

LA NARRACIÓN LÍRICA EN BINYAMIN TAMMUZ
Y EN VIRGINIA WOOLF. UN ESTUDIO COMPARATIVO

M.E.VARELA

Universidad de Granada

RESUMEN: En este estudio comparativo la autora explica las bases de comparación en que se apoya y elige para su análisis dos de ellas: el *material narrativo* y el *concepto de literatura* en los dos autores estudiados.

SUMMARY: In this paper the author explains the comparative basis on which she supports her survey, choosing two of the several centers of interest: *material* and *concept of literature* in relation to the writers quoted.

Desde fines del siglo XIX en que se iniciaron sistemáticamente los estudios de comparatística, se han sucedido una serie de definiciones en torno a esta disciplina, a veces parcialmente contradictorias. Los centros de interés comparatista pueden ser varios, haciendo una síntesis de ellos encontramos que esos intereses se refieren a varios campos: a) el *material*, b) el *concepto de literatura*, c) la *metodología*, d) la *meta de la investigación*¹.

Respecto a cada uno de estos centros de interés encontramos igualmente diversas opiniones de los estudiosos, y seleccionamos aquí aquéllas que nos parecen más coherentes y más cercanas a nuestro propio criterio de lo que debe ser un estudio comparativo, aun reconociendo que todas tienen aspectos aplicables en cada estudio en particular.

Por lo que se refiere al primer centro de interés, el *material*, nos parece adecuada la posición de Van Tieghem, para el cual la comparación binaria entre las literaturas se ha de centrar en estos puntos: 1) dimensión de la transmisión interliteraria («influencia» y «fortuna» de un autor, de una lite-

1. Schmeling, M., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona 1981, 6.

ratura etc.), 2) género y estilo, 3) temas, tipos, leyendas (tematología), 4) literatura e historia de las ideas, 5) investigación de fuentes².

En cuanto al *concepto de literatura* seguimos apoyándonos en el mismo autor, que considera la literatura como un proceso cuya valoración ha de hacerse en tres momentos: 1) el goce del arte, 2) la crítica literaria (dogmática, impresionista, filosófica etc.), 3) valoración histórica (la obra en el espacio y en el tiempo). Pero igualmente coincidimos con la teoría de D. Durisin que, con otras palabras, viene a decir lo mismo que el anterior: la literatura es un proceso histórico, entendiendo por «histórico» una categoría amplia que abarca lo «social», «sociológico», «estético» etc.³

El tercer centro de interés, la *metodología*, es quizá el punto en el que más difieren los comparatistas⁴. Elegimos la posición de Remak, que parte de una ciencia literaria integrativa, y concibe la comparación como medio de la diferenciación y sintetización (estética y/o nacional).

Finalmente, el cuarto centro de interés se refiere a la *meta de la investigación*, y de nuevo coincidimos con Remak en sus objetivos: elaboración de síntesis interliterarias, superación de la parcialidad nacional, comparación analogizante y contrastante como medio de la crítica y de la valoración.

Entre los comparatistas en general el que más sistemáticamente trata los problemas metodológicos es G.R. Kaiser⁵. R. Wellek subordina este campo de trabajo a la sociología y a la psicología de los pueblos⁶, mientras que H. Rüdiger aboga por un tratamiento más abstracto del fenómeno literario, al margen de implicaciones políticosociales, dando más valor a la experiencia estética de lo «exótico», que forma parte de los incentivos primarios de la fantasía literaria⁷.

Todo lo expuesto viene a demostrar que la técnica comparatística es extraordinariamente compleja, que existen múltiples puntos de vista —y todos respetables— y que, en último término, nadie ha dicho aún la última palabra.

2. Van Tieghem, P., *La Littérature comparée*, París 1951.

3. Durisin, D., *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava 1974.

4. Cfr. Van Tieghem, P., *Op. cit.*; Durisin, D., *Op. cit.*; Kaiser, G.R., *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt 1980; Remak, H.H.H., "Comparative Literature. Its Definition and Function", en Stallknecht/Frenz, *Comparative Literature. Method and Perspective*, Carbondale. Edwardsville. Londres. Amsterdam 1971.

