

ESPAÑA EN LA OBRA POÉTICA DE ḤAMĪD SA'ĪD

POR
AKRAM Ŷ. DUL-NŪN

2.ª Parte

ANTES de proseguir el rastreo de las huellas españolas en los poemas restantes, escritos en España, hemos de decir algo acerca de un poema que se ha quedado fuera del esquema de nuestra lectura anterior. Se trata del segundo poema compuesto por Ḥamīd Sa'īd en España: “An al-qasīda” (Acerca del poema)¹. El poema registra —como bien indica su título— uno de esos conflictos que se producen habitualmente entre cualquier poeta y su Musa, cuando ésta se oculta inexplicablemente dejando a aquél en angustioso período de esterilidad creativa. Curiosamente, la relación del poeta con su Musa se establece en términos de violencia sexual. El poeta “provocado” por la insinuación de aquélla, decide romper el cerco impuesto a su alrededor por los guardias y adueñarse de su cuerpo:

كَلَّمَا رَاوَدْتَهُ الْقَصِيدَةَ
أَوْقَفْتَهُ عَلَى بَابِهَا لَيْلَتَيْنِ

.....

أَيْتَهَا الْمَتَوَاطِئَةَ الْآنَ أَقْدِرُ أَنْ أَتَجَاوَزَ حِرَّاسَكَ الْأَلْفَ
أَنْ أَسْتَبِيحَكَ ...²

¹ *D.H.S.*, pp. 367-375.

² Siempre que lo tienta el poema / lo hace esperar a su puerta durante dos noches / Tú, cómplice, ahora puedo atravesar tus mil guardias / y violarte.

El acto de violación, consecuencia de un estado de impotencia, se convierte, al consumirse, en símbolo de fertilidad y de promesa. Una vez saciado su deseo, el poeta no tiene reparos en confesar su enamoramiento en el tono más calmado y dulzón a la mujer-musa que, ahora, “duerme como un niño”. Para objetivizar el argumento básico del poema, el autor, además de asociar el violento acto amoroso a la lucidez y la abundancia, se presenta como liberador capaz de rescatar a su Musa encerrada “en la casa de su padre”. Es decir, que el símbolo de la violencia sexual cobra matices iconoclastas y de atrevimiento revolucionario.

El planteamiento del tema en “Poema directo”, además de guardar correlaciones indirectas, pero no por ello menos iluminadoras, con el tema global de la mujer fatal y el sentimiento de frustración, evoca ecos marcadamente lorquianos. Recuérdese la función del sexo en el *Romancero gitano* de Lorca y en algunas de sus obras dramáticas como *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, por citar algunos ejemplos entre tantos. En relación estrecha con esas alusiones lorquianas figura el hecho de que la Musa, en un momento álgido del poema, se transforma en mujer gitana a la que el poeta dedica —quizá— la estrofa más lírica del poema:

وَأَذْ يَصْدُقُ الْوَعْدُ تَتَأَيَّنُ عَنْ صَوْتِكَ الْمَتَدَاوِلِ
تَقْتَرِبِينَ مِنَ الْوَجْدِ شَيْئًا شَيْئًا فَشَيْئًا
وَيَقْتَرِبُ الْوَجْدُ مِنْ صَوْتِكَ الْفَجْرِيِّ الْمَبْلَلِ
مِنْ شَعْرِكَ الْفَجْرِيِّ الْمَبْلَلِ³

En otro lugar del poema, tras el acto liberador de la transgresión sexual, el poeta divisa a su patria soñada como “gitano perseguido”, completando con ello la dimensión simbólica de la dialéctica erótica.

³ Al cumplirse la promesa / tú te alejas de tu voz corriente / Te vas acercando poco a poco a la lucidez de la pasión / y la lucidez de la pasión se acerca más a tu mojada voz gitana / a tu mojado cabello gitano.

Fijémonos, de momento, en el valor sugestivo que el poeta atribuye al término “gitano”; término que volverá a surgir más de una vez en los poemas restantes, hasta constituir una clave recurrente en la repercusión del motivo español dentro de la poesía de Ḥamīd Sa'īd, como veremos más adelante.

La aportación más significativa con que “Poema directo” ilumina el tema del encuentro del poeta con España, se queda evidenciada en los versos finales. El poeta reitera su voto de fidelidad a la Musa:

أَيَّتْهَا الْمُسْتَقِيمَةَ كَالرَّمْحِ .. أَحْبَبْتُ عَيْنَيْكَ
 أَحْبَبْتُهَا ..
 وَأَرْتَضِيْتُ هَوَاكَ عَلَيَّ كُلِّ حَالٍ⁴

Para incidir, a continuación, en un aparejamiento entre Musa y tierra nativa, trascendiendo los límites de la realidad:

فِي سَهْوَبِ الرَّمِيلَةِ .. أَوْ فِي حُقُولِ الشَّمَالِ
 تَسْتَثِيرُ نَضَارَتُهَا غَابَةَ الْبَرْتَقَالِ
 وَهِيَ لَوْلُوَّةٌ لَا تَطَالُ⁵

Si nos detenemos un instante a pensar que la yuxtaposición Musa-Patria es una consecuencia de un acto de violación, de transgresión y de profanación, apreciaríamos enseguida la dimensión verdadera del conflicto latente en la conciencia (uno casi diría en el subconsciente) del poeta al poco tiempo de venirse a España.

En el poema siguiente, “Marisa, la incansable”⁶, el poeta otorga al

⁴ Tú, esbelta como una lanza, me he enamorado de tus ojos / me he enamorado de ellos / y he aceptado tu amor a pesar de los pesares.

⁵ En las llanuras del Rumela o en los campos del Norte / el frescor [de tus miradas] provoca el bosque de los naranjos / y son como perla inalcanzable.

⁶ *D.H.S.*, pp. 333-338. Ese poema está traducido al español por Pedro M. Montávez en su trabajo en *Almenara*, anteriormente citado.

personaje central, Marisa, una nueva función simbólica al hacerla representar “el espíritu invencible del pueblo y su voluntad incansable”⁷. La influencia lorquiana se deja ver en los referentes tópicamente españoles que invaden el poema (balcón, guitarra, hechicera, luna hambrienta, navaja, etc.) y que, en su conjunto, no logran alcanzar ni la coherencia temática ni la transparencia expresiva necesarias. El poeta parece ser consciente del desajuste entre lenguaje e intencionalidad y añade al final del poema un “anexo” donde explicita la dialéctica dramática, insuficientemente construida. Gracias a ese anexo sabemos que la actitud desafiante de Marisa, así como su deseo de mejorar la vida de su pueblo gitano, le han merecido por parte de las autoridades “una muerte no perpetua”. Mediante el anexo-epílogo se introduce, además, un nivel nuevo al sentido revolucionario del argumento, aclarando que la sentencia de muerte dictada contra Marisa se justificaba por la razón de “derramar la sangre en nombre del honor ultrajado”. Se entrelazan así, como en la obra lorquiana, sexo, rebeldía y muerte.

