

ESPAÑA EN LA OBRA POÉTICA DE HAMĪD SA'ĪD

POR
AKRAM Ŷ. DU-L-NŪN

PRIMERA PARTE

Nota biográfica

HAMĪD Sa'īd, nacido en Ḥilla (la antigua Babilonia) en 1941, casado y padre de dos hijos, es ya uno de los nombres consagrados de la generación poética de los años sesenta. Tras licenciarse en Historia de la Literatura Árabe, en la Universidad de Bagdad (1968), ejerció como profesor de lengua árabe y, más tarde, como periodista. Durante tres años (1972-1975) desempeñó el cargo de Consejero de Prensa de la Embajada iraquí en Madrid y, posteriormente, en Rabat. Actualmente es director del diario iraquí *Al-Tawra*¹.

Ḥamid Sa'īd se considera un "lector adiestrado" y se declara admirador de los poetas preislámicos Imru' al-Qays y Labīd b. Rabi', de Yârîr y Al-Mutanabbî, entre los poetas omeyas y abasíes. De los poetas árabes modernos ha destacado su predilección por la obra de Al Ŷawâhiri, de Ilias Abu Šabaka, de Jalil Ḥawî, y de Al-Sayyâb. Sus

¹ Cf. *Literatura Iraquí Contemporánea*, Seminario de Pensamiento y Literatura Árabe Contemporáneos, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1971, p. 468. Esa publicación, junto con un artículo de Pedro Martínez Montávez: "España, Soporte y Símbolo en dos Poetas: Bayâtî y Ḥamid Sa'īd, en *Almenara*, vols. 5-6 verano, 1974, forman la única bibliografía —bastante desfasada— existente en castellano sobre Ḥamid Sa'īd. Pedro Martínez Montávez, amablemente, nos ha llamado la atención sobre un tercer trabajo en *Revista de Occidente*, donde Federico Arbós traduce algunos poemas de nuestro autor. Desafortunadamente, no nos ha sido posible consultarlo.

poetas occidentales preferidos son Federico García Lorca y Pablo Neruda ².

Sus primeras incursiones en el mundo de la poesía se insertan dentro de la poesía clásica (Al-Šīr Al-‘Amūdī), pero más tarde, y gracias a un encuentro “accidental” con la poesía renovadora de Badr Šakir Al-Sayyāb (1926-1964), se afilió a la nueva poesía del verso libre (Al-Šīr Al-Hurr) y empezó a ganarse —lento pero seguro— una voz propia dentro de la generación de los sesenta, es decir, la generación inmediatamente posterior a lo que se suele llamar la generación de los pioneros (Yīl Al-Ruwwād) ³.

Se ha intentado ver en su primera poesía una acusada influencia de Al-Sayyāb y, en menor medida, de Al-Bayyātī (1926), más el propio poeta ha negado en reiteradas ocasiones dichas influencias, sin minimizar por ello su gran aprecio por la obra del primero.

Por lo que respecta a su trayectoria vital e intelectual, Ḥamīd Sa‘īd ha puesto marcado énfasis sobre dos hechos que, quizás más que otros, han condicionado tanto su quehacer poético como su pensamiento. El primero fue el haber nacido en el seno de una familia humilde, totalmente ajena a las inquietudes literarias y el haberse criado y educado en el marco de una ciudad “provinciana”, de limitadísimos horizontes sociales e intelectuales. Aquel empobrecido y estático ambiente obligó a Ḥamīd Sa‘īd a refugiarse en su propio mundo interno a fin de poder cuidar, atender y satisfacer unas semillas y unos afanes completamente descuidados por los demás. El hecho de refugiarse en sí mismo, como reacción a una realidad exterior nada gratificante, ha supuesto un acercamiento definitivo y definitorio (tanto en la vida como de la obra del poeta) a la soledad, al monólogo, a la

² Cf. Ḥasan Al Gārī, *Ḥarā‘iq al Šīr: ‘an taḥribāt Ḥamīd Sa‘īd al šī‘riya*, “Incendios de la poesía: acerca de la experiencia poética de Ḥamīd Sa‘īd, Maṭba‘āt Al-Diwānī, Bagdad, 1987, pp. 10-11. Vamos a tener que referirnos varias veces a este trabajo, puesto que se trata de una recopilación de las declaraciones del propio poeta acerca de su poesía durante 19 entrevistas concedidas a revistas y periódicos, a lo largo de diez años (1976-1986). El lector interesado —o suspicaz— puede consultar el índice de las fuentes originales de dicha recopilación en las páginas 127-129. Nosotros, por razones de claridad, sólo vamos a citar la página del libro de recopilación.

³ Sobre el tema del verso libre y sus primeros practicantes son útiles, como introducción general para el lector español, el prólogo de *Antología de poesía árabe contemporánea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 15-49, por Leonor Martínez Martín, así como *Literatura Iraquí Contemporánea*, citado en nota núm. 1.

autoexigencia, y a una postura principalmente romántica frente al mundo y la poesía. Su apartamiento del mundo social significó, además, como suele suceder con frecuencia, el desarrollo de una conciencia crítica propia, así como un afán por afirmarse una entidad autónoma.

El poeta se ha referido a esos condicionantes vitales en el curso de una entrevista. Decía: "en una etapa tardía de mi infancia memorizaba cuanto oía [de las canciones populares], pero no me era posible cantarlas ya que no tenía voz apropiada. Y como escuchaba cantar a todos los que me rodeaban, en la dicha y en la desdicha, me sentía asfixiado. Hoy me pregunto ¿fue aquel sentimiento de asfixia una causa decisiva para encarrilarme en la búsqueda de otra posibilidad a fin de desahogarme hasta que dí con la poesía? Me respondo que quizá fuera aquello "la razón", o por lo menos, "una de las razones principales"⁴.

En otra ocasión aludió el poeta a la falta de comunicación entre él y los demás, hablando esta vez en la confiada voz de la tercera persona del singular: "al no encontrarse aquel joven quien le respondiera a sus preguntas y sus reflexiones acerca de la poesía, no le quedó otra opción que la de entablar un diálogo consigo mismo... Preguntaba sin oponerse, se oponía sin plantear problemas y nunca se rebelaba"⁵.

El segundo hecho determinante en su biografía vital y creativa fue su interés por la vida política y su temprana afiliación a un partido: el partido Ba'at Árabe y Socialista (actualmente en el poder en Iraq desde 1968). El propio poeta establece, acertadamente, una relación efectiva entre los dos hechos, es decir, entre el empobrecimiento de su contexto social y el distanciamiento, "la asfixia" y la rebeldía muda que conllevaba, por un lado, y su inclinación hacia la actividad política, por otro.

No vamos a indagar aquí en la interrelación del pensamiento político y la trayectoria poética de Hamíd Sa'íd, aunque el tema sea, de hecho, muy prometedor y altamente revelador en cuanto al diagnóstico y al entendimiento de su poesía. Baste señalar, de momento, que el compromiso político constituye un rasgo definitorio de la poesía de Hamíd Sa'íd, a lo largo de su trayectoria creativa y que los supuestos ideológicos del partido Ba'at —al que el poeta ha sido fiel hasta nues-

⁴ *Incendios de la poesía*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

tros días— se ven reflejados claramente, cuando no defendidos y propagados abiertamente, dentro de su obra.

Para volver a la interdependencia de los dos hechos antes destacados, sería conveniente reproducir una cita a fin de subrayarla y de la que el propio poeta ha sido bien consciente. Declaraba el poeta: “mi relativamente temprana afiliación partidista supuso una aproximación definitiva a un mundo donde se sabía preguntar y cuestionar, del mismo modo que proporcionaba algunos medios de conocimiento... Fue una transición significativa, desde un contexto cuya dureza económica alejaba a la gente de la tarea de preguntar, hacia otro cuyos miembros se oponían, argumentaban, soñaban y se rebelaban, hallando en la lectura de un panfleto político una vía hacia la realización de su proyecto de cambiar el estado de las cosas”⁶.

Su obra

En el año 1984 se publicó en Bagdad *Dīwān Ḥamīd Saʿīd, Tomo Primero*, donde el poeta recopiló sus cinco libros de poesía publicados hasta la fecha⁷. La matización de “tomo primero” era como una advertencia de que la recopilación no se trataba de una Obra Completa, cerrada y acabada, sino de una trayectoria creativa que aún prometía seguir desenvolviéndose y enriqueciéndose en los años venideros. En efecto, un año más tarde —tras cinco años de silencio creativo— apareció un nuevo libro de poesía titulado *Tufūlat al-māʾ* “La infancia del agua”, que iba a añadir trece poemas más al conjunto de la obra recogida en el *Dīwān*, aglutinados por el tema de la guerra irano-iraquí.

