

# EL IMPRESIONISMO EN LA LITERATURA HEBREA CONTEMPORÁNEA<sup>1</sup>

## Impressionist features in the Contemporary Hebrew Literature

M<sup>a</sup> ENCARNACIÓN VARELA MORENO  
*Universidad de Granada*

BIBLID [0544-408X. (2000) 49; pp. 287-302]

**Resumen:** Trata este artículo de mostrar los fundamentos teóricos de la corriente impresionista en el arte, sus implicaciones sociológicas y su aplicación práctica en la moderna literatura hebrea. Se ofrecen algunos ejemplos de escritores hebreos para ilustrar este método literario en la creación narrativa.

**Abstract:** This article deals with the impressionist trend in arts, its theoretical fundamentals, its sociological involvement and its practical use in the Modern Hebrew Literature. Some examples of Hebrew writers are given to show this literary method in narrative work.

**Palabras clave:** Impresionismo. Holocausto. Literatura Hebrea.

**Key Words:** Impressionism. Holocaust. Hebrew Literature.

«No, no, ellos eran absolutamente  
seres humanos: uniforme, botas...  
¿Cómo explicarlo? Ellos fueron creados a Su Imagen.  
Yo era una sombra.  
Yo tuve un Creador distinto.  
Y Él, en su misericordia, no dejó en mí  
nada que pudiera morir.  
Huí hacia Él, subí suavemente, azul,  
conciliador, yo diría, como pidiendo perdón:  
humo hacia el Humo Todopoderoso  
que no tiene ni cuerpo ni forma»

*(Testimonio)*

*(Pérez-Ramos 1994, 67)*

Cito este breve poema de Dan Pagis como inicio de unas páginas dedicadas al impresionismo hebreo porque es difícil encontrar otro texto que exprese el

---

1. Este artículo está basado en el curso del mismo título impartido en la Universidad *Ca'Foscari* de Venecia en Marzo de 1999 en el marco del programa *Erasmus Sócrates*.

horror, la violencia e incluso la blasfemia con tal sencillez, ironía, economía de lenguaje y con tanta aparente escasez de «violencia» en situaciones reales que sí son violentas, hablamos del Holocausto.

Si se lo compara con este otro del expresionista Uri Zvi Grinberg dedicado a los compañeros combatientes muertos en las trincheras durante la I Guerra Mundial -que también expresa horror y violencia- las diferencias estilísticas son evidentes:

«... Y cayeron allí con los pies para arriba contra las mallas de hierro...  
Y murieron oscuros del todo.  
Quedé solo, como el último soldado de la raza humana del mundo,  
y vi a mis hermanos crecer con los pies para arriba  
hasta que llegaron, en su muerte, a dar un puntapié a los cielos.  
Y vi a la luna frotar su rostro demacrado  
contra los clavos desgastados de las suelas...  
y aquel relucir terrible en los clavos de las botas de los muertos que  
pateaban el espacio  
electrizó mi vida con un pánico que fosforece hasta la muerte,  
y vi la divinidad con los ojos de la carne como un misterio de pánico.  
Y lloré entonces allí como el último de los que lloran la ruina del  
hombre...»

(*Oración de aniversario*)  
(Díaz 1970, 104)

Ambos poemas sugieren sentimientos similares. El impresionista lo consigue de un modo indirecto y sutil, pretende sugerir, manifestar el mundo interior del poeta a través de alusiones a medias, algún símbolo, alguna alusión intertextual (Gn 1,26), pero decididamente su significado se queda en la penumbra e incluso puede ser hermético para quien no esté familiarizado con el contexto del Holocausto.

El poema expresionista es vigoroso, transmite de modo expresivo y directo una escena de guerra, dolor y muerte. La diferencia entre estos dos textos podría ser la misma que a nivel cinematográfico existe entre *El jardín de los Finzi Contini*, inspirada en la novela de Giorgio Basani y *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, que versan sobre el mismo tema.

Tanto los escritores que eligen un estilo de expresarse como los que eligen el otro tienen sus motivos, personales, políticos y sociológicos.

### 1. *El impresionismo como movimiento artístico*

Hay múltiples definiciones para aplicar a esta tendencia que se llamó impresionismo y que nació en la pintura.