El poema titulado “Tafāsīl fī ṣūrat al-sayyida” (Detalles en el retrato de la dama)⁸ se divide en seis partes, a través de las cuales el poeta va entablando un diálogo con una mujer, portadora de valor simbólico versátil.

El interés específico de ese poema, en cuanto a nuestro tema principal, es la alusión directa al poeta granadino y a su obra que da título al cuarto libro de poesía publicado por Ḥamīd Sa‘īd. En la quinta parte de “Detalles...” el poeta se dirige a su amada en términos muy parecidos a los que encontramos en el “Romance sonámbulo”:

بالمهرة... يستبدل غارثيا لوركا بيت حبيبتيه
 مرآة حبيبتيه
 صندوق الزينة
 يا إمراة الجرح...
 المهرة في الفلوات يطاردها الميادون المحترفون

⁷ Cfr. *Incendios de la presencia*, p. 50.

⁸ *D.H.S.*, pp. 357-366.

سَقَطَ الصِّيَادُونَ الْمُحْتَرَفُونَ .. الْمَهْرَةُ فِي السُّفُلَاتِ
 إِذْ تَسْكُنُ قَلْبِي .
 أُسْتَبَدَلُ بَيْتَكَ وَالْمَرَاةَ وَمَنْدُوقَ الزَيْنَةِ
 بِالسَّاكِنَةِ الْقَلْبِ .. الْمَهْرَةَ ⁹

El paralelo entre esa parte y el “Romancero sonámbulo” es casi perfecto:

Compadre, quiero cambiar,
 mi caballo por tu casa,
 mi montura por tu espejo
 mi cuchillo por tu manta ¹⁰

Las variaciones entre los dos textos citados (caballo, montura y cuchillo frente a yegua; y manta frente a joyero) podrían atribuirse a la voluntad del poeta de no mermar la integridad de su poema con el mantenimiento de todos los componentes del texto lorquiano intercalado, así como al deseo de evitar connotaciones incómodas en la versión árabe. No faltan, por otro lado, la mención a la herida, ni la idea de la persecución, que forman motivos centrales en el romance de Lorca. Tampoco sería insostenible postular que el conocimiento que Ḥamīd Sa'īd tuvo de la obra lorquiana fuera el resultado de la lectura de traducciones defectuosas, puesto que el poeta —al parecer— no llegó a adquirir, durante su estancia en España, un castellano suficiente como para asimilar los textos originales. De todos modos, el poema “Detalles en el retrato de la dama” merece destacarse en el cuarto libro de Ḥamīd Sa'īd, aunque sea por su alusión explícita al poeta granadino y a una de sus obras que el poeta iraquí parece apreciar más

⁹ *D.H.S.*, pp. 363-364: García Lorca cambia su yegua por la casa de su amada / por su espejo / por su joyero / Oh, mujer de la herida / la yegua por los campos, perseguida por los expertos cazadores / cayeron los expertos cazadores... [pero] la yegua sigue en los campos / ya que mi corazón es su casa / yo te cambio la casa, el espejo y el joyero por ésa que reside en mi corazón... por la yegua.

¹⁰ *Federico García Lorca: Obras Completas*, Aguilar, Bilbao, 1974, p. 401.

que a ninguna otra, al escoger *Romancero gitano* como título de sus poemas “españoles” en un acto de hermanamiento perenne.

En “Al murūr fī šawā0ri‘ Salvador Dalí al-jalfiyya” (Atravesar las calles traseras de Salvador Dalí)¹¹ el poeta utiliza —como se aprecia por el título— la referencia a la obra de Dalí para dibujar un mundo surrealista, hermético y de pesadilla. En el entramado, siniestro y complejo, en el que los personajes centrales se visten de rasgos bestiales (hombre-mula, mujer-leona) se podría detectar una bipolaridad antagónica entre dos mundos: el urbano, donde el sentimiento amoroso está enterrado bajo una nieve perenne, y el soleado, repleto de granadas y abierto al mar. De acuerdo con eso, el poema constituiría una visión esperpéntica, dantesca, de la vida moderna y del hombre de la ciudad que se aleja día tras día de la promesa del amor verdadero, perdiéndose en una odisea interminable por los pasadizos nocturnos de una metrópolis deshumanizada.

El mundo daliano representaría, por lo tanto, el opuesto extremo del mundo lorquiano trazado en el *Romancero gitano*, donde los gitanos simbolizan los valores “primitivos” de arrojo, alegría y de armonía con la naturaleza. La postura de crítica severa adaptada por Ḥamid Sa‘id contra la sociedad moderna corre paralela a la crítica vertida, en “Poema directo”, contra las relaciones interpersonales. Ello indica, a fin de cuentas, una radicalización del rechazo que el poeta ha llegado a sentir hacia su nuevo entorno. No es en balde, entonces, que Ḥamid Sa‘id se afilie con los gitanos y los considere portadores de lo más auténtico de la realidad española, puesto que esa afiliación afirma su marginación fundamental de la sociedad española y su poca inmersión en ella¹².

El símbolo del gitano perseguido vuelve a aparecer en “Al-mawt ‘alā ḥāffat al-mawt” (Morir al borde de la muerte)¹³, poema dedicado al escritor palestino Gassān Kanafānī asesinado en Beirut en 1972. La imagen del gitano cercado en la plaza por los guardias ahonda el sentimiento trágico de la soledad radical del combatiente y el intelectual palestino en su lucha por recuperar su tierra. El dolor que siente el

¹¹ *D.H.S.*, pp. 339-345.

¹² Véase al respecto las declaraciones del autor en *Incendios de la presencia*, p. 51.