La aparición del sexto libro no fue simplemente una estación más en el trayecto poético de Ḥamīd Saʿīd sino que evidenció un “cambio de sentido” hacia nuevos derroteros expresivos en su obra. Dicho en

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Šawāṭiʾ lam taʾruf al-dīf*, “Orillas que no conocieron la tibieza”, Dār Al-Qalima, Bagdad, 1968; *Lugat al-abrāy al-ʿūniyya*, “El lenguaje de las torres de barro”, Dār al-Adāb, Beirut, 1970; *Quiraʾa tamīna*, “Octava lectura”, Dār al-Adāb, Beirut, 1978; *Al-agāni al-gaʿariyya*, “Romancero gitano”, Dār al-ʿAwda, Beirut, 1975 y *Harāʾiq al-ḥudūr*, “Incendios de la presencia”, Instituto Árabe de Estudios y Publicaciones, Beirut, 1978.

otras palabras, *La infancia del agua* ha supuesto un cambio cualitativo en la obra poética de Ḥamīd Sa'īd. La gran experiencia —vital y creativa— acumulada a lo largo de diecisiete años (el primer libro salió en 1968) y más importante aún, el impacto tremendo que la guerra (todavía sin terminar) iba dejando en su conciencia de hombre y de poeta, posibilitaron y objetivaron la irrupción de una nueva lava, caracterizada por una transparencia expresiva y una riqueza sugestiva inconfundibles. A sus cuarenta y cinco años, Ḥamīd Sa'īd parece haber alcanzado —o mejor dicho iniciado— su etapa de madurez poética ganándose, finalmente, la larga y angustiosa batalla de la individuación.

Pero la poesía de Ḥamīd Sa'īd había ya experimentado una importante y fructífera sacudida que marcó el primer hiato en su quehacer poético, tanto por juicio del propio poeta como por el de la crítica⁸. Coincidió aquella sacudida con la experiencia de vivir, conocer y embeberse en otro contexto vital, una cultura y una tradición ajenas a las suyas. O quizá no tan ajenas, ya que aquella experiencia enriquecedora se fraguó dentro de España y, más tarde, en Marruecos. El fruto de aquella vivencia privilegiada, de aquel Re-encuentro con algunas de las raíces auténticas de su tradición se plasmó en su cuarto libro, significativa y reconocidamente titulado *Romancero gitano*, y en algunos de los poemas del siguiente libro, *Incendios de la Presencia*.

Antes de ceñirnos al tratamiento del tema de España en los dos últimos libros arriba citados, hemos de satisfacer la necesidad de abordar la evolución de la obra poética de Ḥamīd Sa'īd, representada por los tres primeros libros del *Dīwān*.

El libro primogénito de Ḥamīd Sa'īd, *Orillas que no conocieron la tibieza*, vio la luz en Bagdad en 1968⁹. Se trataba de un libro cuya tónica general era sustancialmente “sayyābiyya”, de un nivel desigual en cuanto a la calidad poética de sus 18 poemas. El mismo poeta ha reconocido que “algunos de los poemas del libro, particularmente

⁸ Cf. Maḥmūd Yābir 'Abbās, *Al Ṭawra fī šī'r Ḥamīd Sa'īd*, “La revolución en la poesía de Ḥamīd Sa'īd, Naṣaf 1973 y la introducción del *Dīwān de Ḥamīd Sa'īd, Tomo Primero*, a cargo de 'Alī Yā'far Al-'Allāq, p. 14.

⁹ Los datos de publicación de este libro que figuran en *Literatura Iraquí Contemporánea*, p. 468 son incorrectos. Corregimos según la bibliografía actualizada, al dorso del último libro del poeta: *Infancia del agua* (1985).

aquellos de composición temprana, se caracterizan por un exceso de lirismo unas veces y por una objetividad directa, otras”¹⁰.

Uno de los rasgos destacables de *Orillas...*, fue la tensión, poco resuelta a lo largo del libro, entre “forma y contenido”. El poeta, con una sólida formación académica y un conocimiento privilegiado de la tradición poética árabe (gracias a sus estudios de licenciatura) había decidido apostar por la nueva escuela del verso libre y ahondar en sus cauces recién trazados por sus maestros más próximos: Al-Sayyāb, Al-Bayyātī, Nāziq Al-Malā’ika, entre otros. La apuesta era bastante incómoda, por no decir arriesgada, dado el rechazo general que la nueva poesía —“Al-Šīr al-Hurr”— generaba en los círculos literarios en aquellos años. Sin embargo, la novedad del verso en *Orillas...*, estribaba fundamentalmente en el aspecto formal: variedad prosódica, ruptura con la clásica distribución del poema en hemistiquios rima-dos, imágenes audaces..., mientras que el lenguaje seguía estando teñido de “clasicismo”, recurriendo a vocablos y a estructuras de temple inequívocamente tradicional. Esa incongruencia entre elementos novedosos y tradicionales de la versificación se confirmó posteriormente como rasgo distintivo de la voz poética de Ḥamīd Sa’id, aunque tal incongruencia iba a perder, en los libros siguientes y gracias al esfuerzo consciente y constante del autor, sus tonalidades agudas, convirtiéndose en una dialéctica recompensadora en el conjunto de su obra. Su último libro, *La infancia del agua*, es un espléndido testimonio de ello.

El segundo rasgo llamativo del primer libro, que también pasaría a ser una constante de la obra de Ḥamīd Sa’id, fue el uso del símbolo y del mito como recursos expresivos en el poema. El símbolo y el mito se habían tornado ya en soportes recurrentes de la poesía de la generación de los “pioneros” y, en particular, de la poesía de Al-Sayyāb¹¹. Pero, si tanto los símbolos como las figuras dramáticas evocados en los poemas durante los años cincuenta eran de inconfundible cariz occidental (la crucifixión de Cristo, la resurrección de Lázaro, el poderío de Zeus, la desesperación de Sísifo...) debido al conocimiento que

¹⁰ Cf. *Incendios de la poesía*, p. 20.

¹¹ Véase, Abdul Riḍa ‘Alī, *Al-Ištūra fī šīr Al-Sayyāb*, “El mito en la poesía de Al-Sayyāb”, Ministerio de Arte y Cultura, Bagdad, 1978 y Aṣ‘ad Razūq, *Al-Ištūra fī l-šīr al-mu‘āšir*, “El mito en la poesía contemporánea”, Dar Maʿallat Šīr, Beirut, 1960.

los principales poetas de la generación pionera tuvieron de la literatura anglosajona, la poesía de Hamíd Sa'íd recurría, en cambio, al acervo árabe-musulmán como fuente prioritaria de inspiración.

Después de *Orillas...* siguieron *El lenguaje de las torres de barro* (1970) y *Octava lectura* (1972), ambos publicados en Beirut ¹². En estos dos libros el poeta proseguía su indagación en el aspecto prosódico del poema con el objetivo de ensanchar sus posibilidades expresivas, así como remediar la tensión conflictiva entre lenguaje e intencionalidad. No obstante, sus esfuerzos no siempre daban resultados positivos. Exceptuando aciertos meritorios como es el caso de los poemas "El merodeador de Bagdad"; "Cinco Estrofas a una mujer" y "La elección", del primer libro ¹³, y "Así escriben los poetas enamorados", "Un papel damasquino" y "El amor y la muerte", del segundo ¹⁴, los componentes del poema proseguían sin encontrar su resolución final, y sin converger en una concentración armoniosa. Un lenguaje no uniforme, claro y sencillo a veces, obscuro y áspero, otras, así como un exceso en el uso de imágenes inconexas y un ritmo acelerado en la progresión del verso (cambios abruptos, tanto sintácticos como semánticos) mermaban la coherencia deseada en el poema y fomentaban la dispersión y la ambigüedad. La ausencia de una perspectiva fija dentro del poema o, si se quiere, de una voz particularizada, propició la desunión de los elementos del discurso poético, impidiéndoles converger en un punto focal definitivo. Como contraste a todo eso, se puede destacar el poema "El merodeador de Bagdad" donde el procedimiento del monólogo dramático otorga al poema un punto de vista homogeneizante.

