los poemas y de las imágenes poéticas mejor que los individuos con estudios superiores que no escuchan habitualmente este tipo de música. Este hecho demuestra la validez del razonamiento de Dufour, que habla de una comprensión global del lenguaje del *ḥumaynī*. A pesar de la complicación del vocabulario, las palabras, las expresiones se repiten de un poema a otro y es fácil para el hablante acostumbrado a ellas descifrar por el contexto su significado. Cuando se habla de una metáfora demasiado manida en la literatura se dice que es como una moneda gastada; en este caso, las monedas están tan gastadas que no es posible ni reconocerlas de forma independiente al poema, pero dentro de su contexto habitual, es decir, el *canto ṣanʿānī*, hacen saltar el subconsciente del hablante que las conoce.

Al final, la conclusión que se puede sacar de este juego literario es que el poeta, como dice Pessoa, es, efectivamente, un fingidor, y por ello finge el dialecto, finge que escribe poesía popular, finge que es de la Tihāmah, finge que es de Ṣanʿā, finge sus amoríos, y seguramente acaba creyendo lo que finge. Y el lector, inocente, no puede menos que creer que es cierto lo fingido, porque ese es su trabajo como lector, porque el delicado tejido de clásico y dialecto que teje el poeta ḥumaynī no puede sino ser creído, y porque si no fuera así Yemen dejaría de ser la famosa Arabia Felix, tierra de leyendas y de magia, donde la música aún tiene un poder divino y las casas conservan tesoros enterrados por los genios.