

LA DIALÉCTICA CIVILIZACIÓN/BARBARIE
EN CINCO CUENTOS ISRAELÍES

M.T. GARCÍA GODOY
Universidad de Granada

RESUMEN: En este artículo la autora estudia los aspectos europeos frente a los árabes autóctonos que se dan en el desarrollo de cinco narraciones israelíes relacionadas con el elemento palestino.
SUMMARY: In this paper the author explains the european aspects in opposition to the arab autochthon aspects in the development of five israeli stories related with Palestine element.

El esbozo de las distintas actitudes que se adoptan ante el elemento árabe a partir de cinco muestras de la narrativa judía contemporánea, constituye el objeto de estudio del presente trabajo. Nuestro análisis se basará en un corpus compuesto por cinco relatos breves que reseñamos a continuación:

- a) Yehuda Burla, *Amores secretos*¹
- b) Smilansky Yizhar, *El prisionero*²
- c) Binyamín Tamuz, *Concurso de natación*³
- d) A.B. Ieoshúa, *A comienzos del verano del 70*⁴
- e) Amós Oz, *Nómadas y áspid*⁵

Para tal empresa, nos servirá de cañamazo el haz de relaciones que se establece entre los personajes de estos cinco relatos; la historicidad en la que se alzan sus voces unida a las huellas textuales que nos evidencien las decisiones del autor sobre la estructura del relato y estrategias narrativas, se interpretarán como signos ineludibles del complejo proceso semiótico que encierra toda práctica literaria y supondrán los instrumentos básicos que darán forma a ese cañamazo.

1. Véase en Varela, M.E., *Antología de la Literatura Hebrea Contemporánea*, Barcelona 1992, 44-52.

2. Id. pp. 171-184.

3. Id. pp. 185-194.

4. En Megged, N., *El cuento israelí. Antología*, Jerusalén 1974, 211-230.

5. En Varela, M.E., *Antología...* 255-268.

—*Presupuestos teóricos y propuesta metodológica*

Creemos necesario hacer un breve excursus de índole teórica para justificar nuestro proceder en el análisis de los textos. Partimos de una concepción de la literatura como práctica ideológica, como discurso eminentemente histórico⁶. Ahora bien, no debe interpretarse esta definición en clave política. La literatura, tal como la entendemos, constituye un fenómeno históricamente integrado que lleva implícitos juicios, temas, valores, directamente relacionados con la cosmovisión del escritor, esto es, la relación del autor con su tiempo histórico. Necesaria se hace también la aclaración del término "ideología"; no aludimos con él, de manera mecánica, al ideario reflejado en el programa político de un partido concreto, sino que queremos referir el horizonte ideológico en el que el escritor se halla implicado como eje en el que confluye toda una pluralidad de discursos ideológicos. Es hora ya de descubrir que nuestra metodología aboga por una semiótica ideológica del texto⁷

—*Los discursos narrativos hispanoamericano e israelí: ensayo comparativo*

Puede parecer una contradicción intentar cotejar estas dos muestras, tras haber expuesto los principios teóricos que pretendemos aplicar. Estamos seguros de que la especificidad de esos productos literarios es radicalmente distinta, como también lo es la historia y las estructuras económicas e ideológicas que los segregan. No obstante, creemos que los dos pueblos, por su relación de dependencia cultural con Europa, pueden haber integrado una herencia ideológica común: la implantación y crisis del positivismo y su posterior formulación fenomenológica junto con el auge del sistema económico capitalista que llevaron a una concepción muy determinada de los saberes, su división y el lugar que entre ellos ocupa el literario. Sirva esto como elemento estructural básico, aunque ambos pueblos lo integren de forma distinta.

Resumiremos brevemente el desarrollo de este horizonte ideológico en lo que respecta al caso hispanoamericano tal como lo han señalado Rodríguez y Salvador⁸. Los autores sugieren que el iluminismo del siglo XVIII, en sus dos variantes (la idealista y la empirista), desemboca a principios del XX en el horizonte positivista (mezcla de ambas variantes aunque básicamente kantiana).

6. Véase, Rodríguez Gómez, J.C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1987, pp 196-209.

7. Véase Reis, Carlos, *Para una semiótica de la ideología*, Taurus, Madrid, 1987.

8. Rodríguez, J.C. Y A. Salvador, *op. cit.*, pp 196-208.

Esta ideología se integra en la sociedad como práctica inconsciente (también en los escritores) y provoca dos posturas ante el arte:

- a) una tendencia "voluntarista" que intenta conservar la unión literatura-vida, literatura-política
- b) una tendencia del arte por el arte que interioriza la división de los distintos saberes positivos y se plantea la necesidad de una poesía en si o poesía pura

Tanto una (la que se opone a la división de esos saberes y al lugar "inútil" que, entre ellos, le corresponde al literario) como otra (la que se asimila a dicha separación) se incrustan en ese horizonte en el cual la burguesía teje su funcionamiento ideológico como una unidad partida en dos campos: el de la civilización y el de la barbarie. En el funcionamiento dialéctico de este par de términos y en sus sucesivas reformulaciones (cultura/naturaleza, culturalismo/indigenismo, etc.) se articulan todas las producciones literarias hispano-americanas, desde la escritura de los cronistas de Indias, pasando por los primeros intentos de literaturas nacionales, hasta llegar a la novela naturalista, el discurso modernista, etc.