En su sentido más estricto sería la obra de aquellos pintores que experimentaron con la luz y la trataron como un elemento de estilo independiente y orgánico. En su sentido más amplio se aplica el término a los artistas de la segunda mitad del siglo XIX que repudian las reglas academicistas tradicionales y consideran que el dominio de la pintura está relacionado únicamente con problemas concretos de la visión. Para el impresionista no existen las cosas fijas e inmutables, las cosas son como el artista *las ve*, la *impresión* que tiene de ellas en un determinado momento. De ahí que si Van Gogh pinta un árbol rojo en vez de verde es porque tal vez a la luz rojiza del atardecer él lo percibe «roj»; del mismo modo que en el ámbito literario García Lorca puede hablarnos de una «luna negra» en una noche de tragedia y muerte.

Henri Francastel opina que el impresionismo no ha terminado del todo ni pertenece sólo al pasado, y que además ha significado una gran aportación al desarrollo de la moderna sensibilidad artística (Francastel, 1951, 173).

El origen de este movimiento fue espontáneo. Hacia 1860 se reúnen artistas de diferentes procedencias y temperamentos vinculados por un punto de vista común y compartiendo semejantes experimentos pictóricos. Estos artistas, que no tenían teorías ni reglas, comienzan a exponer juntos a partir de 1874. A este grupo se le denominó irónicamente «impresionista» aludiendo a la pintura de Monet *Impression-Sunrise*.

En esos mismos años surge en literatura el Movimiento Simbolista, que igualmente rompe con las normas poéticas establecidas y a la vez pretende la fusión de la poesía con otras artes como la pintura y la música (Balakian, 1969), de ahí que la técnica impresionista pase a formar parte de un nuevo estilo literario comenzando por la poesía, aunque después se va ampliando también a la prosa. Los experimentos que hacen los pintores en cuanto al tratamiento de la luz los harán los poetas simbolistas y luego los modernistas con respecto al lenguaje.

Lionello Venturi, un crítico de esta pintura, hace notar las características intuitivas y experimentales en las naturalezas de Monet, Pissarro y Renoir, y cómo intentan en sus paisajes convertir el reflejo de la luz sobre el agua en un modo de atrapar su movimiento y vitalidad (Venturi, 1941, 34). Venturi separa el Movimiento Impresionista del Realismo en el momento en que los pintores empiezan a ver no precisamente «el agua», sino *todos* los elementos (el agua entre ellos) en relación con el reflejo de la luz, es decir, tomando como base un elemento de la realidad, la luz, interpretan toda la naturaleza.

Esa transformación de la luz como elemento de estilo constituye una ruptura con el realismo y además sugiere una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la realidad, en el sentido de que la luz ayuda a «crear ambientes».

El impresionista observa la realidad dándole primacía a su propia interpretación de ella, su objetivo no es captar su apariencia externa, sino dar a la imagen pictórica (o a las palabras, en el caso de los escritores) una verdad interna propia. Este principio lo comparten todos, y cada uno lo desarrollará según su personal estilo.

El Impresionismo nació sin una teoría, pero a decir de Venturi «fue asesinado por la teoría». Diez años después de la primera exposición impresionista se formó en París la *Société des artistes independants*, cuyos miembros, Paul Signac, Charles Augrand, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross y Albert Dubois-Pillet, trataron de ir más allá y quisieron deducir un método científico y una teoría que explicara la intuición sobre el color y la luz. Así pues, el Impresionismo como movimiento espontáneo tuvo una corta duración: 1867-1882.

Este movimiento fue articulado en cinco principios, cada uno de ellos unido a hechos históricos e ilustrado a través del análisis de pintores específicos.

*Primer Principio: La orientación artística de los impresionistas surge del énfasis realista en lo perceptible y concreto. Los artistas captan y registran el sentido de lo momentáneo.*

A partir de 1860 la pintura francesa entró en una etapa de decadencia por su retórica, sentimentalismo y vacuidad. Los jóvenes pintores se rebelaron contra el seguimiento a un maestro en la selección de temas. El Realismo había provocado esa ruptura con su insistencia en lo concreto: «la pintura es esencialmente un arte concreto y no consiste en otra cosa que en la representación de las cosas reales y existentes», dice Gustave Courbet en *The Realist Manifesto* (Courbet, en Jansen, 1966, 49).

El Manifiesto Realista de Courbet estaba cercano a las teorías filosóficas de Augusto Comte (*A General View of Positivism*), y es digno de atención el énfasis que ambos ponen en la *percepción*, en la *experiencia humana*. El realismo y el positivismo pues, al menos en teoría, estaban de acuerdo en este punto: «La imaginación en el arte consiste en conocer, encontrar la más completa expresión de una cosa existente, nunca suponer o crear esa cosa... la expresión de la belleza está en relación directa con el poder de *percepción* adquirida por el artista» (Id., 33).

