

El Colegio de México

La reflexión metalingüística en la poesía de Mahmud Darwish: el caso de *Lā  
ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*

Tesis presentada por  
Luis Fernando Méndez Franco  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para recibir el grado de  
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA  
ESPECIALIDAD: Medio Oriente

Centro de Estudios de Asia y África

2014

## Índice

Agradecimientos.....	2
Tabla de transliteración.....	4
Introducción .....	6
I. Justificación.....	6
II. <i>Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt</i> en el contexto de la obra de Darwish.....	9
III. Criterios en la selección de los textos.....	13
IV. La presentación de los textos y las traducciones.....	15
V. Plan de la tesis.....	16
Capítulo I. Antecedentes: la poesía de Darwish y el problema del lenguaje.....	18
I. El espacio como lenguaje: los motivos metalingüísticos.....	18
II. El problema del lenguaje en la poesía de Darwish: algunas precisiones.....	32
Capítulo II. Cederle la palabra a la palabra: la representación del lenguaje.....	37
I. El “yo” ante su lenguaje.....	37
II. La producción del poema y la finalidad del discurso poético.....	59
Capítulo III. Una poesía de la espera: el nombre propio ( <i>'ism</i> ).....	76
I. El nombre propio y la persona.....	76
II. Una poesía de la espera.....	98
III. El nombrar y la vida.....	114
IV. Conclusiones.....	133
V. Bibliografía.....	138

## Agradecimientos

Este trabajo no hubiera podido realizarse sin la invaluable ayuda, el apoyo y el profesionalismo de muchas personas antes y durante mi estancia en El Colegio de México.

En primer lugar, quiero agradecer la paciente y meticulosa dirección que de esta tesis hizo el Maestro Rubén Chuaqui: sus comentarios y sus ideas siempre fueron reveladoras al momento de enfrentarse al análisis de muchos de los textos al tiempo que ayudó al trabajo a ganar, espero, en profundidad, haciendo sugerencias que mejoraron las traducciones y dándole a tantos juicios exagerados sutileza; a muchos abusos teóricos, formas más defendibles. Este trabajo se benefició mucho también de las observaciones de Rosa Isabel Martínez Lillo y Ana Landgrave Ponce, mis lectoras. Gracias por su atención y su paciencia.

Un profundo agradecimiento le debo a todos los profesores que, a lo largo de los años, me han transmitido su conocimiento de la lengua árabe, particularmente Lalé Kafar Zadeh y Khalid Chami. Fue Lalé Kafar Zadeh quien, durante muchos años, de manera inusualmente comprometida y profesional, me enseñó con enorme rigor el árabe literario, me prodigó conocimientos sobre traducción y me transmitió el sentido de la precisión –que es responsabilidad– al enfrentarse a los textos cuando no se es hablante nativo de la lengua (a no siempre confiar en la intuición); así mismo, a lo largo de la maestría, llevó a cabo conmigo la lectura meticulosa de algunas de las obras críticas en árabe, sumamente arduas, consultadas durante la elaboración de esta investigación: muchas gracias, sobre todo, por su amistad. El profesor Chami, por su parte, me introdujo, sobre todo en el COLMEX pero también en sus cursos de árabe en el CELE, a muchos de los problemas fundamentales de la literatura árabe, logrando darme una visión histórica de conjunto basado en fuentes de primera mano así como fundamentos para el análisis del verso en esa lengua; también, consagró horas extra a leer y comentar textos de Adunis conmigo, indispensables para este trabajo; simultáneamente, mejoró, por medio de lecturas comentadas, la comprensión de algunos de los versos de Darwish traducidos en este trabajo. Muchas gracias, Khalid. El apoyo, la amistad y la presencia del Dr. Sergio Bogard, que tanto me han ayudado a ganar confianza en mí mismo, así como su enseñanza, se traducen en este trabajo. Muchas gracias, Sergio.

Alaciel Molas me ha brindado un apoyo enorme: su interés por el teatro árabe, la empatía, la belleza de sus reflexiones y su inteligencia siempre han sido un acicate para profundizar en el misterio del lenguaje poético y muchas de nuestras conversaciones se materializan ahora en esta tesis. No menos importante, sus invitaciones a dar charlas sobre literatura árabe en el CUT de la UNAM han sido oportunidades valiosísimas –y raras– para aprender, sintetizar y transmitir: muchas gracias, Alaciel, mi deuda es grande. Hace tiempo, Darwish es pieza clave de mi diálogo con Jorge Medina: su voz está disuelta entre estas páginas; su oído, presente. La experiencia de ese diálogo es, en gran medida, la experiencia de este trabajo: no puedo menos que agradecerlo. Por otra parte, María Eugenia Gantus y Ángel Horacio Molina tuvieron siempre la disposición amable de orientarme y ayudarme bibliográficamente todas las veces que “topé con pared” al enfrentarme a temas relativos al Islam; María Eugenia, en particular, me hizo sugerencias

acerca de la fuerza de lo sagrado sobre la voz individual del poeta que resuenan aquí y allá en este trabajo. A los dos, mi más sentido agradecimiento. Alaciel Molas y Marisol Ruiz Celorio, por su parte, trajeron con ellas de sus viajes libros árabes de y sobre Darwish que terminaron ampliando las perspectivas de esta tesis: muchas gracias a ambas. Gracias a la generación de MO 2011-13 por su compañerismo.

Es importante señalar en este punto que todos los errores y carencias del trabajo son responsabilidad exclusiva de quien esto escribe.

Muchas personas han mostrado entusiasmo, curiosidad y apoyo –a veces por los medios más insospechados– a la obra y a la tradición literaria de un extraordinario poeta al que, lamentablemente, cierto provincianismo intrínseco a la noción de canon (imperante en la enseñanza de la literatura incluso a nivel universitario) imponen las etiquetas de “exótico”, “ajeno” o, peor, “inaccesible”. Estas personas, con sus lecturas hermosas, su curiosidad, su empatía a los poemas traducidos y, en general, sus opiniones cotidianas sobre tantas cosas, me ayudaron a redimensionar mis juicios sobre el propio oficio y, sobre todo, a entender que el sentido de todo este trabajo no es adquirir la ridícula etiqueta de especialista en algo, sino intentar –al menos intentar– transformarse en un espejo. A todos ellos, que posiblemente no intuyen su presencia en este texto, mil gracias: Lilián Bañuelos, Francisco Hernández y Belinda Lorenzana.

Finalmente, quiero agradecer el apoyo de mis mejores amigos: Julio, Paulina y Alaciel; sobre todo, el de mi familia: las largas, infinitas y terapéuticas conversaciones con mi padre (de las que tanto se alimentó la tesis), la lucidez y el cariño de mi madre, la fuerza y generosidad de mi hermana (que me ayudó, incluso en el peor estado concebible de estrés, a redactar versiones al francés de este proyecto aguantando mis berrinches vanos), la sonrisa de Sara, la calidez de la familia Darriaut... Darles las gracias es retórico y pobre: me callo, pues –y que sus nombres brillen.

## Tabla de transliteración

ء ’	ك k
ا ā	ل l
ب b	م m
ت t	ن n
ث th	ه h
ج ğ	و w-ū
ح ḥ	ي y-ī / ى ā
خ kh	
د d	
ذ dh	
ر r	
ز z	
س s	
ش š	
ص ṣ	
ض ḍ	
ط ṭ	
ظ ḏ	
ع ‘	
غ gh	
ف f	
ق q	

*Je pense que les problèmes du début de l'humanité sont aussi ceux de la fin...*

Louis Massignon

*La vida es evidente... Y verdadera como el polvo*

Mahmud Darwish

## Introducción

### *I. Justificación*

Dado que Mahmud Darwish falleció en 2008, hace menos de diez años, los estudios sobre la última etapa de su creación poética representan, necesariamente, su propio inicio y la reflexión sobre su obra, puede decirse, está aún por hacerse<sup>1</sup>. Si bien durante por lo menos tres décadas las perspectivas desde las cuales se ha abordado a este poeta han estado marcadas por el peso de su dimensión política y por su imbricación con la historia y la lucha del pueblo palestino, la complejidad de su poesía ha obligado a abrir horizontes de lectura que, sin pretender negar el papel que juegan historia y política en la configuración del fenómeno literario, sienten necesario ahondar en aspectos que se han marginado en aras de valerse del texto poético en tanto documento del cual se obtiene información sobre fenómenos sociales específicos o bien de ver dichos textos como la alegoría del mundo –reducido a lo meramente ajeno para tantos de sus lectores– en el que fueron escritos.

Este trabajo tiene por finalidad el estudio del problema del lenguaje en uno de los poemarios de su periodo tardío: *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt* (*No te disculpes por lo que hiciste*) publicado por primera vez en el año 2003. La preocupación por esta cuestión surge tanto de la observación, en la obra de Darwish, de la presencia recurrente de una serie de

---

<sup>1</sup> Sobre Darwish, en el ámbito académico occidental, hasta donde tenemos entendido, se han publicado dos obras colectivas importantes que abarcan su obra tardía: en América, la compilada por Rahman (2008) y, en Francia, la compilada por Avril-Hilal y Boustani (2010). Este trabajo no pretende ni puede ser exhaustivo en el sentido de rastrear los estudios sobre Darwish al mayor detalle posible (trabajo importante que, aparentemente, también está por hacerse), pero sí es posible notar que los trabajos sobre su obra, si bien abundantes (aunque habría que investigar con precisión qué aspectos y qué periodos se han enfatizado en detrimento de otros), tienden a ser asistemáticos.

motivos literarios que refieren al poema y al lenguaje mismos, como de la recurrencia con que este poeta expresara, sobre todo en entrevistas, una preocupación constante por la naturaleza del poema y de su propio quehacer poético. El objetivo central es mostrar hasta qué punto el problema del lenguaje es crucial para entender el universo poético de este autor. Y aquí debemos especificar que la actitud con la que enfrentamos ese problema no es la que ve en lengua y poema fenómenos externos sobre los cuales cerniera su meditación el poeta haciendo del texto literario, consecuentemente, un objeto del cual se puede –indudablemente se puede– entresacar y deducir sea el pensamiento de Darwish sobre el lenguaje o bien el pensamiento social sobre éste, la ideología lingüística (por ejemplo Schieffelin, 1998), que allí está codificado. Sin poner en duda el valor y la importancia de una perspectiva como la anterior, aquí hemos decidido considerar al lenguaje como visión y experiencia: como uno de los elementos que pueblan y sobre los que se edifica esa realidad interior, ese mundo en movimiento perpetuo, ese mundo por definición contradictorio e incompleto, que es el texto poético; mucho más que intentar arrancar del poema una poética –que acaso no exista como tal sino en la mente del estudioso–, se trata, por medio del análisis, de interiorizar en un discurso crítico la manera como se organiza y manifiesta el universo poético atisbado en el poemario que estudiamos e, inevitablemente, en la obra de Darwish como un todo inacabado, truncado por su muerte.

El esfuerzo responde, entonces, a una necesidad de mostrar el texto y, en tal sentido, el análisis que ofrecemos a lo largo de esta investigación quisiera, en última instancia, estar en función de hacer manifiesta la riqueza de la imaginación –que es conocimiento– sobre el lenguaje que contiene esta obra. Tal necesidad es, en resumen, la de un acercamiento directo al texto de Darwish en lengua árabe, es decir, la de su traducción. De tal manera, aquí el grueso del análisis surge de la siguiente pregunta:

¿cómo traducir la terminología de la que se vale el texto para referirse al lenguaje? Tal pregunta, nos parece, no puede contestarse sino emprendiendo el análisis y la interpretación de los motivos literarios en los que se encarna la concepción del lenguaje. Esta investigación no es sino un somero primer acercamiento a la cuestión que, posteriormente, habría de expresarse en una clasificación adecuada de tópicos y motivos que abra puertas y posibilidades al momento de enfrentarse a la traducción del texto: si algún aporte hace este trabajo, que sea sin duda en tal sentido. Lo importante es, en cualquier caso, que el estudio que llevamos a cabo en las siguientes páginas se piensa como una suerte de preparación a la traducción del corpus darwishiano que, idealmente, habría de considerar los poemarios como partes de una totalidad en constante movimiento.

Una cuestión acuciante –y particularmente difícil de responder– que se desprende del planteamiento anterior es la que se pregunta por qué estudiar justamente el problema del lenguaje que es, puede argumentarse, uno entre tantos elementos de los que se compone el universo literario de este autor. Tal pregunta no ha de responderse sino pidiendo paciencia y esperando que la totalidad de la investigación insinúe la respuesta, pero sí podemos decir que la peculiar situación de lectura ante la que nos encontramos al enfrentarnos a la obra de un poeta palestino –de hecho, el *poeta nacional* palestino–, aquélla que lo reclama como símbolo y discurso, aquélla que lo reclama –desde la orilla política que sea– como botín histórico, exigiría por lo menos un cuestionamiento en un doble sentido: primero, el que desea entender los mecanismos por medio de los cuales el texto literario es apropiado por una narrativa histórica y, de manera paralela, los mecanismos por medio de los cuales el texto mismo se inserta, para transformarla, en ella; segundo, el que, en el tenso vaivén entre lo propio y lo ajeno, intenta recuperar la especificidad humana del poema, reconocerse en él para, de tal suerte, devolverle algún

tipo de libertad primaria, algún tipo de independencia, acaso ilusoria, en relación con los mundos, el del lector y el del autor, que parecen disputársela. Ambas operaciones, nos parece, ocurren en el ámbito del discurso y tienen su piedra de toque en la imaginación sobre el lenguaje que es, primordialmente, nuestra vivencia de él: la proyectamos sobre el texto y el texto, transfigurada, la devuelve. No se trata, entonces, de coleccionar o clasificar o analizar ideas sobre el lenguaje, sino de un hacer vivir en nosotros una experiencia específica y, si bien hemos de usar a lo largo del texto nociones como “representación” o aquella aun más técnica de “metalenguaje”, la pretensión central no es tanto la de generar una preocupación por lo que “alguien cree que es el lenguaje” –desde la distancia aterrada que nos proporcionan los conceptos científicos– como lograr mostrar la vida, el movimiento del poema ante los ojos del lector, de manera que esta problemática no se justifique ni como obsesión erudita ni como mero aporte al corpus bibliográfico sobre un autor palestino –uno de los más célebres poetas árabes contemporáneos– virtual y lamentablemente desconocido en nuestro país, sino como un intento de conseguir, por medio de su estudio, presenciar la belleza de un mundo en que se funden la impersonalidad del lenguaje con el horror de la historia.

## *II. Lā ta‘tadhīr ‘ammā fa‘alt en el contexto de la obra de Darwish*

Una condición preliminar a nuestro estudio es especificar en qué momento de la trayectoria creativa de Darwish<sup>2</sup> se ubica el poemario que estudiamos. Hemos venido

---

<sup>2</sup> Una buena referencia que, entre otras cosas, permite ver el entrecruzamiento de trayectoria creativa y trayectoria personal y política es el trabajo de Xavier François (2004)

diciendo que se trata de una colección de textos de su periodo tardío; sin embargo, dicho periodo sólo puede entenderse en el contexto de toda su obra. A continuación, ofrecemos la periodización de la obra de Darwish elaborada por el crítico sirio Şubhī Ḥadīdī (Darwish, 2000: 382-84), con la que se complementa la principal antología en lengua francesa de su obra. Este crítico distingue ocho etapas, que resumimos a continuación:

1. La etapa de juventud, que marca el inicio de su creación poética con la publicación de *'Aşāfir bi-lā 'ağniḥah (Pájaros sin alas)*, que acusa una influencia importante de la poesía árabe clásica y de la que el poeta mismo pronto se distanciará .
  2. La etapa revolucionaria, representada por *'Awraq zaytūn (Hojas de olivo)* (1964), poemario al que pertenece uno de sus poemas más famosos: *Sağğil! 'anā 'arabī*. La temática predominante es política y gira en torno a la búsqueda y la defensa de la identidad nacional.
  3. La fase revolucionaria y patriótica (el crítico Feysal Darraj (2009) la llama en sus estudios *šī'ir 'iltizāmī*, poesía de compromiso político) representada por los poemarios *'Āšiq min Filasṭīn (Enamorado de Palestina)* (1966), *'Ākhir al-layl (El final de la noche)* (1977), *al-'Aşāfir tamūtu fī l-Ġalīl (Los pájaros mueren en Galilea)* (1969) y *Ḥabībatī tanḥadu min nawmihā (Mi amada despierta de su sueño)* (1970). Este periodo se caracteriza por su identificación con la corriente denominada por Ghassān Kanafānī como *'Adab al-muqāwamah fī Filasṭīn al-muḥtallah* o bien *Si'ir al-muqāwamah* (Literatura y poesía de resistencia en la
-

Palestina ocupada) bajo la que se agrupa la obra de figuras como Tawfiq Zayyād, Sāmiḥ al-Qāsim o, como narrador y dramaturgo, el mismo Kanafānī, por citar algunas de las figuras más conocidas. Ḥadīfī, al igual que Darraj (2009: 54 y ss.), insiste, sin embargo, en la manera como Darwish se distingue de este movimiento por su “mezcla de romanticismo lírico con llamado revolucionario” (Darwish, 2000: 382) y por una utilización del símbolo que da a su poesía una dimensión épica y universal.

4. La etapa de elaboración de una estética, marcada por su residencia en el Cairo y luego en Beirut, es decir, de su salida de Palestina, y en la que intenta distanciarse cada vez más de su rol como poeta de la resistencia (*Sā'ir al-muqāwamah*). Esta etapa se abre con la publicación, en 1972, de *'Uḥibbuki 'aw lā tuḥibbuki (Te amo o no te amo)*, que es su primera obra publicada fuera de Palestina. Esta obra será seguida de *Muḥāwalah raqam sab'ah (Intento número siete)* (1973) y, sobre todo, *Tilka ṣūratahā wa-hadhā 'intiḥār al-'āsiq (Ésta es su imagen y éste el suicidio del enamorado)* (1975) y *'Arās (Nupcias)* (1977). En palabras de tal crítico, en esta etapa se desarrolla el poema largo, de aliento épico, y la capacidad de transfigurar la experiencia cotidiana e histórica de los palestinos en símbolo universal.
5. La etapa épica, marcada por la experiencia de la invasión israelí a Líbano en 1982. A este periodo, en el que Darwish abandonará, como el resto de los palestinos, la capital libanesa, corresponde *Madīḥ al-zill al-'alī (Elogio de la alta sombra)*. Este poema, largo, se caracteriza también por el tono épico y por su lento movimiento hacia preocupaciones de corte “existencial y metafísico”. A este periodo corresponde también el largo poema épico *Qaṣīdat Beyrūt (El poema de Beirut)* y

el poemario *Ḥiṣār li-madā'iḥ al-baḥr* (*Asedio de las alabanzas al mar*), ambos de 1984.

6. La etapa lírica, que se desarrolla, luego de la breve estancia del poeta en Túnez y en el Cairo, fuera del mundo árabe, en París. En esa ciudad publica *Hiya 'ughniyah*, *hiya 'ughniyah!* (*¡Ella es una canción! ¡es una canción!*) y *Ward 'aqall* (*Menos rosas*), ambos en 1986. Este periodo representa, en palabras del propio Darwish, su madurez como poeta (Darwish, 2006: 86-87) y sin duda un cambio de perspectiva en su lectura de la historia (Snir, 2008: 125-26).
7. La etapa lírico-épica, representada por *'Arā mā 'urīd* (*Veo lo que quiero*), de 1990, y *'Aḥada 'aşara kawkaban* (*Once astros*), de 1992. Estos poemarios se caracterizan por una fuerte reflexión sobre la historia, incorporando en su narrativa “las grandes experiencias trágicas de la humanidad” e intentando ubicar en ellas su propia experiencia histórica.
8. La etapa de temas independientes, inaugurada con la publicación de *Limādhā tarakta al-ḥiṣāna waḥīdan* (*¿Por qué dejaste al caballo solo?*) en 1995, seguido por *Sarīr al-gharībah* (*El lecho de la extraña*), de 1999. Ḥadīfī llama así a esta etapa básicamente porque, dice, es “como si la historia liberara al fin al poeta de la imagen del héroe y lo autorizara a integrar la normalidad cotidiana”.

Por supuesto, esta clasificación no toma en cuenta, dada la fecha en la que fue publicada, la obra que Darwish todavía habría de dar a la luz entre 2000 y 2008. Así, al poemario de 1999, *Sarīr al-gharība*, siguió *Gidāriyyah* (*Mural*), en 2000, *Ḥālat ḥiṣār* (*Estado de sitio*), en 2002, el poemario que ahora estudiamos, *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt* (*No te disculpes por lo que hiciste*), en 2003, *Ka-zahr al-lawz 'aw 'ab'ad* (*Como la flor del almendro o más allá*)

en 2005 y *'Athar al-farāšah* (*La huella de la mariposa*), texto que contiene prosa y verso, en 2007. Además, póstumamente, en 2009, se publicaron sus últimos poemas bajo el título *Lā 'urīd 'an tantahī hadhī al-qaṣīdah* (*No quiero que termine este poema*). Dos observaciones: por un lado, en este punto, es imposible no pensar en el periodo posterior a 2000, inaugurado por *Mural*, una etapa marcada por el sentimiento de inminencia y la preocupación por la muerte, etapa que aquí llamamos, para no establecer un juicio crítico sobre ella, tardía; por otro, consideramos nuestro poemario de 2003 como una suerte de vuelta –acaso distanciada– a los grandes temas y preocupaciones de *Mural*; al mismo tiempo, observamos una suerte de continuidad o de unidad –sin discutir las agudas distinciones de Ḥadīdī– entre su producción de 1986, particularmente de *Ward 'aqall*, y el resto de los periodos que avanzan hacia el fin. Es el sentimiento de esa unidad el factor esencial que determinó la selección de los textos sobre los que habría de basarse nuestra argumentación.

### *III. Criterios en la selección de los textos*

Evidentemente, este trabajo está dedicado al estudio de un solo poemario, *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*; sin embargo, para analizar cabalmente sus poemas fue necesario recurrir a la obra de madurez de Darwish con el fin de aclarar, hasta donde fuera posible, pasajes oscuros o bien para profundizar más en determinadas cuestiones donde el poemario, por sí mismo, se mostrara demasiado parco u opaco. El criterio utilizado en la selección de los poemas que analizamos del poemario fue el grado de conexión con las principales líneas argumentales de la tesis y, por supuesto, por la incidencia de los motivos que refieren al lenguaje. En cuanto al corpus darwishiano, como ya dijimos, tomamos como punto de

partida el año de 1986, que el mismo Darwish reconoció como un parteaguas en su obra y como su entrada en la madurez poética. De tal manera, seleccionamos los siguientes poemarios, que representan su producción entre 1986 y 2003:

– *Ward 'aqall* (*Menos rosas*), 1986

– *Limādha tarakta al-ḥiṣāna waḥīdan?* (*¿Por qué dejaste al caballo solo?*), 1995

– *Gidāriyyah* (*Mural*), 2000

– *Hālat ḥiṣār* (*Estado de sitio*), 2002

Puede observarse que el periodo 1990-1992, que según la cronología de Ḥadīfī corresponde a la etapa lírico-épica, no fue cubierto. Este trabajo pudo haberse ampliado y enriquecido con la inclusión de ejemplos de *'Aḥada 'ašara kawkaban*. Lamentablemente, no tuvimos acceso a ese texto ni tiempo para su lectura. Por otro lado, una parte importante de esta selección de textos, en nuestra opinión indispensable para acercarse a su poesía tardía, lo constituye el cuerpo de entrevistas recogidas y traducidas al francés (es difícil tener acceso a ellas en árabe, puesto que se encuentran dispersas en diversas publicaciones periódicas) entre 1995 y 2006: en ellas, de algún modo, se cristaliza el pensamiento de Darwish sobre su propia poesía. Son, pues, herramientas indispensables para el conocimiento de su pensamiento y de su biografía. Así mismo, las antologías de su obra en francés (Darwish, 2000), en inglés (Darwish, 2003) y en árabe (Darwish, 2012)<sup>3</sup> son fuentes importantes para introducirse y acceder, aunque sea de manera general, a la

---

<sup>3</sup> Existen muchísimas antologías en lengua árabe de la poesía de Darwish. Se escogió ésta porque cubre minuciosamente el periodo que corre de 1964 a 1982.

visión de su obra como un todo, muy particularmente a atender y tener en cuenta los periodos anteriores a 1986.

#### *IV. La presentación de los textos y las traducciones*

Parte esencial de este trabajo es presentar al lector directamente el texto en árabe. En tal sentido, se decidió, en el caso de los poemas, transcribirlos. El fin es doble: por un lado, la transcripción permite exponer de la manera más clara posible el producto de la interpretación y lectura que hicimos de los textos<sup>4</sup>: así, al lector le será posible cotejar los originales o las versiones a las que él tenga acceso con la interpretación y lectura de los textos de los que nos valimos en nuestra investigación; por otro, mostrarlos –a pesar incluso del grado de artificialidad y convención que el transcribir entraña– como nuestra propia lectura. Los textos se ofrecen acompañados, en nota al pie, de sus traducciones al español: dichas traducciones fueron elaboradas con el fin de funcionar como una guía para el lector al tiempo que para expresar el resultado de una serie de decisiones de traducción íntimamente relacionadas con la argumentación del trabajo. De tal manera, se intentó privilegiar, siempre que se pudo, la transparencia de la traducción en relación con el texto original, aunque el costo fuera a veces la literalidad de la versión, teniendo en mente que funcionara como vehículo para una mejor comprensión del texto.

En cuanto a las citas de textos críticos sobre Darwish escritos en árabe, decidimos traducirlos al español para facilitar la lectura del trabajo a lectores no arabizados, pero teniendo cuidado de indicar entre paréntesis, en árabe, la terminología que pudiera, al ser

---

<sup>4</sup> Textos que, obviamente, presentan variantes de una edición a otra.

vertida en español, prestarse a confusión. Las citas, en francés y en inglés, de las entrevistas de Darwish decidimos presentarlas en esa lengua para evitar, al traducirlas, deformar aun más la terminología sobre texto poético y lenguaje que en ellas se expresa.

#### *V. Plan de la tesis*

Además de la presente introducción, este trabajo se compone de tres capítulos y conclusiones.

En el Capítulo I, definimos el objeto de estudio de esta investigación: los motivos metalingüísticos. Tomando como punto de partida el análisis de uno de los poemas, intentamos mostrar de qué manera el espacio sobre el cual se extiende el universo contenido en el poema se representa como lenguaje y, en tal sentido, las principales preocupaciones del poemario parecen desarrollarse y ampliarse a partir de motivos que refieren a éste.

En el Capítulo II, exploramos en concreto la representación, al interior del poemario, del lenguaje, desde dos perspectivas: en primer lugar, la manera como se piensa el “yo” lírico en relación con el lenguaje, que se expresa aquí bajo la forma concreta de la producción del poema, es decir, examinamos el problema de la identidad del “yo” lírico en su confrontación con la producción del texto poético; en segundo, examinamos cómo se representa el poema en concreto desde el punto de vista de su producción, por un lado, y de sus fines últimos, por otro.

En el Capítulo III, analizamos uno de los motivos en específico, el nombre propio (*'ism*), con el fin de observar de qué manera los grandes temas que surgen del apartado anterior se estructuran alrededor de un gesto fundamental: la capacidad humana de nombrar. Así, examinamos, primero, la relación que guarda el “yo” lírico, en su

manifestación personal, con el nombre propio; en segundo, analizamos la relación entre el nombre y el sentimiento de inminencia del fin; en tercero, la conexión entre el nombrar, cuya expresión fundamental tiene lugar en el diálogo, y la vida misma, entendida como deseo e imposibilidad.

El capítulo cuarto lo constituyen las conclusiones.

## Capítulo I. Antecedentes: la poesía de Darwish y el problema del lenguaje

### I. El espacio como lenguaje: los motivos metalingüísticos

Vale la pena, con el fin de ahondar y delimitar la problemática de este trabajo –que apenas esbozamos en la introducción–, tomar como punto de partida el texto poético mismo.

Valgámonos del poema titulado *Li-bilādinā*, “Para nuestro país”:

1 Li-bilādinā,

wa-hiya l-qarībatu min kalāmi llāhi,

saqfun min saḥāb.

Li-bilādinā,

5 wa-hiya l-ba‘īdatu ‘an šifāti l-’ismi,

khāriṭatu l-ghiyāb.

Li-bilādinā,

wa-hiya ṣ-ṣaghīratu mithla ḥabbati sumsum,

9’ufuqun samāwiyyun... wa-hāwiyatun khafiyyah.

Li-bilādinā,

wa-hiya l-faqīratu mithla ’aḡniḥati l-qaṭā,

kutubun muqaddasatun... wa-ḡurḥun fī l-huwwiyyah.

13 Li-bilādinā,

wa-hiya al-muṭawwaqatu l-mumazzaqatu t-tilāl,

kamā’inu l-māḍī l-ḡadīd.

Li-bilādinā, wa-hiya s-sabiyyah,

17 ḥurriyyatu l-mawti štiyāqan wa-ḥtirāqan.

Wa-bilādunā, fī leylihā d-damawiyi,

ḡawharatun taša‘‘u ‘alā l-ba‘īd ‘alā l-ba‘īd

tuḍī’u khāriḡahā...

21 wa-’ammā naḥnu, dākhilahā,

fa-nazdādu khtināqan!<sup>5</sup>

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, pp. 39-40)

“Para nuestro país”. Un país que no se llama Palestina y que no se llama México. ¿Hacia dónde dirigimos nuestra mirada cuando leemos este poema? ¿Cómo significamos, con los contenidos de qué memoria colmamos la vaciedad de esa palabra, *bilād*, “país”, que se repite siete veces –como si al tratar de definirla se la privara de toda referencia– a lo largo del texto? Trátese o no de una obviedad, son nuestros conocimientos implícitos –biográficos, históricos, políticos– la fuerza primaria que nos obliga a interpretar de tal o cual manera el discurso poético; nos valemos de esos mismos conocimientos, por su parte, para hacer regresar el texto hacia nosotros. Se trata de un espejo: ese país es “nuestro”, ¿a quién le pertenece? ¿Cómo nos valemos de la representación para hacer nuestro lo representado? Si bien no nos proponemos aquí responder esas preguntas, es, sin embargo, imposible no señalar que, desde el momento mismo en que decidimos hablar del poema, nos enfrentamos a un problema de lectura que es al mismo tiempo emotivo y político: todo discurso sobre el poema cobra la dimensión, queriéndolo o no, de un acto de apropiación, de un utilizar un rostro ajeno –por definición inimaginable– para así hacernos más cercano el propio rostro. Este estudio, por “abstracto” que pueda parecer su objeto –la reflexión

---

<sup>5</sup> Para nuestro país, / pues él está cerca de la palabra de Dios, / un techo de nubes. / Para nuestro país, / pues él está lejos de los atributos del nombre, / el mapa de la ausencia. / Para nuestro país, / pues él es pequeño como grano de sésamo, / un horizonte celeste... y un abismo oculto. / Para nuestro país, / pues él es pobre como las alas de las perdices, / libros sagrados... y una herida en la identidad. / Para nuestro país, / el de colinas cercadas, desgarradas, / las emboscadas del pasado nuevo. / Para nuestro país, pues él es el cautivo, / la libertad de morir de deseo, ardiendo. / Nuestro país, en su noche sangrienta, / es una gema que resplandece / iluminando afuera, / lejos, lejos... / Pero nosotros, adentro, / nos asfixiamos más.

metalingüística en un poemario de Darwish–, no es ajeno a ese acto: hablar sobre cómo se representa el lenguaje en el texto poético –y sobre cómo se representa el texto poético a sí mismo– no es sino uno de los múltiples caminos del que podríamos valernos para hacer que el poema concertara una cita con al aquí y el ahora de quien lo interpreta.

La interpretación, sin embargo, pronto se encuentra ante los límites que le impone el poema. Así nos damos cuenta, ya desde una primera lectura, que hay una suerte de distancia insalvable –establecida por el texto mismo– entre el “nosotros” que enuncia y el país objeto de su enunciación. A lo largo de la lectura, los atributos de “nuestro país” se oponen a los del “nosotros”: *wa-hiya al-qarībatu* (...) / *wa-hiya al-ba‘īdatu*... La construcción *wa-hiya al-* (traducible como “pues es la...”) separa al “nosotros” lírico de la idea que él mismo construye de país, *bilād*: la repetición de esa estructura sugiere, por lo que excluye al ser interpretada, no sólo una mera descripción metafórica del país, sino una sucesión de carencias: al leer las caracterizaciones que constituyen los versos 1-17, podemos imaginar una serie, paralela, en la que “nosotros” carece de ellos: de decir “pues ella es la que está cerca de la palabra de Dios”, puede inferirse que “nosotros” no. El poema, de tal manera, puede dividirse en dos grandes secciones: la que corre de los versos 1 a 17, donde se describen los atributos del país, y la sección 18-22, donde se contraponen los dos personajes del poema: *nahnu* y *bilād*. El texto se plantea a sí mismo como un juego de oposiciones: los atributos del “país”, los que ocupan la primera y más larga sección del poema, se predicán fuera de él (*khāriḡahā*):

Wa-bilādunā, fī leylihā d-damawiyyi,  
 ḡawharatun taša‘u ‘alā l-ba‘īd ‘alā l-ba‘īd  
 tuḏī’u khāriḡahā...