Es evidente que este esquema no es susceptible de una aplicación directa a la joven literatura israelí. El devenir histórico del pueblo judío no tiene parangón con ningún otro. El desfase entre los movimientos filosóficos y literarios que se gestan en Europa y se exportan a Hispanoamérica y la asimilación de éstos por el elemento judío es enorme. El desajuste cronológico anima más a establecer las diferencias entre Hispanoamérica e Israel que a buscar sintonías. Cuando en el siglo XVIII se codificaban en Europa todas las ideas de la Ilustración, los judíos vivían el fervor de un movimiento pietista: el hasídico. El siglo XIX implanta en Europa el Romanticismo y, simultáneamente, el pueblo judío vive entonces su siglo de las luces con la *Haskalah*. El mismo desfase se aprecia en la incorporación del movimiento simbolista.

No obstante, aunque a destiempo, el pueblo judío, en su diversidad diaspórica, integra elementos europeos que también pueden rastrearse en la América hispana. Sirvan como ejemplo algunos aspectos del Romanticismo cuya ideología tanto influyó en la formación de las nuevas nacionalidades hispanoamericanas. Así, Saúl Tchernikovsky lee directa, aunque tardíamente, las fuentes del Romanticismo alemán (Goethe, Nietzsche, etc). La conexión con Alemania experimenta un momento de alza entre los años 1830-1850 en que tiene lugar el período de la *Haskalah*. El individualismo de Berdichevsky evoca la misma actitud. Además, en el siglo XIX, el pueblo judío había iniciado su movimiento

nacionalista cuya vertiente práctica conecta ideológicamente con la lucha nacionalista americana aunque, estructuralmente, no tengan mucha relación.

Los temas, las técnicas, y las pretensiones de ambas literaturas son radicalmente distintos, pero en una primera y superficial aproximación a ellas, encontramos tres lugares comunes que se repiten con insistencia:

- a) la naturaleza
- b) el elemento europeo
- c) el elemento autóctono

Estos cobrarán un valor distinto y se articularán de diferente manera en cada autor. Todo esto nos lleva a considerar que quizás la categoría civilización/barbarie pueda resultar rentable para analizar estas muestras literarias israelíes.

No se nos oculta que un significado preciso de lo que supone esta dicotomía en el ámbito literario israelí, exigiría el mismo rigor de análisis que el que han desarrollado Rodríguez y Salvador para el caso hispanoamericano: estudio de las ideologías, de la formación de la conciencia nacional, de las estructuras económicas, de las redes comerciales, de los grupos sociales, de las dependencias con la metrópoli y de sus interacciones y mutuas implicaciones. En el caso judío esos factores se complican hasta el infinito. El primer inconveniente lo constituye el hecho de no podernos referir a un ámbito geográfico delimitado por fronteras físicas precisas; la heterogeneidad diaspórica aporta dos tipos de judíos culturales, los *aşkenazíes* y los *sefardíes*, con todo lo que ello lleva consigo. Pocas minorías han experimentado un devenir histórico tan escabroso como el judío: la diáspora, la vida en el ghetto, las constantes persecuciones y pogroms, el genocidio... todos estos aspectos han formado en el judío una conciencia, una serie de sentimientos muy determinados que, a veces, se tematizan en la literatura: la *galut*, el *goy*, el holocausto. No cabe duda de que esto ha debido modelar su concepción de la historia, de la práctica de la escritura y de la posición del escritor en la comunidad, de los nacionalismos, etc

Pese a que toda esta trayectoria histórica ha tenido como escenario Europa, la minoría judía ha resistido a la asimilación y, así pues, aunque haya estado en contacto con las creaciones ideológicas del Viejo Continente, su funcionamiento debe ser muy distinto. El análisis riguroso de todo este bagaje y su repliegue/despliegue en Israel (movimientos tan peculiares como el sionismo y organizaciones socioeconómicas tan sui generis como el Kibutz, etc, etc), así como los productos culturales que segrega, nos proporcionaría un sedimento firme sobre el que sí ya, de manera segura, podríamos precisar si es o no operativo aplicar la dialéctica civilización/barbarie a la literatura israelí para determinar su especificidad.