Courbet está apoyando los principios del positivismo. Cuando enfatiza la *percepción* del artista indica que el mero hecho de imitar la naturaleza no es arte, la naturaleza debe ser «experimentada» por el pintor. El paisaje no interesa como algo inmóvil, sino con los accidentes que la atmósfera le confiere, por eso el agua asume en las pinturas de Monet diversas apariencias que reflejan el estado de la atmósfera. De este principio se deduce la idea de *inmediatez*, el *detalle*, el uso del tiempo *presente* y la multiplicidad de sensaciones en los escritores.

*Segundo Principio: La descomposición atmosférica de la luz y del color convierte el motivo en tema, y ambos se convierten en elementos de estilo.*

En los pintores la luz es el motivo que se enfatiza hasta convertirse en tema esencial. Del mismo modo ocurre en los escritores: un motivo, por ejemplo la aparición del *tren* en los relatos de Appelfeld, es suficiente para entrar en contacto con el tema de la muerte, como veremos más adelante.

*Tercer Principio: El predominio de la luz y del color necesita una nueva manipulación de la composición espacial.*

A diferencia de la visión a distancia del Renacimiento, la visión impresionista ha de usar de distinto modo el espacio para que el aire resulte «lleno», de ahí que se usen distintos planos y perspectivas, «el objeto sobre el cual fijaban ellos su atención creaba su propia clase de espacio y existía en su propia atmósfera» (Sypher, 1960, 176).

*Cuarto Principio: Las nuevas manipulaciones del espacio incorporan la modalidad de tiempo.*

En pintura los cambios de tonalidades de color sugieren la idea de movimiento y cambio en el tiempo. Aquí entra en juego la teoría de Bergson, el cual enlaza tiempo y espacio con la experiencia: la forma espacial es la base perceptual de nuestra noción de tiempo: «Todo movimiento, al ser el paso desde un punto de reposo a otro, es absolutamente indivisible a nivel de intuición» (Bergson, 1960, 78).

El tiempo no tiene sólo la propiedad de lentitud o duración sino también de volumen, frecuencia etc., (tiempo corto, ancho, estrecho, grande, pequeño, a intervalos...). «*Zēman rahab, rahab...*» («Tiempo ancho, ancho...»). dice Alterman en su poema *Lel qayis* frente al tiempo lineal que nos presenta Lea Goldberg en sus *Cantos del río*.

En los pintores impresionistas hay un intento de sugerir el paso del tiempo por medio de un gradual cambio de color. Ese cambio se consigue en

literatura por medio del *flash-back* y de transposiciones temporales (Dan Pagis es un especialista en esta técnica).

El tiempo es multidimensional, de hecho, imágenes espaciales son usadas para describir experiencias temporales, «el tiempo, -en palabras de Derrida- que es la forma de todos los fenómenos sensibles, parece dominar interna y externamente el espacio, la forma de los fenómenos sensibles externos» (Derrida, 1960, 290).

*Quinto Principio: La interpretación de tiempo y espacio requiere una síntesis subjetiva tanto en el acto de creación como por parte del observador (o del lector).*

El impresionista trata de resolver el problema de la re-creación de la sensación. Es difícil, porque el ojo es más rápido que la mano del pintor y el objeto se transforma en la memoria del artista perdiendo inmediatez. Si hablamos de literatura es igualmente difícil expresar mediante un lenguaje racional un conjunto de percepciones, sensaciones, sentimientos etc., así es que se recurre al irracionalismo poético (Boussoño, 1967).

## *2. Algunas razones sociológicas del impresionismo*

La corriente impresionista no sólo afecta a la poesía. Es natural que se relacione con la poesía, dado que aparece vinculada a los movimientos simbolista y modernista, pero también hay prosistas que eligen esa modalidad de expresión.

El hecho de que unos escritores adopten la técnica impresionista y otros la expresionista no es casual, ambas tendencias intentan expresar la realidad aunque desde puntos de vista diferentes. Creo que el impresionismo y el expresionismo son dos caras de la misma moneda. La diferencia se debe a circunstancias históricas y bélicas (no cualquier guerra sino la I Guerra Mundial, y en el caso judío la II Guerra Mundial), que son lo que el historiador francés Ferdinand Braudel llama «momentos históricos fuertes».

También actúan en esa diferencia circunstancias personales y psicológicas de cada autor. Muchos de los escritores conocen ya el arsenal psicológico de Freud, la estructura de la personalidad, el peso del inconsciente, la represión o liberación de los deseos. De ahí que más allá del impresionismo el arte llegue al surrealismo.