¹³ *D.H.S.*, pp. 383-386. Existe una versión española del poema elaborada por Maḥmūd Sobḥ, incluida en *Literatura iraquí contemporánea*, *op. cit.*, pp. 206-207.

poeta lo conduce a proyectar su impotencia en un ataque virulento contra Madrid, la ciudad que habitaba en el momento de recibir la noticia del asesinato de su colega palestino. La capital española surge como ejemplo de insolidaridad —quizá de todo el mundo occidental, por extensión— dejando morir a otra capital (Jerusalén), así como a sus propios habitantes desahuciados:

تخلعُ القدسُ قمماتها في شوارع مدريد

تتعري

تجوعُ

تدقُّ النوافذُ¹⁴

Madrid es una ciudad dominada por el miedo; monstruo que se alimenta de la sangre de sus niños:

مدريدُ تغلقُ أبوابها في العشيّات

فالخوفُ يشربُ كأسَ النبيذِ المحلّى¹⁵

La mención del vino endulzado trae a la memoria el recuerdo del primer poema escrito en España: “Plaza Mayor”. Además, la misma acusación que el poeta dirigía contra España por haber malgastado el amor de su poeta se repite aquí de forma mucho más enérgica:

منذ أن ضيّعتهُ تخافُ العاصفُ منها

وتلعنُ أعشاشها¹⁶

Aquel Madrid de “Papel damasquino”, delante de cuyas puertas el amante aguardaba esperanzado, parece haberse tornado finalmente en cementerio espantoso.

¹⁴ Al-Quds se despoja de su ropa en las calles de Madrid / se queda desnuda / con hambre / golpea las ventanas.

¹⁵ Madrid cierra sus puertas en las noches / porque el miedo bebe su vaso de vino endulzado / mientras la ciudad bebe la sangre de sus niños.

¹⁶ Desde que [la ciudad] le perdió [a él], los gorriones la temen / y maldicen sus nidos.

En “Wilāda fī Sāḥat al Taḥrīr wa ujrà fī majda‘ imra’t al ‘Azīz” (Nacimiento en Saḥat al Taḥrīr y otro en la alcoba de la mujer del Faraón) ¹⁷, poema relativamente largo, complejo y de inspiración política, aparecen dos elementos que podrían relatarse con el tema que hemos venido trazando. El primero es la referencia a los gitanos como objeto del canto revolucionario del poeta, junto a los niños y los soldados. La modalidad pretérita de los verbos usados (canté, navegué, escribí) denota que los elementos mencionados forman ya partes integrales de la biografía creativa del poeta:

لوردةٍ في شارعٍ التحريير
 لنخلةٍ في شارعٍ التحريير
 لعاملِ البناءِ .. للبائعةِ الجميلةِ
 غنيّتُ .. أبحرتُ .. ملأتُ دفترَ المطرِ
 كتبتُ للمغار ، للجنود ، للفجرِ
 قصيدةً عن ساحةِ التحريير ¹⁸

El segundo elemento de interés es el personaje femenino principal del poema, la mujer del Faraón que se presenta desde una perspectiva particular poco adecuada a la fuente religiosa (el Corán, en este caso). Algunos de sus rasgos encajan con el retrato de la mujer fatal que el poeta ha asociado varias veces a la promesa española.

El poema “Şiga muqṭaraḥa li-l-malḥama al gaʿyariyya” (Versión propuesta para la epopeya gitana) ¹⁹ carece, pese a su título, de referentes españoles explícitos. La experiencia amorosa registrada se asemeja, en su profundidad y en algunos de sus aspectos, a la que hemos encontrado en “Papel damasquino”. Debido a la falta de indicios objetivos, sería arriesgado suponer que la amada, en este poema, esté vin-

¹⁷ D.H.S., 387-399.

¹⁸ Para una rosa en Sāḥat al-Taḥrīr / para una palmera en Sāḥat al-Taḥrīr / Para el albañil... la hermosa vendedora / canté, navegué... llené los cuadernos de lluvia / Escribí para los niños, los soldados, los gitanos / un poema acerca de Sāḥat al-Taḥrīr.

¹⁹ D.H.S., pp. 401-412.

culada al contexto español, del mismo modo que lo estaba la amada al damasquino en el primer poema. No obstante, los rasgos generales del argumento amoroso (oposición entre los destinos finales de los amantes, así como la reafirmación de la pertenencia definitiva a la tierra natal por parte del poeta) mantienen abierta la posibilidad de ubicar esa experiencia dentro del marco español. De prosperar tal posibilidad, significaría una aportación importante al tema de la relación entre el poeta y España, puesto que la vivencia amorosa, o su recuerdo, está despojado de cualquier sentimiento negativo, presentándose como experiencia totalmente positiva.

Los dos poemas restantes del *Romancero gitano* resultan unificables por referirse, completa o parcialmente, a Granada. En el primero, “mašru‘ Kitābat muwaššaha ‘an al sayyida” (Proyecto de escribir una moaxaja acerca de la dama)²⁰, figura Granada como ciudad relegada al sueño más bello que el poeta guarda respecto a un futuro en el que los amantes gozarán de un encuentro definitivo:

لَكِنَّ غَرْنَاطَةَ
عصفورة الشجر
تأتي مع المطر
صكونةً بالخيز والماء
في شعرها بستان زعفران
ومن يديها يطلعُ الفرات .. وردة الحضارة
ومفردات الوجد والبيكاره²¹

El poeta nos hace ver que llegará el día en que la fuerza del amor será capaz de derrumbar “las fronteras entre acto y signo” a fin de que se abracen ciudades separadas como son Granada y Bagdad.

²⁰ D.H.S., pp. 376-382.

²¹ Mas Granada / gorrion de los árboles / viene con la lluvia / habitada de pan y agua / en su pelo un bosque de azafrán / y de sus manos brota el Eufrates, / la rosa de la cultura, / y las palabras de pasión y de virginidad.

La función simbólica que desempeña Granada en este poema contrasta radicalmente con la misma en el poema "Para las tres islas", anteriormente comentado, aunque tal contraste sea sólo del tipo de las que guardan dos caras opuestas de un mismo hecho. Dicho en otras palabras, mientras Granada se enciende en el primer poema para iluminar las últimas dimensiones de la tragedia nacional, reflejando sombras derrotistas y elegíacas, sintetiza en el segundo la visión idílica y optimista que alimenta el sueño revolucionario del poeta.