Evidentemente, esta magna empresa desborda con creces nuestra labor. La aplicación de esta dialéctica al campo de nuestro estudio no se fundamenta en ese análisis teórico previo, sino en unos síntomas textuales interpretados a la luz del mapa histórico de Israel. Necesariamente, las conclusiones a que lleguemos estarán revestidas de cierta provisionalidad.

Conviene precisar también en qué términos comparamos Hispanoamérica e Israel respecto de Europa; establecemos este paralelismo en la medida en que la relación explotado (Hispanoamérica)-explotador (Europa) de la fórmula imperialista pueda parangonarse con la de perseguido (pueblo judío)-perseguidor (Europa) en cuanto relación hostil. De esta forma, podría aparecer cierta sintonía en el momento de representarse al "otro", al europeo, ya sea con su faz de "gachupín" (en el caso hispanoamericano) ya sea con su faz de "goy" (en el caso judío).

—*La figura del árabe en cinco cuentos israelíes*

1) YEHUDA BURLA: *Amores secretos*

Burla glosa el idilio de un joven judío, (Guideón) y Jamda, árabe nativa, obligados a mantenerlo oculto por la imposibilidad existencial de consumarlo en matrimonio, debido a diferencias étnicas y religiosas. La dicotomía civilización/barbarie se resuelve aquí de un modo excesivamente simplista; no funciona dialécticamente sino que la implantación del primer término se ofrece como única solución posible. Guideón y su amigo Eleazar representan el campo de la cultura, portador de todos los valores positivos. Por el contrario, Jamda, su hermano Talal y Murad Hassan suponen el ámbito bárbaro, inculto, campesino, negativo en fin. Toda la estructura del cuento está condicionada por este hecho que modula la voz de los personajes. Dice Eleazar de Jamda que es una "falajita" y que "las campesinas se dedican a hacer conjuros". Los rasgos positivos que caracterizan al árabe lo son en la medida en que se aproximan y asemejan a las categorías de la civilización que representa el judío: "Murad Hassan, quien en su mocedad había ido a la escuela y sabía lecturas y cuentas en medida aceptable" es un buen hombre.

No obstante, la relación con el elemento autóctono es amicable en el ámbito de la vida pública: Guideón mantiene buenas relaciones comerciales con Talal; concibe un plan y lo comparte con el árabe. Se trata de "comprar ganado en Siria para cría y venta, especialmente a las colonias judías y los kibutzim que necesitaban vacas de distintas razas". Parece que Burla traza aquí el perfil de la *jalutziut* en lo que respecta a la concepción de "planes para hacer productiva la

sociedad y para colectivizar la riqueza humana"⁹. En suma, se aboga por una convivencia pacífica que en el nivel lingüístico parece reflejarse en la incorporación al léxico hebreo de términos árabes como "kadí", "falajita", etc. Pero esta actitud conciliadora no se reproduce en el ámbito de la vida privada y por ello la tienen que ocultar. La propuesta de Jamda se ofrece como única solución posible: "Iré en pos de ti y me judeizaré"; otra vez el proyecto ideológico modela la voz de la nativa. En *Amores secretos*, no hay el mínimo intento de nueva comprensión ideológica a partir del elemento autóctono. Ni siquiera la asimilación de la barbarie al dominio de la cultura procura un final feliz. Acaba Eleazar el cuento con esta frase "veo tremendas desgracias apilándose sobre nuestras cabezas".

Paralelamente al argumento, la técnica que lo canaliza es igualmente simple. La mayor parte transcurre en los diálogos que mantienen Jamda y Guideón y, al final, Eleazar-Guideón. Estos están conectados por las breves descripciones de un narrador omnisciente. Ya desde el principio se adivina una simpleza técnica que raya la ingenuidad, cuando presenciamos que la fórmula "cierto día" es la que nos introduce en el relato. Dice Juan Bosch¹⁰:

"Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ello determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo "érase una vez" o "había una vez" tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro".

En suma, el sentimiento hacia el árabe en este cuento se perfila como una voluntad de convivencia pacífica pero desde la posición, conscientemente privilegiada, del judío. No hay una descripción objetiva, asistimos a una tipificación de caracteres: el judío posee la inteligencia, al árabe le caracteriza su aspecto externo, su fuerza física. Eleazar dice refiriéndose a Talal: "Puede acuchillarte (...), ya sabemos cómo defienden los hermanos árabes el honor de su hermano".

9. Halkin, S., "El espíritu del colono en la literatura palestina", in *Literatura hebrea moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp 112-124.