Es conveniente recordar que la poesía de Hamíd Sa'íd en los tres primeros libros comparte tanto los aciertos como los desaciertos de la poesía de sus coetáneos, es decir, la de la generación de los años sesenta, en esa etapa de su trayectoria poética.

¹² Véase nota número 7.

¹³ *Diwán Hamíd Sa'íd, Tomo Primero*, pp. 147-152; 179-154 y 205-210, respectivamente. De aquí en adelante citaremos los versos por las siglas del *Diwán* (D.H.S.) y las páginas correspondientes.

¹⁴ *D.H.S.*, pp. 293-298; 229-308 y 323-331 respectivamente.

Referentes españoles antes del encuentro con España

El octavo poema de *El lenguaje de las torres de barro*¹⁵ se titula significativamente “Tāriq Ben Ziyād”, el célebre conquistador musulmán cuyo nombre está estrechamente ligado a la conquista de Al-Andalus. Pese a ello, el poeta —sabiamente— evita toda alusión “directa” a España o Al-Andalus, dándole al personaje histórico una función de símbolo sugerente y catalizador de la visión planteada dentro del poema. Fiel a su técnica de evocar figuras históricas de la tradición, el poeta no hace fundir su voz con el insigne conquistador sino que la deja desenvolverse junto a él, o mejor dicho, la despliega sobre el sólido transfondo que aquél le proporciona espléndidamente. El contexto histórico, sutilmente sugerido mediante la evocación del nombre del personaje, potencia y sintetiza la voz del poema. Pasado y presente se conjugan de una manera reveladora para dar pie a una visión nueva, más allá de los límites espacio-temporales:

رَأَيْتُ طَارِقًا ۰۰۰ رأيت سيفه

رَأَيْتُ وَجْهَهُ بِوَجْهِ

حِينَ أَوْرَقَتْ مِيَاهُ الْبَحْرِ وَاسْتَعَارَتْ لُغَتِي¹⁶

Se trata, sin duda alguna, de uno de los poemas más logrados de Ḥamīd Sa‘īd. Animados por su brevedad, hemos optado por su reproducción:

الاطلسي وجهي المغامرُ

وطارق على مدى السنين راية حبيبةً تسافرُ

الى سنين الوجد والمحبة

/ فكّوا رباط الخيل يا أحبة /

الثلثُ البخسُ هو الموتُ اذا ما لقي الانسان

في العراءِ ربّه

¹⁵ *D.H.S.*, pp. 193-196.

¹⁶ Vi a Tāriq / Vi su espada / vi su rostro en el mío al florecerse las aguas del mar y adoptar mi lenguaje.

يكبرُ طارقُ وسيفُهُ يداعبُ المحيطُ .. أرضه اليباب
 والعسكرُ
 تقرأُ للمحيطِ سورةَ الفتحِ
 أنا اكابرُ
 لانني وهبتُ ضلعي مرةً لعابرُ
 قنطرةً فسادها
 رجعتُ خائباً وقلتُ يا ضلوع
 يا بيارقا حزينةً
 تعودِي المآثر
 رفضتُ قبري يومها المقابرُ
 كانت هي الرايات والمآثر
 رأيتُ طارقاً ... رأيت سيفه
 رأيتُ وجهه بوجهي
 حين أوقتُ مياه البحرِ واستعارتُ لغتي
 الفارسُ القادمُ من بغداد
 والقادمُ من دمشق
 شقاً صفحةً البعدِ .. توحداً
 واشتعلأ ...
 فلم يعد يعرِّق المحيطُ¹⁷
 (أي فارس رأى)

17 El Atlántico es mi rostro aventurero / y Ṭāriq es una bandera querida / que navega, a través de los años / hacia el tiempo del amor y de su congoja / Desatad los caballos, amigos míos / mísero precio es la muerte si el hombre se encuentra con su Dios a la intemperie / Ṭāriq se engrandece y su espada acaricia el Océano... su tierra estéril / y los soldados / recitan al Océano la Azora de la Gloria / yo me engrandezco / porque una vez ofrecí mis costados a un pasajero /

En *El lenguaje de las torres de barro*, aparecen nombres de varias ciudades como Bagdad, Babilonia, Beirut, a los que se añade, en *Octava lectura*, otros como Amman, Damasco, Jerusalén (Al-Quds), Yafa, etc. Generalmente ese amplio escenario denota el interés del poeta en traspasar las fronteras locales y ensanchar la dimensión geográfica de su poesía. Dicho de otra manera, la conciencia política del poeta, así como su compromiso intelectual con una ideología esencialmente pan-árabe (la del partido Ba'at Árabe y Socialista), hacen que su visión poética no sólo arranque de la realidad nacional (Iraq) sino de toda una nación "Umma" que se extiende desde "el Golfo Árabe hasta el Atlántico". Así mismo, el patrimonio histórico-cultural del que el poeta recoge sus símbolos, personajes y alusiones es un patrimonio amplio cuyo marco y hondura son los de toda la cultura árabe-musulmana. De ahí la evocación de Granada como símbolo de decadencia nacional, en el poema titulado "Para las tres islas"¹⁸.

La usurpación de los tres islotes del Golfo Árabe (Abū Mūsa, Ṭunb Al-Qubra y Ṭunb Al-Şugra) por parte del Sha del Irán en 1973, conduce al poeta a la amargura y a la impotencia, a la vez que aviva en su conciencia el dolor de otra herida que nunca llegó a cerrarse del todo: la de la pérdida de Granada. Sin embargo, el motivo aquí no es "llorar el pasado" —nunca lo es en la poesía de Ḥamīd Sa'īd, como veremos más adelante— sino subrayar la innegable conexión entre el pasado y el presente y ubicar el acontecimiento dentro de un contexto histórico-cultural indivisible. "La dialéctica de la vida implica la no separación entre pasado, presente y futuro, de modo que yo siempre he procurado valerme de un suceso histórico para hacer llegar el sentido del poema", dijo el poeta en cierta ocasión¹⁹.

cual una alcantarilla y las pisó / volví decepcionado y dije: ¡Costados! / ¡Tristes banderas / Acostumbrados al sacrificio / Rechacé mi tumba porque, entonces, las tumbas / banderas y sacrificios eran / Vi a Ṭāriq / vi su espada / vi su rostro en el mío / al florecerse las aguas del mar y adoptar mi lenguaje / el jinete procedente de Bagdad / y aquél que viene de Damasco / rasgaron la distancia y se fusionaron en uno / se incendiaron / y el Océano ya no distinguía / a cuál de ellos vio.

Para la traducción del poema al castellano, nos hemos servido de la versión de Mahmūd Şobḥ en *Literatura Iraquí Contemporánea*, pp. 204-205, introduciendo ligeras matizaciones a fin de dar una versión más literal.

¹⁸ D.H.S., pp. 287-292.

¹⁹ Cf. *Incendios de la Poesía*, p. 60.

El acierto en el uso del símbolo —Granada— lo vuelve autosuficiente como referencia iluminadora dentro del poema. El poeta no tiene más que dejar caer el nombre de Granada desde el comienzo del poema para evocar la memoria colectiva de sus lectores y situarles frente a su sentido. Más significativo aún es el recurso estilístico de la alusión que lleva al lector más allá de la tragedia de Al-Andalus, hacia el período preislámico, cuando los árabes recurrían, en ocasiones, a la bárbara costumbre de enterrar vivas a sus hijas por temor a una posible infamia o para “ahorrarles” una muerte más espeluznante —según se creía— a causa del hambre. La amargura, la pesadumbre y la condena del poeta son vivas desde el inicio del poema:

نقتسمُ الليليةَ غرناطة
 نقتلُها خوفاً من عارِ الجوع
 ففي اعوامِ القحطِ .. تجوعُ العربيةُ
 تذوي كالوردِ المحرَّابي
 وتنقلُ ساحتها من خطِّ العارِ الى خطِّ الموت²⁰

Pasado y presente se unen reveladoramente. En un solo verso se juntan alusiones sutiles a tres acontecimientos trágicos del pasado para matizar un suceso actual:

غرناطة يحمّلها الفرسُ على فيلٍ أعمى
 ويزفون بكارتهَا ... يهدون دم الوردِ
 للشحاذين المزدتممين على ابوابِ خراسان
 ولمحظياتِ القصر²¹

²⁰ Esta noche dividimos a Granada / La matamos por miedo al hambre vergonzante / porque en los años de sequía hambrea la mujer árabe / se marchita cual rosas Zahareñas / y se desplaza de la línea de la deshonra a la línea de la muerte.