Se destaca el poema, además, por su peculiaridad prosódica; rasgo que le infunde cierto aire andalusí, puesto que el juego musical en ello realizado proviene directamente del género de la moaxaja, tal como advierte su título. Sin pretender ser una variación de la moaxaja, ni adoptar su esquema métrico, el poema se desenvuelve mediante la combinación de varios metros y la distribución de las rimas, con gracia melódica y ritmo lisonjero, característicos del antiguo género lírico:

يَجَاوِرُ الْبِنْفَسَجَ الْبِرِّي ٠٠ وَالنَّخْلَا
تَجِيءُ مَفْرُورَةً
سَمَاءَ مَا أَحْلَى. وَرَدْتُهُا
تَدْفَعُ عَنْ وَرَدْتِهَا الرَّمْلَا
فَتَنْزِلُ الْوَرْدَةَ ٠٠٠
وَتَمْعُدُ الْوَرْدَةَ
وَيَلْتَقِي الْعَشَّاقُ عِنْدَ شَرْفَةِ الْوَرْدَةَ

y

أَيْتَهَا الْإَرْضُ ٠٠ الْهُوَى ٠٠ الْمَعْبِر
يَكْبُرُ فِيكَ الشُّوقُ إِذَا نَكْبُرُ

Otro rasgo de esa peculiaridad prosódica que data de la época árabo-musulmán en Al-Andalus lo constituye el hecho de incorporar al poema un trozo de una canción popular que entonan los niños en Iraq. Por un lado, el hecho evoca la técnica de otro género poético andalusí,

نحِبُّ فَيْكَ الْمَوْتَ وَالْأَطْفَالَ
وَالْفَقْرَ وَالْأَزْهَارَ
وَالْمَلْحَ وَالْعَنْبِرَ ..
أَيْتَهَا الْإِنْهَارَ ..

زرعت في اصابعي قصائد المحار²²

la del Zéjel, que se escribía en el lenguaje dialectal, tal como lo es la cita intertextual de la canción. Lleva, por otro lado, la cualidad lírica del poema a su máxima tonalidad, cuando la repetición rítmica —uno diría casi cabalísticamente— se quiebra en un estado de embeleso donde resuenan las melodías más remotas y soterradas en la mente del poeta:

” يا قمر يا حلبي ..

قل لأبويه خل يجي

يجييلي سلّة عنب ..

والعنّب ما ريده ،

²³ ” يجييلي سلّة رطب

La benévola asociación Granada / Al-Andalus / tierra-nativa / infancia / amor /sueño revolucionario, unas veces directa y obvia; insinuada y transparente otras, representa la otra cara— quizá la más intimista y la menos racionalizada— del intercambio vivencial que unió a España y a Ḥamīd Sa'īd durante tres años, siendo la primera expresada en términos de fracaso, decepción y abandono.

²² Sería obviamente inútil intentar dar una versión española de las dos últimas citas, que sin duda facilitarían su comprensión al desconocedor de la lengua árabe, pero que, sin embargo, variarían a los versos del juego melódico que poseen en su lengua original.

²³ Tú, luna de Alepo / dile a mi padre que venga / y que me traiga una cesta de uvas.../ [pero] yo no quiero las uvas / que me traiga una cesta de dátiles.

Granada se nos presenta en un poema que lleva como título el mismo nombre de esa ciudad andalusí, como un artículo de contrabando que el poeta logra introducir en España burlando el control de la policía del aeropuerto. Cuando el poeta llega al hotel, Granada se vuelve mujer fatigada y con frío a quien el primero cuida afanosamente. En la segunda parte del poema empieza un diálogo entre el poeta y la mujer, del que sabemos que ella está esperando ansiosa a otro poeta perseguido por los guardias. Al verle llegar desde la ventana, baja apresurada a su encuentro, dejando solo a su compañero. Pero los guardias la arrastran y la deportan a la "isla de cobre". En la última parte que empieza con el mismo verso con que se inició el poema, se nos informa que la mujer deportada se fuga de la isla y termina fundiéndose en la voz del poeta que canta a "un hogar, una patria y una causa".

La secuencia dramático-narrativa del poema deja ver zonas oscuras y brechas estructurales a causa de los cambios abruptos en la sintaxis, así como por la existencia de elementos poco aclarados; mas todo ello se va iluminando mediante referencias líricas, cual relampagos intermitentes a lo largo del poema. De modo que los componentes dramáticos, narrativos y líricos se integran en una plasmación óptima, claro-oscuro pregnada de tensión y dinamismo. Se trata, sin duda alguna, de uno de los poemas mejor logrados en la obra poética de Ḥamīd Sa'īd, en general, y del *Romancero gitano*, en particular. He aquí la transcripción del poema en su integridad:

يَسْأَلُ عَنْهَا بَائِعُ الْمَقَانِقِ الْكُوبِيِّ .. حَارِسُ الْعِمَارَةِ
رَسَمْتُ وَجْهَهَا عَلَى مِصْطَبَةِ الْبَحْرِ ..
وَفِي الْمَطَارِ لَمْ يَلَاظِرِ الشَّرْطِيَّ ..
أَنَّ حَزَنَهَا مَعِي

وَوَجْهَهَا عَلَى مِصْطَبَةِ الْبَحْرِ
قَرَأْتُ فِي دَفْتَرِهِ قَائِمَةٌ بِالْمَنْعِ :

- وَجْهَهَا

- الحشيش

- الثورة والحزن !

عَبَرْتُ حَاجِزَ الزَّجَاجِ ... عَبَرْتُ

هَرَبْتُهَا إِلَى الشُّوَارِعِ البَعِيدَةِ .. الفَنَادِقِ الرَّخِيصَةِ

دَثَّرْتُهَا بِالمَلْحِ وَالخَشْخَاشِ

مَتَعِبَةً كَانَتْ وَبِرْدَانَةٍ

.....

أَسْأَلُهَا ...

تَسَكَّتْ !

مَنْ نَافِذَةُ الفَنَدِيقِ تَسْتَطْلِعُ .. لَمْ يَأْتِ

يَمْرُ الوَقْتِ ..

هَلْ دَاهَمَهُ الحِرَّاسُ ؟

فِي الشَّارِعِ طَيْرٌ أَسْوَدٌ

وَفِي الحَدِيقَةِ المَجَاوِرَةِ ..

نَافُورَةٌ وَنَخْلَتَانِ .. يَقِفُ القَادِمُ بَيْنَ المَاءِ وَالسِّيَاحِ

فِي يَدَيْهِ غَابَةٌ مِّنَ القِصَائِدِ

إِحْتَرَسَ !

لِنَنْزِلِ السَّاعَةِ .. فَاتَ الوَقْتُ

كُنْتُ أَنفِضُ الغِبَارَ عَن حِذَائِي ..