En autores expresionistas actúan, más que motivos personales, estructuras políticas que los acogen o que ellos apoyan. Lo mismo ocurre con el futurismo. En autores tanto judíos como no judíos el mundo de los deseos se confunde con el Olimpo político, la libido se proyecta hasta lo utópico, lo tanático es la realidad.

El expresionismo (arte de la expresión), que tiene su punto máximo entre 1906 y 1923, trata de expresar enérgicamente temas ligados a la experiencia de las mayorías. Supone un intento de acabar con la tendencia íntima del simbolismo (Cohen, 1966, 172 ss.)

Los poetas alemanes August Stramm, George Heym o Gottfried Benn intentan reflejar la crisis de la sociedad burguesa a base de comunicar imágenes de decadencia, el horror de la guerra (la Gran Guerra), el apocalipsis (Beutin, 1991, 358 ss.). He aquí un poema expresionista de Wilfred Owen:

«Mi alma miró abajo desde una vaga altura con la Muerte,  
sin recordar cómo había subido ni por qué,  
y vi una tierra lamentable, débil, respirando carestía,  
gris, lacerada dolorosamente con cráteres como los de la luna,  
y marcada con grandes hoyos y costras de pasadas viruelas.  
Por entre sus barbas, aquel horror del alambre de púas,  
se movían en lento despliegue unos pequeños tanques-oruga.  
Parecía que se esforzaban por hacerse tapones de fosos  
en los que se retorcían, trepidaban y mataban,»

(*El espectáculo*)

(Cohen, 1966, 185)

El poema de Grinberg que citábamos al principio (él luchó en la Gran Guerra) es un típico exponente de esa literatura.

Desde el campo de la historia y la socioliteratura aventuramos una teoría originalmente estructurada en hebreo por Ariel Schiller que trataré de explicar como línea divisoria entre estilos y técnicas (aunque es más fácil de aplicar en eventos históricos, pero aun en el más surrealista de los relatos subyace siempre un núcleo de verdad histórica). Existen tres elementos:

*Reqa` (background)*: el marco histórico de tiempo y espacio en el que se sitúa todo fenómeno descrito. Esto es imprescindible para entender las circunstancias vitales del autor, y no tiene nada que ver con el estilo que use o con la genialidad que el autor posea. Por ejemplo, dos novelas magistrales donde el *reqa`* pesa más que todos los personajes juntos son *Guerra y paz* de León Tolstoy y *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell.

*Mašma`ut*: qué significa para el autor. El significado es en sí de gran valor para el trabajo artístico, y es donde mejor se pueden situar tanto la tendencia impresionista como la expresionista.

El Impresionismo va a buscar significados de carácter psicológico que toquen a la intimidad del narrador y del relato (Appelfeld, consus narradores-niños).

*Taklit*: objetivos. Este elemento entra más en el campo de la crítica literaria, de la política en algunos casos (recuérdese el manifiesto futurista de Marinetti) y casi siempre de la pedagogía: el relato jasídico, por ejemplo, es un típico ejercicio de *taklit*. Se trata de dar un mensaje (la poesía revolucionaria y futurista de Vladimir Maiakovsky, el arte fascista, etc.). También entraría aquí el arte israelí del *yshuv* hasta pasada la guerra del 48 (por ejemplo, *El prisionero*, de S. Yizhar).

Según el acento que pongan los autores en uno de estos tres aspectos tendremos distintos estilos. Si lo ponen en el *reqa`* surgirán obras realistas que quieren contar «lo que pasó»; si lo ponen en *mašma`ut* se dirigirán a las emociones, o íntimas (impresionismo) o de mayorías (expresionismo); si lo ponen en *taklit* tendremos literatura «moralizante», se dirigen a la conducta, toman partido.

Naturalmente estos tres elementos se pueden dar mezclados, por ejemplo, una mezcla de *reqa`* y de *taklit* es la novela de Victor Hugo *Los miserables*.

### 3. *Aplicación de las anteriores reflexiones a las letras hebreas*

La nueva literatura hebrea (a partir de la *Teḥiyah*) nace bajo el peso de dos grandes patriarcas que no se discuten y cuya luz puede brillar hasta hoy: Méndele y Y.L. Peretz.

A Méndele se le puede considerar el maestro de un primitivo expresionismo, con unos personajes que en realidad son denuncias de situaciones, con una burla mordaz que se quiere eternizar aun pasadas las causas que la provocaron. Peretz sería el «impresionista» sutil, aunque sus críticos le sitúan en la línea neorromántica que se llamó *neojasidismo*. Estas dos figuras escribían en Europa Oriental para un público de Europa Central y también occidental, y manejaban igualmente bien el hebreo y el yidish. Los escritores que vendrían después, ya en Palestina, por su ideología no pueden reconocer a sus «padres fundadores» que escribían en yidish, pero a la vez no pueden negar su potente influencia.