El nosotros, en cambio, que se localiza “dentro de ella” (*dākhilahā*), lo único que puede predicar de sí mismo es su creciente asfixia (*nazdādu khtināqan*), como si se hallara fuera de su lenguaje, asfixiado ante el discurso que pronuncia. ¿Cuál es el sentido de esa oposición? No nos parece exagerado sugerir que, en la distancia trazada entre la primera y la segunda sección, entre el sujeto de la enunciación y su discurso, la primera sección del poema cobra la dimensión de una parodia (amarga, sin duda, dada la situación que describe) de un lenguaje enajenado que no entra en contacto con la esfera de quien lo pronuncia. Esta situación no es rara en la poesía del Darwish tardío y es fácil encontrar ejemplos en otras obras que podrían apoyar la lectura que proponemos. En un texto célebre de 2002, por ejemplo, escrito durante el asedio a Ramallah, leemos:

Qāla lī fī ṭ-ṭarīqi ’ilā siġnihi:  
 ‘indamā ’ataḥarraru ‘arīfu  
 ’anna madīḥa l-waṭan  
 ka-ḥaġā’i l-waṭan  
 mihnatun mithla bāqī l-mihan<sup>6</sup>.

(“Hālat ḥiṣār” en *al-‘Amāl al-ġadīdah*, p. 218)

O bien, en *Ward ’aqall*, de 1986:

Lanā baladun min kalām. Takallam takallam li-’usnida darbī ‘alā ḥaġarin min ḥaġar.  
 Lanā baladun min kalām. Takallam takallam li-na’rifa ḥadan li-hadhā s-safar<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Me dijo, camino de su prisión: / sabré, cuando me libere, / que el panegírico de la patria / es semejante a la sátira de la patria./ Un oficio como cualquier oficio.

(*Ward 'aqall*, p. 33)

No solamente vemos, en los textos anteriores, una actitud crítica apartada (y desencantada) del discurso nacional y patriótico<sup>8</sup>, no solamente la distancia que separa a los sujetos de la enunciación de sus discursos, sino una consciencia aguda, al interior del poema, de que nociones como país (*bilād*) o patria (*waṭan*) son fruto de operaciones discursivas: hablar de ellos es hacer panegíricos o sátiras, hablar de ellos es enajenar el lenguaje, ausentarse de él, hacer lejano el mundo que ese discurso quisiera recobrar:

Je ne l'ai pas choisie pour thème (la cause palestinienne), elle est mon destin, mon milieu humain et esthétique. À ce propos je suis déconcerté par l'absence du lieu, de ses véritables attributs, dans une poésie qui prétend la célébrer. La Palestine est bien plus belle que la nostalgie. Je ne retrouve pas dans la poésie palestinienne, la flore, la faune, les lignes du paysage, en un mot la Palestine réelle. Car la Palestine a été écrite de loin, à travers le prisme exclusif du patriotisme. (Darwish, 1997: 103)

¿En qué sentido la palabra *bilād*, en el texto de Darwish, nos hace pensar en Palestina? Darwish habla de recobrar “ses véritables attributs”: hay, pues, un abismo entre los atributos que contiene el habla humana y los atributos verdaderos de la cosa: como si el lenguaje hubiera perdido su capacidad de representar o bien como si representar

---

<sup>7</sup> Tenemos un país de palabra. Habla, habla para que sostenga mi camino con piedras de piedra. / Tenemos un país de palabra. Habla, habla para que conozcamos el límite de este viaje.

<sup>8</sup> Najat Rahman (2008a: 3) subraya y analiza la actitud de Darwish en tal sentido: “Palestine, argues Darwish, as it has been written about by Palestinian poets and writers, has been rendered strangely invisible –absented and displaced– by a fixed discourse of patriotism and nostalgia”. La cuestión acerca de la construcción del lugar, particularmente del hogar y del origen es ampliada por esta misma autora en Rahman (2008b) y es interesante cointerstarla con el estudio, en el mismo volumen, de Darraj (2008) donde estudia la evolución de la representación de Palestina en la obra de Darwish.

implicara un extranjería en relación con lo representado. La preocupación que parece desprenderse del texto poético tiene que ver con cuál es la relación entre la representación y lo representado:

Thumma tasā'altu: keyfa yaṣīru l-makānu  
 n'ikāsan li-ṣūratihi fi l-'asāṭir,  
 'aw ṣifatan min ṣifāti l-kalām?  
 Wa-hal ṣūratu š-šay'i 'aqwā  
 Min aš-šay'i?<sup>9</sup>

(*Lā ta'tadhīr 'ammā fa'alt*, p. 135)

Queda claro, en ejemplos como éste, que el problema no es aquí la referencia del discurso poético, sino la relación compleja del lenguaje con el mundo, cuya forma más aguda se encuentra en la posibilidad que tiene el primero de otorgar atributos (*ṣifāt*) que son “más fuertes que la cosa”, es decir, que hasta cierto punto parecen tener una realidad independiente de lo representado ¿Qué tipo de concepción sobre el lenguaje emana de fragmentos como el que venimos de citar? Sea cual sea, es claro que no puede desprenderse de la posición del “yo” lírico ante la historia misma, que no se entiende aquí sino como lenguaje. Considérese el siguiente ejemplo:

Lā taktubi t-tārīkha šī'ran, fa-s-silāḥu huwa  
 l-mu'arrīkhu. Wa-l-mu'arrīkhu lā yuṣābu bi-ri'ṣati  
 l-ḥummā 'idhā sammā ḍaḥāyāhu wa-lā yuṣghī

---

<sup>9</sup> Luego me pregunté: ¿cómo se vuelve el lugar / reflejo de su imagen en el mito / o atributo entre los atributos de la palabra? / ¿O es acaso que la imagen de la cosa es más fuerte / que la cosa?

'ilā sardiyyati l-ġitār. Wa-t-tārīkhu yawmiyyātu  
'asliḥatin mudawwanatun 'alā 'aġsādīnā...<sup>10</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 97)

y, en el mismo poema, más adelante:

...wa leysa li-t-tārīkhi  
waqtun li-t-ta'ammuli, leysa li-t-tārīkhi mir'ātun  
wa-waġhun sāfirun. Huwa wāqi'un lā wāqi'iyyun  
'aw khayālun lā khayāliyyun, fa-lā taktubuhu.  
Lā taktubuhu, lā taktubuhu ši'ran! <sup>11</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, pp. 98-99)

En los dos fragmentos del mismo poema que venimos de citar constatamos hasta qué punto la noción de poesía es impensable fuera del problema de la historia, pero vemos, al mismo tiempo, que la historia no es concebible sino como lenguaje: la orden “no escribas la historia en verso” indica con fuerza que llevar la experiencia humana concreta de la historia al ámbito del lenguaje poético genera un abismo entre el sufrimiento inconcebible de los agentes reales de la historia y la estrategia desde la que se les narra. Es notorio, además, cómo la escritura, particularmente la escritura de la historia, se instituye como una presencia física que domina el universo del hombre: por un lado, el historiador no usa

---

<sup>10</sup> No escribas la historia en verso, porque el arma es / el mismo historiador. Al historiador no lo hiere escalofrío / de fiebre cuando nombra a sus víctimas ni escucha / la interpretación de la guitarra. Y la historia es cotidianidad / de armas registradas sobre nuestros cuerpos.

<sup>11</sup> ...y la historia no tiene / tiempo para la contemplación ni tiene espejo / ni rostro viajero: es una realidad irreal / o una fantasía no imaginaria. ¡Así que no la escribas! / ¡no la escribas! ¡no la escribas en verso!

a la historia, sino la historia lo usa como arma, es decir, quien pronuncia el discurso se vuelve objeto del discurso mismo; por otro, esos discursos están directamente registrados sobre nuestros cuerpos, sobre lo más inmediato a nosotros, sobre nuestra integridad física: la distancia entre el discurso y el cuerpo del sujeto aquí se rompe para dar lugar a la sujeción, a la violación del segundo. Esta materialidad del lenguaje, como la llama Muhawi (2009: 3-4), se resuelve en la distancia infranqueable entre historia y poesía, entre prosa y verso pero, sobre todo, entre la realidad de la experiencia histórica y nuestra incapacidad para hacerla propia por medio del lenguaje.

Si volvemos al texto que hemos tomado como punto de partida y tomamos la serie de caracterizaciones en conjunto, puede decirse que algunas de ellas pueden ser vistas como tópicos (o sucesiones de atributos) hasta cierto punto estereotípicos que nos obligan a identificar *bilād* con Palestina o, al menos, con una imagen discursiva de ella. Veamos de manera sintética el conjunto de las caracterizaciones que despliega el poema:

–qarībah min kalāmi llāh / saqfun min saḥāb

–baʿīdah ‘an šifāti l-’ism / khāriṭatu l-ghiyāb

–ṣaghīrah mitla ḥabbati sumsun / ’ufuqun samāwiyyun / hāwiyatun khafiyah

–faqīratun mithla ’ağniḥati l-qaṭā / kutubun muqaddasatun / ġurḥun fi l-huwwiyyah

–muṭawwaqatu mumazzaqatu t-tilāl / kamā’inu l-māḍī l-ğadīd

–as-sabiyyah / ḥurriyatun l-mawti štiyāqan wa-ḥtirāqan

Si pensamos en caracterizaciones como *ṣaghīrah*, *faqīrah*, *muṭawwaqatu mumazzaqatu t-tilāl* y *sabiyyah*, da la impresión que pueden ser fácilmente identificadas como símbolos de un país en concreto: Palestina. Sin embargo, puede plantearse que el

poeta siente la necesidad de mostrar que, al hablar del lugar —a través, por ejemplo, de un discurso nacional o patriótico—, éste se nos convierte en una ausencia, perdiéndose “sus verdaderos atributos”. El poema, de tal suerte, impide una lectura alegórica y, como venimos de sugerir, la parodia: el país de palabra no es el símbolo de ningún país, sino una ausencia que se invoca —por decirlo de algún modo— a través del poema. Ese país, las fronteras alrededor de las cuales ese sujeto, ese “nosotros” o bien ese “yo” lírico, se localiza, su espacio —su memoria y su historia—, se presentan en el texto como lenguaje. Así, en otra entrevista, podemos leer afirmaciones de Darwish que indican hasta qué punto el lugar, las coordenadas que nos conducen a la referencia, tienen como punto de partida el lenguaje: “Nous nous battons dans la langue [palestiniens et israéliens], les uns contre les autres, pour l’appropriation du lieu” (Darwish, 2006: 65). El espacio al que refiere el poema es el poema mismo: *madīḥ* o *haǧā’* o *kalām*. Presenciamos entonces que esta distancia mencionada entre la persona poética y su discurso, este conflicto con el carácter enajenado del lenguaje, se expresa concretamente en la utilización de una serie de motivos literarios que tienen por objeto el lenguaje mismo y, frecuentemente, el lenguaje poético, es decir, en una tónica del lenguaje que entraña, por supuesto, una reflexión metalingüística. En este contexto, la primera sección del poema, aquélla en la que se caracteriza poéticamente *bilādunā.*, no es casual que comience con motivos que remiten al lenguaje. Los seis primeros versos dicen de la siguiente manera:

Li-bilādinā,  
 wa-hiya al-qarībatu min kalāmi llāhi,  
 saqfun min saḥāb.  
 Li-bilādinā,  
 wa-hiya al-ba‘īdatu ‘an ṣifāti l-’ismi,

khāriṭatu l-ghiyāb.

Las primeras dos expresiones por medio de las cuales se nos presenta este país son *al-qarībatu min kalāmi llāhi* y *al-ba'īdatu 'an ṣifāti l-'ismi*, “la que está cerca de la palabra de Dios” y “la que está lejos de los atributos del nombre”. Ambas caracterizaciones, es evidente, no pueden ser tomadas de manera aislada: se contraponen explícitamente; ambas, por su parte, ponen a *bilād* en relación directa con el lenguaje: el país se halla cerca de la palabra de Dios y lejos de los atributos del nombre. Sin tener, en un primer momento, que interpretar o re-escribir los posibles sentidos que tienen esas dos expresiones, *kalāmu llāh* y *ṣifāt al-'ism*, podemos decir que la cercanía de una es –implica– la lejanía de la otra: la primera, que liga el lenguaje con lo sagrado, se concretiza, se encarna en la realidad física del cielo: un techo de nubes, *saqfun min saḥāb*; la segunda, indica que la lejanía de los atributos del nombre le otorga a este país “el mapa de la ausencia”, sugiriendo que el nombre, los atributos del nombre (recuérdese cómo, en la entrevista citada arriba, Darwish hablaba de la ausencia de los “verdaderos atributos” del lugar en la poesía palestina) son lo que conferiría presencia al país al que refiere el poema: se halla lejos de ellos y, por tanto, su mapa, su representación, es ausencia: *khāriṭatu l-ghiyāb*. Vemos, a grandes rasgos, que una parte importante del poema se estructura a partir de dos motivos que refieren directamente al lenguaje, *kalām* e *'ism*. De tal suerte, en los versos 7-12 leemos:

Li-bilādinā,  
 wa-hiya aṣ-ṣaghīratu mithla ḥabbati sumsum,  
 'ufuqun samāwiyyun... wa-hāwiyatun khafiyya  
 Li-bilādinā,

wa-hiya l-faqīratu mithla 'ağniḥati l-qaṭā,  
kutubun muqaddasatun... wa-ğurḥun fī l-huwwiyah.

Aquí, el país se describe “pobre como las alas de las perdices” y “pequeño como grano de sésamo”: esa pobreza y esa pequeñez están puestas en relación con la presencia de libros sagrados (*kutubun muqaddasatun*) y “un horizonte celeste” (*'ufuqun samāwiyyun*). Vemos que la noción de “la palabra de Dios” predomina en el poema y, a partir de ella, se multiplican los motivos que refieren al cielo y, metafóricamente, a lo sagrado; dicha manifestación de lo celeste, asociada a la palabra de Dios, está fuertemente contrastada por la aparición de “un abismo oculto” y “una herida en la identidad”: el país, ínfimo, es la sede tanto de lo abismal como de lo celeste, el arriba y el abajo infinitos; el país, pobre, tiene libros sagrados, síntesis de la riqueza de un legado espiritual y concreción histórica de la palabra de Dios. Esa riqueza de la palabra de Dios hiere su identidad, la fragmenta; al mismo tiempo, esa identidad (*huwwiyyah*) herida parece ligada, por la musicalidad de la rima –que no por su origen léxico–, al abismo oculto (*hāwiyatun khafiyyah*) que se abre por debajo de lo celeste, como si se insinuara nocionalmente que existe un lazo secreto entre la identidad y el abismo, relación que puede confirmarse en otros textos del poemario que tocan directamente el problema de la identidad del “yo” lírico, por ejemplo en el siguiente texto, donde éste contempla su fotografía de joven colgando sobre el muro:

Qultu: yā hādhā huwa 'anta  
lakinnī qafaztu 'an il-ğidāri likey 'arā  
mādhā sa-yahduthu law ra'ānī l-ghaybu 'aqṭifu  
min ḥadā'iqihi l-mu'allaqati l-banafsāğa bi-ḥtirāmin...

rubbamā 'alqā s-salāma, wa-qāla lī:

'ud sālīman...

wa-qafaztu 'an il-ğidāri likey 'arā

mā lā yurā

wa-'aqīsa l-hāwiyah.<sup>12</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 24)

Son los lazos, como los de este ejemplo, que alargan los motivos a lo largo del poemario, abarcándolo, aquello que, en resumidas cuentas, debemos atender, más bien que una mera interpretación fija del motivo en la inmediatez del poema. Así, lo que nos interesa notar es cómo, a partir de una oposición inicial entre dos elementos temáticos sumamente abstractos –*kalāmu llāh wa šifāti l-'ismi*– se articula y genera un conjunto de temas y motivos que se van abriendo alrededor de éstos<sup>13</sup>: emergiendo de la oposición –central– entre “palabra de Dios” y “atributos del nombre”, se desprende o puede inferirse un conjunto de unidades temáticas: identidad (*ğurhun fī l-huwwiya*), temporalidad (*kamā'īnu l-māđī l-ğadīd*) y muerte (*hurriyyatu l-mawti štiyāqan wa-ħtirāqan*), que habrán de cobrar formas distintas y matices contradictorios conforme se les analice en el contexto del resto de los poemas.

Hasta el momento, hemos analizado este texto –acaso de manera abusiva– como si de algún modo se tratara de una recapitulación, de un microcosmos del universo

---

<sup>12</sup> Dije: ¡Oh éste que eres tú! / Pero he saltado del muro para ver / lo que sucederá si la ausencia me mira arrancando / de sus jardines colgantes violetas, con respeto... / Tal vez me desee la paz, diciendo: / vuelve con bien... / Y he saltado del muro para ver / lo no visto / y así medir la hondura del abismo.

<sup>13</sup> El crítico Şubhī Ḥadīdī (2009: 45-46) ha notado este recurso estilístico en Darwish que consiste, en sus palabras, “en organizar la imagen en movimientos giratorios” que se desprenden de lo que conceptualiza como “vocablo-matriz” (*mufradah al-raḥam*).

darwishiano; lo hemos hecho con una triple finalidad: en primer lugar, presentar, a través del poema y no por medio de datos bio-bibliográficos, el poemario del que nos vamos a ocupar: *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*; en segundo, situar nuestra investigación, aunque fuera brevemente, en el marco de una reflexión más amplia sobre el problema de la representación, al menos aquella que nos obliga a pensar en la relación conflictiva entre el mundo del texto y el mundo y la historia que se intenta recobrar y apropiar –sea el autor, sea el lector– a través de él; en tercero, mostrar un objeto concreto y susceptible de ser analizado: lo que aquí llamamos motivos metalingüísticos, aquellos elementos textuales recurrentes que refieren explícitamente al lenguaje o al texto poético mismo. ¿Cómo explicar, qué tipo de interpretación debemos otorgar a este tipo de motivos que aquí llamamos metalingüísticos? Surgen, así, tres cuestiones que mostraremos a continuación y a cuya respuesta intentaremos aproximarnos a lo largo de esta investigación.

1. Si bien definimos aquí como nuestro objeto de estudio los motivos metalingüísticos, de los cuales *kalāmu llāh* y *ṣifāti l-'ism* (de manera más específica: *kalām* e *'ism*) son ejemplos, su análisis en este trabajo representa e implica una meta más amplia: desprender, del análisis de estas unidades textuales, la reflexión metalingüística del texto poético. Esto implica, por un lado, rastrear las diversas maneras como se representa el lenguaje en el texto poético y, por otro, mostrar la articulación de estas representaciones –y, de manera más general, de esta reflexión– con otras grandes reflexiones que se desprenden del poemario. Se trata, a título de hipótesis, de sugerir que el problema del lenguaje en el Darwish tardío es central para entender cómo se articulan las constelaciones temáticas

alrededor de las cuales la crítica ha tendido a poner más atención<sup>14</sup>: el exilio, la identidad y la muerte.

2.El problema que se desprende de un objetivo como el anterior debería circunscribirse necesariamente a un objetivo más concreto: la clasificación y el análisis del léxico –que bien podríamos llamar terminología poética– del que se vale Darwish para hablar del lenguaje. Esto entraña una preocupación que es hasta cierto punto traductológica. A saber: aquélla que trata, como principio analítico, de no transferir –de manera automática e inconsciente– mis conocimientos y mis discursos sobre la lengua a los conocimientos y discursos de la lengua tal y como se presentan en el poema. O, dicho de otra manera, no se puede hablar de cómo se representa el lenguaje en el discurso poético de Darwish –o en poesía árabe, en general– sin preguntarse primero cómo se traduce la terminología de la que se vale el texto poético para hacerlo. Sin embargo, aproximarse al problema de la traducción de la terminología metalingüística de Darwish es, necesariamente, un paso posterior a su interpretación en el contexto de su obra y, de manera más específica, del poemario, que es justamente lo que nos proponemos ahora.

3. No se trata, sin embargo, de pretender extraer una suerte de teoría del lenguaje endémica al texto literario ni mucho menos intentar inferir, tomando como base el texto poético, elementos de la tradición gramatical árabe: la cuestión tiene que ver, en todo caso, con la reflexión sobre el lenguaje entendida como una forma de experiencia poética más que como un mero reflejo de conocimientos ideológicos o teóricos sobre éste. La pregunta que subyace a este trabajo –que no pretendemos contestar, puesto que se trata de

---

<sup>14</sup> Es significativo en tal sentido que uno de los trabajos colectivos más recientes y completos sobre Darwish (Rahman, 2008) define a Darwish –no sin razón– como poeta del exilio, poniendo de manera implícita este elemento temático en el núcleo de la interpretación crítica sobre este poeta.

un límite, pero que es su punto de partida, su finalidad— es qué tipo de conocimiento o bien cuál es la naturaleza del conocimiento sobre el lenguaje que se desprende del texto poético.

## *II. El problema del lenguaje en la poesía de Darwish: algunas precisiones*

A continuación, debemos detenernos a hacer algunas precisiones metodológicas alrededor de lo que implica estudiar el problema del lenguaje en Darwish o, como lo hemos venido llamando hasta ahora, su reflexión metalingüística. En una entrevista del año 2008 (Rahman, 2008: 321), Darwish se expresaba de la siguiente manera acerca de los estudios sobre su obra:

It is true that poetry and literature always precede criticism, but the gap is especially remarkable here in the arabic context. Criticism in the Arab world remains mostly an attempt at deciphering or explanation of meaning, even though one of the most remarkable developments in modern Arabic poetry is its move away from referential meaning rather than meaning itself (*min al-ma'nā 'ilā al-dalālah*), directing its attention to the movement of meaning rather than meaning itself. Poetry produced after 1960s is not even read. There is also a political, accusative reading of my poetry that reads more like a political prosecution, but I don't attach to it any importance or interest.

Una de las cuestiones que saltan a la vista al leer estas afirmaciones es el grado de intranquilidad del poeta ante el problema de su lectura; más allá de su postura frente a la naturaleza del trabajo crítico sea en el ámbito árabe u occidental, en estas líneas se plantea una visión del poema que se cristaliza en la distinción entre *ma'nā* y *dalālah* y que puede

resumirse en la necesidad de entender el sentido del poema como movimiento, es decir, como cambio y generatividad constante. Al poner al sentido –dos maneras distintas de entenderlo– en el centro del problema de la interpretación de su obra, este poeta está llamando la atención de nuestra lectura hacia el lenguaje mismo, abriéndose, nos parece, dos dimensiones desde las cuales se puede abordar el problema: por un lado, la que parece pedir una determinada actitud de lectura hacia su obra; por otro, la que sugiere que esa actitud crítica hacia el texto forma parte de la experiencia poética misma. Allí donde se clama que el sentido del poema es movimiento, que al descifrarse no refiere a realidades únicas, generando siempre nuevas, se está diciendo también que su interpretación debería tener esa naturaleza o, de manera más específica, debería desprenderse del mundo que instituye el texto poético; en otras palabras, que la manera de analizar el poema, si seguimos este razonamiento, refleja o se desprende de la manera de ser del poema.

Esto, que de alguna manera puede resultar evidente, es sumamente importante en la medida en la que, al hablar de reflexión metalingüística, pudiera pensarse que ésta antecede la texto, reflejándola tan sólo y, de tal manera, haciendo de éste una fuente para el estudio de una serie de representaciones que allí se codifican de manera más o menos peculiar. Es en tal sentido que, antes de definir lo que entendemos aquí por reflexión metalingüística, hemos recurrido a una observación del propio Darwish sobre el problema de lectura que ha implicado su obra: sin solamente ilustrar la preocupación de este autor sobre el lenguaje, nos permite entender que no podemos establecer una distinción tajante entre poema y análisis y, consecuentemente, entre pensamiento sobre el poema y la doble experiencia que implican su creación y su lectura. En resumen: al hablar de la reflexión metalingüística en la poesía de Darwish, hacemos alusión no a una reflexión sobre lenguaje y poema que habita y precede al texto, sino a una experiencia creativa capaz de

generar la concepción del lenguaje en que se funda; es decir, no como realidad ajena dominando al poema, sino como parte integrante del universo poético y, de tal manera, su análisis –en concreto el análisis que aquí proponemos– no es un explicitar “lo que se piensa del lenguaje” o “lo que alguien cree que el lenguaje es”; se trata, idealmente, de interiorizar ese universo fundido con la visión de la lengua que genera, permitiendo que se muestre –inevitablemente transformado– en nuestro análisis.

Uno de los estudiosos que mejor han notado este fenómeno en la poesía de Darwish, Ibrahim Muhawi, traductor al inglés de su obra, ha hecho, en tal sentido, un énfasis muy grande en la necesidad de entender la centralidad del lenguaje en esta obra como íntimamente ligada con la experiencia vital del poeta, concluyendo que uno de los contextos en los cuales se manifiesta esta centralidad del lenguaje es la propia muerte del poeta: “Darwish’s death must be viewed in the context of his life, and the context of his life is his work as a whole. Therefore, his death is part of his poetry” (Muhawi, 2009: 9). Es entonces, en este entretrejimiento de la experiencia vital con la experiencia poética, donde la primera es incluso parte de la segunda, que debemos comprender la noción misma de reflexión metalingüística. El primer problema, por supuesto, es el que implica la utilización del adjetivo “metalingüístico” y queremos a continuación, brevemente, explicar por qué y en qué sentido lo utilizamos.

Como es bien sabido, la noción de metalenguaje es, como bien explica Rey Debove (1978: 4-7), desarrollada en el ámbito de la matemática y pronto pasa a formar parte importante de la teoría lingüística. En el ámbito de los estudios literarios, su camino ha sido trazarse o bien en el sentido de a) rendir cuenta acerca de cómo el texto literario se autodefine, es decir, para estudiar cómo está codificada la función metalingüística del lenguaje como parte estructural del texto literario mismo (véase, por ejemplo, el estudio

clásico de Hamon, 1977: 181)<sup>15</sup> o bien de b) para agrupar un conjunto de fenómenos literarios hasta cierto punto disímiles que tienen como común denominador la utilización del lenguaje para hablar del lenguaje o del texto poético. En este contexto, no es difícil decir que al hablar de reflexión metalingüística estamos hasta cierto punto incurriendo en un abuso terminológico, dado que utilizamos el término solamente en el sentido de b) sin hacer ningún tipo de precisión teórica ni metodológica sobre él; sin embargo, justificaremos su utilización con base en la siguiente consideración: que la utilización del adjetivo metalingüístico permite señalar claramente bajo una sola rúbrica una serie de fenómenos que, al menos los dos autores que sabemos se han ocupado específicamente del tema, Sacks (2008) y Muhawi (2009), no describen sino como “language spaces” y “language contexts”, respectivamente. Así, por ejemplo, Muhawi (2009: 3-4) ofrece una buena caracterización del fenómeno en la siguientes palabras:

Like all poets, Darwish grappled with language to create new meanings and fresh expression. Darwish also harnessed language’s performative power to embody his homeland of Palestine. As such, he used language itself as a metaphor and drew on its grammar and structure for concepts that added philosophical depth to his work. “My language is the metaphor for metaphor” he writes on *Mural*.

En la cita anterior se observa con agudeza la manera por medio de la cual Darwish se vale del lenguaje para hablar del lenguaje, al tiempo que se señala que ese gesto hace del lenguaje mismo una metáfora en su obra; sin embargo, al fenómeno en sí no se le

---

<sup>15</sup> No podemos ser exhaustivos pero debemos señalar que, por supuesto, este tipo de desarrollos del concepto de metalenguaje en la teoría literaria tienen casi todos como origen el trabajo clásico de Jakobson (1963) sobre las funciones del lenguaje. Una buena discusión y exposición de la utilización del concepto, en su veta estructuralista, en teoría literaria puede encontrarse en Net (1998).

denomina de ninguna manera, lo cual potencialmente se puede prestar a confusión, sobre todo porque al hablar del poder performativo de la lengua como un contexto del lenguaje en la poesía de Darwish, no es transparente hasta qué punto se trata de un fenómeno sistemático en su poesía: la rúbrica “lenguaje” no permite distinguir claramente el uso concreto del lenguaje en la obra de Darwish, como se presenta en el texto (cualquier cuestión relativa al estilo, por ejemplo), de ese “usar al lenguaje mismo como metáfora”, que tiene mucho más que ver con la representación y la concepción del lenguaje al interior del texto. De manera similar, en el trabajo de Sacks no hay ningún esfuerzo por acotar o distinguir este fenómeno en la poesía de Darwish, limitándose a señalar que el lenguaje es un espacio en el que se elabora una compleja reflexión ética y estética en su obra. Hablar de reflexión metalingüística y de motivos metalingüísticos, si bien erróneamente sugiere la existencia de dos niveles separados al interior del poema –el poema en sí y el pensamiento sobre el lenguaje que le subyace, cosa que ya discutimos más arriba–, permite, sobre todo, expresar de forma clara la naturaleza de un conjunto de motivos que no son solamente *sobre* el lenguaje, sino que expresan y se originan en imaginación y experiencia sobre éste, al tiempo que el poema desarrolla un lenguaje y una –si se me permite usar esa palabra– terminología poética para expresarlo.

## Capítulo II. Cederle la palabra a la palabra: la representación del lenguaje en el poemario

### *I. El “yo” ante su lenguaje*

Como planteamos en el capítulo anterior, el objeto de estudio de este trabajo son los motivos metalingüísticos y la reflexión sobre el lenguaje poético que se encarna en ellos. Uno de los elementos más importantes que ayudan a analizar dichos motivos es la actitud o bien la perspectiva que adoptan ante el lenguaje las distintas voces que enuncian el poema. Creemos, e intentaremos mostrarlo a continuación, que entre los aspectos centrales de este poemario está justamente la peculiar posición que adopta el “yo” lírico ante el lenguaje y, específicamente, ante el acto de producir el poema; de manera paralela, veremos que eso que llamamos “yo” lírico se presenta a sí mismo, de hecho, no como una unidad de la que mana el discurso, sino como un sitio en el cual se manifiesta y fluye una pluralidad de voces.

Al enfrentarnos al texto poético, una de las preguntas que surgen es aquella que quisiera saber desde quién y hacia quién se pronuncia el discurso: en pocas palabras, cómo se dibuja, desde la enunciación, el universo que contiene el poema; esta pregunta, por supuesto, no puede contestarse sino partiendo de su análisis concreto. Lo que está en juego aquí es, por un lado, la actitud teórica con la que enfrentamos el análisis del “yo” lírico—actitud que carga sobre sus hombros la manera como las tradiciones críticas y literarias han definido lo lírico en general y, en particular, la naturaleza de la enunciación poética—y, por otro, la forma de presentarse en efecto la enunciación poética en al menos dos niveles: lo que este “yo” lírico dice de sí mismo y la manera como se codifica en concreto

–hecho observable a través del estudio de la deixis, por ejemplo– en el texto. En este apartado privilegiaremos el primero

Antes de comenzar con el análisis del texto, es necesario recordar que, en Darwish (como en cualquier otro poeta), las manifestaciones del “yo” lírico pueden –y deben– ser entendidas como distintas a lo largo de su obra: no sólo son comprensibles desde su formar parte de determinadas tendencias de la poesía árabe moderna<sup>16</sup>, sino en la concreción y especificidad de su experiencia poética, es decir, como expresó Béguin (1997: 202), teniendo en cuenta que “toda creación auténtica liga desde un principio un lenguaje a la persona que lo moldea según ritmos interiores estrictamente particulares”: ¿hasta qué punto la teorización sobre la enunciación poética es capaz de restituirle a dicho fenómeno su especificidad en tanto experiencia concreta que posibilita e impide al mismo tiempo utilizarlo como ejemplo de fenómenos mayores, sobre todo aquéllos que le otorgan a la obra su innegable dimensión histórica? En cualquier caso, bástenos aquí recalcar, y así proporcionar el contexto necesario para el estudio del Darwish tardío, el planteamiento de Darraj (2008; 2009) que analiza la poesía de Darwish en términos de las transformaciones que sufren ciertos elementos clave a lo largo de la historia poética de este autor. Así, en lo que concierne al “yo” lírico (2009: 54-64), este crítico señala que el “yo” del Darwish joven, que llama “romántico” y “profético”, capaz de prometer un tiempo histórico nuevo, creador absoluto del universo y en el que “se unifican el creador y lo creado”, el “yo” del amante y el “tú” de la amada (alegóricamente Palestina), habrá de dar lugar, al enfrentar el

---

<sup>16</sup> Una buena exposición de la “evolución” de la concepción del “yo” lírico y de lo lírico del romanticismo a nuestros días puede verse en Combe (1996: 39-51), donde dicha evolución parece culminar en la idea de una “disolución del ‘yo’ lírico”, en el caso del romanticismo, y de un cuestionamiento del “yo” cuando se le asocia específicamente a la modernidad en poesía (Combe, 1996: 45-46). De manera semejante, la presencia de metapoesía en poesía árabe ha sido relacionada con la emergencia de la modernidad en dicha tradición literaria, como plantea Azouqa (2008).

escenario de la tragedia histórica (el ejemplo paradigmático son sus textos sobre el asedio israelí a Ramallah en 2001), a un “yo” irónico, distanciado:

El poeta se muestra fuera y dentro del escenario al mismo tiempo: dentro, vive el asedio con los otros; fuera, lo contempla y lo vuelve poesía: no hay lugar para el tiempo histórico en una vida que necesita que alguien le devuelva la vida, ni tiene sitio el tiempo profético luego de haber sido recubierto por un paisaje crucificado. (Darraj, 2009: 66).