خَرَجْتُ

فِي بَاحَةِ الْفَنْدَقِ كَانَ الْحَرَسُ الْمَدْجُونِ بِالسَّلَاحِ
 رَفَاقَهَا إِلَى جَزِيرَةِ النَّحَاسِ
 يَمُالُ عَنْهَا بَائِعُ الْمَقَانِقِ الْكُوبِيِّ .. حَارِسُ الْعِمَارَةِ
 فِي كِتَابِ الثُّورَةِ :
 إِنَّ وَجْهَهَا يَضِيءُ خَوْفَ الْبَحْرِ
 إِنَّ دَمَهَا حَدِيقَةٌ
 تَهْرَبُ مِنْ جَزِيرَةِ النَّحَاسِ فِي سَفِينَةٍ عَتِيقَةٍ
 تَنَامُ فِي بَقْطِينَةٍ .. عَلَى ضَفَافِ صَوْتِهِ
 وَإِذَا يَغْنِيهَا تَمِيرُ امْرَأَةٌ مَسْكُونَةٌ بِالْمَاءِ
 بَيْتًا .. وَطَنًا .. طَرِيقَهُ²⁴

El poema "Granada" supone una nueva e importante aportación al tema de la relación entre el poeta y España. Granada (Al-Andalus y toda la tierra española, por extensión) no se enfoca desde una mirada paisajística, histórica ni tópicamente nostálgica, sino dentro de una visión en la que se integran el sentir lírico, intimista y subjetivo, por un lado y el pensar revolucionario, objetivista y equilibrado, por otro. Dicho de otro modo, Granada se ve por los ojos de Ḥamīd Sa'īd: hom-

²⁴ Pregunta por ella el cubano vendedor de salchichas / Pregunta por ella el conserje del edificio / Dibujé su rostro sobre el banco del mar / y en el aeropuerto, el policía no se percató de que / su tristeza me acompañaba / y su rostro sobre el banco del mar / Leí en su cuaderno una lista de objetos prohibidos: / Su rostro / Las drogas / la revolución y la tristeza / Atravesé la puerta de cristal, ella la atravesó / La llevé hacia las calles lejanas / las fundas baratas / la arrojé con sol y amapola / Estaba cansada y tenía frío / Le pregunto... / se calla / se asoma a la ventana del hotel... él no ha venido / El tiempo pasa / ¿Le habrán sorprendido los guardias? / En la calle hay un pájaro negro / y en el jardín contiguo, / un surtidor con dos palmeras / El que llega se para entre el agua y el seto / Con un bosque de poemas en sus manos / ¡Ten cuidado! / Bajemos ahora... ya es demasiado tarde / yo limpiaba el polvo de mis zapatos / Ella salió / En el patio del hotel, los guardias pertrechados / le acompañaban hacia la isla de cobre / Pregunta por ella el cubano vendedor de salchichas... el conserje del edificio / En los libros de la revolución: / su rostro ilumina el miedo del mar / su sangre es un jardín / Ella se fuga de la isla de cobre en una nave vieja / duerme en una calabaza... junto a las orillas de su voz [la de él] / y cuando él le canta se vuelve una mujer habitada de agua / un hogar; / patria y causa.

Pedro Martínez Montávez incluye una versión española de ese poema en su trabajo de *Almenara*, antes citado.

bre, poeta y militante. Autobiografía, arte y teoría se conjugan y trascienden creativamente en un poema como pocas veces en la obra poética de Ḥamíd Sa'íd. Realidad y sueño se casan en el reino de la poesía.

“Granada” no es aquí una mujer fatal que traiciona a su amante, ni una compañera pasajera. Es gacela fugitiva a la que persiguen los cazadores; una paloma amenazada por las garras de un pájaro negro siempre al acecho; un tabú, una tristeza apegada al corazón y una mujer herida en su propio amor.

Son “los guardias pertrechados” quienes secuestran a Granada y asesinan la promesa de su poeta. Mas su tragedia, “cuya memoria ilumina el miedo del mar”, no se olvidará nunca. Sonará mientras florezcan los jardines, mientras corran los ríos y mientras que haya un poeta que cante, “un hogar” que reencontrar, “una patria” que soñar y una “causa” que abrazar. Auténtico y sobrecogedor. Lorquiano.

* * *

Hasta aquí nuestra lectura del *Romancero gitano*. Sin embargo, el tema de España en la obra de Ḥamíd Sa'íd no se agota, ya que quedan por ver cuatro poemas recogidos en el libro siguiente: *Ḥarā'iq al-ḥuḍūr* (Los incendios de la presencia). Existe, además, un quinto poema que, pese a estar compuesto en Marruecos —a donde el poeta se trasladó después de salir de España— pertenece a la etapa española, tanto por su tema como por su motivación original. Pero antes de proseguir hemos de esbozar algunas conclusiones, a modo de resumen, de cuanto ha sido expuesto hasta el momento.

En el *Romancero gitano* se han detectado dos modelos fundamentales que reflejan la relación del poeta iraquí con España. El primero es el de una relación amorosa saldada con un fracaso del que es responsable la otra parte, o sea, España. El segundo asocia la imagen de España, y más particularmente la de Granada —como en los dos últimos poemas— a un anhelo amoroso que se mantiene vivo en contra de una realidad adversa.

El reflejo de Federico García Lorca se proyecta en muchos poemas del cuarto libro, tanto por evocación directa como a través de imágenes y de motivos acusadamente lorquianos. El más obvio y constante de esos motivos es el del personaje gitano. El título *Romancero gitano*

evidencia esa presencia lorquiana a la vez que queda justificado por ella.

Aparte de todo lo señalado anteriormente, la vivencia española ha dejado un impacto muy significativo en el discurso poético de Ḥamīd Sa'īd, tanto en el *Romancero gitano* como en su obra posterior. El lenguaje poético de nuestro autor sufre en España una transformación aguda y muy beneficiosa, hasta el punto de que el *Romancero gitano* se suele considerar como el iniciador de la época de madurez estilística dentro de la trayectoria creativa del poeta²⁵.

Hemos apuntado antes que la primera poesía de Ḥamīd Sa'īd estaba marcada por una incongruencia apreciable entre lenguaje e intencionalidad, así como por una cierta aspereza expresiva resultante de la preponderancia de fórmulas lingüísticas tradicionales. Pues bien, la agudeza de ese conflicto disminuye en la mayoría de los poemas del *Romancero gitano*, e incluso, desaparece en algunos poemas como "Plaza Mayor" y "Proyecto para escribir una muwaššaha andalusí acerca de la dama". El lenguaje gana en precisión, volviéndose menos pretencioso y más diáfano. Los motivos sensoriales se multiplican en los poemas y se obvian la frescura, la melodía y el brillo:

تنقرُ نافنتي زهرةُ لجلاب
تنزلُ مسرعةً
يمسحُ عصفورٌ أخضرُ
ريشَ جناحيه بحافتها المهروشة ..
يهرب ،
والمهرة تهرب ..
والسنبلة الذهبية تهرب²⁶

²⁵ Cfr. La introducción del *D.H.S.*, p. 14.

²⁶ Picotea mi ventana una flor de yedra / y baja apresurada / un gorrión verde roza / las plumas de sus alas contra el borde gastado de la ventana / y escapa / la yegua escapa / y también la espiga dorada.