10. Bosch, J., *Teoría del cuento*, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1976, p.18.

Amores secretos representa la época del *Yišub* bajo el Imperio Turco. En él "se aspira a una cierta integración con el árabe campesino, con la población autóctona, siempre contando con la idea de su propia superioridad cultural"¹¹

2) SMLANSKY YIZHAR, *El Prisionero*

Las categorías civilización/barbarie presentan en este cuento un juego más rico. Yizhar aborda la figura del árabe con una mayor complejidad y profundidad psicológica; además, la naturaleza cobra una importancia que supera el mero marco escénico de *Amores secretos*. Todo esto junto con una sabia aplicación de las estrategias narrativas hace que en *El prisionero* se superpongan diversos niveles de signos que transmiten una visión del árabe menos tipificada.

El Prisionero nos presenta la historia de un pastor árabe que es capturado por una patrulla de reconocimiento del ejército israelí; tras la detención es interrogado y se supone —el hecho no es narrado explícitamente— que apresado definitivamente. El campo de la civilización está representado aquí por el espacio bélico y la fisonomía de la guerra (ametralladoras, uniformes, trincheras...); por el contrario, el campo de la barbarie viene dado por la apacibilidad del paisaje, las aldeas árabes, el pastor y sus ovejas. La dicotomía funciona ahora dialécticamente: el campo de la cultura es el ámbito del "nosotros" israelí en donde las individualidades se diluyen en favor del deber colectivo de la guerra. El indigenismo, sin embargo, supone el espacio de lo privado, de lo individual de la moral humana. La pugna entre los dos ámbitos trasciende al nivel formal, en donde apreciamos los siguientes aspectos:

1. Técnicamente el cuento evoluciona desde una narración en segunda persona del plural ("nos habíamos sentado sobre las piedras") a la primera del singular ("Es duro decidir. No me atrevo"). Un elemento integrante del "nosotros" se ha desgajado y se cuestiona si la autenticidad no está de parte de los nativos.
2. El empleo de la ironía a lo largo del cuento nos informa de la disidencia de esa parte del nosotros narrativo que, posteriormente, se va a desgajar para convertirse en "yo". En el momento en el que el jefe ordena capturar también al rebaño, dice el narrador: "¡oh qué risa! ¡El colmo de la diversión! (...) ¡casi nada! ¡un rebaño con un pastor!"; cuando describe el elogio del jefe a los subalternos apunta: "¡semejante aventura! ¡Toda una proeza! Estábamos sudorosos, polvorientos y ¡tan soldados, tan muchos!"

11. Varela Moreno, M.E., "Una parábola del desencuentro y la utopía: la visión del árabe en la literatura israelí", en *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas*, Granada, 1987, pp 491-504.

3. Las antítesis a las que constantemente recurre el autor, reproduce en el nivel simbólico la dialéctica civilización/barbarie:
 - ovejas/ ejército
 - cayado del pastor árabe/fusil del soldado judío
 - mosca/araña (en el interrogatorio)
4. Otro de los signos textuales que no pasa desapercibido es el funcionamiento del tiempo. Se da una contraposición pasado/presente que equivale a estado de paz/estado de guerra, Eretz Israel/Guerra del 48. El ayer se vive con nostalgia en la guerra del presente: "llaneza de campos y quietud de montañas, como si el recuerdo de aquellos buenos tiempos, cuando todo era perfecto, nos diera un picotazo".
5. Todo lo precedente, preludia el conflicto interno con que acaba el cuento. Técnicamente se expresa con un monólogo interior, con un *fluir* de conciencia que traduce la escisión del sujeto narrador dividido entre un "ser" (parte integrante de un nosotros bélico, reproducida formalmente por los verbos en primera persona) y un "deber ser" (representación del "yo" ético traducido discursivamente por los verbos en segunda persona del imperativo "suéltalo", etc).
 Como apunta Mikhail Bakhtin¹², nadie habla sólo su discurso sino que también reproduce el discurso del otro (de tú). El sujeto narrador es un cruce de discursos propios y ajenos.
6. El tratamiento de la naturaleza adquiere un papel determinante. El relato se inicia y acaba con descripciones paisajísticas y su presencia es constante en todo el cuento. Asistimos a una rotunda afirmación del paisaje palestino tratando al árabe como parte integrante. Los árabes no sólo son el enemigo del presente sino también "los que conservaron a la verdadera Eretz Israel, país de la Biblia y el romanticismo sionista"¹³. Tan es así, que Yizhar, hijo de colonos, cuando habla de la nostalgia del pasado no se remonta a Europa. La naturaleza palestina es un valor distintivo, algo definitorio de la nación palestina.