De tal manera, señala este autor, en el Darwish tardío el “yo” lírico cede su lugar a las voces de los otros, como agrega más adelante: “Si el ‘yo’ romántico, que colocaba toda cosa dentro de sí, hablaba en lugar de los otros, el nuevo poema habla de los otros dejando que los otros hablen de sí mismos y del ‘yo’ del poeta” (Darraj, 2009: 66).

Lo anterior, la transformación del “yo” en Darwish, nos permite establecer un contexto, intrínseco a un proceso personal al tiempo que referido a una meditación sobre la historia, en el cual situar la lectura de su poesía tardía, particularmente los datos que tienen que ver con la representación que el “yo” lírico hace de sí. Ahora bien, este problema se nos vuelve importante en la medida en que el texto que analizamos lo pone en el centro mismo de la atención del lector; debemos, entonces, detenernos en los primeros datos que proporciona el texto: la sucesión de epígrafes que encabeza el poemario.

tawārud khawāṭir ’aw tawārud maṣā’ir

Lā ’anti ’anti wa-lā d-diyāru diyāru

[Abū Tammām]

Wa-l'an, lā 'anā 'anā wa-lā l-baytu beytī

[Lūrkā]<sup>17</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 11)

En primer lugar, puede pensarse que estos epígrafes, de Abū Tammām y García Lorca, están puestos en relación para constituir juntos, en su diálogo y en su simetría, un poema que sintetiza de algún modo varias de las cuestiones centrales que subyacen al poemario o bien la naturaleza de la reflexión que lo mueve. El autor, al introducir las dos citas, establece que se trata de una “convergencia de ideas o de una convergencia de destinos”: en ambos textos confluye y se perpetúa una idea que es, al mismo tiempo, el destino de las voces que la han pronunciado. ¿Cuál es esa idea y ese destino? Antoon (2008: 216-17) indica, con razón, que estas citas funcionan como una “miniatura” del poemario entero que expresa “una relación dialéctica entre la identidad y el hogar”; para apoyar tal lectura, sostiene que el verso de Abū Tammām refiere y sintetiza la tradición poética del llanto ante las ruinas (*'aṭlāl*) con que tradicionalmente se abre el *nasīb* o primera sección de la casida y que suele expresar un estado de profunda melancolía por todo lo perdido. En tal sentido, Antoon concluye que, a través de estos epígrafes, Darwish, encarnándose en la voz y en la tradición que representa Abū Tammām, está presentando la identidad como un sitio en ruinas y sugiriendo que el poemario refleja la estructura de una casida clásica y, de manera más específica, que la casi totalidad del cuerpo del poemario

---

<sup>17</sup> Convergencia de ideas o convergencia de destinos // “Tú no eres tú / ni las moradas moradas” (Abū Tammām) // “Pero yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa” (Lorca).

habría de leerse como una metáfora de la sección de *rahīl* de la casida, donde el poeta estaría haciendo un viaje intentando regresar hacia su propio ser. En lo concerniente al verso de Lorca, este crítico se limita a señalar, sin hacer interpretaciones al respecto, el cambio de la segunda a la primera persona, por un lado y, por otro, la manera como este singular verso de Abū Tammām pasó a al-Ándalus a través de Ibn Khafajah para, luego de haber sido traducido al español, ser apropiado por García Lorca en su muy célebre “Romance sonámbulo”.

A las ideas anteriormente expuestas de Sinaan Antoon nos gustaría agregar el hecho, que no resalta este crítico, del carácter especular que tienen, al ser puestos uno frente al otro, los versos de ambos poetas: si bien parece muy acertado señalar que la utilización del llanto ante las ruinas sugiere que la identidad del poeta es ella misma un sitio en ruinas, un espacio arrasado, nos parece que otra cuestión central es el cambio de las personas: el hecho de que en Abū Tammām lo que se niega es la segunda persona y en el de Lorca la primera, indica que no se trata aquí solamente de la “identidad del ‘yo’”, sino también de su interlocutor o, al menos, que el problema del “yo”, a lo largo del poemario, no podrá pensarse sino en su inevitable referirse a un otro. La pregunta que consecuentemente debe desprenderse es quiénes son, qué tipo de relación guardan esos dos actores, ese “yo” y ese “tú”, negados categóricamente y reflejándose al mismo tiempo, atrapados en una suerte de diálogo donde lo que se dicen mutuamente es su no ser, su ausencia. De tal suerte, la pregunta por la identidad de quien pronuncia se vuelve inevitablemente, en este juego con los epígrafes, también una pregunta por la identidad del interlocutor, que se presenta muy específicamente a través de un pronombre de segunda persona femenino (*'anti*). No debe olvidarse, en tal sentido, que el llanto ante las ruinas está tradicionalmente ligado al llanto por el amor perdido: hay signos, pues, de que

esta pregunta por la identidad del “yo”, sobre su carácter destruido, ha de presentarse (o al menos la manera paradigmática mediante la cual se presenta) de manera implícita bajo la forma o bien desde la perspectiva de un discurso amoroso, dado que el discurso amoroso es, de algún modo, la expresión última y exacerbada de todo diálogo, de todo aquello que hace que el “yo” y el “tú” no puedan pensarse, tal y como lo sugiere el texto, sino en una relación de mutua dependencia (y de mutua negación). Más adelante deberemos volver y ahondar en la cuestión del discurso amoroso; por el momento, bástenos recalcar que el primer dato que se nos ofrece sobre la manera como se representa el “yo” lírico en este poemario es su situarse no sólo como una identidad y un origen (las moradas y las casas) negados –o en ruinas, como sugiere Antoon–, sino que esta negación del “yo” no es pensable –o se produce– en su diálogo con un otro también negado. Para eventualmente abordar esa idea, partamos del análisis de la representación del “yo” lírico en el poemario. Nos valdremos, esencialmente, del primer texto de la primera sección –la más larga– del poemario, que lleva por título *Fī šahwati l-’īqā’*, que puede ser traducido como “En el deseo del ritmo” o bien “Acercas del deseo del ritmo”. El texto del primer poema es el siguiente:

1 Yakhtārunī l-’īqā’u, yašraqū bī  
 ’anā rağ’u l-kamāni, wa-lastu ‘āzifahu  
 ’anā fī ḥaḍrati dh-dhikrā  
 5 ṣadā l-’ašyā’i tanṭuqu bī  
 fa-’anṭuqu...  
 kullamā ’ašghaytu li-l-ḥağari stami’tu ‘ilā  
 hadīli yamāmatin beyḍā’a  
 tašhaqu bī:  
 10 akhī! ’anā ’ukhtuka ṣ-ṣuğhrā,

fa-'adhrafu bi-smihā dam'a l-kalāmi  
 wa-kullamā 'abṣartu ġidh'a z-zanzalakhti  
 'alā ṭ-ṭarīqi 'ilā l-ghamāmi,  
 sami'tu qalba l-'ummi  
 15 yakhfuqu bī:  
 'anā mra'atun muṭallaqatun,  
 fa-'al'anu bi-smihā zīza z-zalāmi  
 wa-kullamā šāhadt u mir'ātan 'alā qamarin  
 ra'aytu l-ḥubba šayṭānan  
 20 yuḥamlīqu bī:  
 'anā mā ziltu mawġūdan  
 wa-lākin lan ta'ūda kamā taraktuka  
 lan ta'ūda, wa lan 'a'ūda  
 fa-yukmilu l-'īqā'u dawratahu  
 25 wa-yašraqu bī...<sup>18</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 15-16)

*Yakhtārūnī l-'īqā'u, yašraqu bī.* La primera cuestión que salta a la vista al leer este poema es que todo él gira en torno de un motivo: el ritmo (*'īqā'*). Este motivo remite inevitablemente a la materia misma del poema y de la lengua: su dimensión sonora y musical; al mismo tiempo, como indica el título de la sección donde este texto se

<sup>18</sup> El ritmo me elige, despunta a través de mí: / soy la reverberación del violín, no quien lo toca; / soy, en presencia del recuerdo, / el eco de las cosas pronunciándome / –luego pronuncio... / Cada vez que escucho la piedra, presto oído / al zureo de una paloma blanca / sollozando a través de mí: / “¡Hermano! Soy tu hermana pequeña” / Y derramo en su nombre la lágrima de la palabra. / Cada vez que veo el tronco del acederaque / en su camino hacia las nubes, / escucho el corazón de la madre / latiendo a través de mí: / “Soy una mujer repudiada” / Maldigo, en su nombre, la crisálida de la tiniebla. / Cada vez que miro un espejo sobre una luna, / se aparece el amor como un demonio / mirándome fijamente: / “todavía existo, / pero no has de regresar como te dejé, / no regresarás y no regresaré...” / Luego el ritmo completa su ciclo / y despunta a través de mí...

encuentra inserto, el ritmo se codifica como espacio del deseo (*šahwah*): tiene un carácter no sólo de cosa anhelada, sino también física, carnal. Nos encontramos aquí con el primer motivo metalingüístico del poemario que se encuentra en una relación particular con los datos que proporciona el “yo” lírico sobre sí mismo: el ritmo elige a quien lo pronuncia y resplandece (o bien “despunta” como el sol) por medio (*yašraq bi-*) del “yo”, que se encuentra en una situación de subordinación al ritmo, a la musicalidad de la lengua, preexistente a la voluntad misma de enunciar; al mismo tiempo, este ritmo refiere a un deseo físico, al cuerpo mismo del poeta. Vale la pena en este punto notar que Darwish, en muchos de sus textos, insistió en la preponderancia de la música sobre el resto de los componentes del poema (*‘anāšir al-qašīdah*). En una entrevista, por ejemplo, al preguntársele si prefería escuchar música o leer poesía, se expresaba de la siguiente manera sobre las relaciones entre ambas:

Prefiero escuchar música. La música me humaniza, me purifica, me refina más. Me transforma en pájaro. La ambición de la poesía es devenir música. No hay poesía verdadera liberada del ritmo. Cuando pequeño, me hice de una grabación con la voz de Pablo Neruda, “Veinte poemas de amor...”: la escuché repetidamente, con placer, encantado por la música de la lengua, sin necesidad de entenderla. La música es la esencia de lo poético y de lo estético. Cuando escucho música, veo flores; caballos, a veces, y viajes y perfumes. La música otorga libertad extrema de interpretar (*ḥurriyyat ta’wīl mutanāhiyah*); robo de ella imágenes e ideas. (Baddourah, 2009: 280)

Los comentarios anteriores del propio poeta sobre la importancia de la música en su pensamiento poético nos permiten considerar que la música no es sólo un elemento más de la composición del poema, sino su razón de ser última: “la ambición de la poesía es devenir

música” y, por añadidura, el regreso a un estado anterior al sentido, a lo inexpresable mismo; se trata del elemento fundacional del lenguaje que otorga “la libertad última de interpretar”. En este sometimiento de lo poético a su esencia musical, a un estado donde no existen las ataduras de la interpretación y del sentido, vemos que quien enuncia el poema se halla elegido y utilizado por esa fuerza primaria, traspasado por ella y, en consecuencia, encuentra alterada su identidad al pronunciar el texto poético: “yo” (*'anā*), objeto de la voluntad del ritmo, no puede definirse a sí mismo sino como la reverberación (*rağ'*) de un instrumento musical, el violín; se presenta, entonces, como una consecuencia de la música, no como su creador (*lastu 'āzifahū*). Hay un regreso<sup>19</sup> o un deseo de regreso a la materia musical del poema que, acaso –bien podemos estar forzando de más la lectura–, sugiere paralelamente un sentimiento de disolución de la identidad del sujeto poético en la materia misma del poema. Acto seguido, el “yo” ofrece una segunda definición de sí en la que directamente se sitúa ante la memoria (*'anā fī ḥaḍrati dh-dhikrā*), ante su experiencia de lo acontecido, como el eco (*ṣadā*) de toda cosa: pareciera que, ante su propia memoria, aquel que enuncia no es sino algo que queda del mundo, que el mundo devuelve de sí; el recuerdo y el eco pronunciándolo: un espectro. Y es solamente cuando ha sido pronunciado por las cosas, por los objetos de la memoria, que este “yo” es capaz de pronunciar:

'anā fī ḥaḍrati dh-dhikrā  
 ṣadā l-'ašyā' i taṇuqu bī  
 fa-'aṇuqu...

---

<sup>19</sup> Antoon (2009: 218) subraya que *rağ'*, esta reverberación por la que se define al “yo”, remite a la noción misma de regreso (*rğ'*).

Es importante notar la utilización del verbo *naṭaqa* que expresa, junto con la idea de pronunciar, la articulación física del lenguaje: da la impresión de que los primeros versos del texto (1-6) son una suerte de descripción de la producción misma del poema cuyo punto de partida es la articulación física del sonido; al mismo tiempo, el “yo” –elegido por el ritmo como el espacio para su manifestación– cobra forma, en el momento mismo de la articulación del discurso poético, primero de reverberación musical y luego, ante la memoria de las cosas, de eco o proyección de un mundo acontecido: ante la producción, ante la articulación del poema, quien lo pronuncia cede el espacio de su identidad hacia el lenguaje mismo. Este “yo” es, entonces, lo que queda de algo, la sombra de algo: del mundo que dice y que lo dice, del lenguaje que dice y que lo dice. A partir del verso 7, luego de haberse definido, este “yo”, al decir finalmente *’anṭuq* (pronuncio), establece su postura ante las cosas; describe su presencia, su manera de “actuar” al interior de su universo poético. Comienza así una sección del poema que introduce una serie de figuras simbólicas, de voces. Esta sección se articula a través de la repetición de la estructura *kullamā*+ verbo (“cada vez que...”):

*Kullamā ’aṣghaytu / kullamā ’abṣartu / kullamā ṣāhadtu*

Los tres verbos indican todos ellos una situación de pasividad: “escuchar”, “ver” y “presenciar” trazan al “yo” del poema, en el momento de su articulación, como una presencia cuyo grado de intervención en el universo del discurso es mínimo; los tres verbos, así, parecen caracterizarlo primordialmente como testigo de su mundo y del lenguaje. La primera actitud de este “yo” es la del aquél que escucha (*’aṣghā ’ilā*):

kullamā 'aṣghaytu li-l-ḥağari stami'tu 'ilā  
 hadīli yamāmatin beyḍā'a  
 taṣḥaqu bī:  
 akhī! 'anā 'ukhtuka aṣ-ṣuğhrā,  
 fa-'adhrafu bi-smihā dam'a l-kalāmi

“Escuchar la piedra” es escuchar lo mudo, lo inmóvil, lo inerte. Allí, en la piedra, el “yo” presta oído al zureo de una paloma, como si de la materia misma del mundo se desprendiera la voz del creador y lo creado. Nuevamente, al igual que con el ritmo, que resplandece a través o por medio del poeta (*yaṣraqu bī*), este zureo de la paloma solloza a través del “yo” del poeta (*taṣḥaqu bī*) y habla a través de él: “¡hermano! Soy tu hermana pequeña”. La paloma (tanto *ḥamām* como *yamām*) aparece frecuentemente en la poesía de Darwish asociada al discurso amoroso y, de manera más general, a la promesa de tiempos buenos, a los espacios paradisiacos, al recuerdo de la tierra prometida. En un texto del poemario leemos, por ejemplo:

Kullu ṣey'in 'unthuwiyy khāriğa  
 al-māḍī. Yasīlu l-mā'u min ḍar'i l-ḥiğārah.  
 Lā ghubāra, wa-lā ġafāfa, wa-lā khasārah.  
 Wa-l-ḥamāmu yanāmu ba'da z-zuhri fī dabbābah  
 mahğūratin, 'in lam yağid 'uṣṣan ṣaghīran  
 fī sarīri l-'āsiqayn...<sup>20</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 19)

<sup>20</sup> Toda cosa es femenina afuera / del pasado. El agua fluye del seno de la piedra. / No hay polvo, no hay sequía, no hay derrota. / Y la paloma duerme después del mediodía / en un tanque abandonado, si no encuentra / un nido pequeño en el lecho de los amantes.

Vemos cómo la presencia de la paloma está asociada a la fertilidad, a la guerra terminada y a los amantes: el poema –titulado *sa-yagī’ yawm ’akhar*, “vendrá otro día”– describe un día distinto, un día hipotético que habrá de venir (nótese la presencia de tanques abandonados) al final de algo<sup>21</sup>; en otros poemarios, podemos observar la paloma asociada también al origen, al paraíso:

Wa-ḥinā min al-qalbi mā yastaḥī’u ntišāla l-ḥadā’i li-yarḡi’a hadhā l-ḥamāmu  
 ’ilā ’awwali l-’arḍi...<sup>22</sup>

(*Ward ’aqall*, p. 43)

Así, volviendo a nuestro texto, encontramos a la paloma sollozando a través del poeta y declarándose su hermana pequeña, como si solicitara o reclamara su protección. El poeta, en su nombre, llora (*’adhrafa* =derramar lágrimas), derrama “la lágrima de la palabra, del discurso” (*dam’a l-kalāmī*). Aparece en escena, relacionado con el llanto, el discurso, la palabra misma (*kalām*). No se trata del llanto del poeta: es el llanto de la paloma –del origen y del final, de lo que ya no será o de lo que no habrá de ser– materializado en el discurso: la palabra –surgida del deseo del ritmo– se presenta en primer lugar como un llanto que ocurre en el poeta, a través de él, hallándose relacionada al mismo tiempo con un sentimiento de pérdida de los lugares amados.

El siguiente gesto del “yo” lírico (vv. 12 y ss.) es el mirar (*bašara*): se halla a sí mismo viendo el tronco del acederaque (*ḡidh’u z-zanzalakht*), árbol común en oriente muy famoso por su sombra y muy cultivado en parques, en su camino hacia las nubes; su

<sup>21</sup> Sobre este poema, Antoon (2008: 219) acota que se trata de “...a caesura in time... it is a dreamy caesura away from the present, but also from the past and its burdens...”

<sup>22</sup> Hay en nuestro corazón algo que puede arrebatarse el espacio para que las palomas regresen / al comienzo de la tierra.

mirada se eleva desde la tierra, en reposo, hacia lo alto, hacia las nubes. Esta contemplación de las nubes se encuentra también frecuentemente en el poemario y refiere a meditaciones sobre la infinitud, sobre la nada y sobre el sentido; también, sobre el sentido del lenguaje ante la imaginación:

Waṣfu l-ghuyūmi māharatun lam 'ūtahā...  
 'amšī 'alā ḡabalin wa-'anzuru min 'alin  
 naḥwa l-ghuyūmi, wa-qad tadallat min madāri l-'azūrad  
 khafifatan wa-šafifatan,  
 ka-l-quṭuni taḥluḡuhu r-riyāḥu,  
 ka-fikratin bayḍā'a 'an ma'nā l-wuḡūdi.  
 La'alla 'ālihatan tunaqqiḥu qiṣṣata t-takwīn:  
 "lā šaklun nihā'iyyun li-hadhā l-kawn...  
 lā tārīkha li-l-'aškāl..."<sup>23</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, pp. 89-90)

Las nubes son justamente lo que no tiene forma, lo que no tiene historia: incompletas, amorfas y efímeras como lo creado mismo; al mismo tiempo son, también, la fuente de la que mana el sentido. Es allí, en la contemplación de las nubes, de lo celeste indefinible e indescriptible, que el "yo" escucha el corazón de la madre (*qalb al-'umm*) latiendo a través de él. La madre tiene significaciones diversas y complejas en la poesía de Darwish; aquí, nos parece, debemos subrayar el hecho de que dice de sí misma ser una mujer repudiada

---

<sup>23</sup> La descripción de las nubes es una habilidad que no me ha sido dada. / Camino por una montaña y miro, desde lo alto, / hacia las nubes: se han desprendido de la rotación celeste, / ligeras, transparentes, / como algodón que desmotara el viento, / como una idea blanca sobre el sentido de la existencia. / Acaso sean dioses corrigiendo la historia de la Creación: / "no hay forma definitiva para esta creación, / las formas no tienen historia..."

(*'anā' mra'atun muṭallaqatun*). Dicha expresión la podemos rastrear en al menos otro poemario, también del último Darwish:

Lā 'ārifu ṣ-ṣaḥrā'a  
 lakinnī nabbattu 'alā ḡawānibihā kalāman...  
 Qāla l-kalāmu kalāmahu wa-maḍaytu  
 ka-mra'atin muṭallaqatin maḍaytu  
 ka-zawḡihā l-maksūr...<sup>24</sup>

(“Limādhā tarakta al-hiṣāna waḥīdan”, en *Al-'amāl al-ḡadīdah*, p. 377)

o bien, en otro texto del mismo poemario

...Lā seyfa lī,  
 lā khurāfata lī hāhunā li-'uṭalliqa 'ummī llatī  
 ḥammalatnī manādīlahā, ḡhaymatan ḡhaymatan, fawqa  
 mīnā'i 'Akkā l-Qadīmah... 'inda r-raḡīl!<sup>25</sup>

(“Limādhā tarakta al-hiṣāna waḥīdan”, en *Al-'amāl al-ḡadīdah*, p. 351)

Vemos que la madre en nuestro texto es una mujer repudiada; en otros momentos de su creación poética, Darwish presenta la figura de la mujer repudiada –como vemos en nuestro primer ejemplo– como una mujer que parte, junto con su marido vencido, luego de haberse pronunciado la palabra a ella misma (*qāla l-kalāmu kalāmahu*); en nuestro segundo ejemplo, se nos presenta a la madre despidiendo al poeta en el puerto de San Juan de Acre:

<sup>24</sup> No conozco el desierto / pero he sembrado a sus flancos palabra. / Ha dicho la palabra su palabra. Y yo he partido / como la mujer repudiada, he partido / como su marido derrotado.

<sup>25</sup> No tengo espada / ni leyenda aquí que me permitan / repudiar a mi madre que me ha cargado / con sus pañuelos, nube tras nube, sobre / el puerto de San Juan de Acre... ¡al momento de la partida!

en esta despedida concreta, se mezcla el tiempo histórico con un presente donde el poeta no tiene ya “ni espada ni leyenda” que le permitan “repudiar a su madre” (es decir: no tiene ya una justificación sagrada, histórica o mitológica, para negar su origen y partir) y, al no poder hacerlo, ser él mismo, no ella, quien deba cargar con los pañuelos para llorar la despedida. Una manera de interpretar estas figuras constantes en la poesía de Darwish es aquella que tiene que ver con la expulsión en un sentido histórico, la pérdida del hogar y la separación; de manera más amplia, con una reflexión sobre el origen y la desarticulación de los mitos, en los que el pronunciamiento de la palabra tiene un carácter fundacional. Es significativo, entonces, que este “yo” maldiga en su nombre la crisálida de las tinieblas (*zīza ẓ-ẓalām*). El corazón de la madre, mujer repudiada, late a través del “yo”: esta identificación del “yo” con la figura de una mujer repudiada, expulsada del paraíso pero también expulsada del lenguaje hacia la oscuridad, puede ser contrastada también con otros datos que proporciona el poemario:

’Asmā’u l-makāni tašābahat. ’Arhaqtu ’ughniyatī  
 bi-waṣfi ẓ-ẓilli. Wa-l-ma’nā yarā qalba  
 aẓ-ẓalāmi wa-lā yurā. Qāla l-kalāmu kalāmahu,  
 fa-bakat ’ilahātun kathīrātun ‘alā ’adwārihinna<sup>26</sup>.

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, p. 52)

Puede establecerse una relación –implícita, en el caso del poema que ahora analizamos– entre la oscuridad, la pérdida del origen y el lenguaje. La oscuridad, en este caso, refiere a

---

<sup>26</sup> Se parecieron, los nombres del lugar. Agoté mi canción / describiendo la sombra. Y el sentido veía el corazón / de las tinieblas sin ser visto. Ha dicho la palabra su palabra / y muchos dioses lloraron sobre el sitio que ocupaban.

lo más esencial de ella (*qalbu z-zalām / zīza z-zalām*) y, como nos lo permite ver este ejemplo, está fuertemente relacionada con el sentido (*ma'nā*). La oscuridad, de tal manera, como el punto donde el lenguaje deja de significar o donde no se puede arrancar nada del sentido –donde ya nada puede ser dicho– pero de donde precisamente surge, transformado, como de una crisálida; el punto donde la referencia se disuelve en lo indistinto (*tašābahat 'asmā'u l-makāni*, “los nombres de los sitios, se parecieron”); el punto donde el impulso poético se agota intentando su descripción (*'arhaqtu 'ughniyatī bi-waṣfī z-zill*) y ante el cual se halla el “yo” lírico expulsado: la palabra se ha dicho a sí misma y él ha quedado fuera de ella –en las fronteras del poema– contemplando la tiniebla.

El último gesto que muestra de sí el “yo” lírico es el presenciar (*šāhada*) (vv. 18-23). Este verbo, que se traduce como “mirar”, “ver”, “contemplar”, “constatar”, remite léxicamente a la idea de rendir testimonio. El “yo” lírico, en las secciones anteriores, se encuentra confrontado con figuras de las cuales se presenta como naturalmente disociado; se ha tratado, pues, de elementos y de voces que habitan su universo y su lenguaje ante las cuales el “yo” adopta la actitud del testigo. En esta sección, sin embargo, el “yo”, al enfrentarse al espejo, nos muestra el gesto de quien ha de llevar su contemplación hacia sí mismo; la contemplación, además, tiene un carácter nocturno: “cada vez que miro un espejo sobre una luna” (*kullamā šāhadtū mir'ātan 'alā qamarin*). Cada vez que el poeta se contempla a sí mismo, no se mira a sí mismo sino al amor bajo la forma de un demonio que, a su vez, lo mira fijamente, lo escudriña:

wa-kullamā šāhadtū mir'ātan 'alā qamarin  
 ra'aytu l-ḥubba šayṭānan  
 yuḥamliqu bī

En estos tres versos se dibuja una serie de elementos que, si los contrastamos con otros datos presentes en el poemario, podrían ayudar a comprender esta contemplación del propio rostro como una meditación sobre la memoria y la ausencia:

Tataša‘‘abu dh-dhikrā. Hunā qamarun yu‘iddu  
wafīmatan li-ghiyābihi. Wa-hunāka bi’run fī  
ğanūbī l-ḥadīqati zaffat mra’atan ’ilā šeyṭān.<sup>27</sup>

(*Lā ta‘tadhīr ‘ammā fa‘alt*, p. 53)

Vemos en este ejemplo que, en el dispersarse del recuerdo (sea para desaparecer o para multiplicarse en voces), hay una suerte de escena de boda nocturna, una escena que sintetiza la culminación de la unión amorosa como ausencia: el festín está preparado para (celebrar) la ausencia de una luna y la mujer está a punto de ser entregada a un demonio. Del mismo modo, regresando a nuestro poema, vemos que contemplarse a sí mismo es una suerte de ser entregado al propio amor bajo la figura de lo maligno: la boda se torna en una suerte de metáfora de la contemplación y de la unión de sí mismo, donde la luna parecería reflejar la pasión y el deseo o bien un evento amoroso en concreto sumido en el pasado (nótese que en el ejemplo inmediato la boda ocurre como resultado o bien en el contexto de una rememoración: en el “disolverse la memoria”). La cuestión central, nos parece, es que el amor se instaura en este texto como el testigo del “yo” lírico y, en consecuencia, el diálogo que establece este “yo” consigo mismo se muestra como un diálogo con el amor y con el mal. Uno de los tópicos centrales del poemario –el “yo” que

---

<sup>27</sup> Se dispersa [ramifica] el recuerdo. Hay una luna / preparando un banquete para su ausencia. Y hay un pozo, / en el sur del jardín, entregando a una mujer para ser desposada por un demonio.

se divide en dos, en locutor e interlocutor, generando un diálogo que es, en primera instancia, interno— termina produciendo la necesidad de un testigo para sí mismo. La idea de rendir testimonio de sí, del propio “yo”, alterado por el tiempo y por la propia historia, estará presente a lo largo del poemario, que pronto aparecerá dividido entre “yo” y “mi otro ‘yo’” (*’akharī aš-šakhṣī*, por ejemplo p.25):

Al-’ašiqqā’u th-thalāthatu, aš-šaqīqātu th-thalāthu,  
 wa-’ašdiqā’uka fī ṭ-ṭufūlati, wa-l-fuḍūliyyūn:  
 “hal hadhā huwa ’anta?” khtalafa š-šuhūd:  
 la’allahu, wa-ka’annahu. Fa-sa’altu: “man huwa?”  
 Lam yuḡībūnī. Hamastu li-’akharī: “’a-huwa  
 lladhī qad kāna ’anta... ’anā?” Fa-ghaḍḍa  
 aṭ-ṭarfa. Wa-ltafattū ’ilā ’ummī li-tašhada  
 ’annanī huwa. Fa-sta’addat li-l-ghinā’i ‘alā  
 ṭarīqatihā: ’anā l-’ummu llatī waladathu,  
 lakinna ar-riyāḥa hiya llatī rabbathu.  
 Qultu li-’akharī: lā ta’tadhir ’illā li-’ummika!<sup>28</sup>

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, p. 26)

Vemos que, en esta contemplación de sí mismo, el “yo” se ha vuelto irreconocible y busca testigos –testigos de lo que fue y testigos de lo que sigue siendo– para constatar su identidad. Antoon (2008: 222), al analizar ejemplos del poemario como el anterior, señala

---

<sup>28</sup> Los tres hermanos, las tres hermanas, / y tus amigos de infancia, y los entrometidos [preguntan]: / “¿acaso éste eres tú?” Los testigos difieren: / acaso él, como si él... Pregunté: “¿quién es él?” No respondieron. / Le susurré a mi otro: “¿es él aquél que había sido tú? ¿yo?” Luego bajó / la mirada y se volvieron hacia mi madre para que testificara / que yo soy él; ella se puso a cantar / a su manera: “yo soy la madre que lo parió, / pero fueron los vientos quienes lo criaron”. / Le dije a mi otro: “no te disculpes sino ante tu madre”.

que “In the first section (of the diwan) in particular, but throughout the collection, the self is scattered and a dialogue among its various fragments manifests in the recurring use of pronouns (I, you, he, we) to refer to the self. The poetic persona no longer speaks to himself, but to his others”. El “yo” lírico, según este crítico, “no se habla ya a sí mismo, sino a sus otros”; sin embargo, puede argumentarse que sus otros no son, no pueden ser, sino él mismo, a menos que este “yo” haya dejado de ser y que no exista sino a través de otras voces (la del amor, la de su propia imagen en el pasado, etc.); en tal sentido, me parece en cualquier caso más adecuado sostener que este “yo” se presenta y se contempla a sí mismo en sus sucesivas transformaciones y que, justo en el momento en el que ya no puede reconocerse, en el momento en que el espejo lo traiciona, lo constata el amor como un testigo. Dividido en un diálogo interno que presupone un “yo” y un “tú” (y un “él”, dado que es capaz de hablar de sí mismo como si fuera otro), articula un discurso cuyo tópico central es la búsqueda de sí mismo —que tiene por origen una incapacidad de reconocerse— y que remite al juego de epígrafes Abū Tammām-Lorca.

’Ammā ’anta,  
 fa-l-mir’ātu qad khadhalatka,  
 ’anta... wa-lasta ’anta, taqūlu:  
 “’ayna taraktu waǧhī?”  
 thumma tabḥathu ‘an šu‘ūrika, khāriǧa ’al-’ašyā’i,  
 beyna sa’ādatin tabkī wa-’ihbāṭin yuqahqihu...  
 Hal waǧadta l’āna nafsaka?  
 Qul li-nafsika: ‘udtu waḥdī nāqiṣan  
 qamarayn,

lakinna d-diyāra hiya d-diyār! <sup>29</sup>

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, p. 32)

El espejo engaña. Sin embargo, aunque deformado, el mundo se presenta como reconocible: el mundo en que las casas siguen siendo las casas es el mundo donde mi rostro sigue siendo mi rostro, aunque le falten elementos (“dos lunas”). Allí, en el espejo, no ha de aparecer la propia imagen, sino un otro o, en el caso de nuestro texto, del amor mismo bajo la forma de un demonio que, puede pensarse, sintetiza el pasado del poeta o, de manera más precisa, aquello por lo que no debería o debería disculparse: ante la ausencia del “yo” y de sus emblemas —el propio rostro, perdido, deformado— se ha instaurado el amor, síntesis del haber hecho, del haber actuado. Este testigo, este amor-demonio, se dirige al “yo” lírico expresando la imposibilidad de todo retorno:

’Anā mā ziltu mawǧūdan  
wa-lākin lan ta‘ūda kamā taraktuka  
lan ta‘ūda, wa lan ’a‘ūda

“Todavía estoy / todavía existo”. La imagen del poeta a lo largo del tiempo, que es propia y al mismo tiempo la de otro, que es un encuentro con el amor y con el propio mal, con las propias acciones, permanece, no ha dejado de ser: se puede rendir testimonio de ella; el amor la afirma y el mal la hace presente. Pero está distorsionada: el “yo” no ha de volver como era (*lan ta‘ūda kamā taraktuka*). Todo retorno al origen es imposible; todo

---

<sup>29</sup> En cuanto a ti, / el espejo te ha engañado: / eres tú... y no lo eres. Dices: / “¿Dónde dejé mi rostro?” / Y luego buscas tus emociones fuera de las cosas, / entre una alegría que llora y una tristeza que se carcajea... / ¿Te has encontrado a ti mismo? / Dile a ti mismo: he vuelto solo / con dos lunas menos / ¡pero las casas son las casas!

disculpase por las propias acciones, vano (*lā ta‘tadhīr ‘illā li-‘ummik*). Como bien insiste Antoon al analizar este poemario, vemos aquí uno de los grandes tópicos del poemario: el del regreso, ligado al problema de la identidad del “yo” lírico, pero ligado también a la cuestión del origen, donde el presente desde el cual se dice “yo” es necesariamente distinto de sus formas originarias.