نلتقي فترافقني نحو بيتي
 اشتبكتُ بها ساعة احترقتُ
 واشتبكتُ بها ساعة انبعثتُ
 واشتبكنا .. اقتسمنا الحريق ، الطريق
 الصعود مع النسخ ،
 والبرعم ، اللون والعطر ، والليلة الدافئة
 وخرجنا معا .. انّه حلم .²⁷

Los colores, los olores y los ritmos relajados se amasan con los versos a favor de una mayor transparencia y menos rigidez en el discurso poético.

No es ninguna coincidencia gratuita, por supuesto, que tal transformación en el lenguaje del poeta iraquí se registre durante su estancia en España, como tampoco lo fue la que experimentó la poesía árabe a manos de los poetas de Al-Andalus. La misma naturaleza embriagadora que fascinó antaño a los poetas árabes, y les llevó a suavizar el carácter austero, duro y árido de su poesía —hija legítima del desierto—, propiciando el surgimiento de nuevos géneros y propósitos “Agrāḍ” poéticos (como el canto al paisaje idílico), fue la que amansó el lenguaje de Ḥamīd Sa'īd y la adosó una diafanidad lírica permanente²⁸.

España, entre la presencia y la ausencia

El primero de los últimos cuatro poemas escritos en España, e incluidos posteriormente en el quinto libro, *Incendios de la presencia*, ca-

²⁷ Nos encontramos y ella me acompaña a mi casa / me enredé en ella cuando se encendió / y cuando resucitó / nos enredamos uno en el otro / compartimos el fuego y el camino / subimos juntos por la savia / por el capullo, el color y el perfume en la noche cálida / y volvimos a salir juntos... es un sueño.

²⁸ Coincidimos en este aspecto con el argumento de 'Alī Ŷa'far Al-'Allāq, en su excelente artículo dedicado al *Romancero gitano*, titulado “Mamlakati-l-mā' wa-l-ga'yar”, recogido en su libro *Mamlakat-i-l-ga'yar*, Dār Al-Rašīd, Bagdad, 1981, pp. 57-74.

rece de cualquier mención directa al tema que nos ataña. “Al-Ḥuḍūr” (la presencia) es un poema relativamente largo, dedicado a los “revolucionarios” que cruzan hacia sus hogares en Palestina, o sea, a los *fidā'iyyīn*. El poema legitima la lucha armada del pueblo palestino contra los colonos sionistas, de acuerdo con la ideología panárabe con la que el autor comulga. No obstante, el discurso poético dista felizmente de las miras demagógicas o limitadamente propagandísticas, muy frecuentes en esta clase de poesía, y se plantea, en cambio, en términos líricos. Cruzar la barrera de la muerte para encontrarse con la tierra nativa equivale, como nos sugiere el poema, a un encuentro con la infancia, con la promesa amorosa y con las raíces. Los *fidā'iyyīn* son personas que intentan romper el cerco de su destierro para reincorporarse a su verdadero tiempo secuestrado. De modo que el poema se mueve dentro de un espacio básicamente humanitario:

أَنَّ الْمَنَافِي الْبَخِيلَةَ ۰۰
 مَا مَنَحْتُنَا سِوَى الْمَوْتِ وَالغَضَبِ الْحَجْرِيِّ
 فَلْنَعُدْ لَطْفَوْلَتْنَا مَرَّةً
 لِنَسْأَلَ الْإِمَهَاتِ الْفَقِيرَاتِ خَبْزًا
 وَنَسْأَلَهُنَّ حَلِيبًا وَحَلْوَى²⁹

El encuentro con la tierra amada es también un encuentro con la amada. Pero es un encuentro realizado más allá del umbral de la muerte. Las dimensiones trágicas —y mitológicas— del encuentro cobran realidad por el derramamiento de sangre, una imagen enriquecida por las resonancias lorquianas:

هَآ أَنْتِ جِئْتِ
 تَقُومِ الصَّبِيَّةُ ۰۰ تَرْقِصُ فِي عَرْسِكَ الدَّمَوِيِّ
 تَرْشُ دِمَاءَ بَكَارْتِهَا فَوْقَ قِمَاصِنِهَا

²⁹ Los avaros destierros / no nos han dado más que muerte y rabia de piedra / volvamos ya a nuestra infancia / para pedir pan a las madres pobres / para pedirles leche y dulces.

وتخضّبُ كفيكَّ بالـنـزفِ
 تهمس عاد الـيَّ ٠٠ حبيبي³⁰

El segundo poema, “Jāṭī'a” (Pecado)³¹, es todo un éxito en cuanto a condensación poética de una experiencia amorosa aparentemente compleja. Los doce versos del poema resumen un dilema amoroso en el que el poeta, dirigiéndose a sí mismo, mediante un desdoblamiento objetivizador, figura como cómplice de su propia destrucción, al optar por el enamoramiento incondicional frente a la abstinencia o al distanciamiento sentimental. De ahí el título del poema, Pecado, ya que el poeta se acusa a sí mismo de haber cometido un error mortal e irrevocable:

وكانت خطيئتك العشق ٠٠٠ و الموت عشقا
 وبين الخيارين ٠٠٠
 كان الرماد³²

No se trata, sin embargo, de un poema derrotista, ensombrecido por el remordimiento. El sentimiento de culpabilidad y la complicidad en la autodestrucción quedan relegados al nivel más directo o, si se quiere, superficial del poema. La palabra “ceniza”, colocada sabiamente al final del poema, invita a una lectura más profunda, con la sugerencia de que la muerte sólo ha sido el inicio de una nueva vida. Es la ceniza del ave fénix que resucita después de incendiarse.

El argumento del poema guarda correlaciones obvias con el tema del amor fatal en el que el poeta encauzaba su dialéctica vivencial con la tierra española, en el libro anterior. Opinamos, por lo tanto, que el presente poema pertenece temáticamente a *Romancero gitano*, pese a estar incluido en *Los incendios de la presencia*. El planteamiento retrospectivo del tema supone, empero, que la experiencia vital está referida a un tiempo pasado, aunque ese pasado sea en potencia capaz

³⁰ Ya te has vuelto / la muchacha se levante / a bailar en tu boda de sangre / rocía sus camisas con la sangre de su virginidad / unta tus manos con la sangre / susurrando “ya ha vuelto mi amado”/.

³¹ *D.H.S.*, pp. 443-456.

³² Tu pecado fue el de enamorarte... y de morir por amor / Entre las dos opciones se quedó la ceniza.

de incendiar el presente cual ascuas enterradas bajo ceniza muerta.