Curiosamente, los primeros impresionistas de la literatura hebrea son bilingües (Steinberg, Vogel, Shofman) y no son bien acogidos por el *stablishment* cultural del *yshuv*, son grandes marginados que sólo se redescubren hacia los años 70 gracias al crítico Dan Miron. Para algunos de ellos tanto la lengua hebrea como su estancia en Palestina son episodios casuales, y alguno incluso (Vogel) muere en el Holocausto.



En cambio el *expresionismo* de raíces alemanas y el *futurismo* de raíces rusas se adecúan mejor a las perspectivas culturales y literarias del *yshuv*. Este expresionismo también comienza en yidish con Uri Zvi Grinberg y la revista *Albatros*, pero entra rápidamente en Israel con mucho más éxito que en cualquier comunidad de la Diáspora.

Es decir, el prisma judío presenta una división tajante con raíces psicológicas y sociológicas entre lo que es *literatura de la Golah* (aunque esté escrita en hebreo), que casi siempre va a ser *impresionista*, y la que se escribe en Eretz Israel, que será *expresionista*. Grinberg, que empieza en una línea prosoviética que habla yidish y termina en una derecha ultranacionalista y mitológica, es tan expresionista como Alexander Penn o Yosef Jaím Brenner.

¿Por qué en la *Golah* los autores tienden a ser impresionistas? Porque la historia de la *Golah* no es su propia historia, es la historia del *goy*; el judío sólo «padece» esa historia, no la hace él mismo. En cambio en Israel se tiende al expresionismo porque se está elaborando una historia propia, y eso les da un sentido de *protagonismo*, de experimentadores, de creadores del *hombre nuevo*. Se reinventa la Tierra: circunstancia, personaje y lengua.

La II Guerra Mundial es quizá -siguiendo a Braudel- el «momento histórico más fuerte» en la historia judía. Lo que para la macrohistoria era una guerra entre los aliados y el Eje nazi-fascista, para el pueblo judío es un Holocausto, una tragedia central e incomprensible de la que difícilmente podrán recuperarse. Nada de lo que pasa en esa guerra es protagonizado por héroes judíos. El pueblo judío pasa a ser el pueblo mártir cuyo destino es manipulado por la historia de los otros, su vida y su muerte no tienen ningún significado, mientras que el naciente Israel es producto victorioso del esfuerzo y significativo final de todos los absurdos. El paisaje, comúnmente hostil y poco atractivo a ojos europeos, se hace propio por un pacto de sangre significativa. Véase en *Caminante en sut tiempo. La poesía de Natán Alterman* (Schiller-Varela, 1991), la significación establecida entre una «muerte nacional» y simplemente una muerte, atribuida a un judío de la *Golah*. La ciudad sitiada de Alterman, por ejemplo, o la muerte casi wagneriana y ciertamente envidiable del Rey Saúl de la obra de Alterman *Las estrellas de afuera* frente al «Muerto-vivo-zombie-fantasma gótico o topo» que ronda los poemas de *Simhat `aniyyim* del mismo autor. Otro ejemplo sería el de los paisajes desérticos y bélicos pero muy propios de *Yeme Siqlag* de S. Yizhar frente a la reacción de un Arón Appelfeld, él mismo niño de Holocausto, y frente a *Mikwat 'or* (Quemadura de la luz).

Está claro pues que hasta bien avanzados los años 60 en Israel, salvo excepciones como el caso de Lea Goldberg, los escritores prefieren el *expresionismo*, mientras que autores supervivientes del Holocausto

(Appelfeld, Pagis) sólo cuentan con su experiencia vital traumática y sus armas psicológicas para recomponer las vidas rotas de sus personajes. Ellos escribirán de modo *impresionista*.

Naturalmente estamos hablando de modo general, después hay casos individuales que en ocasiones eligen esta técnica por preferencias o por puro experimento en algunas de sus obras (Tammuz, Amalia Kahana-Carmon, Yehudit Katzir), pero en los supervivientes del Holocausto el impresionismo se da de forma necesaria.

#### 4. Algunos ejemplos del impresionismo hebreo

Aparte los poetas (Bialik, Tchernikovsky) que ya usan la técnica impresionista por motivos del género literario en el que se expresan, se puede decir que el primer gran impresionista de la literatura hebrea contemporánea es Yacov Steinberg (1887-1947).