La cuestión del origen se vuelve incisiva cuando, en los versos finales del poema, se declara:

fa-yukmilu l-‘īqā‘u dawratahu  
wa-yašraqū bī...

El ritmo ha completado su ciclo: el poema termina como comenzó. Dos cuestiones deben resaltarse: en primer lugar, que el conjunto de los motivos literarios presentes en el poema se articulan alrededor del ritmo, planteándose de hecho que la totalidad del universo literario se origina no en la facultad imaginativa de la persona poética, sino en la materia musical del lenguaje; en segundo, que la totalidad del texto puede leerse como una suerte de representación de la producción o de la formación del texto poético, en cuyo carácter cíclico el mundo se crea y el “yo” lírico alcanza su fin<sup>30</sup>. En la clausura del poema, se sugiere, se encuentra el fin de la voz poética, que no termina sino donde termina el ritmo, que no comienza sino donde comienza el ritmo. Así, si volvemos a los datos del poemario, vemos que el discurso poético (“la lágrima de la palabra”), por medio del cual se llora a las palomas del origen y de la promesa, surge del impulso ciego de la musicalidad, de la

---

<sup>30</sup> Acaso no sea ocioso recordar que la última colección de poemas de Darwish, elaborada aproximadamente durante su último año de vida y publicada póstumamente (2009), lleva por título justamente *No quiero que termine este poema* (*Lā ‘urīd li-hadhī l-qaṣīdah ‘an tantahī*, 2009).

ausencia misma de sentido, de la oscuridad. A grandes rasgos, da la impresión que la cuestión de la identidad –que en el poemario se focaliza a través del epígrafe– ocurre en el marco de una preocupación por la producción del poema que, a su vez, se enlaza con una reflexión sobre el fin y sobre el origen: hay, entonces, una relación metafórica muy fuerte entre la finalización del poema y la consumación de la propia vida. En resumen, la representación de la producción del poema y de su formación –que implica en sí misma una poética y una reflexión al interior del texto sobre la naturaleza del lenguaje poético– puede pensarse como una suerte de hilo por medio del cual la voz poética se conduce, a través del lenguaje, hacia el extremo inimaginable de su ausencia, de su propio fin.

## *II. La producción del poema y la finalidad del discurso*

En el apartado anterior mostramos, a través del análisis de los dos primeros textos del poemario, que la manera como se presenta a sí mismo el “yo” lírico en éste –así como el cuestionamiento sobre su identidad– aparece en el contexto de la producción del poema; pudo decirse, incluso, que el ritmo funciona como una suerte de metáfora del ciclo vital de la voz poética. Planteado en otros términos, la pregunta por la naturaleza del “yo” lírico es, en el marco del poemario, refractaria de una pregunta por la naturaleza del poema. Se vuelve imperioso, llegados a este punto, preguntarse cómo se representa el poema –y muy particularmente la producción del poema– en los textos que nos proporciona el poemario.

Por supuesto, son los dos textos que analizamos en el apartado anterior el punto de partida de las siguientes reflexiones, sobre todo en la importancia que tiene el ritmo en la concepción del lenguaje poético que se desprende del poemario. Diremos, entonces, que en la representación que ofrece el poemario sobre la producción del poema el ritmo es el punto de partida. Esta preponderancia del ritmo puede ser contrastada con las ideas que Darwish expresó acerca de la producción del poema, contenidas en sus volúmenes de entrevistas, donde ofrece una síntesis de su pensamiento poético. Al ser interrogado sobre qué es el sentido en poesía y si el momento poético decisivo (en la producción del poema) era “mental o intuitivo”, nuestro poeta respondió:

La notion de “sens” est difficile à cerner. Les mots, en tant que tels, ne sont pas porteurs de sens. Et comme cette relation est infinie, le sens l’est aussi. Quant à la connaissance poétique, je pense qu’il y en a trois sortes : intuitive, visionnaire et analytique (...) À la base du processus poétique, il y a l’intuition et la vision mais elles ne peuvent se libérer totalement de la connaissance analytique. Le poème nait

de manières différentes, et cela dépend des poètes eux-mêmes. Chez moi, il commence par une intuition qui devient image. C'est à dire que ce qui est flou ou onirique prend la forme d'une suite d'images. Mais cela reste insuffisant. Il faut que les images se transforment en rythmes, et c'est alors que le poème commence à creuser son cours parmi les différents genres littéraires. (Darwish, 2006: 27).

Si bien Darwish no dejó –al menos hasta donde tenemos entendido– textos propiamente críticos sobre poesía, observaciones como la anterior muestran la mucha reflexión que este autor consagró a su quehacer como poeta y, particularmente, al proceso de creación del poema: no nos debe extrañar, entonces, la frecuencia con la que encontramos en sus poemarios textos cuyo tema dominante es el poema mismo o aspectos relacionados con su producción. Así mismo, vale la pena no establecer una separación tajante entre sus ideas sobre poesía y poema y la manera como se expresan y se representan estas cuestiones en sus poemarios. Podemos así tomar la cita anterior como punto de partida para el análisis de los textos.

En el mapa –que es una suerte de ruta de su propio crear el poema, no una teoría ni una generalización ni mucho menos una receta– que ofrece Darwish en la cita anterior, vemos que en el nacimiento del poema actúan más elementos que la sola fuerza del ritmo, el cual, de hecho, se encuentra antecedido, en la elaboración del poema, por otro tipo de operaciones: por un lado, tenemos la presencia omnisciente del sentido, que abarca toda la creación poética y que el poeta concibe como un haz infinito de relaciones, como el resultado de una combinatoria que se genera en el interior del poema como un todo; por otro, una serie de momentos –la visión, la intuición, el análisis– de los que se arrancan (y se organizan) imágenes que, a su vez, han de transformarse en ritmos para conformarse como poema. En esta radiografía de la producción del poema, vemos una suerte de

distancia entre las operaciones necesarias para la creación poética y la característica esencial de lo poético: su musicalidad. Darwish insistió más de una vez en que si algo caracterizaba a la poesía como género era justamente el ritmo, la musicalidad y, al mismo tiempo, que, para él, al crear el poema, el punto de partida y “la fuerza que lo impulsa a escribir” era justamente ése: el ritmo (Darwish, 2006: 29); sin embargo, en un primer momento, la idea que transmite el primer texto del poemario –que el ritmo antecede no sólo al discurso poético, sino al “yo” mismo que lo pronuncia– deberá ser puesta en cuestión o, al menos, complejizada. La pregunta que se alza tiene que ver justamente con cómo interactúa el ritmo con el resto de los elementos del poema. Veamos cómo se manifiesta esta serie de problemas en algunos textos del poemario; en primer lugar, en el poema que lleva por título “Qul mā tašā’u” (“Di lo que quieras”):

1 Qul mā tašā’u. Ɖa’i n-nuqāṭa ‘alā l-ḥurūfi.  
 Ɖa’i l-ḥurūfa ma’a l-ḥurūfi la-tūladu l-kalimātu,  
 ghāmiḍatan wa-wāḍiḥatan, wa-yabtadi’a l-kalāmu.  
 Ɖa’i l-kalāma ‘alā l-maḡāzi. Ɖa’i l-maḡāza ‘alā  
 5 l-khayāli. Ɖa’i l-khayāla ‘alā talaffutihi l-ba’īda.  
 Ɖa’i l-ba’īda ‘alā l-ba’īdi... sa-yūladu l-’īqā’u  
 ‘inda tašābuki ṣ-ṣuwari l-gharībati min liqā’i  
 l-wāqi’iyyi ma’a l-khayālīyyi l-mušākisi /  
 Hal katabta qaṣīdatan?

10 Kalā!

La’alla hunāka milḥan zā’idan ’aw nāqiṣan  
 fī l-mufradāt. La’alla ḥādithatan ’akhallat bi-t-tawāzun  
 fī mu’ādalati z-ḡalāl. La’alla nasran  
 māta fī ’a’alā l-ḡibāl. La’alla ’arḍa  
 15 r-ramzi khaffat fī l-kināyati fa-stabāḥathā

ar-riyāḥ. La‘allahā thaqulat ‘alā rīši l-khayāl.  
 La‘alla qalbaka lam yufakkir ġayyidan, wa-la‘alla  
 fikraka lam yuḥissa bi-mā yaruġġuka. Fa-l-qaṣīdah  
 zawġatu l-ghadi wa-bnatu l-māḍī, tukhayyimu fī  
 20 makānin ghāmiḍin beyna l-kitābati wa-l-kalām /  
 Fa-hal katabta qaṣīdatan?

Kalā!

Idhan, mādhā katabta?  
 Katabtu darsan ġāmi‘iyyan  
 25 wa-‘tazaltu š-ši‘ra mundhu ‘araftu  
 kimyā’a l-qaṣīdati... wa-‘tazalat!<sup>31</sup>

(*Lā ta‘tadhīr ‘ammā fa‘alt*, p. 36)

*Qul mā taṣā’u.* Una manera de aproximarnos al texto anterior –del cual es evidente que lo mueve una reflexión sobre la escritura del poema– es notar que todo él se encuentra estructurado como un diálogo entre dos voces. El poema puede ser dividido en dos secciones: la que corre de los versos 1 al 23, donde una voz interpela a una segunda persona, ordenándole la escritura del poema, y la que corre de los versos 24 al 26, donde el interpelado responde su impotencia de realizar tal acto. Si miramos con detalle la primera

---

<sup>31</sup> Di lo que quieras: pon los puntos sobre las letras;/ pon las letras junto a las letras: que nazcan las palabras, / evidentes y oscuras, y que empiece el discurso. / Pon el discurso sobre la metáfora; pon la metáfora sobre / lo imaginario; pon lo imaginario / sobre su volverse a lo lejano. / Pon lo lejano sobre lo lejano.../ Y que nazca el ritmo / al entrelazarse imágenes extrañas / en el pendenciero encuentro entre lo real y lo imaginario. / ¿Y has escrito un poema? / ¡Claro que no! / Tal vez había más o menos sal / en los vocablos; tal vez un incidente perturbó la armonía / en la uniformidad de la sombra; tal vez un águila / murió en lo más alto de las montañas; tal vez la tierra / del símbolo se aligeró en la metonimia y se la apropiaron / los vientos; tal vez se hizo pesada sobre la pluma de lo imaginario. / Tal vez tu corazón no pensó bien, tal vez / tu pensamiento no sintió lo que te sacudía. Porque el poema / es esposo del mañana e hijo del ayer: acampa / en un lugar oscuro entre la escritura y el discurso. / ¿Y has escrito un poema? / ¡Claro que no! / Entonces ¿qué escribiste? / Escribí una lección académica / y me aparté de la poesía desde que supe / la alquimia del poema... ¡y se apartó!

sección, el hecho que salta a la vista es que la escritura del poema toma como punto de partida un imperativo, una orden: “di lo que quieras”. La orden, en sí misma, entraña el carácter absolutamente libre de la escritura (aunque no deja de ser paradójico que la libertad sea el resultado de una coerción que imponemos sobre nosotros mismos: *qul*, “di”); libre, sobre todo, en el sentido de que implica que el decir del poeta estaría sometido a su voluntad o a su deseo. A continuación (vv. 1-8), la orden se abre a representar, a poner en escena, los componentes del poema, que se irán sucediendo, a través del mandato “pon” (*ḍaʿ*), en un orden específico. Es en este punto que debemos notar y describir dos aspectos: el orden que cobran los componentes del poema en su producción y la terminología específica (así como la manera en la que se le formula poéticamente) de la que se vale el texto para hablar de ellos. La orden es, pues, poner, agregar: la descripción que se hace del poema consiste, en primera instancia, en una agregación de elementos, en una combinatoria de componentes dados<sup>32</sup>. La primera formulación que se ofrece tiene que ver con la escritura misma del poema, con su carácter gráfico: “pon los puntos (*nuqāṭ* sg. *nuqṭah*) sobre las letras (*ḥurūf* sg. *ḥarf*)” y alude, naturalmente, a las características propias de la escritura árabe. A ese gesto sigue, por supuesto, la combinación de las letras en palabras (*kalimāt* sg. *kalimah*). De la orden primaria de decir lo que se quiera, el poema se desenvuelve en tanto escritura, partiendo de los componentes mínimos de ésta: puntos y letras. De la escritura, así mismo, nacen (*tūlad*) las palabras, que se definen por la doble

---

<sup>32</sup> En algunos textos es posible encontrar, si bien de manera aislada, formulaciones de Darwish que expresan explícitamente este carácter combinatorio de los componentes del poema. Por ejemplo, en una célebre despedida –que no sabemos si está publicada– al exilio en Túnez, hablaba de “la cooperación entre el astuto poeta (*taʿāmulu š-šāʿiri l-ḥādhiq*) y los componentes intercambiables del poema (*ʿanāširu l-qašīdati t-tabāduliyyah*)”. El texto puede consultarse en línea en:

<http://www.youtube.com/watch?v=BObidSf0fHU>.

cualidad, contradictoria, de ser “claras / evidentes y oscuras” (*ghāmiḍah wa wāḍiḥah*). De la palabra, originada en la escritura, surge el discurso (*kalām*).

Hasta este momento, el esquema se desarrolla de manera paralela a como nuestro autor lo describe en el texto que citamos al comenzar este apartado: el poema se presenta como resultado de un proceso en el que el poeta combina deliberadamente, a su antojo, una serie de componentes. En la representación que muestra de este proceso el poema, por su parte, vemos que los componentes del poema se reformulan metafóricamente. Las palabras, fruto de la escritura, son sucedidas por el discurso; el discurso ha de encontrar apoyo en la metáfora (*maḡāz*), la metáfora sobre lo imaginario mismo (*khayāl*). Lo imaginario, para producir el poema, hay que ponerlo “sobre su volverse a lo lejano” (*talaffutihi l-baʿīd*): lo imaginario se describe como algo que se sustenta en lo lejano y, para producir el poema, hay que poner lo que está lejos sobre lo que está lejos (*al-baʿīd ‘alā l-baʿīd*)<sup>33</sup>, aludiendo a lo incognoscible mismo, lo irrecuperable. Finalmente, de esta disposición de componentes, surge el ritmo que, como hemos venido señalando, es el elemento central de la creación poética: la fuerza, como vimos en el apartado anterior, que antecede a la voz del poeta y que lo impulsa a la enunciación al tiempo que la característica esencial del poema en tanto género literario. Aquí se agrega que el ritmo ocurre en el momento del encuentro “pendenciero” entre lo real y lo imaginario, es decir –puede interpretarse– que lo propiamente poético, la palabra conferida de musicalidad,

---

<sup>33</sup> Podría tratarse, nos parece, de una alusión al libro del Eclesiastés: “Lejos se queda lo que estaba lejos, profundo lo profundo y ¿quién lo alcanzará?” (Eclesiastés, 7: 24). La utilización del Eclesiastés en la poesía de Darwish, particularmente en sus textos tardíos, ha sido recientemente bien documentada por algunos críticos. Véase, por ejemplo, Abū Rajab (2012) y Mūsā Ḥawāmideh (2013), que centran su atención en *Gidāriyyah*. Sobre la significación y la importancia del intertexto bíblico en la obra de Darwish, es fundamental Neuwirth (2008).

surgiría al luchar, al reñir, el universo de lo imaginario, el universo de la lengua, con el mundo mismo.

Esta representación de la producción del poema, fuertemente centrada en su escritura y que puede leerse –en parte– como una formulación metafórica de las ideas que Darwish expresara extrapoéticamente sobre el tema, es fuertemente cuestionada al interior del texto mismo. Cuando la voz que ordena la escritura del poema pregunta por su consumación, la respuesta es categórica: “¡Claro que no!”. El camino descrito en los versos anteriores no es suficiente: la disposición de los componentes del poema, su sucesión e incluso su sustento (lo imaginario y lo lejano) no bastan para resultar en un poema. La pregunta que se levanta es, por supuesto, qué definiría entonces al poema. En los siguientes versos (11-20), se aventura una serie de formulaciones sobre lo que pudo haber resultado en el fracaso del poema y se introducen, en consecuencia, más motivos que refieren al texto poético. Así, con burla, vemos que los vocablos (*mufradāt*) pudieron haber tenido “más o menos sal”; que el poema pudo haber fallado al ocurrir un accidente que perturbara la uniformidad de la tiniebla (*zalām*); que un águila muriera en lo alto de las montañas; que la tierra del símbolo (*ramz*) se hiciera ligera en la metonimia (*kināyah*) o se hiciera pesada sobre la pluma de lo imaginario (*khayāl*). Entra en juego, también, el desencuentro entre corazón (*qalb*) y pensamiento (*fīkr*), entre emoción y análisis. En resumen: la sal del vocablo, la tierra del símbolo (que se aligera hasta volverse hueca, un nudo de vientos, o se hace pesada sobre lo imaginario), la metonimia, el corazón y el pensamiento se agregan al complejo mapa de la producción –y el fracaso– del poema, ofreciéndonos, inmediatamente, una suerte de definición:

Fa-l-qaṣīdah

zawġatu l-ghadi wa-bnatu l-māḍī, tukhayyimu fī  
makānin ghāmiḍin beyna l-kitābati wa-l-kalām

“Porque el poema es esposo del mañana e hijo de pasado”. Una de las cosas que sugiere una aseveración como la anterior es que la representación del poema tiene más que ver con su temporalidad, con su relación con el tiempo, que con la organización interna de sus componentes. De hecho, la falla que clama la voz poética –“¿Escribiste un poema? ¡claro que no!”– puede ser definida como una imposibilidad: el poema es el fruto del pasado, consecuencia de lo acontecido, pero, al mismo tiempo, está prometido, atado, a lo venidero y, en tal sentido, es algo que está aún por realizarse: jamás está completo ni terminado; no puede pensarse como un objeto que se realiza para ser completado, sino como un acto en movimiento encadenado al pasado y perpetuamente proyectado hacia el futuro. El poema se muestra todo el tiempo como algo que todavía no ha sido: la palabra dicha es, simultáneamente, palabra prometida, y “acampa / en un lugar oscuro entre la escritura y el discurso”. El poema en tanto tal es sólo pensable como una zona intermedia y oscura, como un lugar de tránsito. Los dos polos entre los cuales transita el poema, la escritura (su ejecución y exteriorización) y el discurso (su culminación en tanto todo portador de sentido), son correlativos, por gracia del paralelismo, con el pasado y el futuro, con su manifestación en el tiempo.

No es difícil, con base en esta interpretación, plantear nuevamente que, tal y como sucedía con el ritmo –metáfora del ciclo vital de la voz poética– el poema aquí se muestra como espejo de la vida humana misma. Pregunta y respuesta, sin embargo, se repiten: “¿Acaso escribiste un poema? ¡Claro que no!”. Y esta voz, esta consciencia que se interpela a sí misma, vuelve a preguntar con burla –y cierta crueldad– sobre la naturaleza

de su quehacer: “Entonces ¿qué escribiste?”. La voz regresa a ella, se asume como “yo” nuevamente y confiesa: “escribí una lección académica”. El hablar sobre el poema –y se puede pensar también, incluso: el desear escribirlo– se vuelve una separación (*‘itazaltu š-šī’ra*, “me separé de la poesía”) de su sustancia, la poesía<sup>34</sup>, que, a su vez, se separa (*‘itazalat*) de la voz que trata de generarla. La representación del poema como estructura de elementos, como conocimiento y ejecución de un arte secreto, de una sofisticada combinatoria (*kimyā’u l-qašīdah*, “la alquimia del poema”), queda sepultada, dolorosamente refutada por la imposibilidad del poema: éste se vuelve inmediatamente algo que no se realiza jamás, mostrándose esencialmente como una experiencia vital que no puede ser completada ni recuperada. Hacer el poema pareciera desde esta lógica un separarse perpetuo de la sustancia del poema; el quehacer poético, en tanto intento de recuperar la experiencia de la palabra –y de la propia vida– a través del lenguaje, una frustración, una esterilidad.

En este esquema de la producción del poema, vemos que éste se representa primordialmente no sólo como conectado metafóricamente con la vida, sino como una experiencia vital él mismo. El hecho de que el quehacer poético separe al poeta de la sustancia del poema, vuelve imperioso responder una doble cuestión: por un lado, qué lugar ocupa el “yo” que produce el discurso en este esquema y, por otro, cuál es el sentido del quehacer poético, su finalidad. Con el objetivo de aproximarnos a la manera como aparecen estas cuestiones en el poemario, vale la pena ampliar nuestro análisis comparando –dado que ambos tienen importantes semejanzas temáticas y estructurales– el

---

<sup>34</sup> Nótese que a lo largo del texto se habla del poema (*qašīdah*) y sólo al final aparece la noción de poesía (*šī’r*).

poema anterior con otro texto, si bien algo extenso, del poemario: *Tunsā, ka'annaka lam takun*, “Se te olvida, como si nunca hubieras sido”:

1 Tunsā, ka'annaka lam takun  
 tunsā, ka-maşra'ī ṭā'irin  
 ka-kanīsatīn mahğūratīn tunsā,  
 ka-ḥubbin 'ābirin  
 5 wa-ka-wardatīn fī l-leylī... tunsā

\*

6 'Anā li-ṭ-ṭarīq... hunāka man sabaqat khūṭāhu khūṭāya  
 man 'amlā ru'āhu 'alā ru'āya. Hunāka man  
 nathara l-kalāma 'alā sağiyyatihi li-yadkhula fī l-ḥikāyah  
 'aw yuḏī'a li-man sa-ya'tī ba'dahu  
 10 'atharan ghinā'iyyan... wa-ḥadsā

\*

11 Tunsā, ka'annaka lam takun  
 ṣakhṣan, wa-lā naṣṣan... wa-tunsā

\*

'Amšī 'alā hadyī l-baṣīrati, rubbamā  
 'uṭī l-ḥikāyata sīratan ṣakhṣiyyah. Fa-l-mufrādatu  
 15 tasūsunī wa-'asūsuhā. 'Anā ṣakluhā  
 wa-hiya t-tağallī l-ḥurr. Lakin qīla mā sa-'aqūl.  
 Yasbiqunī ghadun māḏin. 'Anā maliku ṣ-ṣadā.  
 Lā 'arṣa lī 'illā l-hawāmiš. Wa-ṭ-ṭarīqu

huwa aṭ-ṭarīqah. Rubbamā nasiya l-'awā'ilu waṣfa  
20 ṣay'in mā, 'uḥarriku fihi dhākīratan wa-ḥissā

\*

Tunsā, ka'annaka lam takun  
khabaran, wa-lā 'atharan... wa-tunsā

\*

'Anā li-ṭ-ṭarīq... hunāka man tamšī khuṭāhu  
'alā khuṭāya, wa-man sa-yatba'unī ilā ru'yāya.  
25 Man sa-yaqūlu šī'ran fī madīḥi ḥadā'iqi l-manfā  
'amāma l-beyt, ḥurran min 'ibādati 'ams,  
ḥurran min kināyatī wa-min lughatī, fa-'ašhadu  
'annanī ḥayyun  
wa-ḥurrun  
30 ḥīna 'unsā!<sup>35</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, pp. 71-73)

---

<sup>35</sup> Se te olvida, como si nunca hubieras sido... / olvidado, como la muerte de un pájaro, / como una iglesia abandonada –olvidado–, / como un amor pasajero, / como una rosa en la noche... olvidado // El camino me tiene: hay alguien cuyos pasos precedieron los míos, / cuya visión fue dictada sobre mi visión; hay alguien / que hizo prosa el discurso para entrar en la historia / o iluminar a quien viniera después de él: / huella de canto, intuición... / Se te olvida, como si nunca hubieras sido... / ni persona ni texto: olvidado... // Marcho sobre la guía de la visión. Tal vez / le dé a la historia un tinte personal: los vocablos / me gobiernan y los gobiernan. Soy su forma; / ellos, la Revelación libre. ¡Pero ya ha sido dicho lo que habré de decir! / Me precede un mañana acontecido. Soy el rey del eco. / No tengo más trono que los márgenes; el camino / es el modo. Tal vez / los primeros olvidaron la descripción de algo: / agito allí una memoria, un sentimiento // Se te olvida, como si nunca hubieras sido... / ni noticia ni huella: olvidado // El camino me tiene: hay alguien cuyos pasos / caminarán los míos, que ha de seguirme hacia mis visiones, alguien / que recitará poesía alabando los jardines del exilio / frente a la casa: libre de mi adoración del ayer, / libre de mis metonimias, de mi idioma. ¡Y rindo testimonio / que estaré vivo / y libre / cuando sea olvidado!

La primera semejanza que debe señalarse es que este texto, al igual que el anterior, se configura como una suerte de estructura musical donde alternan, en un diálogo –nos parece– interior, dos voces: un tú que interpela o sentencia y un yo que, de algún modo, se afirma y responde a esa sentencia. La sentencia: el olvido. *Tunsā, ka’annaka lam takun*: “se te olvida<sup>36</sup>, como si nunca hubieras sido”. Si en el primer texto la pregunta gira en torno a la producción del poema y a la impotencia del poeta, en este poema –digámoslo a título de apreciación general– se intenta situar a la voz poética ante el olvido, que aquí cobra la forma de límite de sí mismo ante el discurso. Se trata de un recordatorio. La voz, dividida, recuerda (¿a sí misma?) su mortalidad, su finitud: se mira como una iglesia abandonada, como la muerte ínfima, irrisoria, de un pájaro... Pronto nos damos cuenta que el olvido como cesación de la existencia, como dejar de ser para los otros, obliga a la voz poética a pensar su discurso como un instante de los discursos que lo anteceden y que lo suceden: “el camino me tiene / pertenezco la camino”.

Vemos claramente que el producir discurso es indisociable del propio vivir. Hablar, apropiarse de la propia voz, es visto en su calidad de experiencia vital: se trata de un andar, de un caminar que parte, naturalmente, de quien antecede a la voz poética, es decir, que existe antes de ella. “Hay alguien”. La voz está poblada por presencias: sus pasos anteceden sus pasos y su visión se dicta (*’amla*) sobre sus visiones. Se encuentra dominada por lo que alguien dijo antes de él y que, “según su naturaleza, su carácter” (*’alā saġiyyatihī*), utiliza el discurso –a través de la prosa (*nathr*), haciéndolo prosa– para lograr entrar en la historia o iluminar a quien haya de venir. ¿Qué significa hacer prosa el discurso? ¿es el discurso, naturalmente, verso, música? Hacer prosa el discurso pareciera un intento por darse un lugar, por apropiarse de un espacio al interior de una narración que

---

<sup>36</sup> Que puede ser traducido, incluso, como “serás olvidado”.

necesita librarse de lo poético para volverse legítima. Ante el peso de lo acontecido, ante el peso de todo lo dicho, al interior de los límites de una historia imaginada (*ḥikāyah*) y tejida por muchas voces, el “yo” está poseído por el devenir mismo, por el suceder y el avanzar, por el camino, y no puede decir de sí ya sino lo que es huella e intuición: los restos de lo cantado (él mismo), pero también la comprensión directa, más allá de la razón, que el canto proporciona.

Es claro que, a diferencia de nuestro primer poema, aquí no se focaliza en concreto el discurso poético (que se esconde como lo opuesto oculto detrás de “prosa”) y su producción, sino la finalidad misma del discurso en general y, de manera más específica, la situación del “yo” ante éste. El “yo” está sitiado entre la voces que lo preceden y las voces que habrán de venir luego de él (vv. 23-26). Está, sobre todo, de pie ante el olvido, ante el pensamiento de su desaparición, preguntando por el sentido de su quehacer. El olvido aparece así negando las cualidades más íntimas que podrían otorgarle cualquier pertenencia a la voz poética: no será “ni persona (*šakhṣ*) ni texto (*naṣṣ*)”, no perteneciendo ya ni al mundo de la representación ni de lo representado; anula también, al mismo tiempo, todo aquello que le permitiría sobrevivir luego de sí, no pudiendo ser ya ni “huella (*’athar*) ni noticia (*khābar*)”. En al menos otro texto del poemario podemos encontrar una identificación tan fuerte entre el discurso y el olvido:

Mādhā sa-yabqā min kalāmi š-šā’iri l-‘arabī?

–Hāwiyatun... wa kheyṭun min dukhān

Mādhā sa-yabqā min kalāmika ’anta?

–Nisyānun ḍarūriyyun li-dhākirati l-makān<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> ¿Qué quedará de la palabra del poeta árabe? / –Un abismo... y un hilo de humo. / ¿Qué quedará de la palabra tuya? / –Un olvido necesario para que se recuerde el lugar.

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, p. 102)

Se nos hace evidente, en estos cuatro versos, que el olvido es la razón última del (propio) discurso (o de mí ante el discurso): es “necesario”, debe ser olvidado para que el “lugar”, el espacio, el mundo en el que ocurrió, pueda ser recordado, sobreviva en el otro, aunque la sobrevivencia de lo representado implique la desaparición de quien lo pronunciara. De manera semejante, de la palabra del poeta árabe, es decir, de la identidad poética en tanto origen y tradición, queda el abismo, lo insondable, y “un hilo de humo”, como una señal de su presencia reconocible a lo lejos, indicando un camino hacia el origen. En la representación que de la palabra / discurso nos ofrecen estos textos poéticos, éste no puede ser abordado sino bajo el peso que sobre él ejerce la tradición y el pasado, es decir, como instante dentro de un discurso colectivo donde la voz poética o el “yo” debe ceder su lugar –ser olvidado– para darle permanencia a la memoria del mundo que la palabra contiene.

¿Cómo se piensa en este contexto a sí misma la voz poética y, sobre todo, su propio decir que, como vimos, se hayan indisolublemente unidas en el curso, en el camino de su ciclo vital? Centrémonos, para esclarecer un poco esa pregunta y ampliar los argumentos anteriores, en los versos 13-20. La voz poética, en primer lugar, camina “bajo la guía del discernimiento (*baṣīrah*)”. Dicha palabra, *baṣīrah*, sugiere la idea de percibir (con la vista), discernir y, por lo tanto, de penetrar en las cosas por medio de la mirada. En su marcha, aquel que pronuncia intenta, ante todo, distinguir, observar penetrantemente con la mirada para lograr, por medio de la observación profunda y de la claridad que de ella se obtiene, agregar algo, algo no visto o hasta entonces desconocido, es decir, introducir su persona o elementos de su biografía personal (*sīrah ṣakḥṣiyyah*) en la historia (historia ficticia: *ḥikāyah*), en la narración en la que se encuentra inserto. Se establece de tal manera una

relación íntima entre la noción de persona –a la que alude el “yo” lírico– y el lenguaje que constituye la narración: los vocablos (*mufradāt*) lo gobiernan y los gobiernan, no habiendo control absoluto del sujeto sobre su lenguaje; incluso, la voz poética, que se piensa a sí misma como persona o que alude a su carácter personal, se declara la forma (*šakl*) de los vocablos, es decir, como su manifestación en el mundo. Los vocablos son eso: manifestación, revelación (*tağallin*) libre. Lo anterior no puede dejar de sugerir que, en esta lógica, el mundo del “yo” lírico es lenguaje encarnado, manifestación: los vocablos, más que representar, se hacen manifiestos, se revelan. En esta subordinación del “yo” lírico a su lenguaje, lo que encontramos como fondo es angustia por la finalidad de la palabra ¿Qué sentido tiene decir? Surge la afirmación desencantada, eco del Eclesiastés<sup>38</sup> (1: 9): “Lo que fue, eso será” / “Pero ya ha sido dicho lo que habré de decir”. Hay ejemplos del poemario que permiten ahondar en dicha afirmación:

Lam yabqa fī l-lughati l-ḥadīthati hāmišun  
li-l-’iḥtifā’i bi-mā nuḥibb,  
fa-kullu mā sa-yakūnu... Kān<sup>39</sup>

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, p. 38)

En este ejemplo se agrega otro elemento: la lengua moderna (*lughah al-ḥadīthah*). Una primera lectura puede llevar a pensar que la cuestión aquí gira en torno a cómo se sitúa el propio decir poético, en su dimensión histórica, en relación con el pasado, con la tradición: la lengua moderna se representa como devorada por su pasado, estrecha, confinada a los

<sup>38</sup> Cfr. Nota 17.

<sup>39</sup> No ha quedado en la lengua moderna un solo margen / para la celebración de lo que amamos: / lo que será... fue.

márgenes, sin espacio<sup>40</sup>: lo amado no puede ser celebrado, el sentimiento de amor y pertenencia al propio mundo no tiene ya espacio para su representación. Algunos críticos (particularmente al-Karaki, 2011, en especial en relación con el peso de la Revelación coránica) han querido notar en Darwish, en general, lo que Bloom conceptualizó como angustia por la influencia. Sin ánimo de discutir esa idea, diremos solamente que es innegable que la reflexión sobre el lenguaje poético y su finalidad que se desprende de estos textos tiene como punto de origen la confrontación entre la voz poética y su tradición literaria; sin embargo, nos parece que lo que está en juego no son sólo las estrategias mediante las cuales la voz poética –y, por supuesto, el poeta mismo a través de ella– negocia con su tradición, sino la peculiar relación que guarda el discurso con la temporalidad.