Las primeras literaturas criollas tematizaban la naturaleza americana, en su afán diferenciador con Europa, en su afán de afirmación nacionalista; frente a otros tratamientos de la selva como síntoma de barbarie (en relación con el arquetipo europeo), los autoctonistas tremolan como bandera el estado primigenio

12. Bakhtin, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.

13. Ben Ezer, E., *Sitiados y liberados*, Jerusalén, 1968.

y puro de la selva. Análogamente, Yizhar nos presenta el desierto y la aridez palestina con un exotismo desbordante; existe una afirmación radical de este paisaje pese al estado de guerra: "a la vista de los pastores y sus rebaños dispersos entre los cantos filosos, entre las matas de pistacho, entre los prados de rosas monteses y hasta en los valles centelleantes que batían sus luces, relumbre de sorgo que se recobra, estivales manchones dorado verdosos, cuya tierra a los pies se apelotona como nueces, reduciéndose a una harina grisácea al contacto del pie".

Todo lo anteriormente expuesto, nos revela que la postura ante el árabe de Yizhar en *El Prisionero* no es unívoca como en *Burla*, sino que presenciamos una bifurcación: para el nosotros, para la colectividad del ejército, el árabe es el enemigo, no tiene rostro, ni nombre, ni apellidos, es sólo "algo que apresar"; para el judío tratado como individuo, aislado de la colectividad, el árabe es un igual, es, ante todo, un ser humano. De ahí que ese "algo que apresar" del comienzo del cuento se vaya concretando. A medida que va transcurriendo la narración se va modelando un rostro: "tenía unos cuarenta años, bigote vuelto hacia arriba, nariz roma y labios entreabiertos y también ojos". Ese rostro no se difumina en la inmaterialidad del anonimato sino que pertenece a Jasam Ajmed, el prisionero, ahora ya con nombre y apellido.

Algunos trabajos que se han dedicado a descifrar el impacto que determinados factores sociopolíticos pudieran ejercer en la modulación de un tono narrativo como el que acabamos de señalar en *El Prisionero*, subrayan que "la Guerra de la Independencia crea un sentimiento de autoculpa y una línea literaria de carácter moralista"¹⁴.

3) BINYAMIN TAMUZ: *Concurso de natación*

Tamuz nos presenta en este relato la visita de un niño judío al naranjal de una familia palestina. Allí el visitante mide sus fuerzas con un niño árabe, Abdul Karim, en una carrera de natación en la que vence este último. Pasa el tiempo. Estalla la Guerra de la Independencia. En uno de los encuentros bélicos se enfrentan los antiguos competidores. Abdul Karim es hecho prisionero pero su antiguo rival le propone reanudar el juego y volver a batirse en la piscina. El judío se dispone a nadar y cuando se va a iniciar la carrera, uno de los soldados mata a Abdul.

La actitud ante el árabe es análoga a la del relato anterior: la misma ambivalencia, el mismo funcionamiento dialéctico del nosotros/yo y del

14. Varela Moreno, M.E., *op. cit.*, p. 492.

pasado/presente. Se advierte un cambio, sin embargo, en las estrategias narrativas; en esta ocasión, encontramos un narrador intradiegético que muestra unos hechos pasados en relación con su continuidad en el momento presente en que narra.

El tratamiento de la naturaleza le adscribe a la corriente cananea: el naranjal de Yafo constituye una vivencia tan intensa de aprehensión del paisaje, que el muchacho judío la rememora constantemente. El hecho de que Tamuz haga coincidir el escenario de la carrera de natación con el escenario donde se libra la batalla (siempre es el mismo naranjal) evidencia una técnica circular en donde el final nos remite al principio y viceversa: "Si llegas a ganarme en la piscina —dijo— [Abdul] ¡pobres de nosotros! Pobre de ti también, Nahída, pobres de todos nosotros".

En la caracterización del árabe respecto del judío, se sigue repitiendo el tópico de Burla de asignar al primero la fuerza física y al segundo la cultura. Abdul gana en la piscina pero es el niño judío el que responde acertadamente a la cuestión de quién descubrió América. Dentro de la línea que Ben Ezer traza en la evolución de los sentimientos ante el árabe en la narrativa israelí, Tamuz, al igual que Yizhar, quedaría incluido en la "primera posición que puede definirse como cándida, liberal, sionista-socialista, ideológicamente vanguardista, que sostiene más o menos la cuestión de la fraternidad entre los pueblos"¹⁵.

De nuevo, esa ambivalencia entre el "nosotros" y el "yo" que venimos señalando y que, en palabras de Ben Ezer¹⁶, "oscila entre la culpabilidad y la envidia por el arraigo palestino y entre la necesidad de luchar contra ellos y vivir en un ambiente de mutua violencia e injusticia", genera la moralina del cuento invirtiendo las posiciones vencedor/vencido; el cuento acaba así:

"El comandante se me acercó y dijo:

—Perdimos una buena información, por mil demonios; mataron al árabe.