Nos hemos servido de la versión castellana del poema que incluye P. Martínez Montávez, en su artículo publicado en *Almenara* (op. cit., pp. 223-224), efectuando algunas modificaciones necesarias para mantener la precisión literal del texto.

²¹ A Granada la llevan los persas sobre un elefante ciego / La desvirgan... y regalan la san-

La derrota que siente el poeta frente a esa nueva pérdida nacional se hace, sin duda, más aguda al presentarse como resultado de un proceso de deterioro imparable. No obstante, la impotencia no conduce al poeta a la desesperación ni a la renuncia de sus aspiraciones. Todo lo contrario, el poema desemboca en una ensoñación revolucionaria que promete unidad, amor, y abundancia:

والبحرُ الميِّتُ ضاعَ على قمصانِ الصيَّادين
هاجرتِ الاسماكُ الى قلبك
هل تقدرُ أن تمنحها رئةً
ولقتلى غرناطسة حبا
ولوطنٍ محترقِ الاطرافِ يقينا
.....

ليكن مرّةً وطناً للطيور المقيمة
للورق الاخضر .. الماء والنخل والتوت

والعنفوان²²

En "Un papel damasquino, de *Octava lectura*"²³ aparece Madrid como escenario de una profunda, aunque aparentemente pasajera, experiencia de amor:

وواصلنا معاً رحلتنا
درتُ بها الارضُ ودارتُ بي
تجاوزنا حدودَ الحلمِ الأوّل

gre de la rosa / a los mendigos aglomerados delante de los portones de Jurasan / y a las concubinas de la Corte.

²² El Mar Muerto se perdió en las camisas de los pescadores / y los peces han emigrado hacia tu corazón / ¿Podrás acaso darles un pulmón / y amor para los muertos de Granada? / ¿y fe, para una patria de puntas abrasadas? / ...¿Que haya por una sola vez, una tierra para las aves caseras / para las hojas verdes, el agua, las palmeras, las moras / Para el esplendor!

²³ D.H.S., pp. 300-307.

حطتْ بي على ابواب مدريد

تحدثنا عن الحب ...

وجمعنا زهور الصيف في واجهة الفندق²⁴

El enamorado, disperso entre tantos y tantos aeropuertos, no llega a conocer Madrid, y permanece preso en su naufragio continuo, a la espera de que se le abran las puertas de la ciudad:

احترق القاربُ

من يوصلنا البرَّ

ومن يفتح للعاشق ابواب المدينة²⁵

Madrid en "Un papel damasquino", está eclipsado por otra ciudad —la capital de Siria, Damasco— que se identifica con la persona amada y con ese hogar al que el amante, perdido "en los pasillos del mundo", anhela regresar. Pero la asociación Madrid-Al-Andalus se evoca curiosamente cuando el poeta, a fin de subrayar la añoranza de su voz amorosa y profundizar en la interrelación amor-hogar, introduce una estrofa, breve y bella, al estilo de una moaxaja andalusí. Con ello, la nostalgia personal cobra una hondura inigualable al vestirse de connotaciones histórico-culturales:

يابديع الندى والغنج

لك سلطان على المهج

أن بيتاً أنت ساكنه

غير محتاج الى السرج²⁶

²⁴ Juntos proseguimos nuestro viaje / nos dimos la vuelta alrededor del mundo / traspasamos las fronteras del sueño primero / Ella me dejó delante de las puertas de Madrid / hablábamos de amor... / y coleccionábamos las flores del verano enfrente del hotel.

²⁵ El barco se ha quemado / ¿Quién nos llevará a tierra? / y ¿Quién le abre al enamorado las puertas de la ciudad? /

²⁶ Tú, cuya coquetería y gracilidad son preciosas / poderío tienes sobre los corazones / la casa donde habitas / no necesita candiles.

El poema "El amor y la muerte", el último de *Octava lectura*²⁷ tiene un deje inconfundiblemente lorquiano. Ya desde el título, resuena el conflicto típico —o tópicamente— lorquiano entre amor, deseo y sueño por una parte y muerte, privación y anhelo, por otra. Buena parte del lenguaje del poema, así como algunas de sus imágenes, recuerdan al gran poeta granadino:

أُخَافُ عَلَيْكَ
وهذه الشرور التي حملتها اليك القرايين
لا تقريبيها . . .
وإن النذور . . . الحجارة . . .
وشمٌ على ساعديك
غدا يتعرّف قاتلك الفجري عليك
يرى زهرةً في قميصك
او زهرةً في قميصي
يراك معلقةً بين خوف الطريق واسرارها²⁸

La amada, como ocurre casi siempre en la poesía de Ḥamīd Saʿīd y en la de sus coetáneos, es, además de cumplir su función afectiva, símbolo catalizador de muchas ausencias y privaciones. De entre la neblina de connotaciones que —casi por regla— envuelve a la mujer-amada en la poesía árabe contemporánea, se puede vislumbrar en ese poema —que no representa ninguna excepción— una correspondencia entre mujer y patria verdadera. Las pretensiones falsas y la prepotencia de los agentes del poder se imponen entre el personaje y la gratificación definitiva de sus deseos:

²⁷ *D.H.S.*, pp. 323-328.

²⁸ *D.H.S.*, pp. 327. Temo por tí / A esos males que las ofrendas te trajeron / no te acerques a ellos / los votos... las piedras / tatúan tus brazos / mañana te reconocerá tu asesino gitano / cuando vea una flor en tu camisa / o en la mía / cuando te vea suspendida entre el miedo del camino y sus secretos /

وفي زحمة الخاطيين
 حملتُ اليكِ اعترافاً .. وكأساً من الماءِ .. ملحاً
 وذاكرة
 غير أن جنودَ المرابين .. والحرس المزدهي بنياشينه
 أنبوني ..
 همو سرقوا كحلَ عينيكِ
 لكنَّ عينيكِ أحلى ..
 رايتهما مدناً تتعالى ،
 رايتهما قهوةً مرّةً .. وزجاجة خمر .. ومائدة ..
 وفراشاً
 وقلتُ
 أموتُ على صدرها الموسلين²⁹

El Re-encuentro de Hamīd Sa'īd con España

“En pocas literaturas contemporáneas”, como sentencia —con gran acierto— Pedro Martínez Montávez, “se habrá cantado tanto [a España] como en la árabe”³⁰. Efectivamente, las referencias a España, a Al-Andalus, a Lorca, son constantes dentro de la poesía árabe contemporánea. El tema de España constituye, generalmente, un motivo histórico-cultural para los poetas modernos. Porque —pese

²⁹ Entre la muchedumbre de los pretendientes / te llevé una confesión, una copa de agua, sal y una memoria / pero los soldados de los prestamistas y los guardias orgullosos de sus condecoraciones / me regañaron / ellos te robaron el Kuhl de los ojos / mas, tus ojos son más bellos / los vi cual ciudades inhiestas / los vi como café amargo, una botella de vino, una mesa, un lecho / y dije: / me muerdo sobre su seno de muselina /

³⁰ Cf. *Exploraciones en la literatura neoárabe*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1977, p. 32.

a todo lo que podría decirse— Al-Andalus se ha transformado dentro de la “memoria colectiva” árabe en una especie de *Paraíso Perdido*, simbolizando una época dorada, estilizada y encerrada dentro de la historia al que todo árabe, en un momento de su vida, ha de volver la vista con nostalgia, admiración y anhelo. De ahí que España, o más acertadamente Al-Andalus, haya proporcionado a los literatos árabes modernos una fuente de inspiración inagotable. No obstante, la presencia de España en la producción poética árabe no se ha quedado simple y meramente ligada al tópico del *Paraíso Perdido*, sino que ha ido cobrando matices y significaciones nuevas. Entre los tratamientos recientes se puede destacar el de España como *el país* del gran poeta Federico García Lorca.

La poesía árabe contemporánea, como los demás géneros literarios, está indisociablemente vinculada a la literatura occidental, y en particular, a la anglosajona. Nombres como Walt Whitman, T. S. Eliot, Ezra Pound, entre otros, constituyen claves imprescindibles para el entendimiento del gran salto substancial que la poesía árabe en general, y la iraquí en particular, dio a manos de los poetas pioneros durante la segunda mitad de la década de los cuarenta del presente siglo. Sin embargo, Federico García Lorca —obra, personalidad y “mito”— ocupa sitio singular y preferente dentro del “muy complejo panorama de recepciones, influjos y presencias extranjeras en la poesía árabe de nuestro tiempo”, como bien concluye Pedro Martínez Montávez su indagación acerca de “La presencia de Federico García Lorca en la literatura árabe actual”³¹. Debido a esa notable presencia lorquiana, España ha pasado a ser, ante todo, “la España de Lorca”, con lo que eso conlleva de connotaciones y consecuencias.