Si el poema es descrito como “hijo del ayer y esposo del mañana”, la voz poética se piensa precedida “por un mañana acontecido” (*yasbiqunī ghadun māḍin*). El poema es promesa, decíamos, se define por su carácter incompleto, su perpetuo estado de formación y, puede pensarse, es espejo de la creación misma<sup>41</sup>; sin embargo, el mañana está detrás de quien lo dice: la palabra ya ocurrió, el discurso ya fue enunciado: vanidad de la palabra –todo apropiarse del discurso es una repetición; también, sobre todo, experiencia del tiempo: ni persona ni texto, aquél que enuncia sólo puede entenderse en un tiempo sucedido, un tiempo amputado de posibilidad, un tiempo sin promesa. El tiempo ya ocurrió: la voz que enuncia es un fantasma que transita entre los polos idénticos de lo que

---

<sup>40</sup> Confróntese con los versos discutidos en el primer apartado de este capítulo en los que la palabra se pronuncia a sí misma (*Qāla l-kalāmu kalāmahu*), de donde podría desprenderse la idea de una palabra saturada de ella misma, autosuficiente. Vanidad de la palabra

<sup>41</sup> La idea de lo incompleto de la creación es recurrente en el poemario. En un poema leemos, por ejemplo, lo siguiente: *Ka’anna l-’arḍa / mā zālat tukawwinu nafsahā li-liqā’i ādama*, “Como si la tierra / aún se estuviera formando para encontrarse con Adán”. (*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, p. 42).

se ha dicho y lo que se dirá. “Soy el rey del eco. / No tengo más trono que los márgenes”. No se gobierna sino lo que queda de la palabra, lo que ha devuelto en nosotros: la propia palabra es la sombra de todos los discursos y el presente en el que escribe, en el que tiene el poder de decir, parece un confinamiento; el motivo del margen (*hāmīš*), que remite a la estructura del libro como totalidad sobre la que no se puede intervenir sino en los espacios en blanco que lo encuadran, nos ofrece una visión claustrofóbica de la propia lengua, del propio espacio de libertad enunciativa: una estrechez, un confinamiento donde no puede sino “agitar, remover” (como si se tratara de un inmenso océano de aguas estancadas) sus componentes más ínfimos –lo propio: “una memoria, un sentimiento”.

Se trata de un ciclo: “hay alguien cuyos pasos caminarán los míos...” La voz ha de ser sucedida. Y es en esta sucesión, en el hecho de transformarse ella misma en camino, que alcanza libertad en la voz que lo sigue. Esta voz se halla ya liberada de las determinaciones vitales e históricas de la voz poética: el exilio (*manfā*), la alabanza del exilio, ocurre ahora fuera del exilio histórico, político, frente a la casa. Todo se disuelve: la lengua */(lughah)*, la metonimia, el pasado. Más bien que su olvido, la finalidad de la escritura pareciera ser la disolución de la voz y de la persona en un otro que todavía no es: el único futuro posible para aquel que produce el poema es aquél que no ha de habitar. El momento de su desaparición se convierte en el momento de su liberación: ni lengua, ni exilio, ni pasado son capaces de otorgarle a la voz poética libertad y vida. “Y rindo testimonio / que estaré vivo / y libre / cuando sea olvidado”. Vida y libertad se encuentran proyectados fuera de la realidad personal de la enunciación. El poema, que es esposo del mañana, no se completa sino cuando el poeta ya no está. Da la sensación así de que, como el poema, la vida está arrojada fuera de la escritura y que el único modo de alcanzarla (¿recuperarla?) es desapareciendo en otra boca, en otra historia y en otra voluntad.

### Capítulo III. Una poesía de la espera: el nombre (*'ism*)

#### *I. El nombre propio y la persona*

En el capítulo anterior llevamos a cabo un análisis donde, en general, mostramos las distintas maneras como se representa el lenguaje en el poemario y, muy particularmente, las complejas relaciones que establece el “yo” lírico con el lenguaje poético; de tal suerte, hemos ido analizando, según aparecía, una serie de motivos relacionados con el poema y con el lenguaje poético que nos ha permitido articular el problema del lenguaje con otras preocupaciones latentes en el poemario. La cuestión central ha tenido hasta el momento que ver con la conexión metafórica que guardan poema y discurso poético con el ciclo vital de la voz poética y, en consecuencia, con el lazo entre lenguaje poético y temporalidad; en este capítulo, intentaremos relacionar esa idea con el análisis de uno de los motivos, el nombre (*'ism*), cuya importancia se hace manifiesta no sólo en la frecuencia con la que aparece en el poemario, sino en que, como intentaremos mostrar a continuación, es a través de la utilización de este motivo en concreto con que podemos, por un lado, entender con más claridad cómo cobra forma el universo poético de Darwish desde una peculiar concepción del lenguaje y, por otro, profundizar –dado que, hasta ahora, no nos hemos detenido en el análisis de ningún motivo en particular, conformándonos con extraer conclusiones de la observación de su comportamiento en el poemario como un todo– en el estudio de al menos uno de los motivos metalingüísticos.

Al analizar en algunos poemas la manera como se concibe la finalidad del quehacer y del discurso poético, vimos que uno de los temas que emergía era el del olvido: promesa contenida en todo pronunciar, dejar se ser para los otros, disolución en el lenguaje y en la

tradición donde la realidad personal de la voz poética encuentra su límite. En el último texto que analizamos leíamos:

Tunsā, ka'annaka lam takun  
 šakhšan, wa-lā naššan... wa-tunsā

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 72)

“Ni persona, ni texto... olvidado”. Debemos notar que, en poemas como éste, la voz poética se encuentra materializada e identificada, al mismo tiempo, en una doble realidad: la del texto y la de la persona. Esta realidad personal y extra-discursiva de quien enuncia el texto poético se encuentra frente al olvido, “un olvido necesario para que recuerde el lugar”, que tiende su manto sobre la vida misma del poeta, sobre su experiencia específica como persona (*šakhš*). Debemos ahora preguntarnos cómo se manifiesta en el texto la realidad personal de la voz poética, cómo se imagina la voz poética su realidad humana, ese fantasma que habita fuera del texto pronunciándolo y desapareciendo mientras lo hace. Sugeriremos en las siguientes líneas que la noción clave para contestar esas interrogantes es la del nombre propio, donde éste funcionaría como un puente que une al “yo” del poema con la presencia humana del poeta; al mundo del poeta con el mundo contenido, atrapado, en su lenguaje. Tomemos como punto de partida uno de los textos donde el nexo entre “yo” lírico –e, intentaremos mostrarlo, también de la persona– y el nombre propio es evidente: *Ammā 'anā, fa-'aqūlu li-'ismī...* (“En cuanto a mí, digo a mi nombre”).

l'ammā 'anā, fa-'aqūlu li-'ismī: da'ka minnī  
 wa-bta'id 'annī, fa-'innī ḍiqtu mundhu naṭaqtu

wa-ttasa‘at şifātuka! Khudh şifātika wa-mtaḥin  
 għayrī... Ḥamiltuka ḥīna kunnā qādirayni ‘alā  
 5‘ubūri n-nahri muttaḥidīn “‘anta ‘anā”, wa-lam  
 ‘akhtarka yā zillī s-salūqīyyi, khtāraka  
 al-‘ābā’u key yatafā’alū bi-l-baḥthi ‘an ma‘nā.  
 Wa-lam yatasā’alū ‘ammā sa-yaḥduthu li-l-musammā ‘indamā  
 yaqsū ‘aleyhi l-‘ismu... ‘aw yumlī ‘aleyhi  
 10 kalāmahu fa-yaşīru tābi‘ahu... fa-‘eyna ‘anā?  
 Fa-‘eyna ḥikāyatī ş-şughrā wa-‘awġā‘ī ş-şaghīrah?  
 Taġlisu mra‘atun ma‘a smī dūna ‘an  
 tuşġhiya li-şawti ‘ukhuwwatī l-ḥayawāni  
 wa-l-‘insāni fī ġasadī, wa-tarwī fī  
 15 ḥikāyata ḥubbiḥā, fa-‘aqūlu: ‘in ‘aṭaytinī yadaki  
 ş-şaghīrata şirtu mithla ḥadīqatin... fa-taqūlu:  
 lasta huwa lladhī ‘anīhi, lakinnī ‘urīdu  
 naşīḥatan şi‘riyyatan, wa-yuḥamliqu ṭ-ṭullābu fī  
 ‘ismī għayra muktarithīna bī, wa-‘anā ‘amurru  
 20 ka‘annanī şakhşun fuḍūliyyun. Wa-yanzuru qāri’un  
 fī smī, fa-yubdī ra‘ayahu fīhi: ‘uḥibbu  
 masīḥahu l-ḥāfī, wa-‘ammā şi‘ruhu dh-dhātī fī  
 waşfi ḍ-ḍabāb, fa-lā!... wa-yas‘alunī:  
 limādhā tarmuqunī bi-ṭarfin sākhirin. Fa-‘aqūlu:  
 25 kuntu ‘uḥāwīru smī: hal ‘anā şifatun?  
 Fa-yas‘alunī: wa-mā şa’nī ‘anā? /  
 ‘Ammā ‘anā, fa-‘aqūlu li-‘ismī: ‘aṭinī  
 mā ḍā‘a min ḥurriyyatī!<sup>42</sup>

<sup>42</sup> En cuanto a mí, digo a mi nombre: déjame, / aléjate de mí: al pronunciar me hice estrecho / al tiempo que tus atributos se hacían vastos. Pon a prueba / a alguien más... Te he cargado cuando podíamos / atravesar el río unidos: “tú yo”. No / te elegí, oh sombra mía, oh galgo fiel: te eligieron / los padres para augurarle bien a la búsqueda de sentido, / sin preguntarse qué sería del nombrado cuando / se volviera el nombre severo con él, dictándole su discurso, haciéndolo su seguidor... ¿Dónde estoy yo? / ¿Dónde mi más pequeña historia, mis pequeños dolores? / Se sentó una mujer junto a mi nombre, sin /

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, p. 77)

*‘Ammā ‘anā...* “En cuanto a mí”. El inicio de este poema se plantea como un cambio de dirección en la atención: la partícula *‘ammā* indica un vuelco sobre todo lo dicho y nos pide que centremos nuestra atención sobre el “yo”, *‘anā*, justo como si se afirmara que, hasta este momento, no se ha venido hablando “de mí”. Y he aquí que, al querer hablar del “yo”, la voz poética se siente forzada a interrogar su propio nombre. Hay una doble cuestión: por un lado, surge la idea de que la voz poética no se percibe como el objeto del discurso y, por otro, que, al interpelar a su nombre, de algún modo lo reconoce como la marca de su propia presencia en el lenguaje. Consecuentemente, vale la pena preguntarse cuál es la naturaleza de este “yo” sobre el que se nos pide que volquemos nuestra atención, a qué se alude, en el caso concreto de este poema, al decir *‘anā*, “yo”. Vemos, en un primer momento, que “yo” se presenta en una relación de dependencia con su nombre: si voy a hablar de mí, tengo, por fuerza, que hablar sobre mi nombre que, debemos subrayarlo aunque sea obvio, refiere en este caso al nombre propio.

El poema es, entonces, en este primer momento del texto, un diálogo del “yo” con su nombre. El gesto fundamental a partir del cual se aproxima este “yo” a su nombre es el de su liberación; le pide que “lo deje y que se aleje” o, planteado de otra manera, el “yo” necesita romper el vínculo que lo liga al nombre, donde el primero se encuentra sometido

---

atender la voz de la hermandad del animal y el hombre / en mi cuerpo. Y me contó / la historia de su amor. Le dije: si me dieras tu pequeña / mano, me volvería semejante a un jardín... Dijo: / no me refería a ti, pero quisiera / un consejo poético. Los estudiantes / miran fijamente mi nombre, sin interesarse en mí. Y yo paso / como un entrometido. Un lector reflexiona / sobre mi nombre y manifiesta su opinión: me gusta / su mesías descalzo, pero su poesía subjetiva / sobre la descripción de la niebla, ¡no! / Me pregunta: ¿por qué me miras irónicamente de reojo? Digo: / estaba dialogando con mi nombre: ¿soy un atributo? / Me contesta: y a mí ¿qué me importa? / En cuanto a mí, digo a mi nombre: ¡dame / lo que se ha perdido de mi libertad!

al segundo. Podemos recordar que, en el capítulo anterior, el “yo” se presentaba a sí mismo como una suerte de testigo de su mundo y, también, testigo de sí mismo, elaborando frecuentemente un diálogo interno: en este contexto, es posible pensar que el nombre propio se convierte en una instancia más de este diálogo del “yo” consigo mismo, donde el nombre constituiría uno de los componentes de su identidad. Así, dice: “Pues yo, desde que pronuncié (*naṭaqtu*) mi hice estrecho (*ḍiqtu*) / al tiempo que tus atributos (*ṣifātuka*) se hacían amplios (*’ittasa‘at*)”. Dos observaciones: primero, el nombre, la presencia del nombre en el “yo” como una parte suya, se genera en el acto mismo de pronunciar que, ya lo decíamos, tiene una dimensión física: refiere a la articulación misma del discurso, a la manifestación del poema en la boca misma del poeta; segundo, de tal suerte, el nombre ocupa un lugar, literalmente, al interior del “yo”; se trata de una presencia viva: al pronunciar, es decir, al ejecutar el lenguaje como cosa viva en su interior, los atributos del nombre se hacen vastos, al tiempo que la persona se estrecha, siendo expulsada, hacinada en sí misma por el lenguaje que la habita. Vemos, en un segundo momento, que el nombre es la expresión más concreta, la presencia más fuerte, del lenguaje al interior de la identidad del “yo” y, además, que se trata de una entidad compuesta de “atributos”: el nombre es un conjunto de características que el lenguaje arroja sobre nosotros, o bien, planteándolo a la inversa, de las que nos valemos para representarnos. De tal manera, el motivo del nombre aparece asociado en el poemario, sistemáticamente, con el motivo del atributo.

Vale la pena, en este momento, abrir un paréntesis y explorar un poco la noción de atributo (*ṣifah*), indisociable de la noción de nombre (*’ism*). La primera cuestión que se debe resaltar es que la palabra *ṣifah* proviene de la raíz *w-ṣ-f*, cuyo sentido básico es el de “describir” y “caracterizar”. La idea de *ṣifah*, atributo, aparece naturalmente asociada a la

idea de *waṣf*, describir. Como anotábamos, casi de paso, en el capítulo I, a la utilización de estos motivos subyace una concepción del lenguaje y, específicamente, de la relación entre la representación y lo representado. Se puede decir, en primer lugar, que el poema es *waṣf*, descripción, de algo, que está tendido hacia el mundo. La actitud del poeta, en esta lógica, es la de aquél que describe el mundo. Considérese el siguiente ejemplo:

Maṣaytu, kamā yaf'alu s-sā'iḥu l-'aḡnabīyyu...  
 ma'ī kāmīrā, wa-dalīfī kitābun ṣaghīrun  
 yaḍummu qaṣā'ida fī waṣfi hādhā l-makān  
 li-'akthara min šā'irin 'aḡnabīyyin.  
 'uḥissu bi-'annī 'anā l-mutakallimu fihā  
 wa-lawlā l-fawāriq beyna al-qawāfī la-qultu:  
 'anā 'akharī<sup>43</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 134)

La voz poética se presenta a sí misma caminando –en su propia tierra– como el turista extranjero, con un libro de poemas de otros autores extranjeros describiendo el lugar (leyendo el texto completo, el lugar de origen, la propia tierra). No debe olvidarse aquí que el *waṣf*es, además de la mera descripción de algo, un género poético en sí mismo: se alude, nos parece, a ambas dimensiones del vocablo. En un sentido más amplio, puede pensarse que describir implica presenciar y, por tanto, situarse fuera de lo descrito: una extranjería, un extrañamiento. Quien habla es un turista: describir es comportarse como el turista, con

---

<sup>43</sup> Caminé como lo hace el turista extranjero... / Con una cámara y, como guía, un pequeño libro / que contiene poemas, de más de un poeta extranjero,/ describiendo el lugar./ Siento que soy yo quien habla en ellos / y, a pesar de las diferencias en las rimas, diría: / yo soy otro.

su pequeño libro de poemas y su cámara fotográfica, persiguiendo<sup>44</sup> algo que está, inevitablemente, fuera de él –aunque se encuentre allí: justo como si se tratara de un escenario–, volviéndolo ajeno. El extrañamiento pasa pronto del afuera, del mundo descrito, hacia el adentro: la voz poética siente que es ella “quien habla” (*al-mutakallim*) en la voz de los otros poetas: se vuelve anónima, indistinta, sin nexo alguno legítimo sobre el mundo exterior ni sobre sí misma: reconocerse en las palabras de los otros implica un paso de la extranjería con el afuera hacia la extranjería en relación consigo mismo: del espacio como lenguaje pasamos a la idea del “yo” –¿el espacio del yo?– como lenguaje. Es, pues, en tal sentido que puede leerse –sin duda forzando la idea– la relación del nombre propio con el “yo”: el primero, conjunto de características o atributos, sería la descripción o *waṣf* del segundo. Encontramos, además, que esta conexión entre el nombre y el “yo”, engranaje de atributos, puede ser vista como correlativa de aquella que liga a la descripción del mundo con el mundo mismo. En ese mismo poema leemos:

'Umsiku hadhā l-hawā'a š-šahiyya,  
 hawā'a l-Gafīl, bi-kiltā yadayya  
 wa-'amḍaghuhu mithlamā yamḍaghu l-mā'izu l-ḡabālīyyu  
 'a'ālī š-šūḡayrāti,  
 'amšī, 'u'arrifu nafsī 'ilā nafsihā:  
 'anti, yā nafsu, 'iḥdā ṣifāti l-makān<sup>45</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alta*, p. 136)

<sup>44</sup> Más adelante, en el mismo poema, escribe: *kuntu 'atba'u waṣfa al-makāni* (“Me hallaba persiguiendo la descripción del lugar”).

<sup>45</sup> Sujeto este aire gustoso, / aire de Galilea, con ambas manos: / lo mastico como mastican las cabras montañosas / los arbustos más altos... / camino: presento mi alma a su alma: / tú, oh alma, eres uno de los atributos del lugar.

Aquí vemos al “yo” lírico frente a la materialidad del mundo presenciado: intenta sujetar lo que no puede ser sujetado: el aire de Galilea, hacerlo suyo, al grado de masticarlo, de ingerirlo, como hacen las cabras con los arbustos. Entonces presenta su alma al alma del lugar y declara: “tú, oh alma, eres uno de los atributos (*ṣifāt*) del lugar”. La propia presencia en el mundo forma parte de la descripción del mundo; más importante aun, vemos que la totalidad de la persona aparece, figuradamente, como un hecho del lenguaje: el mundo es cosa dicha y el alma es *como* parte de lo que se dice del mundo, uno de los atributos que forman ese vasto nombre que llamamos “lugar”. La metáfora toma también la forma de la representación gráfica del nombre:

Mašaytu ‘alā mā tabaqqā min al-qalbi,  
 ṣawba š-šamāl...  
 thalāthu kanā’isa mahğūratun,  
 sindiyānun ‘alā l-ğānibayni,  
 quran ka-nuqāṭin ‘alā ’aḥrufin muḥiyat,  
 wa-fatātun ‘alā l-’uṣbi taqra’u mā  
 yuṣbiḥu š-ši’ira: law kuntu ’akbara,  
 law kuntu ’akbara, la-’astaslama dh-dhi’bu lī!<sup>46</sup>

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, p. 133)

Una de las cuestiones que podemos notar en este pasaje es la manera como el lugar, el paisaje, se presenta transfigurado en la representación gráfica de un discurso. Lo que dije del mundo –“lo que queda del corazón”: las aldeas desaparecidas del paisaje de Galilea son

---

<sup>46</sup> Caminé sobre lo que queda del corazón, / hacia el norte... / Tres iglesias desiertas, / robles a ambos lados, / aldeas borradas como puntos sobre las letras / y una muchacha sobre la hierba leyendo / algo que semeja la poesía: “¡si fuera grande! / ¡si fuera grande, se me rendiría el lobo!”

como “puntos borrados de las letras”, pura escritura consonántica, sin diácriticos, sin alma; el deseo de la muchacha, por su parte, de vencer al enemigo, al lobo –o bien al seductor amenazante–, semeja a la poesía: acción y mundo son ellos mismos escritura. El lugar es un nombre y un nombre, en su dimensión material, está compuesto de puntos (*nuqāṭ*) y de letras (*ʿaḥruf*). En otro poema leemos:

Galasat ʿArīḥā, mithla ḥarfin  
 min ḥurūfi l-ʿabğadiyyati, fī smihā  
 wa-kabawtu fī smī  
 ʿinda muftaraqi l-maʿānī...<sup>47</sup>

(*Lā taʿtadhīr ʿammā faʿalt*, p. 44)

Aquí encontramos otro sitio cuya dimensión de lectura es al mismo tiempo personal y mitológica: Jericó se “sienta” sobre su nombre. El lugar, de algún modo, ocupa su nombre, ocupa un lugar en el espacio de su nombre o, dicho de manera más precisa, diera la impresión de que el lugar mismo es una parte del nombre que contiene todos sus atributos y que, de hecho, lo contiene a él mismo. El lugar, Jericó, se muestra como una letra entre las letras del alfabeto, ocupando un lugar en el lenguaje, que necesariamente lo contiene; de manera paralela, la persona poética tropieza con su propio nombre “en la encrucijada de los sentidos”. ¿Cómo interpretar este juego de imágenes, tan frecuentes en la poesía del Darwish tardío? Hay dos cuestiones que muestra este fragmento que necesitan ser subrayadas y que, como veremos, están íntimamente relacionadas: primero, el estatus que tienen las letras mismas en tanto portadoras de los atributos del nombre; segundo, la

---

<sup>47</sup> Se sentó Jericó, como un letra / de las letras del alfabeto, sobre su nombre. / Y tropecé con mi nombre / en la encrucijada de los sentidos...

contraposición fuerte entre la persona y el nombre: el nombre se halla justo en el punto donde los sentidos se encuentran o confluyen, en situación de obstáculo: ¿con qué tropieza la voz poética? ¿consigo misma? ¿o se trata, más bien, de una suerte de fardo que le impide a la persona acercarse a algo? Exploremos, en primer lugar, la cuestión de las letras del nombre que, como dijimos, parecen sintetizar o contener los atributos. Considérese el siguiente fragmento:

Sa-taḥmilu l-'ašyā'u 'anka šu'ūraka l-waṭanī:  
 tanbutu zahrātun barriyyatun fī ruknika l-mahǧūri /  
 Yanquru ṭā'iru d-dawriyyu ḥarfa "l-ḥā",  
 fī smika,  
 fī lihā'i t-tīnati l-maksūri /  
 talsa'u naḥlatun yadaka llatī mtaddat  
 'ilā zaghabi l-'iwazzati khalfa hadhā s-sūri /<sup>48</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 32)

En este fragmento presenciamos una suerte de reintegración de la voz poética al espacio: el poema, en su conjunto, es un diálogo interior donde el poeta describe su regreso a la tierra natal, la primera casa desaparecida. Las cosas, aquí, las cosas de ese mundo, la cosas del espacio, se llevan del poeta su consciencia nacional, es decir, su discurso humano sobre el lugar de origen, no quedando sino el puro cuerpo entregado a un espacio ya no significado. Del cuerpo y de la persona resta una suerte de ruina: de la columna abandonada crece una flor silvestre y vemos que un gorrión picotea una de las letras del

---

<sup>48</sup> Las cosas se llevarán de ti tu consciencia nacional: / crecerá una flor silvestre en tu columna abandonada. / El gorrión picoteará la letra ḥā' / de tu nombre, / en la corteza rota de la higuera. / La abeja picará tu mano que se había extendido / hacia la pluma del ganso detrás de esta muralla.

nombre, la *ḥā'* ( de Maḥmūd). Parte, pues, integral de la identidad y de la corporeidad del poeta es el nombre y sus letras. Tal y como las aldeas desaparecidas (por la ocupación israelí) eran puntos, diacríticos, borrados de una escritura, así el poeta, privado de identidad, como una ruina abandonada –¿se tratará, incluso, de su cuerpo muerto?–, es un nombre, su nombre, picoteado por los pájaros, con una de sus letras mutiladas o arrancadas. No es difícil concluir que el nombre propio es de algún modo el emblema de la persona (y de su corporeidad), ya no de la voz poética, y que sus atributos y sus letras son en consecuencia inalienables, encontrándose en ellos codificada la identidad de su portador.

El motivo aparece en todas las etapas de la poesía de Darwish; sin embargo, en su poesía tardía cobra dimensiones particulares. Una manera de entender mejor su dimensión más profunda en este poemario, es recurriendo, aunque sea de paso, a un ejemplo tomado de uno de sus textos –y sin duda su poema más largo– más ambiciosos, *Gidāriyyah (Mural, 2000)*, que se encuentra todo él construido a partir de este motivo. Considérese la sección final de ese poema:

Wa-smī, wa-'in 'akhṭa'tu lafza smī  
 bi-khamsati 'aḥrufin 'ufuqiyyati t-takwīn lī:  
 mīm / l-mutayyamu wa-l-muyattamu wa-l-mutammimu mā maḍā  
 ḥā' / al-ḥadīqatu wa-l-ḥabībatu, ḥayratāni wa-ḥasratāni  
 mīm / al-mughāmīru wa-l-mu'addu l-musta'iddu li-mawtihi  
 l-maw'ūdi manfiyyan, marīḍa l-muštahā  
 wāw / al-widā'u, l-wardatu l-wuštā,  
 wilā'un li-l-wilādati 'aynamā wuḡidat, wa-wa'du l-wālidayni  
 dāl / ad-dalīlu, d-darbu, dam'atu

dāratin darasat, wa-dawriyyin yudallilunī wa-yudmīnī (...)<sup>4950</sup>

(“Gidāriyyah” en *al-‘Amāl al-ġadīdah...* pp- 534-35)

Muy a grandes rasgos –no podemos detenernos a rastrear el complejo mapa metafórico expresado en el texto asociado a cada letra– es claro que, a través de las letras del nombre se traza una biografía personal y espiritual, como si la vida entera de la voz poética se encontrara contenida en las letras del nombre: es en las letras del nombre donde se concentran sus atributos. Es imposible no señalar en este punto que este recurso, mediante el cual se asigna a cada letra del alfabeto valores simbólicos, echa sus raíces en la ciencia esotérica de las letras (*‘ilm al-ḥurūf*), desarrollada en el contexto del comentario místico del texto sagrado y a través de la cual se deriva una compleja cosmología que tiene como base la concepción de un universo creado a partir de la palabra divina. No podemos rendir cuenta aquí de este problema: baste decir que la ciencia de las letras está fuertemente asociada a la reflexión filosófica sobre los atributos divinos y, sobre todo, que es un motivo recurrente en varias tradiciones místicas, entre ellas, por supuesto, la mística islámica<sup>51</sup>. La utilización –fundamentalmente libre– del recurso alude, si evitamos tocar el

---

<sup>49</sup> Y mi nombre, incluso si me equivoco al pronunciar / las cinco letras horizontales de que está hecho, es mío: / Mīm: el loco de amor, el huérfano, el que completó el pasado. / Ḥā’: el jardín y la amada, dos perplejidades y dos penas. / Mīm: el aventurero, el preparado, el dispuesto a su muerte prometida exiliado, enfermo de amor. / Wāw: la despedida, la rosa meridiana, / la sumisión al nacimiento donde quiera que ocurra, la promesa de los progenitores. / Dāl: el guía, el camino, la lágrima / de una morada desaparecida y de un gorrión que me acaricia y me ensangrenta.

<sup>50</sup> Todos los atributos asociados a cada *ḥarf* en este fragmento tienen por supuesto por primera letra dicha *ḥarf* (por ejemplo: *M / al-Mutayyamu* = “loco de amor”). Intentar reproducir en español el recurso, si bien no imposible, no conduce sin embargo sino a la deformación del mapa metafórico que dichos atributos trazan.

<sup>51</sup> Uno de los ejemplos más conocidos son los textos de Mansūr al-Hallāġ, particularmente sus *Ṭawāsīn*; el recurso, que no es privativo del Islam, estando presente en muchas tradiciones religiosas, se encuentra en la obra de una gran cantidad de pensadores y

espinoso tema de la representación y la utilización de elementos religiosos en estos textos<sup>52</sup>, a una concepción del lenguaje en el poemario como constitutivo de la realidad (donde ésta sería, incluso, una emanación del primero) y del mundo, capaz de crearlos, alterarlos y contenerlos; la pregunta que surge aquí es qué dimensión tiene esta concepción del lenguaje dentro de la experiencia poética de Darwish: al menos en un primer momento, podemos decir que dicha concepción, que hasta cierto punto lo trasciende, interiorizada y ajena al mismo tiempo, cobra una o varias formas específicas, muy especialmente la que tiene que ver con el lugar ya no de la voz poética sino de la persona en el lenguaje: en resumidas cuentas, si en el lenguaje –sintetizado en el nombre– están contenidos mundo y vida, ¿qué lugar ocupo yo? ¿quién es “yo” en mi poesía? Hay, pues, una oposición violenta, una relación incómoda, entre la persona como ser que nombra y la persona como realidad nombrada. Sigamos revisando la parte final de *Gidāriyyah*:

---

místicos como Ibn ‘Arabī o al-Niffārī. En cuanto a la utilización del motivo del nombre propio y su desmembramiento en letras con complejos valores simbólicos en la literatura árabe contemporánea, específicamente en poesía, no he logrado encontrar hasta el momento trabajos académicos que rindan cuenta del fenómeno. Una genealogía mínima del recurso tiene que tomar en cuenta la poesía de Adonis, donde el ejemplo paradigmático podría ser *Hadhā huwa smī* (1971/1988). Este autor, además, elaboró un discurso crítico –que es, sin duda, una narrativa histórica, una mitología incluso, de la literatura árabe contemporánea– sobre las relaciones entre poesía moderna y sufismo, en *Sufismo y surrealismo* (Adonis, 1992). Importante es notar el lugar que le otorga este poeta, en su lectura del pensamiento árabe, al sufismo como una fuerza esencialmente revolucionaria, en oposición dicotómica a movimientos y corrientes tradicionalistas (Adonis, 1972-74/1994: 5 y ss cuya versión sintética está en Adonis (1990)). Sin duda alguna, Darwish conocía bien estos textos.

<sup>52</sup> La cuestión debe ser tratada con cuidado. Al preguntársele, en entrevista, sobre la utilización de vocabulario sufi en poesía árabe contemporánea, la respuesta de Darwish fue contundente: “Cela ne m’intéresse pas et je ne crois pas qu’il soit possible de nos jours d’écrire de la poésie mystique” (Darwish, 2006: 38) o bien, en el mismo sentido, “On se content d’insérer certaines notions d’une façon tout à fait anachronique” (Darwish, 2006: 39).

Wa-hadhā l-'ismu fī...  
 wa-li-'aṣḍiqā'ī, 'aynamā kānū, wa-fī  
 ġasadī l-mu'aqqatu, ḥāḍīran 'am ghā'iban...  
 mitrāni min hadhā t-turābi sa-yakfiyāni l'ān  
 (...) wa-fī  
 mā kāna fī: 'amsī, wa-mā sa-yakūnu fī  
 ghaḍī l-ba'īdu, wa-'awdatu r-rūḥi š-šarīdi  
 ka'anna šay'an lam takun  
 ka'anna šay'an lam takun  
 ġurḥun ṭafifun fī dhirā'i l-ḥāḍiri l-'abathiyi...  
 wa-t-tārīkhu yaskhuru min ḍaḥāyāhu  
 wa-min abṭālihi...  
 yulqī 'aleyhim naḥratan wa-yamurru...  
 hadhā l-baḥru fī,  
 hadhā l-hawā'u r-raṭbu fī  
 wa-smī –  
 wa-'in 'akhṭa'tu lafza smī 'alā t-tābūt–  
 fī.  
 'Ammā 'anā –wa-qad imtala'tu  
 bi-kulli 'asbābi r-raḥīl–  
 fa-lastu fī  
 'anā lastu fī  
 'anā lastu fī...<sup>53</sup>

(“Gidāriyyah” en *al-'Amāl al-ġadīdah*... pp. 535-37)

<sup>53</sup> Y este nombre es mío... / y de mis amigos, donde quiera que estén, y mío / mi cuerpo temporal, presente o ausente... / Dos metros de este polvo bastarán por ahora / (...) / y mío / lo que era mío: mi pasado y lo que ha de ser mío, / mi mañana lejano y el regreso del alma errante, / como si nada hubiera sido / como si nada hubiera sido, / leve herida en el brazo del presente absurdo... / Y la historia se burla de sus víctimas / y de sus héroes, / les lanza una mirada y luego pasa... / Este mar es mío; / este aire húmedo, mío, / y mi nombre –incluso si pronuncio mal mi nombre sobre el ataúd–, / mío. / En cuanto a mí –habiéndome llenado / de todas las razones para la partida–, / yo no soy mío / yo no soy mío / yo no soy mío...