—Perdimos —dije— [...] Aquí en el patio era yo, éramos nosotros los vencidos"

4) A.B. YEHOASHUA, *A comienzos del verano de 1970*

A comienzos del verano de 1970 es la historia de un viejo maestro que no se resigna a jubilarse. Este recibe la visita de su hijo, casado con una mujer mucho más joven que él, y de su nieto recién nacido. Proceden de Estados Unidos y la oferta que el cabeza de familia ha recibido de la Universidad de Jerusalén, les ha

15. Ben Ezer, E., *op. cit.*, pp 34-37.

16. *idem*.

traído a Israel. Un día, el anciano recibe en la escuela la noticia de que su hijo ha muerto en el frente. Asiste al hospital para identificar el cadáver y comprueba que no es el de su hijo. El rabino, que estaba presente en ese momento, le acompaña al campamento donde su hijo cumplía la milicia y descubre que ha sido un error burocrático y que el hijo sigue vivo. La narración acaba con la noticia de la muerte de su hijo en los mismos términos en que el viejo maestro la había recibido en la escuela.

No hay en el relato una representación explícita del árabe. Lo único que aparece de forma reiterada es la guerra y el estado existencial, abúlico, tedioso, que provoca en el ánimo humano. El árabe no se representa como enemigo, tampoco como amigo; es sólo otro ser desgraciado que comparte la pesadilla de la guerra. La voz árabe sólo aparece en boca de la niñera que cuida al nieto del protagonista, y se transcribe distanciadamente, como cualquier otra voz; no hay una apreciación negativa, tampoco positiva. En suma, árabes y judíos viven el delirio de la guerra, el constante estado de alerta que ella suscita. Dice el protagonista: "hay algo en la manera con que agarro la ametralladora que asusta a los jerosolimitanos, primero a los judíos después a los árabes (...) y al lado hay árabes que nos miran y no nos miran".

No existe en este relato esa división maniquea de otros cuentos entre buenos y malos, entre judíos y árabes; ahora todos son partícipes de un ser y estar desgraciado, sumido en el hastío y en la angustia que ha traído la guerra, y caracterizado por la negatividad más absoluta. Este panorama es el verdadero protagonista de *A comienzos del verano de 1970*. Aquí la dicotomía civilización/barbarie no funciona dialécticamente, lo único que hallamos es el triunfo absoluto de la barbarie más negativa porque todo es guerra y ésta no está localizada sólo en el campo de batalla sino que se inmiscuye por todos los capilares urbanos hasta penetrar en la epidermis de los ciudadanos. No hay sitio para el ámbito de la cultura, no hay salvación. Todas las estrategias narrativas que emplea Yehoshua están al servicio de provocar un sentimiento de agobio. Más tarde lo analizaremos.

Dentro de ese estado de guerra que se nos muestra, la verdadera obsesión del protagonista es el sentimiento de culpa por permitir que mueran en el conflicto los más jóvenes: "Dos de nuestros graduados, muy jóvenes, fueron muertos, en dos días consecutivos. Estoy otra vez a su lado, muy excitado, las manos me tiemblan, le informo con voz vacilante que no se me ocurre de qué modo los abandonaré ahora, quiero decir, cuando los mandamos a morir [...] era posible enloquecer. Nuestros hijos caían muertos y nosotros nos quedábamos con las cosas".

Desde el punto de vista técnico, este cuento es el más innovador de los que hemos analizado. Hay una perfecta sintonía entre contenido y forma, pues, en ambos planos, lo que predomina es la falta de lógica. El tema del relato lo constituye un absurdo equívoco burocrático que provoca una angustia absurda. Las estrategias narrativas apuntan todas a romper la lógica del discurso, las expectativas de recepción, y a producir una sensación de agobio. Veamos todos estos aspectos:

1. *A comienzos...* es un cuento urbano. Toda Jerusalén aparece en él: el campus universitario, el hospital, sus calles, el aeropuerto, el monte de los Difuntos, el monte Hebrón, el valle del Jordán donde se emplaza el campamento, etc. Todo ello constituye el escenario donde el taxímetro contabiliza miles de vueltas concéntricas, donde el protagonista deambula sin parar, sin rumbo, cansadamente.