Junto a esos dos motivos (el del Paraíso Perdido y de la España lorquiana), existe un tercero no menos importante, aunque su tratamiento no haya gozado de una atención igual a la hora de detectar el reflejo de “lo español” en la literatura árabe moderna. Es el de la tradición andalusí como ejemplo de renovación inigualable dentro del *corpus* poético árabe. Nos referimos a los géneros poéticos de la moaxaja y el zéjel, de raigambre andalusí, en los que poetas innovadores árabes han tenido que inspirarse para llevar a cabo sus continuos gol-

³¹ Cf. *Ibid.*, pp. 33-34.

pes en el Estado de la poesía. Pero, pese a que el tema haya constituido una referencia obligatoria en los estudios de la historia literaria, sobre todo en aquellos que tienen por objetivo documentar los orígenes de la nueva poesía árabe ³², éste no suele reflejarse con semejante frecuencia en la obra de los poetas que se han interesado por España; hecho que no deja de resultar curioso cuando nos damos cuenta de que la presencia española ha sido más apreciable en la obra de poetas renovadores que en las de otros (caso de Al-Bayyātī y de Qabbānī, por citar dos ejemplos destacados). De todos modos, no es éste el caso del poeta que aquí nos ocupa. Ocasión hemos tenido ya de apuntarlo y volveremos a ello más adelante.

* * *

El poeta que se había identificado con el conquistador musulmán Tāriq Ben Ziyād, que había cantado a Granada y que había tenido una cita con el amor a las puertas de Madrid, llegó a España a mediados de junio de 1972, para quedarse tres años enteros como Consejero de Prensa en la Embajada de su país. En más de un sentido, se trataba de un auténtico Re-encuentro. Por una parte, con una tierra-cultura que ha encerrado dentro de sí, para siempre, un jardín edénico donde florecieron y seguirán floreciendo cuantos cuerpos y almas habían morado, a lo largo de muchos siglos. De modo que la llegada de Ḥamīd Sa'īd a España supuso algo así como la Recuperación del Paraíso Perdido, aunque sólo fuera momentáneamente (¡Acaso no lo es la recuperación de todo paraíso perdido!). Por otra parte, la estancia del poeta en España implicó su Re-encuentro con una parcela de su "pasado poético" personal, o sea, con aquellas experiencias ya vividas, poética e imaginativamente, de modo precoz, como suele ocurrir con todo poeta verdadero.

³² Entre la bibliografía copiosa existente sobre el tema destacaríamos dos trabajos sumamente útiles: G. Şukri, *Ş'runa al ḥadīṭ, ıla ayna*, "Nuestra nueva poesía, ¿hacia dónde?", Dar Al-Alāq Al-Ÿadida, Beirut, 1978, y K. K. Bek, *Le mouvement moderniste de la poesie arabe contemporaine*, Publications Orientalistes de France, 1978. Ese último, originalmente una disertación para el doctorado de la Universidad de Ginebra (28-6-1972), ha sido traducido al árabe con el título de *Ḥarakat al š'ir al-'arabī al-mu'aşir*, como homenaje póstumo a su autor, y fue publicado en Beirut, 1978.

El paso de Ḥamīd Sa'īd por España está reflejado en su cuarto libro de poesía, *Romancero gitano*, y en un grupo de poemas —cinco en total— recogidos posteriormente en su libro siguiente: *Los incendios de la presencia* ³³.

Los doce poemas de *Romancero gitano* fueron concebidos y escritos enteramente durante la estancia del poeta en Madrid (1972-1975). Antes de empezar a evaluar el impacto de España en la poesía de Ḥamīd Sa'īd escrita en España, juzgamos oportuno reproducir dos valoraciones del propio poeta recogidas en el ya citado libro *Incendios de la poesía*. Dice el poeta: "Que la experiencia de vivir en el extranjero se asocia con la renovación es un hecho incuestionable. Nuestro poeta árabe antiguo vinculó la renovación con la vivencia fuera del país nativo "Igtirāb.". Mi estancia en España me dio nuevas experiencias distintas a aquellas que había experimentado en mi país" ³⁴. En otra ocasión declaró el poeta lo siguiente: "España, con toda su belleza, es como una mujer pasajera en mi vida, aunque sus huellas son ya muy apreciables en mis poemas. Una mujer pasajera puede que tenga [en la vida de uno] una influencia que supera la de la mujer definitiva" ³⁵.

Sólo con mirar el título del cuarto libro de Ḥamīd Sa'īd se percata uno de la relación entre su autor y el poeta granadino Federico García Lorca y, en términos generales, de la vinculación entre el primero y España. *Romancero Gitano* —como bien se sabe— título de, quizás, la obra más mundialmente conocida de Federico García Lorca, fue impreso en 1975. Que Ḥamīd Sa'īd bautice un libro suyo con el título de otro poeta, podría tener, al menos, dos significaciones claras: Por un lado, el hecho —único en la producción poética árabe contemporánea— testimonia sobradamente la admiración que el autor siente hacia Lorca y su obra, así como los lazos inquebrantables que le unen con él (creativamente, claro está); por otro lado, un reconocimiento, volunta-

³³ Véase nota núm. 7. Los cinco poemas en cuestión son: "Al-Ḥudūr", "Al-Jaṭī'a", "Išraqāt", "Min tajṭiṭāt Ḥannā al sukrān 'ala ḥiṭān al ḡākira" y "Muḥawala li l'adat rasm la Guernica".

³⁴ *Op. cit.*, p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

rio y cumplido, de la deuda que el poeta siente para con la poesía lorquiana y su vivencia en España ³⁶.

Aunque *Romancero gitano* empiece con el poema "Marisa, la incansable", vamos a iniciar nuestra lectura crítica con el octavo y penúltimo poema titulado "Plaza Mayor", puesto que fue, según confesión propia del autor a quien escribe estas líneas ³⁷, su poema primogénito en España.

El Poema "Plaza Mayor" registra el primer encuentro "real" del poeta con España. Tiene, por lo tanto, un interés muy especial en determinar —en un modo u otro— su actitud hacia ella. La reacción —o el impacto— que se genera en el poeta ³⁸ al encontrarse en "el viejo corazón" de la capital española es complejo, emocional e intelectualmente, así como muy revelador.

Empieza el poema haciendo referencia a un escenario notablemente desagradable y casi hostil. Llueve a cántaros y el poeta, encerrado dentro de un mesón, se siente inseguro, solo y con frío. Para defenderse contra un ambiente tan ingrato, el poeta evoca, seguidamente, su propio contexto y se consuela con los recuerdos de su tierra. Sin embargo, esta defensa no logra frenar el avance de la tristeza y del resentimiento que amenaza al poeta. De modo que si "La noche de Bagdad es más deslumbrante" —recuerdo evocado frente al sórdido ambiente que rodea al poeta— ambas ciudades (Bagdad y Madrid) se tiñen con matices negativos, de miedo y de muerte:

يَمَطُرُ الشَّجَرُ
تَمَطُرُ الرِّيحُ

³⁶ Por cuestiones de espacio, no hemos considerado oportuno reproducir las declaraciones del poeta respecto a lo que el encuentro con la obra de Lorca ha supuesto en su biografía vital y creativa. Los interesados en el tema podrán consultar el citado *Incendios de la poesía*, sobre todo pp. 49-55, donde se recoge casi la totalidad de las declaraciones de Hamid Sa'íd acerca de su "etapa española". Para nuestro objetivo en este trabajo, juzgamos suficientes las dos citas reproducidas anteriormente.

³⁷ Hemos de reconocer que utilizamos aquí datos que el mismo poeta nos facilitó, tanto por escrito como durante contactos telefónicos recientes, efectuados precisamente a propósito del trabajo presente.

³⁸ Hablamos de poeta, arriesgadamente, sólo cuando creemos que exista una correspondencia insoslayable entre el autor y la voz dentro del poema. La poesía de Hamid Sa'íd es, en líneas generales, lírica —por no decir autobiográfica— pese a su indudable cualidad dramática-objetiva.