El poema siguiente "Išraqāt" —clarividencias"³³ constituye un contraste vivo del anterior en cuanto al aspecto formal y a la coherencia temática. Frente a la serenidad que caracterizaba el desarrollo de un tema complejo con un grado máximo de condensación y de precisión en el primero, la confusión y la dispersión tipifican el desenvolvimiento del tema en "clarividencias". Una vez más, parece que la experiencia vital e imaginativa que ocasiona el discurso poético se resiste a transformarse en fórmulas adecuadas y sugerentes, preservando su ambigüedad original. Las reiteraciones de algunos versos, la abundancia del modo interrogativo y el desmoronamiento de algunas estrofas en puntos suspensivos ponen al descubierto ese conflicto irresoluto entre contenido y forma.

Lo pertinente a nuestro tema surge inesperadamente al final del poema, cuando el poeta recurre a una cita y a un juego visual con el propósito de aclarar y resumir el proceso anterior. La cita comprende cuatro versos en forma de cuarteto con rima encadenada que pertenecen a un poema atribuido a la poetisa andalusí Ḥafṣa Bint Al-Ḥāȳ Al-Ruqūniyya (?-1191), aunque no falta quien lo atribuye a Wallāda Bint Al-Mustakfī³⁴. A esa cita el poeta pone la firma genérica de "poesía amorosa andalusí". El texto citado va enmarcado entre dos palabras emparejadas mediante dos líneas; la primera separa el cuarteto del resto del poema, y la segunda sirve de margen, a la derecha de la página. La imagen viene a ser de la manera siguiente:

مَدْرِيد	_____	بَغْدَاد
أَخَافُ عَلَيْكَ مِنْ نَفْسِي وَ مِنِّْي وَمِنْكَ وَمِنْ زَمَانِكَ وَالْمَكَانِ وَلَوْ أَنَّي خَبَأْتِكِ فِي عَيْوَنِي إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَا كَفَانِي		
		مَدْرِيد بَغْدَاد

³³ *D.H.S.*, pp. 447-456.

³⁴ *Cfr.* Mahmūd Ṣoḥḥ, *Poetisas Arabigo-Andaluzas*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1985, pp. 95 y 108-109.

35 غزل أندلسي

El encuadre de la cita fija el itinerario del autor desde la capital de su país hacia la capital española y viceversa, con el propósito aparente de insinuar la conclusión de una etapa de su trayecto vital. El hecho de que el poema fue compuesto sólo seis meses antes de la salida del poeta de España —concretamente en la Noche Vieja de 1975, según declaración del propio autor— avala la tesis de que nos encontramos frente a un poema que pretende ser un resumen o una balanza de toda la vivencia española.

Desde esa perspectiva, el cuarteto cobra una importancia muy especial, no sólo dentro del poema que pretende iluminar, sino también respecto a todas las experiencias vitales e intelectuales adquiridas durante la estancia en España. El texto prestado realza la finalidad lírica del poema, a la vez que la refiere definitivamente a un contexto español. Algunas de las partes oscuras del poema quedan esclarecidas por las correspondencias que guardan con la cita final, como la estrofa penúltima:

أنتِ عني الآن ..
 صار المكان زماناً .. وهذا زمانكِ
 حيثُ يكون الزمانُ تكوين ..
 كلُّ الخراب الذي لحقَّ الروح يبتعد الآن عنه الخراب
 يحاصرني فرحي .. ويحاصرني الحزن³⁶

Esta transformación del lugar en tiempo, señalada en la estrofa que se acaba de citar, constituye uno de los ejes claves de la dialéctica del poema, ya que existen otros en los que esencias contrapuestas van

³⁵ En tu amor siento celos de mi alma y de mi cuerpo / de tí, de tu tiempo y de tu lugar / si yo pudiera esconderte en mis ojos / hasta el Día del Juicio Final no me conformaría.

³⁶ Tú estás conmigo ahora / el lugar se ha convertido en tiempo... y éste es tu tiempo / Estasrás siempre donde se hallará el tiempo / toda la destrucción que ha sufrido el alma se aleja de ser una ruina / me asedia mi alegría... / me asedia la tristeza.

uniéndose y separándose continuamente: Nacimiento / muerte; locura / lucidez; pasado / presente. La relación lineal entre Bagdad y Madrid refleja a su vez un movimiento pendular entre dos extremos que nunca logran reconciliarse en un abrazo definitivo (como lo supondría, por ejemplo, un movimiento circular). El movimiento pendular explica con suficiente lógica la reiteración de algunos versos dentro del poema, así como la inestabilidad estructural y semántica del mismo.

En el continuo ir y venir de un estado a otro, figuran dos versos cuya reiteración marca la transición de una estrofa a otra, puesto que aparecen tras dos líneas de puntos suspensivos. Los dos versos en cuestión anuncian, en palabras distintas, una idea común que aglutina las seis partes del poema. Son: “estoy recuperando los momentos” y “mi memoria se está despertando”. La importancia de esos dos versos queda clara debido a su estratégica colocación dentro del poema. El primero abre las dos estrofas iniciales del poema, mientras que el segundo encabeza las dos últimas. Ambos desaparecen en la tercera estrofa para volver, juntos, a colocarse al inicio de la cuarta. Reforzada al máximo, la idea del recuerdo divide el poema en dos partes centrales: la del pasado conmemorado y la del presente actual. Dentro de esa bipolaridad, las esencias contrapuestas, anteriormente aludidas, van girando a modo de segundas divisiones subordinadas. De manera que el poema se estructura dialécticamente según el esquema siguiente:

<i>Pasado</i>	<i>Presente</i>
Locura.....	Lucidez
Muerte.....	Nacimiento
Entonces, allá.....	Ahora, aquí
Bagdad.....	Madrid
El Eufrates.....	El mar

La escisión, y en esto estriba la fuerza expresiva del poema, nunca es total, ni del todo definitiva. Los varios componentes están constantemente atrayéndose y repeliéndose a lo largo del poema, generando tanto un dinamismo dramático considerable como una cierta inestabilidad estructural. La voz del poema (el yo), se muda con asombrosa espontaneidad de una esfera a otra, hasta el punto que resulta difícil distinguir el tono denominativo del nostálgico. La muerte precede el

nacimiento, el "aquí" conduce al "allá", el mar y las playas se yuxtaponen con el Eufrates y las palmeras, y los lugares se desprenden de sus tiempos verdaderos para asociarse con otros:

ذاكرتي تستفيق ..

أكنتِ معي ليلة أقترب القمرُ الأرجواني منِّي ..

وطالبنبي بالفرات ..

أكنتِ معي حين عانقني البحر ..

شاركني بقميصي ..

³⁷ .. أكنتِ معي يوم وَّزَعْتُ حزنِي على النخل ..