No hay captación positiva del paisaje. El entorno no sirve de aliento al protagonista porque en él también se manifiesta la guerra: los aviones vuelan estrepitosamente, los niños en la escuela llevan el uniforme azul, la radio y los diarios ofrecen la noticia de los últimos jóvenes fallecidos. La mirada del protagonista se alza a las alturas, a las colinas que circundan la Ciudad Santa, las referencias a los montes son obsesivas (Difuntos, Hebrón, Jordán, Moab) pero tampoco allí encuentra refugio porque está la guerra. El cuento acaba con esa mirada hacia los montes, pero ya indiferente: "a lo lejos los montes de Judea, los montes de Moab, etc, etc, etc". La Ciudad Santa, panacea de la espiritualidad judía, también se le quiebra al protagonista; ni siquiera en Jerusalén cobran sentido sus lecciones bíblicas. Las referencias a las Sagradas Escrituras quedan desajustadas en este estado de guerra: "Y ahora encontrar señales de una deidad muerta, lejana, bíblica, en los collados áridos junto al camino, en la cara surcada por las arrugas de un soldado viejo que levanta las barreras"

2. Si el estado de guerra logra borrar la faz acogedora de Jerusalén impidiendo que sea un refugio, también lo hace con los individuos: el estado de sitio diluye las identidades. Los personajes de *A comienzos...* no tienen nombre ni apellidos, sean árabes, sean judíos. Todo constituye una masa amorfa, sin identificar, que más bien apunta a una no existencia. Yehoshua, para mostrarnos a los personajes solo refiere: la mujer árabe, el director, mi hijo, mi nuera, el rabino, el capitán, los alumnos de promociones anteriores... todos comparten una anónima existencia.
3. El tiempo de la narración es otro elemento determinante en la creación del ambiente que venimos delimitando. En el relato predomina ampliamente el

presente histórico; el pasado aparece muy poco y las referencias al futuro son mínimas. Todo obedece a la presentación de un ahora inamovible, extenso, dominante. Ese "ahora" procede de un tiempo anterior idéntico y se proyecta, de manera análoga, a lo porvenir: no existe posibilidad de cambio, el estado de sitio es eterno. No hay lugar para la esperanza, para las promesas de nuevas ideologías, para el anuncio de una revolución, de una realidad diferente que pretende traer el hijo del protagonista desde Estados Unidos. Hasta el mensaje de "*peace*" viene grabado en un cuchillo: "Mi hijo me apabullaba con preguntas, hablaba de la guerra, es decir, qué dice aquí la gente, y qué quiere de verdad, como si me acusara, como si subrepticamente esta guerra me hiciera feliz, como si también fuera posible otra cosa".

4. La mixtura de discursos de distinta naturaleza funciona en el relato como piezas de un puzle que el lector debe recomponer en su recepción. El relato comienza con una narración en primera persona, que es la que domina, y con una pretensión explícita de reconstruir unos hechos pasados ("tengo la certeza de que hará falta reexaminar el momento en que me enteré de su muerte"); pero esta estructura que se manifiesta en el discurso con frase corta, yuxtapuesta y con ausencia de subordinadas (simulando un informe policial), se quiebra enseguida y aparecen interrogatorios, fragmentos de un *fluir* de conciencia, retazos de un discurso que se debe pronunciar ante los padres, una conversación con un "tú" inerte (en el momento en que se cree que ha muerto el hijo del protagonista), etc. A todo esto se suman una serie de signos que funcionan como ecos cuya reverberación se expande, de manera obsesiva, por todo el relato: los 31 años del hijo del protagonista, la mesa de estudio, las promociones de alumnos, el calor del verano y su luz cegadora, etc. A veces, estos ecos vienen dados por estructuras lingüísticas que se repiten de manera idéntica en distintos lugares de la narración:

1.
 - a) "Tengo la certeza de que hará falta reexaminar el momento en que me enteré de su muerte"
 - b) "estoy persuadido de que hará falta reexaminar el momento en que me enteré de su muerte"
 - c) "Todavía tendré que reexaminar el momento en que me enteré de su muerte"
2.
 - a) "Hace unas cinco-seis horas...
en el valle del Jordán...
al parecer no sufrió..."
 - b) "Hace cinco-seis horas..."

en el Valle del Jordán...
murió en el acto"

Todo ello forma una serie de círculos concéntricos que gira en torno a la reconstrucción precisa de los hechos. Como apuntábamos al principio, lo importante en *A comienzos del verano de 1970* no es la historia que nos presenta Yehoshua sino la forma en que nos la cuenta; en este sentido, coincidimos con las apreciaciones que Alan Lelchuk hace respecto del estilo de Yehoshua¹⁷:

"Ieoshúa ordena su mundo con estilo que se adecúa a su material, esto es, evitando sistemáticamente formas tradicionales de realismo o antirrealismo. Por medio de cuidadosos zig-zags, pausas en los párrafos y pensamientos incompletos, enfatizando silencios y colocando largas distancias entre intenciones y actos, la historia se lanza hacia adelante, a un lado, atrás. Desde el significado a la incoherencia, al sentimiento de sorpresa [...] como Becket en su teatro, Ieoshúa es un maestro del gesto y del tono, creador de una atmósfera que transmite vejez, agonía, fatiga, desesperanza, desesperación, con sorprendente autenticidad".