أبوابها تمطرُ ...
 كانت الحانة الحجرية باردة
 " ليل بغداد أبهى "
 وكانت تعلم عشاقها الخوف
 " بين الرصافة والجسر .. مات الاحببة " ³⁹

Cuando el recuerdo de su lejana y querida ciudad no le sirve al poeta para vencer o, al menos, olvidar la apatía y la indiferencia de la nueva ciudad, cambia de estrategia y decide enfrentarse con ella abiertamente:

لو تعرفين الحقيقة ..
 كنت تعرفيت لي ..
 انني أولُ العاشقين ⁴⁰

Es interesante ver cómo se dirige el poeta a Madrid que representa a toda España, por extensión. El no se define sólo como "enamorado", sino como "el primero de los enamorados", o sea, que, ocultamente, se otorga así mismo un derecho del que se cree merecedor, tanto por razones históricas (¡No es él acaso el descendiente de aquella gente que eran los dueños de Madrid!) como por la intensidad de lo que actualmente siente hacia ella ⁴¹. Sin embargo, Madrid "desconoce la verdad", histórica y personal, y no le concede al poeta el

³⁹ Llueven los árboles... / llueve el viento / sus puertas llueven / El mesón, de piedra, / estaba frío / "la noche de Bagdad es más deslumbrante" / y enseñaba el miedo a sus amantes / "entre Al-Rusáfa y el puente... murieron los queridos". *D.H.S.*, p. 414. Don Pedro Martínez Montávez nos señaló que existe una versión del poema en castellano, elaborada por Federico Arbós y publicada en *Revista de Occidente*. Desafortunadamente, no la hemos podido consultar.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 415. Si tú supieras la verdad / te desnudaría delante de mí / yo soy el primero de los amantes.

⁴¹ Las palabras "ciudad, Madrid y Plaza Mayor" exigen en árabe género femenino, lo cual facilita maravillosamente el discurso afectivo del poema entre el poeta y su objeto.

trato deseado. *No le corresponde en su amor*. El poeta no puede soportar ni admitir un trato semejante de parte de “algo” al cual se siente tan estrechamente ligado y decide vengarse, distanciarse, adoptando una postura de ataque (equívoco en el cual incurren muchos enamorados al verse rechazados en su primera fase de enamoramiento). Después de llamar “ignorante” a la ciudad el poeta niega que esté auténticamente enamorado y rebaja su relación amorosa a un “juego” pasajero, no exento de matices utilitarios:

تلعينَ معي لعبةً نبادلُ فيها المواقعُ ..
 أعطيكِ حبي ...
 وتعطيني ساعةً أنتِ فيها⁴²

Surge de nuevo el recuerdo de la tierra nativa, esta vez sin connotaciones ingratas y —no menos significativamente— desaparecen los signos de puntuación (“las comillas”) que marcaban el monólogo interior, es decir, el estado de inseguridad y de soledad que experimentaba el poeta al principio. A continuación, agudiza el poeta su ataque contra su hipotético interlocutor y nos presenta una descripción lírico-objetiva de Plaza Mayor en donde se traicionan sus sentimientos contradictorios: es ya un sitio de borracheras, de mendicidad, cubierto de pósteres, pero, no obstante, es al mismo tiempo “un jardín de fuerte sabor que huele a mar”. Final y fatalmente aparece la referencia a otro poeta trágico al que la ciudad tampoco supo corresponder. Es el “cantante asesinado”, Federico García Lorca, cuyo amor la tierra española no sólo malgastó sino que también borró impunemente de su memoria (en clara referencia a la inexistencia de una tumba reconocida del poeta granadino).

La comparación entre los dos poetas se objetiva suficientemente dentro del poema por los puntos de similitud: ambos son poetas enamorados con fines trágicos (la muerte y el olvido para Lorca; el rechazo y la indiferencia para Hamíd Sa'id). La relación amor-muerte, título de un poema que hemos comentado anteriormente, se refuerza

⁴² D.H.S., p. 415. Mantén un juego que nos haga intercambiar los papeles / te doy mi amor / y me darás una hora tuya /

en la segunda parte de la última estrofa donde el poeta plantea su visión particular de la poesía lorquiana como “juego” entre el amor y la muerte, dejando claro el atrevimiento de Lorca y de su poesía que burla y desafía el poder en favor del amor:

كَانَ يَعْرِفُ أَنَّ الْجُنُودَ الْمُقِيمِينَ فِي بَيْتِهِ ۰۰
قَاتَلُوهُ

كَانَ يَعْرِفُهُمْ ۰۰ وَيَمْنَنُفَهُمْ ۰۰ وَيَفَرِّقُ شَارَاتِهِمْ
يَتِمَادِي ۰۰ يُوَزَعُهُمْ فِي قِصَائِهِ
يَتِمَادِي ۰۰ يَخْلَعُ تِيْجَانَهُمْ
يَتِمَادِي ۰۰ يَفْدِمُهَا لَعِبَةً لِحَبِيبَتِهِ الْغُجْرِيَّةِ⁴³

La idea del amor como atrevimiento, como exceso, y como un juego fatal enlaza con el juego que el poeta proponía al objeto de su amor. En esta etapa del poema nos hallamos, junto al poeta, frente a una posibilidad de amor trágico que se insinúa bellamente a través de la alusión al caso lorquiano.

El último verso resume el proceso psíquico, del poeta frente a esa Plaza Mayor que cataliza, por su función simbólica, toda la tierra española. Siguiendo con la alusión a Lorca, el poeta termina con una pregunta a su interlocutor:

هَلْ تَحْلَمِينَ بِتَاجٍ يَفْدِمُهُ سَائِحٌ أَجْنَبِيٌّ⁴⁴

El modo inquisitivo con que termina el poema es indicativo de por sí. Aunque el poema llegue con ello a su punto climático, el proceso desencadenado por el encuentro entre poeta y objeto amado se queda abierto, significativamente ligado a la respuesta del interlocutor. El

⁴³ *Ibid.*, p. 417. Él sabía que los guardias residentes en su casa / eran sus asesinos / los conocía... y les distinguía los rangos / se fue demasiado lejos y les repartía en sus poemas / se fue demasiado lejos y les quitaba las coronas / se fue demasiado lejos y se las ofrecía a su amada gitana /

⁴⁴ *Ibidem*, ¿Sueñas con una corona que te ofrezca un turista forastero?

poeta ya no se declara el "primero" de los enamorados" por derecho histórico y autoconcedido, sino como uno más de esos turistas forasteros que llenan a diario la Plaza Mayor. Sin embargo, él es un turista que se distingue del resto por, y eso es muy importante, su disposición a ofrecerle a su objeto amado una corona, aunque ello significaría tener que desafiar a la muerte, como en el caso lorquiano ⁴⁵.

A modo de conclusión habrá que señalar que el poema "Plaza Mayor" cobra una importancia especial no sólo por ser el primero que Hamíd Sa'íd escribió en España sino también por versar directamente sobre el tema del encuentro del poeta con España. El poema deja muy claro en qué términos y cómo se establece la relación entre ambos. Primordialmente, es una relación de amor verdadero al que el poeta, pese a toda su resistencia, se encaminará fatalmente.

El segundo poema escrito en España (último en el libro) ⁴⁶ se titula significativamente "Wallāda", otro símbolo de la mujer fatal.

La elección del título no puede ser más feliz. El nombre de Wallāda (Bint Al-Mustakfī 994-1091) sugiere automáticamente a Ibn Zaydūn (1003-1070), "el más grande poeta neoclásico de España" en la época islámica ⁴⁷. Los dos nombres, el explícito de "Wallāda" y el implícito de Ibn Zaydūn, han pasado a la historia como cómplices de un amor desgraciado. De modo que en este segundo poema nos encontramos frente a una "variación" del tema expuesto en el principio: la mujer fatal y las consecuencias trágicas de su enamorado. Si "Plaza Mayor", simbolizando toda España, era responsable —según el poeta— de la muerte del cantante asesinado", "Wallāda" aquí reproduce la misma simbología por haber traicionado despiadadamente a su amante, su célebre cantante, Ibn Zaydūn. Es, además, de sumo interés ver que en ambos poemas, el poeta no nombra explícitamente a los amantes (Lorca y Ibn Zaydūn) sino que lo hace por implicación necesaria. Pero si Lorca se evocaba en el primero mediante alusiones más o menos

⁴⁵ Existe otra lectura acorde con el tono incriminatorio con que el poeta se dirigía a su objeto amado. La pregunta sería del tipo retórico, afirmando implícitamente que la mujer-tierra, después de haber matado a Lorca, estaría inútilmente esperando el favor de un turista. Nosotros optamos por la primera lectura por resultar más coherente con el sentido global del poema.