Steinberg era poeta y ensayista antes que narrador. Sus veintinueve cuentos no fueron muy apreciados en su momento por la crítica, pero hoy se le considera uno de los mejores prosistas de la generación del Renacimiento. Es un excelente creador de ambientes. La impresión, la percepción del ambiente es lo fundamental en sus descripciones. Este autor pretende sugerir más que mostrar explícitamente; por ejemplo, para aludir a la *muerte* acumula detalles que la sugieren:

«La nieve descansaba, preservada en toda su pureza... desde el principio la verja había sido cerrada; quedó cerrada como si la vida hubiera cesado, y ahora la cinta de agua helada destelleaba en medio de la desolación...» (*Kol kitbe*, 1959, 11)

Steinberg usa los ambientes como *aproximación analógica psicológica* a una situación para captar el interior del protagonista. Los vocablos «noche», «fango», «humedad», etc, pueden describir de modo analógico el sentimiento negativo de un personaje:

«Me sentí como un animal herido de terror, empujado en la noche al interior de una cueva humedecida de niebla...». (Id. 218)

Otras veces usa la *analogía de contraste*: la naturaleza se muestra indiferente a la tragedia del personaje:

«Con la desaparición del último signo del invierno...llegó la primavera... y cuando el sol primaveral iluminó el pálido rostro de la

joven, se reveló repentinamente una pequeña nube de profunda tristeza». (Id. 126)

Aun en los momentos más trágicos que le pueden ocurrir a una persona, Steinberg se prohíbe a sí mismo una expresión excesiva. En la narración titulada *Bat ha-Rab* (La hija del rabino) asistimos a la tragedia de una joven prometida a un muchacho con el que al parecer tuvo relaciones íntimas antes de la boda después de la cena de *Pesaj*. Digo «al parecer» porque el autor no lo dice claramente, sólo lo sugiere por medio de ciertos indicios, por ejemplo, cuando próxima la fiesta de *Šabu`ot* va a la modista:

«Sara permaneció callada, pálida y llena de vergüenza... cuando la modista metía las manos entre su camisa...». (Id. 128)

Otra señal es «la profunda tristeza de la joven», o que «tuvo un desmayo». Ante la negativa del padre a adelantar la boda decide abortar (este punto también se sugiere, no se dice más que «la criada le ofrece una solución»), pero el novio no asume ninguna responsabilidad, la deja sola ante la situación y se marcha unos días fuera de la ciudad pensando regresar cuando «haya pasado todo». La situación anímica de la chica es descrita parcamente: «Berl se convirtió para ella en un hombre definitivamente extraño». La angustia ante la idea del aborto, ante su soledad, ante su problema no compartido la lleva a un dramático final, como siempre relatado de un modo delicadamente impresionista:

«Después de la comida, cuando Sara le acercó a su padre las semillas de girasol a las que estaba acostumbrado el rabino a esa hora mientras repasaba la *parašah* de la semana, sintió de pronto náuseas hasta el punto del vómito y se apresuró a salir al corredor; allí se quedó un momento apoyada en un rincón de la pared, secándose con mano temblorosa el frío sudor de la frente. Sara estaba agitada y temblando de temor por si alguien abría la puerta. De pronto surcó por su frente una idea: podía preparar por la escalera y subir al altillo. Obedeció rápidamente esa idea, y cuando subía por la escalera comenzó la cabeza a darle vueltas y de su garganta salió un grito desgarrado: «¡Mamá!». Pero un momento después se sosegó y siguió trepando a lo alto. Cuando puso los pies en el desván retrocedió un momento mirando la ropa blanca que estaba colgada secándose en las vigas. Sara apoyó la cabeza en una de las vigas y se quedó así un rato.

Mientras tanto escuchó la voz de su madre que había salido al corredor y la llamaba una y otra vez: «¡Sara, Sara!»

Sara sintió de nuevo que una náusea se agitaba en su interior, cogió los extremos de una toalla húmeda que colgaba de una viga. Abajo en el corredor se apagaba la voz. Sara retiró la toalla, la colgó en una viga más alta. Hizo un nudo, sus manos temblaron...». (Steinberg, 1966, 51)

Así termina Steinberg la narración. Uno se imagina la cantidad de detalles morbosos que en una situación similar podría haber ofrecido un autor expresionista.