Por último, cabe advertir que, aunque la línea de literatura existencialista aparece plenamente en Israel tras la guerra de Yom Kipur, en este relato de Yehoshua, editado por primera vez en 1970, ya se percibe.

5) AMÓS OZ, *Nómadas y áspid*

La postura ante el árabe que Oz nos transmite en este relato por boca de Gueula es radicalmente distinta a las analizadas hasta ahora. En *Nómadas y áspid* no funciona la dialéctica pasado/presente, niñez/madurez como estados diferenciales que suponen la paz frente a la guerra. Tampoco existe una captación positiva del paisaje; el cananeísmo quedó atrás con Yizhar y Tamuz y también sus actitudes sionistas-socialistas como hombres del *Palmaḥ*.

El ayer y el hoy no son distintos. No ha habido cambio vivencial que provoque una crisis de conciencia expresada en un sentimiento de autoculpa. Para Amós las condiciones de existencia del ayer son idénticas a las del hoy, que tendrán su continuidad exacta en el mañana. Los días del autor no han conocido otra cosa que estado de guerra permanente cuya única variación ha sido el modo de denominar el conflicto, los sucesivos nombres que ha recibido. Aquí se fundamenta su actitud existencial, pesimista y tediosa de la vida israelí. Aquí se

17. Lelchuk, A., "Introducción", en *Ocho obras maestras de la narrativa hebrea*, Riopiedras, Barcelona, 1989, pp. 7-22.

justifica su obsesivo estado de alerta ante el elemento árabe: Amós Oz es un claro representante de la "generación del asedio".

En *Nómadas y áspid* se nos describe el mundo de la joven Gueula en un kibutz. Un día, paseando fuera de su aldea, se encuentra con un pastor árabe que le provoca sentimientos contradictorios: por una parte, siente repulsión hacia él; por otra, desea ser violada. No ocurre nada y Gueula vuelve a su habitación en el kibutz. Por la tarde, se recuesta en el césped de su aldea, entre los arbustos, y la picadura de un áspid le quita la vida; el accidente se describe, en el sentir de Gueula, como un acto sexual.

La caracterización que el autor nos presenta del beduino es totalmente negativa. El empleo de estructuras simbólicas en la narración hace que, irracionalmente, identifiquemos al árabe con el áspid. Esto provoca que los límites entre la realidad y su distorsión, fluctúen en algunas ocasiones. El árabe y el paisaje constituyen el ámbito de la barbarie más hostil. Por el contrario, en el kibutz se halla la civilización cercada. El beduino en *Nómadas y áspid* es una parte del paisaje palestino (como el gaucho lo es de la Pampa argentina) pero no constituye una individualidad sino una esencia irracionalmente maléfica, una actualización del Thánatos, por eso Gueula, al final, muere. Como dice Ehúd Ben Ezer¹⁸ "el árabe responde a la parte oscura e instintiva de la vida".

La mordedura del áspid supone que el paisaje también es demoníaco y se alía con el beduino traicionando al judío. Con ello se acentúa la sensación de medio hostil, de cerco en la que viven Gueula y los habitantes del kibutz. Coincidimos con Varela¹⁹ en que para Oz "el árabe no es nunca un vecino, es una pesadilla [...] no ve al árabe como un ser real".

Por último, cabe señalar que *Nómadas y áspid* es el único relato de los estudiados en que aparece la realidad del kibutz. Sin duda, analizar este hecho con los presupuestos metodológicos que Arna Golán aplica en su trabajo *El kibutz en la narrativa israelí: ocho cuentos*, nos descubriría valiosos aspectos que ayudarían a completar el análisis que, a la luz de las categorías civilización/barbarie, hemos realizado. Pero es esta una tarea que abordaremos en otra ocasión.

* * *

En suma, en estos cinco relatos, el campo de la cultura está en posesión de los judíos mientras que, irremediablemente, el de la barbarie es el que se le asigna al árabe; ahora bien, en la caracterización de este último, se aprecian diferencias que se traducen en distintas formas de representarse la alteridad, el

18. Ben Ezer, E., *op. cit.*, p. 12.

19. Varela Moreno, M.E., *op. cit.*, p. 498.

palestino en esta ocasión; grosso modo, éstas oscilan entre la tipificación más absoluta de caracteres, que presupone un concepto del árabe como "ser maléfico por naturaleza" (*Amores secretos, Nómadas y áspid*), y una representación ambivalente que conjuga la de esencia hostil de todo lo árabe con una apreciación más personalizada, en la que el palestino adquiere el rostro de un vecino susceptible de participar en una convivencia pacífica (*El prisionero, Concurso de natación*). En *A comienzos del verano de 1970*, la visión nihilista de la existencia, que no sólo afecta al palestino sino que atrapa también al judío, trasciende las dos posturas anteriores.