⁴⁶ Seguimos el orden de la composición de los poemas indicado por el propio poeta en lugar del de su aparición en *Romancero gitano*.

⁴⁷ Cf. Emilio García Gómez, *Poemas Árabeandaluces*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 34 y pp. 103-104.

directas, Ibn Zaydūn, en el segundo, se sugiere, sólo y únicamente, por el nombre de Wallāda, lo cual indica un avance importante en el planteamiento del tema ya que el poeta da con un símbolo ejemplar en su capacidad sugestiva y su riqueza catalizadora. El paralelismo temático y técnico entre los dos poemas revela una conciencia y una maestría indudables, respecto a la concepción y ejecución del discurso poético.

Existen en "Wallāda" dos nuevas variaciones que profundizan sobre el tema principal del encuentro entre el poeta y España. La primera es el uso de la tercera persona del singular como sujeto de la voz dentro del poema, junto a la primera del singular, utilizado en el poema anterior. El intercambio entre el "yo" y el "tú" de "Plaza Mayor" se mezcla con la narración de una relación entre "él" y "ella". Ese cambio supone un distanciamiento mayor del poeta respecto a su tema y, por consiguiente, una mayor objetividad en el planteamiento del poema. Sin embargo, se trata sólo de una objetividad parcial, puesto que la proyección personal (yoica) dentro del poema sigue mostrando una clara intromisión del poeta. Intromisión que, ya lo hemos dicho, no merma la eficacia del discurso poético sino al contrario, la refuerza considerablemente, al ensanchar el intercambio dialéctico entre los elementos en juego: "él, ella, yo".

فراشها وطن ..
 تمنحه لمخبر يلفق الأشعار
 حين خانها ...
 تذكرتني
 لوحت له بيت شعر وبفلين .. فعاد
 أمرت حراسها فأوقفوني خارج الاسوار⁴⁸

La segunda variación de "Wallāda" la constituye la introducción de otra mujer distinta del personaje principal del poema, a modo de contraste iluminador. Con ello, el poeta evoca otra historia de amor entre un poeta paisano y una mujer de su aldea. Sin embargo, los

⁴⁸ Su lecho es una patria / que ella ofrece a un informador, plagiador de versos / y cuando ése la traicionó / se acordó de mí / pero al mostrarle un verso y dos monedas él volvió / y ella ordenó a sus guardias que me detuvieran fuera de las murallas.

papeles de los protagonistas se intercambian drásticamente en esa nueva historia: la mujer (Wafīqa) muere a edad temprana y se convierte en un ejemplo de amor frustrado e incumplido, aunque —quizás por ello— prometedor y siempre deseado.

كَيْفَ قَطَعْتَ الدَّرْبَ يَا وَفِيْقَةَ
 الْمَوْتِ وَالْحَقِيْقَةَ
 وَأَنْتِ تَصْعَدِيْنَ مِنْ أَوْراقِنَا الْعَتِيْقَةَ
 بِيضَاءَ كَالْحَقِيْقَةَ
 نَهْرٌ مِنَ الزَّعْفَرَانِ
 ذَاكِرَةٌ خَضْرَاءَ . . . طَيْرٌ نَاعَمٌ⁴⁹

El propio poeta nos lo explica todo en una nota a pie de página, diciendo: “Wafīqa es la joven aldeana de la que se enamoró Al-Sayyāb y que luego murió. Simboliza en el poema el amor verdadero frente al amor de “Wallāda”. Ese último está muy alejado de la verdad. “Wallāda” simboliza un modo de pensar y de actuar dentro del poema”⁵⁰.

El paralelo del modelo de Al-Sayyāb/Wafīqa enlaza con un componente del tema inicialmente introducido en el poema anterior; es decir, del apoyo ofrecido al poeta por los recuerdos de su tierra nativa. La evocación de Bagdad y de su noche como punto de refuerzo para el poeta en su enfrentamiento con una nueva y hostil realidad, en “Plaza Mayor”, se vuelve más evidente aquí, puesto que el poeta opta claramente por un modelo de relación fuertemente vinculado a su contexto original, en detrimento de otro asociado con España, a saber, el del cordobés Wallāda/Ibn Zaydūn.

No obstante, ni la denuncia de la mujer traicionera ni el refugio en el recuerdo y la ensoñación, salvarán del todo al poeta de la atracción y del hechizo de la mujer fatal o de la promesa española. Siguen en “Wallāda” tanto los ataques como las preguntas abiertas:

⁴⁹ Wafīqa ¿Cómo pudiste atravesar el camino / (entre) la verdad y la muerte? / A menudo surges de nuestros viejos papeles / blanca como la verdad / un río de azafrán / una memoria verde... un pájaro dócil.

⁵⁰ D.H.S., p. 421.

بيننا تقاطع
وبيننا مواسم احتراق
أنلتقي .. 51؟

y:

أخاف أن أقربك، الليلة
يا ساحرة تجمّع في حجرتها جيشاً من الحجاب
والمزورين
تخفي تحت جلدها علامة المهرجيين 52

Sigue asimismo la potencia trágica y se asoma la muerte de nuevo para acabar, esta vez, no sólo con el poeta enamorado sino con la vida entera, como un diluvio:

يموت راعي الضان والعصفور والحمامة المطوقة
يموت جالينوس ..
تنتهي أيامك المزوقة .. 53

Se trata de una muerte rehabilitadora, redentora y mágica que daría pie a otra realidad primaveral, menos estéril y adversa que la que encierra al poeta. El símbolo-imagen de la metamorfosis de la mariposa, así como el de la amapola, al final del poema, resultan sumamente reveladores:

⁵¹ Entre nosotros hay una encrucijada / y estaciones encendidas / ¿nos encontraremos?

⁵² Temo acercarme a tí esta noche / oh, tú hechicera que agrupa en su alcoba a un ejército de chambelanes / y de falsificadores, / que oculta bajo su piel la marca de los payasos.

⁵³ Muere el pastor de corderos, el gorrion y la paloma del collar / y se acaban tus días maquillados.

En el primer verso existe una alusión a la célebre obra del cordobés Ibn Hazm (994-1063), *El collar de la paloma*.

يُخْرِجُ صَوْتِ الْوَطَنِ الْحَالِمِ .. مِنْ خِيوطِكِ الْمَشْرَنْقَةِ
 يَدُورُ فِي حَدَائِقِ الْعَالَمِ
 فِي حَقُولِهِ
 وَتَبْدَأُ الْقَصِيدَةَ التَّآتِي مَعَ الْمَدِّ ..
 بِمِصْرِ الْمَاءِ عَاشِقًا
 وَدَمِّهِ كِتَابَ حُبٍ
 صَوْتُهُ صَحِيفَةٌ ..
 وَزَهْرَةٌ حَمْرَاءُ .⁵⁴

Los puntos de similitud y de contraste entre los dos primeros poemas escritos por Ḥamīd Sa'īd en España hacen que éstos sean básicamente variaciones sobre un sólo tema o como dos caras de una misma moneda: el encuentro del poeta con la realidad española. Los componentes del discurso poético utilizados en ambos (amor, muerte, poesía), con sus soportes y claves (Plaza Mayor, Wallāda, Wafīqa, Lorca, Ibn Zaydūn, Al-Sayyāb) se estructuran de forma dinámica, dramática y flexible, como en un calidoscopio, formando varios patrones de alto nivel de sugestión, de los cuales *sólo* hemos apuntado los más obvios.

En el cuarto poema escrito en España, "Qasīda mubāšira" (Poema directo)⁵⁵ nos encontramos al personaje poemático en medio de la calle junto a una mujer. El portador de la voz central del poema —por no decir el autor— ya no está solo, apartado con sus recuerdos personales, sino que "ha salido a la calle" para descubrir su mundo nuevo, buscarse compañía y establecer relaciones humanas. Sin embargo, la calle está desierta, es probablemente de noche y el personaje —por no llevar una ropa adecuada— sufre la adversidad de un clima frío. De

⁵⁴ Emergerá la voz de la patria soñada / ...de tu capullo de seda / revoloteará por los jardines del mundo... por sus campos / y empezará el poema junto con la marea / el agua se convertirá en enamorada / su sangre: en libro de amor / su voz: en periódico / y en una amapola.