Otro novelista, éste superviviente del Holocausto, que adopta la técnica impresionista es Aron Appelfeld. Era un niño cuando tuvo que vivir la deportación. Se escapó y vagó por los bosques antes de llegar a Palestina en la llamada *Aliyyah ilegal*. Él cuenta sus experiencias de este viaje en un relato titulado *1945*.

En los supervivientes del Holocausto existe una contradicción: por una parte saben que tienen la obligación de contar lo que ocurrió como testigos del horror; por otra, se sienten incapaces de describir situaciones de modo detallado, no tienen palabras para expresarlo. Por eso recurren muchas veces al personaje homodiegético-niño, que no analiza de modo intelectual, sólo *siente y percibe*. El niño absorbe las vivencias (sufrimiento o alegría) de modo inconsciente, no entiende demasiado ni hace teorías sobre lo que está pasando, su percepción de los acontecimientos es sumamente subjetiva (Sokoloff, 1992, 129 ss.). No sólo los supervivientes eligen al niño como personaje, también otros impresionistas lo hacen por las mismas razones (Virginia Woolf en *The Years*, Binyamin Tammuz en *Hol ha-zahab* etc.)

Tal vez la obra en la que más explícito se muestra Appelfeld sea la novela titulada *Tor ha-pela'ot* (Tiempos prodigiosos). Su protagonista es un niño, Bruno, hijo de una familia judía totalmente asimilada. A través de su mirada infantil desfila un ambiente decadente de la sociedad burguesa judía, frívola e inconsciente de lo que se avecina, desconocedora de los valores judíos, que incluso rechaza su condición de judía (esto es un *leit motiv* en toda su obra).

El padre de Bruno es un escritor de prestigio que poco a poco se va degenerando. El niño lo registra así:

«Espíritus ominosos, atormentados, se aposentaron en la casa. Papá no escribía, no corregía, no contestaba a las numerosas cartas que se apilaban sobre la mesa...». (Appelfeld, 1980, 65)

Bruno *siente* que las cosas están cambiando, no sabe exactamente el porqué:

«Yo lo sabía, lo que fue no volverá. También aquel lugar donde estuvimos, también él estaba muerto». (Id. 17)

«Los días radiantes habían terminado, y mi cumpleaños revestía ya un aspecto de intención social». (Id.24)

«Toda esa frivolidad, sin embargo, no disipaba la tristeza». (Id. 28)

Toda la obra rezuma decadencia, descomposición de lo que había sido un mundo armónico y ordenado. Lo mismo ocurre en otras de sus obras, *Badenheim 1939*, donde los personajes judíos viven frívolamente al margen de su judaísmo, según unos valores que no son los suyos e inconscientes del peligro. Sólo al final constatan que se acerca una desgracia y se agrupan en torno al viejo rabino, pobre y mal vestido, en un intento de rescatar sus propios valores, pero ya es demasiado tarde.

En el ambiente decrepito que pinta Appelfeld en sus narraciones aparece a veces un personaje marginal que es el que dice las desagradables verdades, son seres clarividentes, locos o enfermos (Trudy en *Badenheim 1939*, o Teresa en *Tiempos prodigiosos*).

Teresa, la joven y bella tía de Bruno, que muere recluida en un convento (loca y tal vez conversa, esto último no queda muy claro pero el autor lo sugiere) contesta así:

«Volvió a exigir que la lleváramos a casa, no a la nuestra (de judíos asimilados) sino a la de sus padres (judíos ortodoxos).

-No tenemos padres, dijo suplicante mamá.

-Cierto, no los tenemos. Los hemos matado». (Id. 50)

En las narraciones de Appelfeld aparece siempre un motivo, *el tren*, que se convierte en tema: *la muerte* (recuérdese el segundo principio del impresionismo). Los dos relatos que hemos citado terminan así:

«Una locomotora lanzaba vapor mientras aguardaba una hilera de vagones vacíos. Nadie empujó. Nadie lloró»

(*Badenheim 1939*)

(Varela, *Antología...*, 220)

«Al día siguiente estábamos ya confinados en el tren de carga que hacía velozmente su camino en dirección al Sur»

(*Tiempos prodigiosos*, 132)

Después de esas palabras con las que termina la primera parte de la novela hay un vacío. La segunda parte se titula *Después de muchos años*. La ausencia de texto, ese paréntesis de años sugiere que algunos grados de sufrimiento sólo pueden ser expresados por medio de un vacío narrativo porque no hay palabras para describirlos.