Lo primero que debemos subrayar es la repetición constante de la posesión (l-): “este nombre es mío”. “Este”: quien habla lo tiene frente a sí, su presencia es inmediata, corporal, como un hecho del mundo, como la mortandad del propio cuerpo; la voz se encuentra ante dos hechos: su nombre y la mortalidad de su cuerpo (*ġasadī l-mu’aqqat*). Son suyos: tanto en su presencia como en su ausencia. El juego aquí está en el contraste entre lo propio y lo ajeno: la muerte le es propia, su lenguaje es propio –y la totalidad de su vida en el tiempo: lo que ya fue (*’amsī*) y lo que será de él (mientras todavía sea). Esa totalidad, la del mundo presenciado y la de la propia vida, pareciera que jamás han sido (*ka’anna šay’an lam takun*), como una fantasmagoría: “una leve herida en el brazo del presente absurdo”. La historia humana, así, los acontecimientos del mundo en que ocurre la vida de la voz poética y que la anteceden, se vuelven una suerte de ilusión que transcurre indiferente a sus actores (víctimas y héroes), como si se burlara de ellos. Queda el instante, solamente, como una afirmación de lo que es propio: muerte y lenguaje. “Este mar es mío / este aire húmedo mío”: nombre y mundo son propios, cuerpo y nombre son propios. La muerte es propia, pero solamente como cosa imaginada, hallándose la voz poética contemplando su propia tumba: el nombre se pronuncia “sobre el ataúd”, como si allí lo leyera y no supiera interpretarlo, como si le costara trabajo reconocerlo. Y es entonces, ante el mundo, ante el cuerpo y ante el lenguaje, que la voz vuelve a ella misma, apareciendo la ruptura con su discurso de la que hablábamos al comenzar este capítulo: *’ammā ’anā* / “en cuanto a mí...” El “yo” irrumpe como algo que no tiene ya lugar, el “yo” irrumpe en el presente ilusorio y poseído, el presente absurdo: se ha llenado “de todas las razones para partir”, está listo para dejar de ser: ya no es de sí. Ser en el lenguaje le impide toda posibilidad de ser en sí mismo, de declarar no su vida –que, como totalidad, no es entonces sino un hecho más entre los hechos del mundo– sino su estar en ella aquí y

ahora como algo propio. *'Anā / yo* es, aquí, la realidad personal del poeta: *'anā lastu ī /* “yo no soy mío”. El lenguaje lo expulsa de sí, pero no como al místico –no disuelve su “yo” en ningún tipo de habla sobrenatural<sup>54</sup>– sino como al hombre cuya vida no se justifica más que partiendo, más que cediendo su lugar a la impersonalidad de la palabra, a la indiferencia del tiempo, a la naturaleza indistinta de los hechos ante la historia como cosa acontecida. Hay, en resumidas cuentas, una oposición radical entre la realidad como persona y la realidad como ser que pronuncia. A propósito de estas líneas, el mismo Darwish comentó:

En fin de compte, il ne reste du poète dans le meilleur des cas, qu'une partie de son œuvre. Quant à lui, il ne s'appartient pas parce qu'il se sacrifie pour sa langue, et pour justifier sa présence sur terre. Il est éphémère et seul demeure langue. “Je ne m'appartiens pas” en tant que personne, mais “je m'appartiens” peut-être en tant que poète. Si ce que j'écris a quelque valeur, elle n'est pas à moi mais aux autres et à la langue (Darwish, 2006: 95).

Dos aspectos a resaltar: la oposición entre poeta y persona, entre ser en/ para la lengua y ser como persona, en la propia vida, por un lado y, por otro, justificar la propia presencia en la tierra: el hombre debe morir para justificarse, el hombre debe ser olvidado para que la lengua viva. Es la imagen de un sacrificio: ser poeta, asumir la palabra en sí mismo, es visto aquí como una aceptación de la aniquilación personal; la persona no se justifica sino cuando ya no es (idea que acaso alumbre una meditación sobre el sentido del título mismo

---

<sup>54</sup>Hay críticos que han querido ver como una característica de la modernidad en poesía una suerte de enajenamiento del “yo” –un “parler hors de soi”– lírico que se ha identificado deliberadamente con el lenguaje místico y las hablas “inspiradas” (Cfr. Collot, 1996: 114 y ss.). Aquí nos parece que la relación es forzada: ni el “yo” lírico tiene una manera prototípica de manifestarse en la modernidad ni la comparación entre una cosa y otra permite ahondar en la especificidad que pueden tener ambas en los textos concretos.

del poemario: “No te disculpes por lo que hiciste”). En cierto sentido, la palabra, la experiencia vital del lenguaje poético que revisábamos en los capítulos anteriores, se nos vuelve en este orden de ideas una preparación para la muerte.

Esta larga digresión nos ha permitido profundizar dos aspectos del motivo del nombre: el atributo y la letra; nos ha permitido, sobre todo, notar que el poema en cuyo comentario basamos nuestro análisis del nombre propio en este poemario echa sus raíces a lo largo de la poesía tardía de Darwish dibujando, en su trayectoria, un peculiar retrato: el hombre está situado ante su nombre como si estuviera situado ante la mortandad de su cuerpo. Al final de *Gidāriyyah* (poemario del 2000, escrito poco tiempo después de que se le practicara a Darwish una operación en la que, según sus propias palabras, experimentó por algunos instantes su propia muerte) vemos a la voz poética pronunciando mal su nombre sobre su ataúd, lista para la partida. El final es el inicio de nuestro texto: *'Ammā 'anā.../* “en cuanto a mí...” El final es una ruptura con el lenguaje para poder pensar mi muerte; el inicio, aquí, es también una ruptura: ahora es necesario hablarle al nombre para poder alcanzar mi propia vida, mi vida como hombre, como persona. El poema todo él es una descripción de lo que ocurre más allá de las fronteras del nombre, es decir, un paseo por la identidad personal del “yo” lírico. Teniendo en cuenta este contexto, podemos desprender del análisis del resto del poema una sucesión de representaciones alrededor de la incómoda relación nombre-persona:

1. Vv. 4-5. En primer lugar, el nombre es algo que se carga (*ḥamala*); es, puede decirse, un fardo con el cual atravesamos nuestra vida: “cuando podíamos atravesar el río unidos ‘tú yo’”. Vemos que el nombre y la persona constituyen una unidad y, al mismo tiempo, que están disociados: el nombre es, de algún modo, una instancia

de la identidad personal con la que se entabla el primer diálogo. Si el “yo” frecuentemente se desdobra en un diálogo interior a lo largo del poemario, vemos aquí que parte de ese diálogo, que una de las instancias de mí mismo con quien se entabla, es con el nombre: es un tú del “yo” o bien “yo” mismo en el lenguaje.

2. El nombre es elegido por los padres. La persona no tiene control sobre esa elección (vv. 5-7): se trata, en síntesis, de una fatalidad. Aquí se concibe al nombre propio como la sombra de la persona (*yā zillī*), sobre todo en el sentido, irónico, de que la sigue a donde va, como un perro fiel: inseparabilidad. El nombre, a su vez, se elige con el fin de augurar el bien (*tafā'ala*): en esta indicación se alude, o se hace propia, a la concepción árabe –pero de raigambre semita– del nombre como capaz de determinar el destino del nombrado así como de contener su cualidades<sup>55</sup>; dicha concepción es, por supuesto, correlativa de la noción de los atributos: Darwish, aquí, se vale deliberadamente de una tradición de pensamiento sobre el lenguaje; se vale de ella y, al mismo tiempo, actúa en los límites que le impone. En este texto se agrega la noción de “la búsqueda de sentido”: es importante notar que el nombre es la llave del sentido y que el lenguaje en mí, mi nombre, me proyecta hacia el sentido, no hacia mi vida.
3. El hombre no es consciente del lugar que ocupa en el espacio del lenguaje (v. 8): “¿qué ha de ser del nombrado (*al-musammā*)...?” Nadie se lo pregunta al nombrar: la acción de nombrar por parte de los padres es, en ese sentido, una ejecución ciega: el hombre no sabe que el lenguaje, a través del nombre, tiene un poder sobre nosotros (vv. 9-10): *yaqsū 'aleyhi l-'ismu* / “se hace severo con él (el nombrado)”.

---

<sup>55</sup> Una referencia fundamental para entender el significado cultural así como las minucias de la onomástica árabo-islámica es Schimmel (1989). Véase también Buendía (2009).

El nombre ha de tiranizar al nombrado, dictándole (*yumfī*) su discurso. Ya habíamos visto aparecer la idea de una palabra que se habla a sí misma (*qāla l-kalāmu kalāmahu*); aquí vemos al nombre dictándole su palabra al nombrado: puede pensarse, entonces, que la palabra-discurso se dice en nosotros a través de nuestros nombres. Es interesante notar la incidencia del verbo *'amfā*, “dictar”, que hace del hombre un receptáculo de la palabra: en uno de los poemas que analizamos en el capítulo anterior, se muestra a la voz poética dictando su visión (*ru'yah*) sobre sus sucesores y siéndosele dictada por sus antecesores. La palabra “visión” tiene, desde luego, una dimensión profética: se juega entonces con la idea de la palabra revelada o al menos con la noción de que el lenguaje vive a través de los hombres, traspasándolos como si estuvieran vacíos. Nuevamente, lo que surge es la dicotomía entre el “yo” y su lenguaje: *'ayna 'anā?* (v. 10) / “¿dónde estoy yo?”. El nombre ocupa un lugar: el lenguaje hacina en sí mismos a sus hablantes.

4. El “yo”, en su conflicto con el nombre, refiere a su realidad personal: lo que se describe en este texto por el “yo” es la exploración, al interior del universo poético, de la persona<sup>56</sup>: “¿Dónde mi pequeña historia, mis pequeños dolores?” (v. 11). La persona se representa como pequeña en oposición al nombre, que pasa a volverse un símbolo de su función como poeta, percibida casi como una suerte de ministerio: la vida fuera del lenguaje se presenta como ridícula. En la vida social, la persona, descrita como “la hermanad entre el animal y el hombre” (vv. 12 y ss), aludiendo a su dimensión sexual, no puede escapar de su función como poeta: una mujer se sienta junto a su nombre, no junto a él, que intenta utilizar su poesía para

---

<sup>56</sup> Debemos subrayar aquí que no estamos explorando el plano autobiográfico de estos poemas (aunque sin duda tiene un relación estrecha con el problema, dada la dimensión pública y política de Darwish), sino la manera como se representa lo personal en ellos.

seducirla (“Si me dieras tu pequeña mano, me volvería semejante a un jardín”. Paradoja cruel: él se vale del lenguaje poético para seducirla); ella, al contarle su historia de amor, no pedía de su persona sino un consejo poético (*naṣīḥah ṣī‘riyyah*). Los alumnos no se interesan en él, sino en su nombre. La persona se vuelve, de tal suerte, “un entrometido” (*ṣakḥṣ fuḍūliyy*) (v.20). Más importante aun se nos muestra la representación de lo personal en la relación lector-poema (vv. 20-23). El lector opina sobre la poesía de nuestra persona poética: “me gusta su mesías descalzo, pero su poesía subjetiva (*dhātiyy*) sobre la descripción de la niebla, ¡no!”. La imagen del mesías descalzo, particularmente del Cristo que camina sobre las aguas (frecuente en la poesía de Darwish y, muy particularmente, en *Gidāriyyah*, publicado poco antes que este poemario), parece indicar aquí hasta qué punto lo que este lector imaginario percibe como importante o valioso del texto poético es justamente el símbolo impersonal que sintetiza la historia de una región, proyectándola hacia la esfera de lo sagrado, sin otorgarle valor a los elementos del texto donde se manifiesta la subjetividad de la persona.

5. Hay un juego, una suerte de ironía, en la que se avanza de una parodia de la figura social del poeta a un plano o a una concepción metafísica de la propia lengua. El poeta mira con burla a su lector y éste, al preguntarle por qué, le contesta: “Estaba dialogando con mi nombre... ¿soy un atributo?” (v. 25). La confrontación con los actores de su mundo, del mundo social –la mujer amada, los alumnos, el lector– no conduce a la persona a un conflicto con el exterior: la confrontación de su función como poeta con su realidad personal, con “su más pequeña historia, sus pequeños dolores”, lo coloca ante su lenguaje, muro que lo separa de los otros. Dialogar con el otro lo conduce, irremediamente, a dialogar con su nombre; dialogar con su

nombre lo conduce, irremediabilmente, a preguntarse si no es una instancia suya, si él mismo no se ha transfigurado en lenguaje, si él mismo no es la representación de algo. En este contexto, nuevamente, la libertad personal se encuentra cuestionada. Entre las parejas olvido-libertad y olvido-vida está interpuesto el nombre: “En cuanto a mí, digo a mi nombre: ¡dame / lo que se ha perdido de mi libertad!” (vv. 27-28). ¿Qué impide, en concreto, al hombre reconocerse libre en su lenguaje? El nombre pareciera un muro; se manifiesta, sobre todo, como una cosa viva. ¿Qué tipo de vida, queda preguntar, tienen los nombres? Y, sobre todo, ¿cómo se observan, cómo se reflejan mutuamente vida y nombre, persona y lenguaje?

A manera de resumen, podemos notar que el análisis del motivo del nombre es indisoluble de la doble noción de *ṣifah*, atributo, y *ḥarf*, letra, ambas también motivos recurrentes en el poemario y que parecen aludir a dos dimensiones del nombre: por un lado, en el caso de la primera, su capacidad de describir la realidad, de codificarla en atributos, de atrapar al mundo en características; por otra parte, en el caso de la segunda, su concreción corpórea en escritura y, sobre todo, su estructura íntima: cada *ḥarf*, cada letra, aparece como el sitio en que se condensan los atributos: así, el nombre deviene en una suerte de mapa de la vida de su portador; incluso, la realidad corpórea de las cosas nombradas, el cuerpo mismo de lo nombrado, aparece frecuentemente transfigurado en escritura. Esta concepción del nombre se expresa como un conflicto entre la realidad personal del “yo” y su realidad dentro del lenguaje, entre la persona y el poeta; de manera más profunda, esta situación se traduce en un conflicto entre lenguaje poético como preparación o iniciación en la muerte –desaparición de la persona en la impersonalidad del lenguaje, olvido– y el lenguaje como imposibilidad de acceder a la propia vida –cosa presenciada, cosa descrita, atributo del lenguaje–, como

inevitable separación de lo descrito, de lo presenciado. Finalmente, este juego de oposiciones se expresa como un suerte de diálogo con su propio discurso, incluso a nivel intertextual: en primer lugar, se establece una continuidad explícita entre nuestro poemario y el poemario anterior, *Gidāriyyah*; en segundo, dicha continuidad expresa una ruptura y un alto en el camino para dar comienzo al singular drama del hombre luchando contra su lenguaje.

## II. Una poesía de la espera

La imagen fundamental que hemos obtenido del análisis del nombre propio es la de un conflicto, la de una oposición entre la dimensión personal del “yo” y su lenguaje. El nombre es, de tal suerte, la presencia viva del lenguaje en la persona y el diálogo en el que se encuentran enfrascados no parece poder resolverse sino por la aniquilación de uno de sus participantes. Hasta ahora hemos descrito, por decirlo de algún modo, la naturaleza del conflicto y las características de sus actores: el motivo del nombre propio no puede entenderse sino en su interacción con el “yo”, que refiere a la dimensión personal de la voz poética; sin embargo, debemos detenernos y profundizar más en cómo se relaciona ese motivo, el nombre, con el universo contenido en el poemario, con el escenario en que ocurre el conflicto. Una de las ideas centrales que se han desprendido del poemario, particularmente del análisis de su primer texto, es que la producción del poema está, decíamos, conectada metafóricamente con el ciclo vital del poeta: de algún modo, la tensión entre la persona y su nombre es el resultado de haber puesto al lenguaje poético en relación directa con la desaparición y con la muerte. Lo que intentaremos a continuación es mostrar, en concreto, cómo se relaciona el motivo del nombre con el problema de la muerte en el poemario. El primer paso debe ser, por supuesto, determinar qué tipo de actitud adopta el “yo” lírico ante la muerte que, como veremos, es más bien el momento anterior a ella, su inminencia: tomaremos como punto de partida el análisis de los tres poemas que suceden al primer texto del poemario, considerándolos una suerte de unidad. Si el primer texto del poemario describía el ciclo vital de la voz poética a través del ciclo del ritmo en la producción del poema, en el texto que lo sucede, *Lī ḥikmatu l-maḥkūmi bi-*

*l-‘idām* (“Tengo la sabiduría del condenado a muerte”), encontramos a la voz poética enfrentada con su muerte imaginada e inminente:

1 *Lī ḥikmatu l-maḥkūmi bi-l-‘idāmi:*  
*lā ‘ašyā’a ‘amlīkūhā li-tamlīkānī,*  
*katabtu waṣayyātī bi-damī:*  
 “*Thiqū bi-l-mā’i yā sukkāna ‘ughniyatī!*”  
 5 *Wa-nimtu muḍarraġan wa-mutawwaġan bi-ghadī...*  
*ḥalimtu bi-’anna qalba l-’arḍi ‘akbaru*  
*min kharīṭatihā,*  
*wa-’awḍaḥu min mirāyāhā wa-mišnaqātī.*  
*Wa-himtu bi-ghaymatin bayḍā’a ta’khuḍhunī*  
 10 *‘ilā ‘a’alā*  
*ka’annanī hudhudun, wa-r-rīḥu ‘aġniḥātī.*  
*Wa-‘inda l-faġri ‘ayqazānī*  
*nidā’u l-ḥārīsi l-leylīyyi*  
*min ḥulmī wa-min lughatī:*  
 15 *“sa-taḥyā maytatan ‘ukhrā,*  
*fa-‘addil fī waṣayyatika l-’akhīrati,*  
*qad ta’aġġala maw‘idu l-‘idāmi thānīyatan...*  
*sa’altu: ‘ilā matā?*  
*Qāla: ‘antaḥīru li-tamūta ‘akthara.*  
 20 *Qultu: lā ‘ašyā’a ‘amlīkūhā li-tamlīkānī*  
*katabtu waṣayyātī bi-damī:*  
 “*thiqū bi-l-mā’i*  
*yā sukkāna ‘ughniyatī!*”<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Tengo la sabiduría del condenado a muerte: / no poseo cosas que me posean, / he escrito mi testamento con mi sangre: / “¡confiad en el agua, habitantes de mi canción!” / He dormido ensangrentado y coronado de mi mañana... / Soñé que el corazón de la tierra era más grande / que su mapa / y más claro que sus espejos y mi horca. / Me enamoré de una nube blanca que me llevaba / hacia lo alto, / como si fuera una abubilla y fuera el viento

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, pp. 17-18)

La voz poética se presenta a sí misma como un condenado a muerte (*maḥkūm bi-l-‘idām*) esperando su ejecución: tiene la sabiduría de quien sabe que ha de ser aniquilado (idea enfatizada por el verbo árabe *‘adama*, “privar a alguien de la vida, ejecutar”, pero cuyo alcance lleva a la idea no sólo de privación, sino de “nulidad” e “inexistencia”). Está condenado: no hay salida. Su situación le concede la sabiduría última del desposeimiento, la libertad última en relación con el mundo: el mundo no lo posee, no es esclavo de las cosas (v.2): *lā ‘ašyā’a ‘amlīkūhā li-tamlīkānī*. Aquí la voz poética está en un estado de tránsito y, puede decirse, de libertad radical. El tratamiento de la muerte imaginada no es el del porvenir, el de la visión posterior al límite, sino la experiencia de su inminencia. Es un estado de preparación para la desaparición. Prepara su testamento: “he escrito mi testamento (*waṣayyah*) con mi sangre: / ‘confiad en el agua, habitantes de mi canción (*sukkāna ‘ughniyātī*)” (vv. 3-4). La preocupación gira alrededor del legado: *waṣayyah* es el testamento –que dicho sea de paso es, en sí mismo, un género literario–, una orden y una disposición últimas. El testamento lo escribe con la sangre (*dam*): es decir, con su propio cuerpo y, de manera metafórica, con la vida misma.

Mi vida es mi legado. La relación entre la escritura y la sangre, entre la escritura y la vida, es directa: dejo mi vida misma, dejo mi cuerpo todo, puede ser leído, al mismo tiempo, como escribo con mi vida y con mi cuerpo: no ha de quedar nada luego de eso (y eso es justamente lo que queda). La sangre, también, sintetiza la totalidad del hombre:

---

mis alas. / Al alba, el llamado del guardia nocturno / me despertó de mi sueño y de mi idioma: / “vivirás como otro cadáver, / enmienda tu último testamento, / se ha retrasado de nuevo la fecha de la ejecución”/ Pregunté: “¿Hasta cuándo?” / Contestó: “espero a que mueras más”. / Dije: “no poseo cosas que me posean, / he escrito mi testamento con mi sangre: ‘¡confiad en el agua / habitantes de mi canción!’”.

cuerpo y espíritu. Este testamento, escrito con la vida del poeta, está dirigido a los “habitantes de mi canción” (*sukkān ’ughniyatī*). En primer lugar, es necesario notar que el testamento tiene por destinatario su creación lingüística misma: los seres que la pueblan, los elementos de su universo poético: la vida se resuelve y se tiende hacia el mundo del poema; sin embargo, esa creación está aquí pensada no desde la perspectiva del poema sino desde la del canto (*’ughniyah*), dimensión musical de lo poético, lo más esencial a lo poético. Su testamento está escrito con su vida misma y se dirige a los habitantes de su creación, el canto, la palabra vuelta música, la música vuelta palabra; les pide que confíen en el agua (*thiqū bi-l-mā’i*): interpretaremos aquí el agua, de manera arbitraria –pero intentaremos justificarlo más adelante–, como una imagen de raigambre bíblica que sugiere el origen mismo, el paraíso, la tierra en el primer momento de su creación. Si seguimos esa lectura, podemos ver que la actitud que se toma ante la muerte esperada es la de una vuelta al origen: el testamento estaría pidiendo confianza en las fuentes de todo.

A continuación se abre una sección del poema (vv. 5-11) donde se describe una suerte de visión del condenado. Se trata de la víspera de la ejecución (¿describe esta víspera la vida toda ella o solamente sus últimos instantes?) y la persona poética duerme “ensangrentado y coronado de mi mañana”: lo que ha de suceder, estando él vivo, ya lo ha aniquilado, su sangre ya ha sido derramada; al mismo tiempo, el futuro está sobre su cabeza como una corona: pareciera un mártir de lo inevitable, una suerte de cristo cuya corona es su muerte predecida. Sin querer llevar aquí esta idea a la noción de sacrificio, sí podemos notar que la voz poética se identifica explícitamente como una figura profética, aunque de manera irónica: “he de morir”. Y su sueño es lo inconcebible mismo, lo que escapa de toda representación y de todo lenguaje: “soñé que el corazón de la tierra era más grande / que su mapa”. Lo más esencial del mundo, su corazón, simplemente no es

abarcable por su mera representación; sueña, así, el mundo como realmente es: su verdad más íntima; no una superficie inabarcable, sino una realidad interior impronunciable “más clara que sus espejos y que mi horca”, es decir, más evidente que lo que refleja de ella, sus apariencias, y que el momento de su propia muerte. En ese punto, la voz poética sueña su propio ascenso: “me enamoré de una nube blanca que me llevaba / hacia lo alto (*'ilā 'a'lā*)”. Dos observaciones: en primer lugar, la imagen de la nube blanca, cuyo simbolismo está relacionado con la imposibilidad de describir (en este poemario *cfr. Waṣf al-guyūm*, p. 89), nos lleva a la idea de un ascenso más allá del sentido, de las formas y de la historia. La voz poética se compara con una abubilla (*hudhud*), ave considerada intermediara, mensajera de la divinidad, subrayándose el carácter profético que cobra la voz poética ante la inminencia de la muerte.

Al llegar con el alba el momento de la ejecución, el sueño es interrumpido por “el llamado del guardia nocturno”, despertándolo de “mi sueño y de mi idioma (*lughatī*)” (vv. 12 y ss.). El estado de inminencia, la certeza de que el mañana es muerte, le habían otorgado en sueños la visión de su ascenso; aquél en cuyas manos está su aniquilación, lo devuelve a la espera, que es justamente la vida, como opuesta a sueño (*ḥulm*) e idioma (*lughah*). Vemos de tal manera que la voz poética existe en dos planos: el de la vigilia y el sueño, el de la vida y la lengua: en la lengua y el sueño se encuentran contenidas las llaves de aquello en lo que se convertirá cuando la persona ya no sea. La vuelta al plano de la vida se sintetiza en un diálogo entre la voz poética y el guardia, entre la desesperación de la persona y la impersonalidad del verdugo. Éste le dice: “vivirás como otro cadáver”, que puede ser interpretado también como “vivirás en calidad de otro cadáver”. Antes, vivo, era cadáver; ahora que la ejecución se ha postergado, pareciera mutarse hacia un cadáver nuevo: su espera lo vuelve, podríamos pensar, una sucesión de cadáveres, una sucesión de

muerdes esperadas en las que se está condenado a rectificar nuevamente las palabras últimas<sup>58</sup>. La voz poética, naturalmente, le interpela “¿hasta cuándo?”, a lo que el otro responde: “espero a que mueras más”: vivir es morir más, vivir parece una totalidad que no puede ser completada sino desapareciendo. Así, el poema, al igual que el ciclo del ritmo del que nacen discurso y poema en el texto que lo precede, describe aquí el ciclo de la vida como una espera circular: la voz poética se ve forzada a repetir indefinidamente sus últimas palabras: “confiad en el agua, habitantes de mi canción”.

El problema de la muerte está presentado como inminencia y como espera; al mismo tiempo, no se le imagina sino en una relación directa con el origen. La voz poética parece habitar en dos planos opuestos: la lengua y el sueño, que le permiten desprenderse de todo, y el de la vida misma, que no es sino un morir más. El escenario, pues, en donde el hombre lucha con su lenguaje semeja, más bien que el mundo, los límites del mundo, sus extremos. En el poema que venimos de analizar se describe una actitud, la del profeta aniquilado por su visión futura; en el poema que sigue, que ya habíamos analizado parcialmente en el capítulo anterior, se nos presenta una visión futura:

1 Sa-yaġī’u yawmun ’ākharun, yawmun nisā’iyyun  
 šafīfu l-’isti’ārati, kāmīlu t-takwīn,  
 māsiyyun zafāfiyyu z-ziārati, mušmisun,  
 salisun, khafīfu z-zill. Lā ’aḥadun yuḥissu  
 5 bi-rahbatin fī l-’intiḥāri ’aw ir-raḥīl. Fa-kullu  
 šay’in, khāriġa l-māḍī, ṭabī’iyyun ḥaqīqiyyun,  
 radīfu šifātihi l-’ulā. Ka’anna l-waqta  
 yarqadu fī ’iġāzatihi... “’aḥīlī waqta zaynatiki

<sup>58</sup> Es imposible que el lector hispano no recuerde aquellos célebres versos de Francisco de Quevedo: “En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto”.

l-ğamīla. Tašammasī fī šamsi nahdayki l-ħarīriyyayni,  
 10 wa-ntazirī l-bašārata reythamā ta'tī. Wa-fī mā  
 ba'ad nakburu. 'Indanā waqtun 'iḍāfiyyun  
 li-nakbura ba'da hadhā l-yawmi...' /  
 Sawfa yağī'u yawmun 'ākharun, yawmun nisā' iyyun  
 ghinā' iyyu l-'išārati, 'azūradiyyu t-taḥiyyati  
 15 wa-l-'ibārati. Kullu šay'in 'unthuwiyyin khāriğa  
 l-māḍī. Yasīlu l-mā'u min ḍar'i l-ḥiğārati.  
 Lā ghubāra, wa-lā ġafāfa, wa-lā khasārata.  
 Wa-l-ħamāmu yanāmu ba'da z-zuhri fī dabbābah  
 mahğūratin 'in lam yağid 'uššan ṣaghīran  
 20 fī sarīri l-'āšiqayn...<sup>59</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 19-20)

Si comparamos el texto anterior con éste, reconocemos inmediatamente una continuidad: en el anterior el escenario es el límite, la horca o el cadalso; ahora, es la parte posterior del límite: un día que aún no ha sido. Este día está dominado por los atributos del interlocutor del discurso amoroso: es femenino. El lenguaje, por su parte, está alterado: es de metáfora suave. “De creación completa”: en el texto anterior se nos presenta a la voz lírica como perpetuamente rectificando su testamento, atrapado en una vida que no puede ser pensada

---

<sup>59</sup> Vendrá otro día, día femenino, / de metáfora suave, de creación completa, / diamantino, de nupcial visita, soleado, / dócil, de ligera sombra. Nadie / sentirá deseos de suicidarse o de partir. Toda / cosa, fuera del pasado, es natural, verdadera, / antecesora de sus primeros atributos. Como si el tiempo / durmiera en vacaciones... “Prolonga el hermoso momento en que te arreglas, / asoléate al sol de tus pechos de seda, / y espera la buena nueva mientras llega: después de eso, / creceremos; tendremos más tiempo, / después de este día, para crecer...” / Vendrá otro día, día femenino, / de señal cantora, de saludo / y palabra (lit. “expresión”) como el laspislázuli. Todo / lo femenino está fuera del pasado. El agua / brota del seno de la piedra. / No hay polvo, no hay sequía, no hay derrota. / Y la paloma duerme después del mediodía / en un tanque abandonado, si no encuentra / un pequeño nido en el lecho de los amantes.

como completa sino por la muerte, aquí el universo de ese día aparece como completo, como una totalidad, imagen subrayada por el adjetivo “diamantino” y por su carácter “nupcial”. Se trata, como las bodas, de una consumación: la consumación del amor que es la consumación del tiempo. Es, sobre todo, un día (un universo) arrancado del drama de la temporalidad: “toda cosa / es natural, verdadera, fuera del pasado”. “Fuera del pasado” parecería señalar que la visión después del límite no está encadenada a ningún suceder, que no está edificada sobre la vida como sucesión de hechos, como cosa acontecida. “Toda cosa (...) / es la antecesora de sus primeros atributos” (*ṣifāṭihi l-’ulā*): las cosas han vuelto a sus atributos primarios, las cosas del mundo ya no están asfixiadas por el lenguaje que las describe: hay una suerte de unión entre los atributos del nombre y las cosas. Se trata aquí de los atributos primeros: los que describen lo que la cosa era en un principio —después del límite está el origen: las cosas son “naturales y verdaderas”. Son lo que son: han vuelto a sus nombres verdaderos. El tiempo está detenido (*yarqadu fī ’iġāzatihî*). Este día es, puede decirse, un diálogo con la amante: “Prolonga el hermoso momento en que te arreglas...” Ese día es todo él el instante en que se contempla al otro amado, que se arregla; le dice: “espera la buena nueva (*bašārah*) mientras llega”. Ya no es aquí la espera de la aniquilación, sino de la buena nueva (la palabra *bašārah*, en un contexto cristiano, refiere también al Evangelio). La certeza que trae esta buena nueva es que, después del tiempo, hay tiempo: *’indanā waqtun ’iḍāfiyyun / li-nakbura ba’dā hadhā l-yawmi*. Después de la vida sigue la vida —en un día que será, que aún no ha sido—, no la aniquilación: “Creceremos (*nakburu*)”; ese día es un recobrar la infancia, un alcanzarla a través del fin: “al agua fluye del seno de la piedra”, la imagen alude a la ruptura, incluso al diluvio mismo, a la destrucción por el agua; al mismo tiempo, al origen y a la fuente.

Siguiendo el análisis de estos dos poemas, obtenemos dos visiones complementarias de la relación entre la muerte y el lenguaje, donde este último representa una tensión entre el principio y el fin: la batalla de la persona y de su nombre no es pensable sino por los extremos hacia los que tiende. Vemos, sobre todo, que de la noción de nombre propio hemos pasado a la de “atributos primarios”: del lenguaje como alienación y separación del mundo al lenguaje recobrado. El motivo del nombre, de esta manera, refiere en su realidad más íntima al problema del origen; el problema del origen, por su parte, surge de una muy particular actitud hacia la vida, concebida como algo incompleto: inminencia y espera de la aniquilación. La lectura del siguiente texto ayudará a profundizar en esta idea:

1 Wa-’anā, wa-’in kuntu l-’akhīra,  
 wağadtu mā yakfī min al-kalimāti...  
 Kullu qaşīdatin rasmun  
 sa-’arsumu li-s-sunūnū l-’ān khāriṭata r-rabī’i  
 5 wa-li-l-mušāti ‘alā r-raşīfi z-zayzafūn  
 wa-li-n-nisā’i l-’azūrad...  
 Wa-’anā, sa-yahmilunī ṭ-ṭarīqu  
 wa-sawfa ’ahmiluhu ‘alā katifayya  
 ’ilā ’an yasta’īda š-şay’u şūratahu,  
 10 kamā hiya,  
 wa-smahu l-’aşliyya fī mā ba’d /  
 Kullu qaşīdatin ’ummun  
 tufattişu li-s-sahābati ‘an ’akhīhā  
 qurba bi’ri l-mā’i:  
 15 “yā waladī! Sa-’uṭīka l-badīla  
 fa-’innanī ḥublā...”/  
 Wa-kullu qaşīdatin ḥulmun:

“ḥalimtu bi-’anna lī ḥulman”  
 Sa-yaḥmilunī wa-’aḥmiluhu  
 20 ’ilā ’an ’aktuba s-saṭra l-’akhīra  
 ‘alā rukhāmi l-qabri:  
 “nimtu... likey ’aḫīra”

...wa-sawfa ’aḥmilu li-l-masīḥi ḥidhā’ahu š-šitawīyya  
 key yamšiya, ka-kulli n-nāsi,  
 25 min ’a’alā l-ḡibāl... ’ilā l-buḥayrah<sup>60</sup>.