El poema "Clarividencias" representa, sin lugar a duda, uno de los logros poéticos más destacables de Ḥamīd Sa'īd. El propósito del poeta no se limita aquí a dar con un poema de nostalgia basado en una experiencia pretérita. Se trata más bien de un poema cuya técnica se aproxima a la técnica "wordsworthiana" de "la emoción recordada en la tranquilidad", donde coexisten "dos conciencias contrastadas": la del poeta en el presente y la suya como una vez fue en un pasado determinado³⁸. Sin embargo, la analogía es sólo válida hasta cierto punto, porque el poeta de "Clarividencias" no aspira a *ordenar* una experiencia pasada de gran fuerza emocional desde un presente calmado, como ocurre con el romántico inglés, sino a *yuxtaponer* sensaciones del pasado y del presente, tal como sucede en la mente cuando se desatan los recuerdos sin ningún aviso previo. De ahí la "inestabilidad estructural" antes mencionada y las transgresiones sintácticas que caracterizan el poema. Reflejar la intromisión violenta de una experiencia pasada en la conciencia actual no es, de ningún modo, una

³⁷ Mi memoria se está despertando / ¿Estuviste conmigo la noche cuando la luna carmesí se acercaba a mí / para pedirme el Eufrates? / ¿Estuviste conmigo cuando me abrazó el mar / y compartió mi camisa conmigo? / ¿Estuviste conmigo el día que repartí mi tristeza entre las pahneras?

³⁸ Cfr. *The Norton's Anthology of English Literature*, vol. 2, varios autores, W. W. Norton and Company, Inc., London, 1979, p. 147.

empresa fácil. Ḥamīd Saʿīd intenta conseguirlo persistentemente a lo largo de las seis estrofas de “Clarividencias”. La ambición del propósito hace que el poema trascienda los límites de cualquier argumentación simplista en cuanto al fracaso o al éxito de dicho intento.

El último poema compuesto en España es el titulado “Min tajtīṭat Ḥanna al-sukrān ‘ala ḥiṭān al-ḏākira” (De los garabateos de Ḥanna, el borracho, sobre los muros de la memoria)³⁹. Se trata de un poema, bastante peculiar dentro de la obra de Ḥamīd Saʿīd, compuesto de ocho estrofas muy breves con un lenguaje escueto cargado de tensión lírica. Es la contribución del poeta a lo que se podría llamar “la retórica de la reticencia”, o sea, hacer que las palabras digan o sugieran mucho más de lo que aparentan decir. La estrechez de la expresión contrasta fuertemente con la amplitud del sentido que se nos quiere comunicar:

أيقظني من قيلولة وجدي .. باركني
أهداني زهرة ثلج ..

40) و مضى

Es un lenguaje apropiado de la poesía mística, donde el valor de la experiencia trasciende los límites verbales y donde el sentido del verso se capta más por una supuesta complicidad entre lector y poeta que por la estructura lógica de la frase. Es, también, el lenguaje de la alucinación. De ahí el título del poema: son tan sólo palabras garabateadas por un borracho para fijar urgentemente unas sensaciones por encima del estado, complejo y confuso, de la ebriedad:

ناداني المعشوق .. تقدّمت ..

دمي يتوزّعه الندمان ..

شربت

41 و فارقني المعشوق

³⁹ D.H.S., pp. 457-461.

⁴⁰ Me despertó de mi embeleso apasionado, me bendijo / me obsequió con una flor de nieve / y partió.

⁴¹ El amado me llamó... me acerqué / mi sangre se reparte entre los bebedores de la noche / bebí / y el amado se fue.

No hay en este poema ninguna referencia directa a España. El hermetismo del discurso poético tampoco invita a tejer interpretaciones arriesgadas. Llama la atención, sin embargo, el sentimiento de dolor y de vacuidad que aquejan al poeta en las ocho composiciones. La desdicha que marca el presente del poeta se hace más aguda por puro contraste con la dicha saboreada en épocas pasadas. El poema parece un intento desesperado de rescatar la alegría que se hunde irreparablemente en las marismas del tiempo. ¿Tendrá ese estado de ánimo algo que ver con la separación, ya inminente, por estas fechas, entre el poeta y España? Sea como fuese, el propio poeta nos facilita en la estrofa número siete algo que podría satisfacer alguna pregunta acallada:

تنأى مدنُ القلبِ
 فلا يلتفتُ القلبُ
 لأنك في القلبِ⁴²

A modo de conclusión

Quizás más que en ninguna obra de otro poeta árabe contemporáneo, ocupa España un lugar tan destacado como en la de Ḥamīd Sa'īd. La vivencia del poeta iraquí en España durante tres años dio pie a uno de los libros más importantes dentro de su trayectoria poética, *Romancero gitano*, que marca el inicio de la etapa de madurez del poeta.

El tema de España en la obra poética de Ḥamīd Sa'īd no responde a cualquiera de los tópicos comunes en la poesía árabe contemporánea. No constituye España un mero motivo para añorar el pasado dorado de Al-Andalus, ni es un "caso histórico" que se cita para fines políticos o decorativos. El poeta iraquí logra, en cambio, entablar con su contexto español una relación directa, viva y actual, pero sin dejar de valerse del enfoque cultural, otorgando a España la función de un símbolo versátil.

⁴² Las ciudades del corazón se van alejando / mas el corazón no mira atrás /porque te lleva dentro.

La relación entre el poeta y España es una relación compleja debido a los sentimientos contradictorios que la rigen. Es una relación de odio-amor, de alegría-tristeza, de atracción-repulsión de lamentos y cantos. Es, de hecho, una relación conflictiva marcada más por el desequilibrio y la tensión que por la complacencia y la reconciliación. Dentro de ese marco, el modelo de "La mujer fatal" se plantea como la plasmación más fiel de la experiencia española dentro de la obra poética de Ḥamīd Sa'īd. Las referencias a la cultura árabe musulmana de Al-Andalus surgen en repetidas ocasiones para enriquecer y matizar dicha experiencia. España, además, se refleja a través de las huellas del gran poeta granadino Federico García Lorca, tanto por evocación directa como por alusiones sutiles.

Junto al impacto de España en la temática de la obra de Ḥamīd Sa'īd, está la transformación del lenguaje poético ocasionada por el contacto directo con la realidad española. El discurso poético en *Romancero gitano*, y en obras posteriores, cobra matices plásticos y ritmos nuevos y se hace más sólido y conciso.

Por todo ello, sería perfectamente legítimo otorgar a Ḥamīd Sa'īd un lugar privilegiado entre los poetas árabes contemporáneos que han cantado a España con vigor y profundidad.