⁵⁵ D.H.S., pp. 352-356.

modo que el intercambio social entre el personaje y la ciudad queda minimizado con esas iluminaciones de la escena callejera y se nos transmite, desde los primeros versos, una sensación de frialdad y de incomodidad. Más significativo aún: la postura en la que aparecen el personaje y su pareja femenina, al inicio del poema, es poco decorosa:

كتفها لصق صدري .. يدي تحت محزمها
 لم يكن في الطريق سواها ..
 اختفى باعة الصحف ،
 البرد يعرفها ، يتجاوزها⁵⁶

El diálogo que intercambia el personaje con su compañera no es en absoluto comunicativo. Pese a que la mujer se dirija a su interlocutor en términos de amabilidad y de generosidad, éste no la atiende y parece distante, perplejo. El diálogo se interrumpe con preguntas y desemboca irremediabilmente en un distanciamiento total:

لِمَ لا تشتري كنزة ؟
 أنت تقتل نفسك ..
 أصنعها لك ، باعة الصوف لا تفتح اليوم
 ألوانها لا تناسبك .. الازرق احتكرته الى م ص ان ع
 ماذا تقولين ..
 أضرب عمال بلاو ؟؟
 !!!!!!!!!!!
 عفواً

⁵⁶ Su hombro está junto a mi pecho y mi mano bajo su cintura / Estaba sola en la calle / Los kioskos de prensa estaban cerrados / El frío la conoce, pasa sin afectarla.

⁵⁷ ¿Por qué no te compras un jersey? Te estás matando... / Yo te lo haré; la tienda de lanas no abre hoy / sus colores no te favorecen / el azul es el monopolio de f.á.b.r.i.c.a.s. / ¿Qué

La escena callejera se desmorona y se ilumina otra donde el hablante narra —más al lector que a su interlocutor— un encuentro que había tenido aquel día con “un anciano, izquierdista”, al que tuvo que satisfacer numerosas preguntas. De nuevo, el hablante no llega a corresponder el interés de su interlocutor y se enreda en los “textos escolares” buscando en vano las respuestas adecuadas, hasta perderse en un monólogo nostálgico, en el que emergen mezclados los recuerdos amorosos y políticos:

لقد كنتُ استرجعُ النشراتِ اليساريةَ
 اليومَ لم أتناولُ طعامَ الغداءِ،
 العجوزُ اليساري أتعبني ..
 كان يسأل . . . يسأل
 تقفزُ أجوبةُ الكتبِ المدرسيّةِ
 تلتفُّ حولي خيوطُ القراءاتِ
 ألتفُّ حول خيوطِ القراءاتِ
 أخرجُ منها وأدخل⁵⁸

Desvanece así la segunda escena y reaparece la mujer de la primera, conversando con el personaje dentro de una “sala de fiesta”. La mujer habla de separación matrimonial, de infidelidad y de una relación entre dos perros. Una vecina suya ha abandonado a su marido para vivir con el hombre al que desea, mientras que su perro ha ido a convivir con una perra vecina. El paralelo de la relación humana con la canina —obviada por la repetición del verbo “convivir”— denota una

dices...? / ¿Los trabajadores de Bilbao están en huelga? / !!!! / ????? / ¡Perdona!

⁵⁸ Estaba recordando los panfletos revolucionarios / hoy no he almorzado / El anciano izquierdista me ha cansado / Preguntaba... y preguntaba / Las respuestas saltaban de los textos escolares / me enredan los hilos de su lectura / me envuelvo en los hilos de su lectura / De ellos salgo y a ellos vuelvo /.

condena severa contra esos modelos de relaciones interpersonales propias de la sociedad donde el poeta ha llegado a vivir⁵⁹.

El distanciamiento y la incomunicación entre los dos interlocutores llegan a una ruptura definitiva. La mujer "desaparece" en su contexto natural y el personaje termina solo, en la calle desierta:

العزف يبدأ ...

ترقى ؟

لا ..

.....

كتفها يزحم الراقصين

يدي خلف كرسيها الفارغ ..

استسلمت و اختفت ..

لم يكن في الطريق سواي ..⁶⁰

.....

.....

Abandonado y desamparado en la noche, el personaje vuelve a refugiarse en los recuerdos de su tierra nativa y, más indicativo aún, de una mujer vecina en su barrio. El contraste entre su contexto propio y el conocido en España es realmente violento, irreconciliable y, ya, definitivo. Los versos del poema señalan que la experiencia ultramarina del poeta se ha saldado con un fuerte sentimiento de frustración:

⁵⁹ Normalmente, el can no es un animal que sugiere connotaciones de afecto, de compañía y de nobleza en la literatura y la cultura árabes, al contrario de lo que suele suceder en las occidentales.

⁶⁰ Empieza la música / ¿bailas? / No... / ... / ella se rozaba con los danzantes / yo abrazaba su butaca vacía / se rindió y desapareció / En la calle no había nadie más que yo.

فِي الْبُيُوتِ الَّتِي لَمْ تَعُدَّ قَرَبَ بَيْتِكَ .. تَحْتَفِلُ امْرَأَةٌ
 يَخْرُجُ الشَّايَ مِنْ بَيْتِهَا سَاخِنًا
 يَخْرُجُ الْخَبِزُ مِنْ بَيْتِهَا سَاخِنًا
 وَزَعَتْ خَبْزًا فِي الصَّحُونِ الصَّغِيرَةِ
 وَزَعَتْ فَرْحًا فِي الصَّحُونِ الصَّغِيرَةِ
 إِنَّ الْبَحَارَ الْبَعِيدَةَ لَمْ تَعْطِهِ وَرْدَةً
 وَالسُّهُوبَ الْبَعِيدَةَ لَمْ تَعْطِهِ وَرْدَةً
 وَالْإِغْمَانِي الْبَعِيدَةَ لَمْ تَعْطِهِ ...⁶¹

Los tres poemas que hemos venido comentando (“Plaza Mayor”, “Wallāda” y “Poema directo”, son los únicos del *Romancero gitano*, en los que el poeta se ocupa abiertamente del tema de su encuentro con España. Fuera de esos tres poemas, la experiencia española del autor se irá manifestando en su obra indirectamente o como ecos recurrentes que matizan y enriquecen su discurso poético. Esos tres poemas forman, por ende, un grupo aglutinado por un tema común que se plantea —además— según argumentos homólogos: España como mujer fatal, cuando no frívola e incomprensiva, que traiciona a su amante y le abandona a una dolorosa soledad.

El modelo elegido para plasmar ese tema es un modelo lírico de caracteres sentimentales inequívocos; ello deja constancia clara de que el encuentro del autor con España significaba una experiencia emotiva, profunda y conmovedora. No obstante, el subjetivismo de dicha experiencia se ve suficientemente objetivado mediante los soportes y símbolos utilizados y, lo que es más importante, mediante su desenvolvimiento dentro de un marco histórico-cultural. Los para-

⁶¹ En las casas que ya no están cerca de la tuya... una mujer celebra una fiesta / El té sale caliente de su casa / El pan sale caliente de su casa / Ha repartido el pan en platos pequeños / Ha repartido alegría en platos pequeños / los mares lejanos no le han dado [a él] una flor / y los campos lejanos tampoco / y las canciones lejanas no... /

lelos Lorca/España, Wallāda/Ibn Zaydūn, Wafīqa/Al-Sayyāb y tierra nativa/tierra nueva, refuerzan el argumento personal y le otorgan amplitud cultural y dinamismo dramático.

Sin iniciar ahora un examen detallado a fin de detectar causas y efectos específicos, cabría deducir de lo expuesto, hasta el momento, que el encuentro entre el poeta y España conduce a un sentimiento de decepción, de fracaso y de soledad; sentimiento que el poeta logra superar, gracias al consuelo generado por su adherencia a su tierra natal.

En términos globales se trata de una resolución "regresiva", o sea, una huída hacia el pasado y hacia lo más íntimo; síntoma de la agudeza del conflicto accionado dentro de la personalidad del poeta por el encuentro con España, en una etapa bastante temprana de su estancia en este país. El impacto de la experiencia vital del poeta en España dejará, desde ahora en adelante, de verterse por cauces subjetivos, si se quiere líricos, y se irá manifestando, en cambio, de acuerdo con términos más objetivos, menos directos e intimistas.