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, pp. 21-22)

Nuevamente nos encontramos ante el escenario del fin, el fin imaginado, pero de manera inversa: no queda nadie salvo la voz poética. Nos encontramos ante la imagen del último hombre. Lo que se nos presenta es el “yo” ante la aniquilación del mundo. Este hombre, esta voz, no tiene otra cosa para enfrentar la destrucción que su lenguaje. “Y yo...” Se declara una continuidad, una afirmación de sí mismo ante el pensamiento del fin; es una hipótesis... “si fuera el último / encontraría las palabras suficientes” (vv. 1-2). “Las palabras suficientes” / *mā yakfī min al-kalimāt*: lo que basta de las palabras; sólo, ante la desaparición de las cosas, la palabra es suficiente. ¿Suficiente para qué? Aquí habla de la palabra (*kalimah*) no del discurso (*kalām*): se trata de las unidades, de las formas, de las

---

<sup>60</sup> Y yo, y si fuera el último, / encontraría las palabras que bastaran... / Todo poema es un dibujo: / dibujaré, para la golondrina, el mapa de la primavera; / para los peatones sobre la acera, el tilo; / para las mujeres, el lapislázuli... / Y yo... ha de cargarme el camino / y he de cargarlo yo sobre mis hombros / hasta que todo recupere su imagen / como era / y su nombre original después de ella. / Todo poema es una madre / buscando entre las nubes a su hermano / cerca del pozo de agua: / “¡hijo! Habrás de relevarme: / estoy encinta...” / Todo poema es un sueño: / “soñé que tuve un sueño” / Me cargaré y lo cargaré / hasta que escriba la última línea / sobre el mármol de la tumba: “me he dormido... para volar” // Y he de cargarle al Mesías sus zapatos de invierno / para que camine, como toda la gente, / desde lo alto de las montañas hasta el lago.

piezas del rompecabezas. El gesto es desesperado; al mismo tiempo, lleno de confianza: incluso en el fin se encontraría algo que bastara, algo para decir el mundo, para colmarlo; sólo en el final la palabra basta, la palabra se encuentra con el mundo, en su calidad de cosa incompleta, para generarlo de nuevo. Surge entonces la noción de poema (*qaṣīdah*), que tiene en este texto tres manifestaciones: dibujo (*rasm*), madre (*'umm*) y sueño (*ḥulm*). En primer lugar, aparece la idea del dibujo (*rasm*) (v. 3): el poema, compuesto de palabras, es visual; es, en resumen, un mundo presenciado. La voz encontraría palabras para volver a crear el mundo, literalmente dibujarlo, representarlo visualmente. La palabra descompuesta, fragmentada, reducida a unidades, basta, es suficiente, ante la destrucción de todo, para volver a crearlo: “dibujaría para la golondrina el mapa de la primavera” (v. 4). Mapa y dibujo (*rasm* y *khāriṭah*) subrayan el carácter del mundo como cosa representada: no es la primavera misma lo que puede la palabra, sino su mapa –el camino hacia ella o su sombra proyectada en un lenguaje. El mundo que contiene ese poema futuro –y aquí nuestro texto es claramente una continuación del poema anterior– es hermoso (vv. 4-6). Y no se trata de un adjetivo que refiera (solamente) a nuestra reacción subjetiva ante el texto, sino de la utilización deliberada en éste de elementos preciosos para describir lo creado: hay una necesidad de afirmar la capacidad del lenguaje no para describir, sino para crear un mundo a partir de la belleza; hay un énfasis en estos textos en la belleza de la creación: vemos al binomio lenguaje-muerte desdoblándose en el binomio lenguaje-creación que no puede ser comprendido sino a través de la belleza: “tilo, primavera, azufaifo y lapislázuli” –que corresponden a los paseantes (la gente), a las aves (resumidas en las golondrinas) y a las mujeres– presentan la capacidad creadora de belleza, la creación lingüística que devuelve al mundo su majestad. Un mundo despoblado, pero lleno de

paseantes y pájaros y mujeres, transfigurado en el poema, regresado a su belleza por la palabra.

“Y yo...” Esta afirmación se repite dos veces: en la primera, para alcanzar su lenguaje y volver a crear el mundo; en la segunda (vv. 7-11), para afirmar su misión y su posición ante la existencia: “ha de cargarme el camino / y he de cargarlo yo sobre los hombros”. El camino (*ṭarīq*), como ya hemos observado al analizar otros poemas, no es otra cosa sino el transcurrir, el andar mismo. Aquí la persona es cargada (*ḥamala*), llevada por el camino y viceversa: el ir es un fardo tanto para el caminante como para el camino. La idea de cargar debe ser enfatizada. Ya habíamos visto que el nombre es algo que se carga. Nuevamente vemos conformarse la figura de la persona poética como portadora de algo, como alguien que sufre, sobreponiéndose, el peso de algo. Este gesto hasta cierto punto sufriente de cargar el camino no tiene sentido sino por su fin y es por alcanzar su propio fin que el camino, vivo, nos lleva en lomos suyos (la creación también sufre al creador): “hasta que todo recobre (*’ista’āda*) su imagen como era” (v. 9) (*ṣūratahu / kamā hiya*): no se espera del final, según este razonamiento, sino el regreso al principio, obtener el regreso; al mismo tiempo, volvemos a encontrar la idea de que el mundo no corresponde con su imagen y, para ser más precisos, con su imagen en el lenguaje: mundo y lenguaje, en la vida, están dolorosamente separados. Andar el camino se vuelve un esfuerzo por recobrar el nombre originario de las cosas: *’ism al-aṣliyy*. El nombre, así, es central. La expresión que aparece en el verso 11 es (*’an yasta’īda*) *ismahu l-’aṣliyya fī mā ba’d*: “(recobrar) su nombre original después”: la cosa recobra su imagen como era y, luego de eso, su nombre; el nombre está después de la imagen: si las cosas recuperan su imagen —en su estado actual, no se parecen a ellas mismas—, regresando a su estado original, entonces recuperan su nombre, como si el nombre estuviera esperando el encuentro de las cosas con

su verdad originaria. Esta situación del nombre en relación con lo nombrado surge del esfuerzo poético por restaurar el mundo; en tal sentido, la preocupación por el poema que presenciamos en este texto, su capacidad creadora, tiene como piedra de toque el motivo del nombre, confluye naturalmente hacia él. En este punto vale la pena recordar la manera como Darwish explicaba, en entrevista, la presencia obsesiva de este motivo en su obra:

L'humanité de l'homme a commencé avec son apprentissage des noms. L'usage que j'en fais n'est qu'un renvoi au premier instant de la connaissance, à la première découverte de l'homme par lui-même. Il existe également une raison plus autobiographique, personnelle et collective, dans le rappel des noms de mon pays, de ce lieu, de son histoire et de la culture. Ces noms, j'ai le sentiment que je me dois d'assurer leur défense (Darwish, 1997: 59)

Según las palabras del propio Darwish, la utilización del motivo del nombre tiene fundamentalmente dos dimensiones: una, la que refiere a su realidad última, fundacional, de lo humano; otra, histórica, que alude al nombre como depositario de la memoria colectiva de un pueblo. Si tomamos en cuenta los datos que hemos analizado a lo largo de este capítulo, es claro que ambos niveles no se hallan tajantemente diferenciados; por el contrario, tanto la manifestación del motivo en relación con la toponimia así como con el nombre propio –incluso cuando usado para referir a la figura social e histórica del poeta, como en el apartado anterior– parecen compenetrarse con una concepción metafísica del nombre, como la que analizamos en este poema concreto, donde el carácter creativo del lenguaje se resuelve en el regreso al nombre original.

Si seguimos con el análisis de los versos siguientes (vv. 12-16), veremos que el motivo del nombre es inseparable de una concepción creativa, dinámica del poema que,

como hemos venido subrayando, no puede ser entendido sino como experiencia humana sometida a la temporalidad. “Todo poema es una madre” / *kullu qaṣīdatin ’ummun*: el poema genera, como una madre que une lo abismal (da vueltas por el pozo buscando agua) con lo celeste (busca a su hermano, a su semejante, entre las nubes): “¡Hijo mío! Habrás de relevarme: / estoy encinta...” La idea de la sustitución, del relevo (*badīl*), sugiere una constante generatividad del poema: se traduce en el otro, se vuelve otro, deja de ser para ser adoptado por alguien más, como una mujer encinta (*ḥubla*): se trata de un perpetuo movimiento hacia el origen de las cosas.

Finalmente, el poema se describe como sueño (*ḥulm*) (v.17), como realidad interior al tiempo que como proyección de la mente en el afuera. *Ḥalimtu bi-’anna lī ḥulman* / “Soñé que tuve un sueño” (v. 18). Esa oración aparece entrecomillada en el poema, como discurso directo, y puede tener al menos dos interpretaciones. Si interpretamos que es el poema mismo quien dice eso, obtendríamos una idea según la cual el poema sueña el mundo y lo que leemos en él es sueño del sueño, siguiéndose que el mundo mismo es soñado por el poema; si es el poeta quien la dice, deberemos interpretar que el poema es un sueño suyo, es decir, una visión interior. Esta visión interior, al igual que el camino, se carga y es cargada. El paralelismo entre sueño y camino es evidente: la voz poética se piensa en dos dimensiones, la del camino y la del sueño, la de la realidad interior y la de la vida; ambas, sin embargo, se relacionan por la noción de cargar: cargar el camino conduce al origen por medio del fin; cargar el sueño conduce al ascenso, es decir, a la transfiguración de la persona. En este punto debemos hacer énfasis en que la noción de sueño engarza este texto con el primero de la triada que analizamos en este apartado, donde la voz poética, en la víspera de su ejecución, sueña su ascenso al cielo: el sueño debe ser cargado hasta que no quede nada de la persona o, dicho de otro modo, hasta que escriba

sus últimas palabras, es decir, la inscripción en su tumba, sobre sus restos mortales: “me cargará y lo cargaré (al sueño) / hasta que yo escriba la última línea / sobre el mármol de la tumba: / me he dormido... para volar”. El sueño y el camino, pues, terminan cruzándose en el fin: se les carga “hasta que” / *’ilā ’an* (la expresión se repite en ambos casos) algo; por el camino se alcanza el origen, por el sueño se alcanza el ascenso: el fin se mira aquí como sueño y origen. Sin embargo, el final del poema (vv. 23-25) marca una suerte de contraste:

Wa-sawfa ’aḥmilu li-l-masīḥi ḥidhā’ahu š-šitawiyya  
 key yamšiya, ka-kulli n-nāsi,  
 min ’a’alā l-ḡibāl... ’ilā l-buḥayrah

“Y he de cargarle al Mesías sus zapatos de invierno (invernales)” ¿Qué interpretación debemos darle a estos enigmáticos versos? Al final del texto, la persona se presenta cargando los zapatos invernales del Mesías (*al-masīḥ*). No tenemos aquí el espacio ni la información necesaria para ahondar en la figura del Mesías: baste indicar que, si bien en este poemario aparece (de manera explícita) sólo en algunos pocos poemas, es frecuente en la poesía de Darwish en todas sus etapas, sin contar que es un motivo recurrente en la poesía árabe contemporánea<sup>61</sup>. Deberemos, pues, contentarnos con describir cómo aparece en este texto: como una suerte de contraposición. El poeta ha cargado el camino y el sueño que lo conduce, respectivamente, al origen y al ascenso; carga, también, los zapatos del

<sup>61</sup> Sobre la figura del Cristo en Darwish véase Ghazzali (2010). Una buena revisión de la genealogía del motivo –que tiene una fuerte conexión con las traducciones de Frazer y de Eliot al árabe– puede encontrarse en Allen (2001), quien lo analiza en la obra del poeta palestino Tawfiq Ṣāyyigh. Como bien se indica en ese trabajo, además de en este poeta, la utilización del motivo es frecuente e importante en otros poetas de la generación anterior a Darwish, principalmente el iraquí al-Sayyāb, el egipcio ‘Abd al-Ṣabūr o el también palestino Gabrā Ibrāhīm Gabrā, por poner ejemplos emblemáticos.

Mesías, que son de invierno: los zapatos del fin, los zapatos con que se pisa el mundo humano, el mundo arrasado y en su etapa última. No deja de ser significativo que estos poemas donde la vida se muestra como inminencia del fin y la preocupación por el origen es aguda, surja la figura de Cristo, como subrayando la dimensión mesiánica del poema. Pero, más importante que eso, es el hecho de que el ascenso final al que nos habían conducido los versos hasta ahora tenga como contrapunto la necesidad del descenso: de algún modo, la finalidad de la singular aventura que se ha venido describiendo en estos versos es lograr que el Mesías camine como la gente (*ka-kulli n-nās*), es decir, que regrese de lo alto, de las cimas de las montañas, hacia el lago sobre cuyas aguas alguna vez caminara, lo cual –puesto que es vago e incluso limitante atrapar la lectura en un símbolo religioso– obligaría a pensar tal vez en que el ascenso del poeta no tiene sentido sin un descenso: si su misión poética no se traduce como milagro en el mundo humano.

Para cerrar, el análisis anterior puede resumirse en la idea de que el motivo del nombre –que se nos ha manifestado como nombre propio y nombre original– debe ser pensado en el contexto de una poesía de la espera: una poesía que tiene como escenario la imaginación del fin. La relación entre el nombre y la muerte, sin embargo, no debe enfatizarse sino en la medida en la que lo que aquí llamamos muerte –más bien sentimiento de inminencia– no importa tanto como la concepción creativa y generativa del lenguaje –cuya piedra de toque es la capacidad humana de nombrar– que se le desprende y desde la cual se le da sentido a la vida: debemos, en consecuencia, investigar ahora cómo se relaciona el motivo del nombre con la vida misma.

### III. El nombrar y la vida<sup>62</sup>

Hemos visto hasta ahora que la lucha del nombre con la persona sucede en el escenario del fin y, de tal manera, implica una preocupación por el origen: el nombre original devuelve el mundo a sus primeros atributos haciendo del lenguaje poético una potencia generativa capaz de crear y re-crear lo aniquilado. Este escenario, como ya dijimos, es el límite mismo, una estrechez, el borde de un abismo. Queda poco claro, sin embargo, cómo se piensa, cómo se representa en el poemario esa vida que, hasta el momento, la hemos visto sólo a través de los ojos del condenado a muerte: de frente, donde ella ya no está. Para abordar dicha cuestión, nos es indispensable volver al texto mismo del epígrafe y rescatar una idea central que, hasta ahora, hemos venido postergando: la del discurso amoroso. El juego de epígrafes que corona el poemario, vale la pena recordarlo, es especular: “tú no eres tú / ni las moradas moradas” (Abū Tammām) y “Porque yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa” (García Lorca). El problema de la identidad, dijimos, no era menos evidente que su carácter dialógico; de tal manera, de nuestro análisis pronto se desprendieron algunas modalidades de un diálogo que a veces ocurría entre el “yo” lírico y su lenguaje o a veces entre el “yo” lírico y sí mismo. Lo que intentaremos mostrar a continuación será la íntima relación entre el diálogo con el otro (que se vuelve el otro amado) y el binomio lenguaje-vida. Tomemos como punto de partida un texto que, a grandes rasgos, nos ayuda a recapitular la relación del “yo” con el lenguaje pero abriendo la puerta al problema del diálogo con el otro amado, *Fī l-Quds*, “En Jerusalén”:

---

<sup>62</sup> Esta sección se cierne sobre varios de los poemas que analiza Antoon al final de su estudio sobre este poemario (2008: 225-228), quien nota una relación profunda entre ellos y la figura del Mesías que revisamos en nuestro apartado anterior (Antoon, 2008: 221). Tomamos, pues, como punto de partida, el orden de exposición de la lectura de Antoon siendo, sin embargo, la naturaleza de nuestro análisis distinta.

1 Fī l-Qudsi, 'ānī dākhila s-sūri l-qadīmi,  
 'asīru min zamanin 'ilā zamanin bi-lā dhikrā  
 tuṣawwibunī fa-'inna l-anibiyā'a hunāka yaqtasimūna  
 tārīkha l-muqaddasi... yaṣ'adūna 'ilā s-samā'i  
 5 wa-yarǧi'ūna 'aqalla 'ihbāṭan wa-ḥuznan, fa-l-maḥabbah  
 wa-s-salāmu muqaddasāni wa-qādīmāni 'ilā l-madīnah.  
 Kuntu 'amšī fawqa munḥadarin wa-'ahǧisu: keyfa  
 yakhtalifu r-ruwwātu 'alā kalāmi ḍ-ḍaw'i fī ḥaǧarin?  
 'a-min ḥaǧarin ṣaḥīḥi ḍ-ḍaw'i tandali'u l-ḥurūb?  
 10 'Asīru fī nawmī. 'Uḥamliqu fī manāmī. Lā  
 'arā 'aḥadan warā'i. Lā 'arā 'aḥadan 'amāmī.  
 Kullu hadhā ḍ-ḍaw'i lī. 'Amšī. 'Akhaffu. 'Aṭīru.  
 Thumma 'aṣīru ghayrī fī t-taǧallī. Tanbutu  
 l-kalimātu ka-l-'aṣābi min fami 'Aṣi'iyā  
 15 an-nabawīyyi: “in lam tu'minū lan ta'manū”.  
 'Amšī ka'annī wāḥidun ghayrī. Wa-ǧurḥī wardatun  
 beyḍā'u 'ingīliyyatun. Wa-yadāya mithla ḥamāmatayni  
 'alā ṣ-ṣaḥībi tuḥalliḳāni wa-taḥmilāni l-'arḍa.  
 Lā 'amšī, 'aṭīru, 'aṣīru ghayrī fī  
 20 t-taǧallī. Lā makāna wa-lā zamāna. Fa-man 'anā?  
 'Anā lā 'anā fī ḥaḍrati l-mi'raǧi. Lakinnī  
 'ufakkiru: waḥdahu, kāna n-nabīyy Muḥammad  
 yatakallamu l-'arabiyyata l-fuṣṣā. “Wa-mādhā ba'd?”  
 Mādhā ba'd? Ṣāḥat ǧundiyyatun faǧ'atan:  
 25 “Huwa 'anta thāniyyatan? 'a-lam 'aqtulka?”  
 Qultu: “qataltinī... wa-nasītu, mithlaki, 'an 'amūt”<sup>63</sup>

<sup>63</sup> En Jerusalén –quiero decir: adentro de la muralla antigua– / voy de un tiempo hacia otro sin memoria / que me rectifique. Y es que allá los profetas se dividen / la historia sagrada... ascienden hacia el cielo / y regresan menos decepcionados, menos tristes. Porque el amor / y la paz son sagrados: se van aproximando a la ciudad. / Caminaba por un declive y me vino a la mente: “¿cómo / difieren los narradores acerca de lo que dijo la luz en una piedra? / ¿es de una piedra avariciosa de luz que se propagan guerras? / Camino por mi sueño y miro fijamente donde duermo: / detrás de mí no veo a nadie ni a nadie frente a

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, pp. 47-18)

En este texto vemos a la voz poética moverse del plano histórico al mundo del símbolo. El poema nos presenta a la persona poética en la ciudad misma (“quiero decir: adentro de la muralla antigua” (v. 1)) de Jerusalén, donde se superponen distintas temporalidades: “voy de un tiempo hacia otro sin memoria / que me rectifique” (vv. 2-3): la memoria personal parece haber cedido a la memoria histórica puesto que el recuerdo de esos múltiples tiempos no rectifica el propio recuerdo, dando lo mismo si lo que el “yo” recuerda está o no está errado; así, son los profetas, estando por encima de la historia, los dueños de ella, se “dividen la historia sagrada” (vv. 3-4) como si se tratara de un botín. Dos planos: el de la historia que se disputan los hombres y el de la historia sagrada que se disputan los profetas. El paseo de la persona poética lo coloca en un lugar de tránsito entre el tiempo humano y el tiempo profético. El tiempo profético contempla el mundo de los hombres con decepción: “(los profetas) ascienden hacia el cielo / y regresan menos decepcionados, menos tristes” (vv. 4-5). La escena es dinámica: una interacción constante entre el cielo y la tierra por medio de los profetas, donde la paz y el amor se encuentran a las puertas de la ciudad histórica humana, sin llegar todavía, pero aproximándose (v. 6): inminencia y espera. En este contexto, en ese sitio intermedio entre símbolo y espíritu e historia y cotidianidad, el “yo” camina preguntándose por el mundo humano y su miseria: la realidad

---

mí. / Toda esta luz es mía. Camino. Me hago ligero. Vuelo. / Luego me transfiguro, me hago otro. Las palabras / crecen como hierbas de la boca profética / de Isaías: “si no creísteis jamás seréis salvados”. / Camino como si fuera otro. Mi herida es una rosa / blanca, evangélica. Y mis manos parecen dos palomas / sobre la cruz: sobrevolando y cargando la tierra. / No camino: vuelo; me voy haciendo otro / al revelarme. No hay lugar y no hay tiempo. ¿Quién soy yo? / Yo no soy yo en presencia del *mi‘rāg*, pero / pienso: solo, el profeta Mahoma / hablaba en árabe cásico... “Y luego ¿qué?” / “Luego ¿qué?” Gritó de pronto una mujer soldado: / ¿Eres tú nuevamente? ¿Acaso no te había matado? / Contesté: me mataste... y he olvidado, como tú, morir.

espiritual es indescifrable, “Los rapsodas difieren sobre el discurso de la luz en una piedra” (v.8); para los hombres, la relación con lo sagrado es misteriosa: está atrapada en la piedra, muda, en la materia misma de la ciudad. La piedra es descrita como “avariciosa de luz” (*šahīh aḍ-ḍaw*): en ella está atrapada la luz, sobre ella difieren los rapsodas, de ella se propagan guerras: lo importante aquí es la íntima interacción entre el símbolo religioso y la historia; del mismo modo que el nombre como memoria histórica se mezcla con el nombre como realidad espiritual, lo sagrado se mezcla con lo histórico, pero de manera oscura.

En este punto, de la contemplación de la piedra (casi un eco de la piedra sobre la que descansara su cabeza Jacob), la visión de la ciudad se transforma en visión espiritual (vv. 10 y ss.): la voz lírica, que caminaba por un declive, camina ahora por su sueño, mirando fijamente el lugar donde duerme (separado de sí): no hay nadie atrás ni adelante. Se describe, a continuación, un ascenso. ¿Por qué es importante en este punto volver sobre el tópico del ascenso? Fundamentalmente, porque aquí se nos presenta de manera explícita el carácter profético de la persona poética sobre todo en un sentido: el que nos indica que esta comunicación entre mundo e historia y realidad espiritual implica una transformación en la naturaleza del “yo”. Al ocurrir gradualmente el paso de la visión histórica a la visión del sueño, la persona exclama: *’ašīru ghayrī fī t-taḡallī* / “me voy volviendo otro al manifestarme” (v. 13). La palabra *taḡallin* es particularmente difícil de interpretar –y traducir– en este contexto: el sentido general de la raíz es “hacerse claro”, derivándose la idea de manifestarse, revelarse; en la terminología teológica cristiana, incluso, transfigurarse; desde una perspectiva islámica, la transformación producida ante la presencia de Dios... ¿Qué es lo que le sucede aquí a la voz? Es de suyo evidente que hay en este poema una utilización explícita del simbolismo religioso de las tres religiones

monoteístas, por lo que no sería un exceso traducir *tağallin* por “transfiguración”: el “yo” adquiere otra naturaleza o, de manera más precisa, se manifiesta, se hace clara su verdadera naturaleza. Se describe, entonces, el habla del profeta, como si la escuchara (vv. 13-15): “las palabras crecen como las hierbas...” La palabra se vuelve cosa viva, creación pura al tiempo que intervención directa en la historia humana: “si no creísteis jamás seréis salvados”. La tensión que observábamos entre el final y el origen es también una tensión entre el arriba y el abajo: no sólo se aparece un “yo” entregado a la muerte para recobrar el origen, sino también un “yo” entregado al arriba para intervenir en el abajo. La visión continúa centrándose en el cuerpo de la persona poética (vv. 16-18): su herida es una “rosa blanca, evangélica”; su cuerpo también se ha transfigurado: el sufrimiento corporal cobra la dimensión de una buena nueva, anuncia el tiempo sin tiempo; sus manos, a su vez, “son dos palomas sobre la cruz”: la identificación con la figura del crucificado es explícita y su sentido parece concentrarse en el doble gesto de “sobrevolar (*ħallaqa*) y cargar (*ħamala*) la tierra (*al-’arḍ*)”. El énfasis está puesto en la tierra y la actitud del “yo” lírico no se entiende sino en relación con ella; más incluso que su carácter profético, vemos que el “yo” lírico está determinado por su actitud ante el abajo: “cargar” es soportar su peso, sobrevolar es haberse liberado. Así, obtenemos que la imagen del ascenso no importa sino en la medida en la que la transfiguración que implica determina una visión de lo humano más bien que de lo inefable: la visión del ascenso obliga a la tierra, obliga a la historia. Considérese, en tal sentido, algunos versos de otro poema que tiene también como tema la ciudad de Jerusalén:

Min al-’arḍiyyi

yabatdi' u s-samāwiyyu l-khafiyyu<sup>64</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 49)

No puede haber una visión de lo celeste que no tenga como punto de partida la tierra, estando oculto en ella. En tal sentido, la lectura que queremos proponer a continuación no es aquélla que subraya el carácter profético del “yo”, sino la que ve en la imagen del ascenso una posición, una actitud ante el mundo del hombre por parte de la persona poética.

La necesidad de esta lectura se desprende del análisis de la sección del poema que corre de los versos 19 a 26. Como un leitmotiv, la idea de la transfiguración se repite: “No camino: vuelo; me voy volviendo otro / al revelarme. No hay lugar y no hay tiempo. ¿Quién soy yo?” El caminar se vuelve vuelo; la vivencia, visión: el tiempo ya no es tiempo ni el lugar, lugar: esta negación implica un cuestionamiento del “yo” mismo que se resuelve en una negación. “Yo no soy yo en presencia del *mi'rağ*”. Notemos en primer lugar que de la figura de Isaías pasamos a la del Cristo, de la del Cristo al ascenso nocturno del Profeta: la visión –que es una negación del tiempo y del lugar: de la historia– es ella misma un recorrido por la historia; la impersonalidad de la historia de la revelación desemboca en el yo: “yo no soy yo”. Esta extrañeza del “yo” ante sí mismo se expresa en la relación del hombre con su lengua:

'Anā lā 'anā fī ḥaḍrati l-mi'rağ. Lakinnī  
'ufakkiru: waḥdahū, kāna n-nabīyy Muḥammad  
yatakallamu l-'arabiyyata l-fuṣḥā...

---

<sup>64</sup> De lo terrestre comienza / lo celeste oculto

Uno podría pensar que, ante el ascenso, ante la visión de lo eterno, la identidad personal se destruye; dejo de ser “yo” quien habla para ceder mi lugar a la revelación; sin embargo, aquí se afirma el gesto del habla, como si se dijera: incluso habiendo dejado de ser, hablo. Nuevamente, el énfasis está puesto en una dirección que avanza del abajo al arriba: no tanto el mundo del símbolo, como la soledad del profeta que habla su lengua histórica, el árabe más puro (*al-‘arabiyyatu l-fuṣṣḥā*). “Sólo él” o bien “en soledad”. Ante el terrible peso de lo celeste, ante la opresión del símbolo, encontramos al hombre hablando su lengua con la soledad del profeta; el gesto es semejante a la figura del último hombre, buscando palabras para volver a decir el mundo: está solo y nadie más que él habla, tratando de penetrar lo impenetrable: lo celeste. Considérense estos otros versos del poemario:

Fa-man ’anā ba’da  
 z-ziyaratī [ziyāratu l-madīnah]? Ṭā’irun, ’am ’ābirun beyna r-rumūzi  
 wa-bā’ati dh-dhikrā? Ka’annanī qī’atun ’athariyyatun,  
 wa-ka’annanī šabaḥun tasallala min yabūs, wa-qultu:  
 la-nadhhabanna ’ilā tilālin sab’atin. Fa-waḍa’tu  
 ’aqni’atī ’alā ḥaḡarin, wa-sirtu kamā yasīru  
 n-nā’imūn yaqūdunī ḥulmī (...)  
 Hunāka mā yakfī min al-lāwa’yī  
 key yataḥarrara l-’ašyā’u min tārikhihā, wa-hunāka  
 mā yakfī min at-tārikhi key yataḥarrara l-lāwa’yī  
 min mi’rāḡihi...<sup>65</sup>

<sup>65</sup> ¿Quién soy yo luego / de la visita (a Jerusalén)? ¿Un pájaro o un paseante entre los símbolos / y la vendimia del recuerdo, como si fuera un vestigio arqueológico / o un espectro infiltrado de Jebús? Dije: / vayamos a las siete colinas. Dejé / mis máscaras sobre una piedra. Y me fui como se van / los durmientes, guiado por mi sueño (...) / Hay

(*Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*, p. 50)

Aquí –en un poema que está íntimamente ligado temáticamente con el que ahora estudiamos– vemos que la pregunta por la propia identidad aparece en el contexto del peso de la historia: la persona poética no sabe si es un pájaro o un paseante entre símbolos; oscila en el doble extremo de la visión del ascenso y la “vendimia del recuerdo”, es decir, la narrativa histórica donde se compran y se venden los símbolos a conveniencia de la víctima o del verdugo. A riesgo de no ser más que un vestigio arqueológico, el regreso hacia el mundo del hombre se vuelve inevitable: ha de marcharse a las siete colinas, a Roma, al reino de este mundo. La fuerte oposición entre historia humana e historia celeste se manifiesta de manera ambigua: “hay bastante inconsciente para que las cosas se liberen de su historia. Y hay / bastante historia para que el inconsciente se libere de su *mi‘rāg̃*”. Por un lado, se busca escapar de la determinación histórica a través del símbolo; por otro, se busca la liberación del símbolo a través de la historia. La idea del ascenso, del *mi‘rāg̃*, que se nos ha venido apareciendo parece indicar entonces, a la luz de este texto, una preocupación por la relación entre símbolo e historia; más que el ascenso, vemos, el énfasis está puesto en la soledad del profeta, hablante único de su lengua histórica y revelada, en el espacio intermedio de la experiencia humana y el peso de lo “celeste oculto en lo terrestre”. Es su relación con el abajo histórico el contexto en que debe leerse la metáfora del ascenso y el cuestionamiento del “yo”: hacia el final del poema, se exclama un “luego ¿qué?”, como preguntando por el sentido y la finalidad de la visión, por lo que ha de quedar de ella una vez terminada; el grito proviene de la tierra y es una vuelta a la tierra.

---

allá inconsciente bastante / para que las cosas se liberen de su historia. Y hay / bastante historia para que el inconsciente / se libere de su *mi‘rāg̃*.

El “yo” que no es “yo” en presencia de lo celeste, al volver a la tierra no es tampoco él mismo sino en un diálogo con una mujer soldado:

Wa-mādhā ba‘d? ṣāḥat fağ’atan ġundiyyatun:

Huwa ’anta thāniyatan? ’a-lam ’aqtulka?

Qultu: qataltinī... wa-naṣītu, mithlaki, ’an ’amūt.

El hecho de que el diálogo que ocurre en esta vuelta al mundo sea con una mujer soldado<sup>66</sup> no es casual y alude, de hecho, a la dos planos imbricados del diálogo amoroso y del diálogo con el enemigo, como sugiere al-Shahman (2012) al examinar la figura de la mujer soldado en la poesía de Darwish. La ambigüedad del “yo” ante la historia es terrible: la aniquilación tiene el rostro del amor y el amor no se presenta, en el mundo, sino como aniquilación. Lo que aquí nos interesa subrayar son dos cosas: primero, que la preocupación por el final que conecta hombre y lenguaje surge y se resuelve en una preocupación por la historia, por el mundo de abajo; segundo, que la manera como se manifiesta el “yo” –la soledad del profeta– en la historia es en un diálogo; el diálogo tiene por tema el límite, el fin, sólo que esta vez en el abajo y no como preocupación escatológica; la aniquilación tiene el rostro del otro: el “Tú no eres tú” de Abū Tammām es, de tal suerte, paralelo a “¿acaso no te había matado?”. Ambos están, el uno frente al otro, esperando una muerte acontecida ya en sus respectivas manos; ambos están atados en un abrazo esperando la destrucción del otro; ninguno muere, sin embargo: lo olvidaron.

Encontramos un contrapunto al condenado atrapado indefinidamente en la escritura de sus últimas palabras, ese “yo” que se veía a sí mismo como una sucesión de

---

<sup>66</sup> *ğundiyyah* podría traducirse, también, como “ejército”; nos parece sin embargo que en el contexto del poemario y de la obra de Darwish es más acertado interpretar que se trata de una “mujer soldado”.

cadáveres. Olvidar la propia muerte: hay, como un fantasma oculto detrás del sentimiento de inminencia, del presentimiento del fin, una necesidad de permanecer vivos por la que perdura el diálogo, como si no murieran por descuido, como si no murieran para seguirse matando y de ese crimen perpetuo naciera un violento impulso de vida. Este verso final, en tal sentido, nos fuerza a reconsiderar que el sentimiento de fin y de inminencia está dominado por la vida misma y, más en concreto, por una suerte de fuerza vital –presente en ese olvido de la propia muerte, aun habiendo sido asesinado– que une al “yo” y al otro en un conflicto irresoluble. Es teniendo en cuenta este contexto, el que nos sitúa en la historia pensada como un diálogo amoroso, como un diálogo ambiguo entre amante y amada, entre asesino y asesinado, que nos aproximaremos ahora al problema de la vida en relación con el lenguaje, encarnado nuevamente en el motivo del nombre. ¿Cómo se expresa el diálogo amoroso en el poemario? Tomemos como punto de partida el siguiente texto: *Lā ‘arifu smaki*, “No conozco tu nombre”:

1 –Lā ‘arifu smaki

–Samminī mā ši’ta

–Lasti ghazālatan

–Kalā. Wa-lā farasan

5 –Wa-lasti ḥamāmata l-manfā

–Wa-lā ḥūriyyatan

–Man ’anti? Mā smuki?