Otro motivo, éste relacionado con el lenguaje, es la palabra *muzar* (extraño). El niño siente que pasan cosas que no entiende, percibe contradicciones, algunas cosas no son como sería lógico que fueran:

«La gente tenía un aspecto extraño». (Id. 11)

«Extraño, papá no sentía rencor por los amigos que lo abandonaban, ni por las numerosas instituciones que habían dejado de invitarlo, todo su rencor se volcaba en la pequeña burguesía judía». (Id. 103)

A veces refuerza esa palabra con un *como si...* (*ke'ilu*), contrastando en su mente infantil lo que es y lo que debería ser:

«Extraño era el rostro de papá, como si no compartiera la aventura, sino que respondiera a un mandato invisible». (Id. 35)

«Extraño, la ira de papá se volcaba en esos miserables errantes, como si maliciosamente se hubieran propuesto seguirnos». (Id. 51)

«Extraño, como si hubiéramos olvidado la razón de nuestra presencia allí». (Id. 81)

Es difícil resumir un tema en el que se mezclan estados de ánimo, influencias de ciertos movimientos y de ciertos momentos que actuaron sobre cada autor, tanto si es poeta como prosista, su propia vivencia o talento personal, su penetración en la lengua hebrea, cómo y hasta dónde, y su implantación entre el público lector hebreo en Israel.

¿Dónde situaríamos a Amos Oz hoy día, por ejemplo? Es un autor consagrado desde la década de los 70, a veces propuesto para Premio Nobel. Quizá le valdría el título de «impresionista» -y valen las comillas-.

¿Y A.B. Yehoshua? Otro valioso prosista de la misma época, afortunadamente traducido al español casi en la totalidad de su obra. ¿«Expresionista»? ¿Aceptaría él que le quitáramos las comillas?

No podemos lanzar hoy esas categorías como únicas y definitivas si no es a riesgo de incurrir en una simplificación de críticos «a la carta» o para aprobar una asignatura y cerrar luego el libro. Los libros están para ampliar conocimientos y también para crear emociones, movimientos del alma -que decía Martin Buber siguiendo la teoría de la tragedia griega, aunque él se lo atribuía a los maestros jasídicos-. No se me ocurre otra cosa, siguiendo este mismo símil, que resumir todo esto en una definición que me atrevo a aventurar, ya que el papel todo lo tolera: una «situación fuerte» que genera un movimiento del alma y éste se plasma en una obra (pictórica o literaria) va a ser necesariamente *impresionista*; un «alma fuerte» que genera situaciones, por muy pobres que éstas resulten en la realidad, necesita expresarla con gritos y colores, con carteles y con música, que no se pierda para las generaciones venideras, esto sería *expresionista*.

La Literatura Hebrea más actual superó esta aparente dicotomía, tenemos hasta «realismo mágico» del mejor García Márquez, y esperpento del mejor Valle Inclán, desde un Meir Shalev y un Nissim Aloni hasta un Janoj Levin, pero esto sería ya tema para otro estudio.

## BIBLIOGRAFÍA

- APPELFELD, A., *Tiempos prodigiosos*, Jerusalén 1980.  
 BALAKIAN, A., *El movimiento simbolista*, Madrid 1969.  
 BERGSON, E., *Time and Free Will*, trad. de Arthur Mitchell, Nueva York 1960.  
 BEUTIN, W.- EHLERT, K.- EMMERICH, W., *Historia de la literatura alemana*, Madrid 1991.  
 BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética I*, Madrid 1967.  
 COHEN, J.M., *Poesía de nuestro tiempo*, México 1966.  
 COURBET, G., *The Realist Manifesto*, en *Realism and Tradition in Art. Sources and Documentary Series*, ed. H.W. Jansen, New Jersey 1966.  
 DERRIDA, J., *Of Grammatology*, Baltimore 1960.  
 DÍAZ, R., *Antología de poesía hebrea moderna*, Madrid 1970.  
 FRANCASTEL, H., *Peinture et société. Naisance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubism*, Lyon 1951.  
 PÉREZ VALVERDE, M.- RAMOS, A., *Guilgul. La metamorfosis de Dan Pagis*, Granada 1994.  
 SCHILLER, A.- VARELA, M.E., *Caminante en su tiempo. La poesía de Natán Alterman*, Granada 1991.  
 STEINBERG, Y., *Kol kitbe--*, Tel Aviv 1959.

STEINBERG, Y., *Yalqut sippurim*, Tel Aviv 1966.

SYMPHER, W., *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Nueva York 1960.

VARELA, M.E., *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea*, Barcelona 1992.

VARELA, M.E., *Antología de Literatura Hebrea Contemporánea*, Barcelona 1992.

VENTURI, L., «The Aesthetic Idea of Impressionism», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (primavera 1941).