–Samminī, li-’akūna mā sammaytanī

–Lā ’astaḥī’u, li’annanī rīḥun

10 wa-’anti gharībatun mithlī, wa-li-l-’asmā’i ’arḍun mā

–Idhan, ’anā “lā ’aḥad”

–Lā ‘arifu smaka, mā smuka?

–khtārī min al-’asmā’i ’aqrabahā  
 ’ilā n-nisyān. Samminī ’akun fī  
 15 ’ahli hadhā l-leyli mā sammaytinī!  
 –Lā ’astaṭī’u li’annanī mra’atun musāfiratun  
 ‘alā rīḥin. Wa-’anta musāfirun mithfī,  
 wa-li-l-’asmā’i ‘ā’ilatun wa-beytun wāḍiḥun  
 –Idhan, ’anā “lā šey’a”...

20 Qālat “lā ’aḥad”:

Sa-’u’abbi’u smaka šahwatan. Ğasadī  
 yalummuka min ġihātika kullihā. Ğasadī  
 yaḍummuka min ġihātī kullihā, li-takūna šay’an mā  
 wa-namḍī bāḥithayni ‘an il-ḥayāti...

25 Fa-qāla “lā šey’a”: al-ḥayātu ġamīlatun  
 ma’aki... al-ḥayātu ġamīlatun!<sup>67</sup>

(Lā ta’tadhīr ‘ammā fa’alt, pp. 103-04)

Este texto nos permite explorar cómo se representa el diálogo amoroso en el poemario. Si el nombre era esencial para entender la relación del hombre con su lenguaje, vemos que su

---

<sup>67</sup> –No conozco tu nombre / –Nómbrame como quieras / – No eres gacela / –¡Claro que no! Ni tampoco corcel / –No eres paloma del exilio / –Ni tampoco doncella del paraíso / – ¿Quién eres? ¿Cómo te llamas? / –Nómbrame y sea yo lo que nombraste / –No puedo: soy un viento / y eres, como yo, una extraña. Y los nombres poseen alguna tierra / –Entonces yo soy “nadie” // –No conozco tu nombre ¿cómo te llamas? / Elige, de entre los nombres, el más cercano / al olvido. ¡Nómbrame y que yo sea / aquello, entre el pueblo de esta noche, que nombraste! / –No puedo: soy una mujer viajera / sobre un viento. Y tú eres, como yo, un viajero. / Y los nombres poseen familia y casa fija / – Entonces yo soy “nada”... // Dijo “Nadie”: / he de cargar tu nombre de deseo. Mi cuerpo / te reunirá desde todos tus puntos cardinales; te contendrá / mi cuerpo, para que así seas algo, desde todos mis puntos cardinales. / Para que así partamos en busca de la vida... // Entonces dijo “Nada”: la vida es hermosa / contigo... ¡La vida es hermosa!

importancia se extiende también al diálogo, es decir, a la relación del “yo” con el otro, que se nos muestra mediada por el acto de nombrar. El gesto que funciona como punto de partida es el desconocimiento del nombre: *lā ‘ārifu smaki*, “no conozco tu nombre”. La premisa sobre la que se construye el diálogo es la extranjería: uno y otro están colocados de frente sin posibilidad de reconocerse. Este extrañamiento se muestra como la raíz del acto de nombrar: *samminī mā šī’ta* / “nómbreme como quieras”. El diálogo es un país despoblado, una suerte de creación que aún no ha acontecido y el nombrar (*sammā / tasmiyyah*) es un gesto fundacional y libre; en tal sentido, el diálogo, que aquí ocurre entre hombre y mujer, es él mismo un origen: pura potencialidad. Es, también, destructivo: lo que presenciamos a continuación (vv. 3-6) es una suerte de desmembramiento, por medio de la negación, del discurso amoroso mismo, donde los referentes metafóricos a través de los cuales se identifica al otro amado son sistemáticamente descartados por ambos interlocutores: *ghazālah, farasan, ḥūriyyah, ḥamāmat l-manfā* parecen, de tal manera, los restos, los fragmentos de un discurso o de un mundo donde nadie puede reconocerse.

Se repite la pregunta: *Man ‘anti? Mā smuki?* / “¿Quién eres? ¿cómo te llamas?”. Ser y llamarse se implican: el nombre es aquí el núcleo de la identidad que, por su parte, es también algo en potencia y en directa relación con la fuerza creativa del lenguaje: “nómbreme (*samminī*) y sea yo lo que nombraste”, donde el otro no puede ser sino en la medida en la que se le nombra. Sin embargo, nombrar parece imposible si no hay identidad: aquel que nombra es “un viento” y un “extraño” y el nombre es, esencialmente, una identidad: “los nombres poseen alguna tierra”. Es interesante notar en este punto la utilización en plural de *’ism*, nombre, *’asmā*, que aparece al mismo tiempo como una observación generalizadora así como un sentimiento de totalidad donde los nombres se

vuelven una suerte de colectividad viviente. Ante la imposibilidad de ser nombrado, el otro no puede identificarse a sí mismo sino como “nadie”.

La siguiente sección es simétrica (vv. 12-19): “yo”, naturalmente –puesto que se trata de un diálogo–, se vuelve ahora el otro interpelado por “nadie”: no pide “de entre los nombres” sino “el más cercano al olvido”. Desea ser nombrado, que aquí quiere decir ser para el otro; sin embargo, vemos que su experiencia de la identidad, en su relación con el otro, se vive como un necesidad de olvido. Hasta cierto punto, la necesidad de ser nombrado pareciera antitética de la necesidad del olvido, pero lo más resaltante es el hecho de ser “en el pueblo de esta noche”: el mundo en que ocurre el diálogo es oscuro, es una noche poblada. ¿Quién es “el pueblo de esta noche”? Es, puede pensarse, el único espacio donde puede cobrar existencia, existencia que el otro no es capaz de darle: ese espacio se transforma, en consecuencia, en un oscuro olvido en que están sumidos ambos interlocutores. ¿Por qué no pueden nombrarse más que por medio de la negación? El esquema se repite: una extraña no puede nombrar al extraño; ambos son viento y los nombres pesan: “tienen familia y casa”. ¿No están aquí las ideas de “familia” (*‘ā’ila*) y “pueblo de esta noche” (*‘ahl hadhā l-leyl*) en una relación extraña, como si se opusieran dos mundos, un mundo de sombras y el mundo de los hombres? Sea como sea, pareciera el diálogo entre dos fantasmas: “nada” y “nadie”. En el poema anterior, el diálogo ocurre ante una mujer soldado luego de una visión, de un sueño de ascenso: ambos se han matado pero siguen vivos; en este texto, no logran nombrarse y, de tal modo, darse vida. Lo que aquí parece sugerírsenos es una suerte de diálogo sin mundo, con un mundo en potencia, o bien un lenguaje sin interlocutores. Considérense los siguientes versos:

Al-ghā’ibāni: ’anā wa-’anta

'anā wa-'anta l-ghā'ibān<sup>68</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 37)

Lo que podemos sacar en claro es que la relación dialógica es vista como una negación que podemos ligar con la visión del lenguaje que hemos venido dibujando a lo largo de este trabajo: si yo no tengo espacio en el lenguaje, si yo no soy sino una realidad nombrada ¿cómo puedo nombrarte? Fuera del lenguaje, fuera de los nombres, no hay “yo” que nombre a un “tú”, sino un 'anta (masculino) y un 'anti (femenino) intentando nombrarse: nombrar sería así la imagen de una privación, de un arrancarse. Definir al “yo” como el resultado de una relación dialógica implica necesariamente negarlo, privarlo de algo suyo.

Considérese el siguiente fragmento:

Law kuntu ghayrī fī ṭ-ṭarīqi, lamā ltafattu  
 'ilā l-warā'i, la-qultu mā qāla l-musāfiru  
 li-l-musāfirati l-gharībati: yā gharībatu! 'ayqizī  
 l-ḡitāra 'akthara! 'arḡi'ī ghadanā li-yamtadda ṭ-ṭarīqu  
 binā, wa-yattasi'a l-faḍā'u lanā, fa-nanḡū min  
 ḥikāyatinā ma'an: kam 'anti 'anti... wa-kam 'anā  
 ghayrī 'amāmaki hā hunā!<sup>69</sup>

(*Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*, p. 111)

<sup>68</sup> Los dos ausentes: tú y yo / tú y yo: los dos ausentes.

<sup>69</sup> Si fuera en el camino otro, me volvería / hacia atrás y diría lo que dice / el viajero a la viajera extraña: “¡oh extraña! Despierta / a la guitarra más, aplaza nuestro mañana para que se nos extienda el camino, / se nos amplíe el espacio y nos salvemos / de nuestra historia juntos: ¡cuánto eres tú, tú y cuánto / soy yo otro ante ti, aquí mismo!”

Aquí encontramos la figura de los dos viajeros, como se autodenominan los participantes de la interlocución. El “yo” le pide a la viajera, al otro amado, que aplace “nuestro mañana” para que el camino “se extienda y se haga amplio nuestro espacio”. El instante del diálogo, el instante del reconocimiento se opone aquí al mañana, al sentimiento de inminencia: en el aquí y el ahora del diálogo el tiempo se eterniza, el camino se alarga y se puede huir de la ficción en la que se hayan atrapados. Vemos, siguiendo nuestra línea de razonamiento, que, de igual modo que en el ascenso el “yo” cuestiona su identidad, ante el diálogo también: ante ti, yo soy otro; ante la plenitud del otro (“¡Cuánto eres tú, tú!”), yo dejo de ser. Nombrar se vuelve un gesto que une al tiempo que distancia. Considérese el siguiente fragmento, donde se describe un diálogo amoroso:

Wa-qālat: hal tarānī?

Fa-hamistu: yanquṣunī, li-‘ārifa, fāriqun

beyna l-musāfiri wa-ṭ-ṭarīqi

beyna l-mughannī wa-l-’aghānī<sup>70</sup>

(*Lā ta‘tadhīr ‘ammā fa‘alt*, p. 43)

En este texto, la posibilidad de ver al otro, de saber si se le ve realmente, está determinada por una distancia, por una diferencia: la que existe entre viajero y camino y entre cantor y canciones. Para verte, me falta justo aquello que me distingue de mi propia vida y de mi discurso; el viajero es extraño ante el camino y el cantante es extraño ante su canción. No se reconoce al otro sino por la distancia que lo hace irrecuperable. El diálogo amoroso se

---

<sup>70</sup> Ella dijo: ¿es que me miras? / Susurré: me falta, para saber, la diferencia / entre viajero y camino, la diferencia / entre cantor y canciones.

nos muestra no como unión, sino como deseo, como acercamiento imposible. En otro texto se nos presenta una escena donde dos interlocutores, un hombre y una mujer, están puestos uno frente al otro sin verse:

Hiya waḥdahā, wa-’anā ’amāma ḡamālihā  
waḥḍī. Limādhā lā tuwaḥḥidunā l-hašāšah?

(...)

Hiya lā tarānī, ’idh ’arāhā  
ḥīna tarfa’u sāqahā ‘an sāqihā...  
wa-’anā kadhalik lā ’arāhā, ’idh tarānī  
ḥīna ’akhla’u mi’ṭafī...

(...)

Lam ’akun waḥḍī, wa-lā hiya waḥdahā  
kunnā ma’an nuṣḡhī ’ilā l-ballawri  
[lā šey’un yukassiru ley lanā]

Hiya lā taqūlu:

l-ḥubbu yūladu kā’inan ḥayyan  
wa-yumsī fikratan.

Wa-’anā kadhalika lā ’aqūlu:

l-ḥubbu ’amsā fikratan

Lakinnahu yabdū kadhalik<sup>71</sup>

(*Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alt*, pp. 106-07)

---

<sup>71</sup> Ella está sola y yo, ante su belleza, / solo... ¿por qué no nos reúne la alegría? / (...) / Ella no me ve cuando la veo / descruzando sus piernas. Ella tampoco / cuando me mira quitándome el abrigo / (...) / No estaba solo ni ella estaba sola: / estábamos juntos escuchando los cristales / [nada rompía nuestra noche] / Ella no dice: / el amor nace ser vivo / y termina en idea. / Y yo tampoco dije: / el amor ha terminado en una idea... // Pero así pareciera...

La situación descrita es de extrañeza: ambos se miran cuando el otro no los ve; ambos, ante el otro, están solos; el “yo” está solo ante su belleza; sin embargo, están el uno frente al otro, juntos, “escuchando los cristales”. La situación descrita es una separación, una doble presencia suspendida, que no se resuelve en un gozoso acercamiento: “¿por qué no nos reúne la alegría?”. El dato primordial es la distancia: el diálogo –que en este caso no se manifiesta sino de manera negativa, por medio de lo que no dicen– es una intangibilidad del otro, un acercamiento imposible. Dos totalidades que no se tocan. El amor, desde esa óptica, “nace ser vivo / y termina en idea”: su vivencia concreta se vuelve separación, concepto, cosa observada, cosa pensada. No lo dicen, pero el no diálogo, la presencia dividida por cristales, la distancia, así lo demuestran “y así pareciera”. Teniendo esto en cuenta, podemos regresar a nuestro texto. Uno de los participantes del diálogo, “Nadie”, en que se refutan, como dos totalidades que para aproximarse han de dejar de ser, exclama:

Qālat “lā ’aḥad”:

Sa-’u’abbi’u smaka šahwatan. Gasadī  
 yalummuka min ġihātika kullihā. Gasadī  
 yaḍummuka min ġihātī kullihā, li-takūna šey’an mā  
 wa-namḍī bāḥitheyni ‘an il-ḥayāti...

“Entonces dijo Nadie”. Una vez negado, privado de sí por el otro, habla: “he de cargar tu nombre de deseo”. El nombre está puesto aquí en relación directa con el deseo y, nos parece, ese deseo tiene que ser entendido desde el punto de vista de la distancia, de la imposibilidad del otro: nombrar sería, en este orden de ideas, desear, darle vida al otro pero, al mismo tiempo, dejarlo definitivamente fuera mí. El amor que se vuelve idea es correlativo del otro nombrado: el otro nombrado es una distancia infranqueable, lo

inaccesible mismo, está lejos y, de tal suerte, el lenguaje por medio del cual me dirijo a él, por medio del cual intento aproximarle, me aliena al mismo tiempo de él, me vuelve su testigo. Lo nombrado es, así, por definición, lo deseado, lo que no puede ser alcanzado. Nombrar es un deseo de abarcar: dejar de ser en mí para ser en el otro, subsumir al otro en mí: “mi cuerpo te contendrá (*yaḍummuka*) desde tus direcciones todas ellas”; es, también, un reunir al otro (“te reunirá (*yalummuka*) mi cuerpo desde tus direcciones todas ellas”). “Reunir” y “contener” hacen sentir al diálogo como el escenario de un desmembramiento: ambos están dispersos en múltiples direcciones. Sólo por la unión puede el otro ser algo, más bien que restos dispersos nombrándose una y otra vez sin, empero, lograrlo. Sólo así, continúa el texto, podrían “partir en busca de la vida” (*namḍī bāḥithayn ‘an il-ḥayāt*). El nombrar como deseo, como imposibilidad del otro, hace de la vida misma un valor absoluto fuera de mí, algo por lo que hay que “partir en busca”. La vida está afuera del lenguaje. La vida es lo hermoso desde el otro imposible, el otro en mí, el otro no nombrado:

Fa-qāla “lā šay”: l-ḥayātu ḡamīlatun  
ma‘aki... l-ḥayātu ḡamīlah!

Vemos, en resumen, que el nombrar, el gesto fundacional de lo humano, y que hemos caracterizado como una capacidad creadora dominada por el sentimiento de inminencia y la nostalgia del origen, tiene sobre todo una dimensión vital: separa de la vida volviendo ajeno lo nombrado pero, al mismo tiempo, está en la raíz del deseo de vida, fuerza que mantiene al hombre atrapado en un diálogo en que se resume su naturaleza incompleta (lo arroja hacia el fin pero, al mismo tiempo, le impide morir). Pareciera entonces que la vida

es una realidad que aquí no se experimenta sino como deseo de ella, situada más allá de los confines del nombre. Queda decir, entonces, para cerrar estas líneas, que el análisis de la representación del lenguaje en la poesía de Darwish es tan sólo una puerta que, a final de cuentas, conduce a la visión de la vida como valor absoluto al que nos aproximamos tan sólo por el límite desde el cual imaginamos nuestra muerte.

#### IV. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, nuestro análisis de los motivos metalingüísticos nos ha permitido mostrar –si bien a grandes rasgos– distintas maneras como se manifiesta y se expresa la imaginación y el pensamiento sobre el lenguaje en *Lā ta‘tadhir ‘ammā fa‘alt*. Podemos, ahora, extraer de nuestra exposición las siguientes conclusiones generales:

1. La primera observación que debemos hacer sobre el conjunto de nuestra investigación tiene que ver con el hecho de que, si bien nos preocupamos por distinguir claramente los motivos metalingüísticos como el objeto de nuestro estudio, presuponiendo que implican y encarnan una reflexión sobre el lenguaje, es de suyo evidente que su interpretación es indisociable de su articulación con el todo del poemario. Así, la reflexión que arrancamos de estos motivos está, en primer lugar, referida a una reflexión sobre el espacio y la historia; en segundo, sobre el poema y, en tercero, sobre sus límites, el final y el origen, lo que obliga a pensar que el problema de la imaginación sobre el lenguaje ocurre y no puede pensarse sino en el drama de la temporalidad. En este punto, es importante notar que el lenguaje no es visto sino en el marco del poema mismo, desprendiéndose la reflexión, de hecho, de la experiencia misma de la producción del poema, razón por la cual no está de más concluir que el lenguaje, en el contexto de este poemario, se manifiesta esencialmente como experiencia del poema.
2. La experiencia del lenguaje, expresada como un espacio histórico que, a su vez, se transfigura él mismo en lenguaje, se cristaliza en un juego de espejos, en múltiples diálogos, uno de los cuales, central, es fruto de una oposición explícita entre “yo” y la palabra. En este conflicto, una de las ideas predominantes es la materialización

de la idea de lenguaje en la realización física, concreta, del poema en la boca del “yo” lírico, es decir, su enunciación y, en tal sentido, puede decirse que el universo poético, tal y como se expresa en el poemario, se sostiene sobre dos fuerzas básicas: el pronunciar (*naṭaqa*) y el ritmo (*ʿīqāʿ*). Estas dos fuerzas se hallan en una relación compleja: el ritmo antecede a la producción del poema y, por lo tanto, el control del “yo” lírico sobre la materia del poema, el querer decir mismo, la voluntad del discurso, se encuentra cuestionada. De la afirmación anterior deben extraerse dos conclusiones finales: en primer lugar, esta centralidad del ritmo —es decir: de la materia musical del poema, de su preexistencia al sentido mismo, de la oscuridad inherente al lenguaje— no implica necesariamente un cuestionamiento de la identidad del “yo” lírico, sino un cambio de actitud del hombre ante el lenguaje; en segundo, este cambio de actitud, por su parte, más bien que cuestionar la unicidad del “yo”, lo coloca no como creador del universo poético, sino como su testigo, presentándose esencialmente como sitio en donde ocurre el lenguaje y en donde se manifiestan las voces de ese universo habitado que es el poema.

3. Del punto anterior se desprende la idea de que la cuestión de la identidad del “yo” lírico —que, como ya vimos, no puede entenderse sino en relación con el lenguaje— tiene como telón de fondo la producción del poema: éste no es el resultado de una acción ni tampoco un objeto terminado: se trata de un ciclo que se origina por la fuerza del ritmo, finalizando en él, de tal suerte que, metafóricamente, se relaciona con el ciclo vital de la voz poética. Este planteamiento pone en el centro del análisis la cuestión de que el poema es experiencia vital y, de manera paralela, coloca la reflexión sobre poema —y, por tanto, sobre el lenguaje— en los extremos del final y del origen. Así pues, el conflicto entre el hombre y su lenguaje se libra

aquí en los extremos de la vida: el lenguaje poético se describe como límite, obligando a su locutor a no existir sino por el principio o por el fin pero, sobre todo, por lo que no puede ser siquiera imaginado; en tal sentido, podemos señalar que uno de los aspectos más importantes a través de los cuales se nos presenta aquí el lenguaje poético es como preámbulo de lo inconcebible, tratándose no de un objeto verbal, sino de una fuerza viviente que nos empuja más allá de ella, hacia su fin, y a través de la cual lo imaginamos. En resumen, la experiencia poética puede ser entendida como una preparación para la muerte y, justamente por eso, como una iniciación en el misterio del origen que la sucedería.

4. Si el lenguaje poético es experiencia vital, el poema es todo él concebido, por un lado, como creación incompleta y, por otro, como imposibilidad: el poema se muestra como algo que todavía no es y, sobre todo, que no ha de ser completado sino en ausencia de quien lo crea; desear escribir el poema es situarlo fuera de mí, generando una distancia entre el poema y su sustancia, la poesía. El poema, perpetuamente proyectado hacia el futuro, se dibuja también, naturalmente, como trascendente al poeta mismo: el discurso poético precede y sucede a quien lo enuncia; así, el lugar que ocupa el “yo” ante el poema es el de un hacinamiento, estando su realidad personal –esa “celebración de lo que amamos”– entregada a la disolución dentro de la vastedad de la tradición poética humana. Con base en lo anterior, los motivos constantes que aparecen en el poemario sobre identidad y olvido parecen adquirir un sentido particular al confrontárseles con la visión del lenguaje que allí se expresa, donde la identidad personal y su aniquilación ocurren en un universo donde la palabra, la experiencia poética –pensada casi como ministerio o misión–, es fundamentalmente impersonal. De tal suerte, una de las

visiones más importantes que se desprenden de este poemario es la del poema no como fruto de un conocimiento y de una práctica artística, sino como una manifestación de la palabra misma cuyo carácter esencial es la impersonalidad. Por esta razón, el discurso poético se muestra constantemente como opuesto a la idea de libertad, donde ésta, más bien que negada, parece no tener sentido ante el lenguaje.

5. Al analizar en concreto uno de los motivos, el nombre (*'ism*), podemos observar que difícilmente es comprensible fuera del gesto fundamental que implica: el nombrar mismo y, en consecuencia, la capacidad creadora del lenguaje. Una de las primeras cuestiones que deben subrayarse de dicho análisis es que la visión del lenguaje que hemos venido describiendo cobra forma concreta en el nombre, que es visto como la presencia –a veces ominosa– del lenguaje en nosotros. A final de cuentas, el conflicto entre el “yo” –que no puede nada– y su lenguaje, es un conflicto entre la persona y su nombre. Esta visión del nombre es correlativa a la visión del poema que venimos de sintetizar: en el caso de éste, vemos que su escritura lo separa de su sustancia, la poesía, y por tanto de la posibilidad de ser plenamente, de terminar de acontecer; el nombre, por su parte, separa al hombre de la vida misma condenándolo a ejecutar un lenguaje que no puede ni podrá predicar como propio. Posiblemente, ése es uno de los contextos importantes en los cuales puede leerse la presencia constante de alusiones a la misión profética en el poemario; sin embargo, es importante notar que la problemática no gira en torno a la destrucción del “yo” ante una realidad inefable, sino al conflicto entre lenguaje e historia, entre lenguaje y vida. De tal manera, la preocupación, que se quiere a veces obsesiva, por la muerte y el olvido en este poemario –y en general en la

poesía tardía de Darwish— no puede ser pensada sino teniendo en cuenta la centralidad del valor vida hacia el que tiende naturalmente el nombrar como facultad creadora. El valor vida es entonces el gran absoluto opuesto al nombre; es, de manera paralela, la gran meta hacia la que tiende el diálogo perpetuo y circular en que se resuelve la capacidad de nombrar y, consecuentemente, el lenguaje no es, entonces, sino la expresión más fuerte y más desesperada del desear, para alcanzarla un día, la vida.

## V. Bibliografía

### *Corpus darwišiano*

Darwish, Mahmud (1986 / 1987). *Ward 'aqall*. Dār al-'aswar: Acre.

Darwish, Mahmud (1995 / 2009). “Limādhā tarakta al-ḥiṣāna waḥīdan” en *Al-'amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*. Riyyad al-Rayyis li-l-kutub wa al-našr: Beirut. 508 pp.

Darwish, Mahmud (2000 / 2009). “Gidāriyyah” en *Al-'amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*. Riyyad al-Rayyis li-l-kutub wa al-našr: Beirut. 508 pp.

Darwish, Mahmud (2002 / 2009). “Ḥālat ḥiṣār” en *Al-'amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*. Riyyad al-Rayyis li-l-kutub wa al-našr: Beirut. 508 pp.

Darwish, Mahmud (2002 / 2009). “Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt” en *Al-'amāl al-ḡadīdah al-kāmilah*. Riyyad al-Rayyis li-l-kutub wa al-našr: Beirut. 508 pp.

Darwish, Mahmud (2003 / 2009). *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*. Riyyad al-Rayyis li-l-kutub wa al-našr: Beirut. 170 pp.

Darwish, Mahmoud (Trad. y selección de Elias Sanbar) (2000). *La terre nous est étroite et autres poèmes (1966-1999)*. Gallimard: París.

Darwish, Mahmud (Trad. y ed. Munir Akash y Carolyn Forché) (2003) *Unfortunately, it was Paradise: selected poems*. University of California: Berkeley.

Darwish, Mahmud (selección y prólogo de Tawfīq Bakkār) (2012). *Mukhtārāt šī'riyyah*. Dār al-ḡanūb: Túnez.

Darwish, Mahmoud (trad. de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton) (1997). *La Palestine comme métaphore, entretiens*. Actes Sud: Arles.

Darwish, Mahmoud (trad. Farouk Mardam-Bey) (2006). *Entretiens sur la poésie : Texte d'entretiens précédemment parus dans "A-Hayât" de Londres en décembre 2005 et dans "As-Sâfir" de Beyrouth en 2003 / Avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun*. Actes Sud: Arles.

Baddourah, Rita (2009). “Maḥmūd Darwīš: 'al-mūsīqā tuḥawwilunī 'ilā ṭā'ir” (ḥiwār) en Mīšāl Sa'ādah, *Maḥmūd Darwīš: 'ašī 'alā al-nisyān*. Riyad el-Rayyis: Beirut.

*Bibliografía citada*

Adunis (‘Alī Aḥmed Sa‘īd) (1977). *Hadhā huwa ’ismī*. Dār al-’Ādāb: Beirut.

Adunis (‘Alī Aḥmed Sa‘īd) (1990). *An introduction to Arabic poetics*. University of Texas: Texas.

Adunis (‘Alī Aḥmed Sa‘īd) (1992). *Al-ṣūfīyyah wa al-sūryāliyyah*. Sāqī books: Londres.

Adunis (‘Alī Aḥmed Sa‘īd) (1972 / 1994). *Al-Thābit wa-l-mutaḥawwil*. Vol. I. Sāqī books: Londres.

Allen, Roger (2001). “The Christ Figure in Ṣāyigh’s Poetry” en Gret Borg y Ed de Moor (eds.). *Representations of the divine in arabic poetry*. Ámsterdam: Rodopi.

Antoon, Sinaan (2002). “Mahmud Darwish’s Allegorical Critique of Oslo” en *Journal of Palestine studies*, Vol. 31, N. 2. Brill. Pp. 66-67

Antoon, Sinaan (2008). “Returning to the Wind: on Darwish’s *Lā ta’tadhir ‘ammā fa’alta*” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.), *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Avril-Hilal, Hélène y Sobhi Boustani (eds.) (2010). *Poétique et politique. La poésie de Mahmoud Darwish*. Presses Universitaires de Bordeaux: Bordeaux.

Azouqa, Aida O. (2008). “Metapoetry between East and West: ‘Abd al-Wahhāb al- Bayātī and the Westerns Composers of Metapoetry –A study in Analogies” en *Journal of Arabic Literature*, Vol. 39, No. 1. Brill. Pp. 38-71.

Béguin, Albert (1997). “Cuestiones de método” en Albert Béguin. *Creación y destino*. FCE: México.

Buendía, Pedro (2009). “Del nombre árabe y sus misterios. Especulaciones y creencias sobre las propiedades augurales de la onomástica árabe” en *Estudios de Asia y África*, Vol. XLIV, No. 2. El Colegio de México: México. Pp. 265-82.

Collot, Michel (1996). “Le sujet lyrique hors de soi” en Dominique Rabaté (ed.). *Figures du sujet lyrique*. PUF: París.

Combe, Dominique (1996). “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie” en Dominique Rabaté (ed.). *Figures du sujet lyrique*. PUF: París.

Darraj, Feysal (2008). “Transfigurations in the Image of Palestine in the Poetry of Mahmoud Darwish” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Darraj, Feysal (2009a). “Thalāthat madākhlil li-qirā’at Maḥmūd Darwīš” en *Revista Al-Karmel*, N. 90. Ramallah. Pp. 54-74.

Darraj, Feysal (2009b). “Al-liqā’ al-akhīr ma’a Maḥmūd Darwīš” en Mīšāl Sa’ādah (ed.). *Maḥmūd Darwīš: ‘aṣī ‘alā al-nisyān*. Riyad el-Rayyis: Beirut.

Ghazzali, Lahouarie (2010). “La figure du Christ dans les poèmes de Mahmoud Darwich” en Helène Avril-Hilal y Sobhi Boustani (eds.). *Poétique et politique. La poésie de Mahmoud Darwich*. Presses Universitaires de Bordeaux: Bordeaux.

Ḥadīdī, Ṣubḥī (2009). “Maḥmūd Darwīš fī ‘Khuṭbat al-hind al-’aḥmar’: ’istrātīgiyyāt al-ta’bīr wa-tamthīlāt al-ma’nā” en *Revista Al-Karmel*. Ramallah. Pp. 37-53

Hamon, Philippe (1977). “Texte littéraire et métalangage” en *Poétique*, No 31. Pp. 261-284.

Hawāmidah, Mūsā (2012). “Maḥmūd Darwīš wa al-Tawrāh” en *Dīwān al-’arab. Minbar li-l-thaqāfah wa al-fikr wa al-’adab*. Disponible en línea: <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article32639>

Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Édition de minuit: Paris.

al-Karaki, Balqis (2011). “A Poetic ‘Write!’ vs. a Quranic ‘Read!’ The Prophetic Anxiety of Maḥmūd Darwīš” en *Middle East studies online journal*, No. 6. Vol. 3. Pp. 254-96.

Muhawi, Ibrahim (2009). “Contexts of Language in Mahmoud Darwish” en *Occasional papers of the Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University*. Georgetown University: Washington D.C.

Net, Mariana (1993). “Literature, Strategies and Metalanguage” en *Semiotica*. No. 93-3/4. Walter de Gruyter.

Neuwirth, Angelika (2008). “Hebrew Bible and Arabic Poetry: Mahmoud Darwish’s Palestine –From Paradise Lost to a Homeland made of Words” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Neuwirth, Angelika (2009). “Al-waṭan fī l-manfā: Maḥmūd Darwīš wa-Būl Tsilān (Paul Celan)” en *Revista Al-Karmel*. Ramallah. Pp. 107-10

Rahman, Najat (2008a). “Introduction” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Rahman, Najat (2008b). “Threatened Longing and Perpetual Search: the Writing of Home in the Poetry of Mahmoud Darwish” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Rajab, Abū (2012). “Mulāḥazah ‘ābirah ‘alā ḡidār al-Gidāriyyah” en *Al-Mawqid*. Nazaret,

publicación en línea: <http://www.almawked.com/?page=details&newsID=3577&cat=1>

Rey-Debove, Josette (1978). *Le métalangage*. Le Robert: París.

Sacks, Jeffrey (2008). “Language Places” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Schieffelin, B. (1998). “Introduction” en Schieffelin, B., Kathryn A. Woolard y Paul V. Kroskrity (eds.) (1998). *Linguistic Ideologies. Practice and Theory*. Oxford University Press: Nueva York.

Schimmel, Annemarie (1989). *Islamic Names*. Edinburgh University Press: Edinburgh.

al-Shahman, Abdullah (1988). “A Portrait of the Israeli Woman as the Beloved: the Woman-soldier in the Poetry of Mahmud Darwish after the 1967 War” en *Bulletin of the British Society for Middle Eastern Studies*. Vol. 15, No. 1 / 2. Pp. 28-49.

Snir, Reuven (2008). “‘Other Barbarians Will Come’: Intertextuality, Meta-poetry, and Meta-myth in Mahmoud Darwish’s poetry” en Hala Nassar y Najat Rahman (eds.). *Mahmoud Darwish: Exile’s Poet*. Olive Branch Press: Massachusetts.

Xavier, François (2004). *Mahmoud Darwish dans l'exil de sa langue*. Autres temps: Marseille.