5. Cfr. *op. cit.* y su artículo "Tendenzen vergleichender Literaturforschung in den sozialistischen Ländern", *Arcadia* 13, 1978.

6. Cfr. "Comparative Literature Today", *Comparative Literature* 17, 1965.

7. Rüdiger, H., *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft* Berlín-Nueva York 1971.

La actividad comparativa presupone una *base adecuada de comparación*, y en este sentido pueden diferenciarse varios tipos de comparación. El primer tipo se fundamenta en una relación directa genética entre los dos o más miembros de la comparación (presupone un parentesco espiritual, de una corriente literaria o una norma estética, y un cierto desarrollo común biográfico-social). En el segundo tipo de comparación existe una relación causal entre varias obras de nacionalidad diferente, pero con un proceso histórico análogo o distinto en el que se insertan los miembros de la comparación. El tercer tipo se basa en analogías de contextos, es decir, en la existencia de un trasfondo extraliterario común a los distintos miembros de la comparación. El cuarto tipo se basa en un punto de vista ahistórico, con una dominante estructuralista. Aquí se encuentran los métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y psicológicos. Existen otros tipos de comparación que de momento no nos interesan.

Aun siendo interesantes los aspectos relacionados con la tematología, es, con mucho, más relevante desde nuestra óptica comparativa los aspectos referentes a los géneros, pues la tematología está en muchos casos relacionada con la crítica mitológica, y aquí cualquier estudio comparativo tiene el riesgo de ser superficial, mientras que el análisis mitológico creemos que es más adecuado para tratar la obra partiendo de los temas. Por ejemplo, puede que dos obras que tratamos de comparar nos muestren las aventuras de un personaje, sin embargo ambos relatos tal vez procedan de un origen mítico común: *el viaje del héroe*. Creo que es más interesante tratar el mito originario y las diversas aplicaciones posteriores que hacer un estudio comparativo en una y otra obra sin remitirnos al origen de ambos. Si lo hacemos así es evidente que lo básico será el análisis mitológico, mucho más que el comparativo que podamos hacer posteriormente.

Así pues, nos parece más convincente el enfoque centrado en los géneros y no en los temas, así como la posibilidad de «iluminación recíproca de las artes»⁸. La comparación de las artes y sus paralelos posibles en cuanto a estructura y estilo fue ampliamente tratada por U. Weisstein⁹. Partiendo de los estudios del historiador del arte H. Wölfflin¹⁰, el científico de la

8. Cfr. Schmitt-von Mühlenfels, F., "La literatura y las otras artes", en Schmeling, M., *Teoría y praxis...* 169 ss.

9. Véanse sus obras: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, Stuttgart 1973; "Comparing the Arts. Introduction", en *Yearbook of Comparative and General Literature* 25, 1976.

10. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich 1915.

literatura O. Walzel trasladó las categorías de Wölfflin al estudio literario como respuesta a la siguiente pregunta: «¿Es adecuado tener en cuenta en la exploración de la configuración artística de las obras constantes características típicas que resultan de la comprobación de posibilidades artísticas de configuración de otro arte?»¹¹.

Pese a la dificultad de este análisis y superadas las polémicas que suscitaron las primeras formulaciones de este tipo de crítica, cada vez se le ve un futuro más serio a estos análisis comparativos. Un fácil punto de comparación en esta línea sería el temático, pero de nuevo nos inclinamos a dejarlo de lado por resultarnos demasiado obvio ¿Qué duda cabe que los temas de la literatura clásica o romántica, por ejemplo, han sido con frecuencia motivos de inspiración para escritores, pintores o músicos? Nos referimos aquí más bien a la transposición de formas musicales o pictóricas a obras literarias, en el mismo sentido en que Th. Ziolkowski calificaba *El lobo estepario* de Hermann Hesse de «sonata en prosa»¹². Del mismo modo que en ocasiones existe intencionalidad evidente de relación entre las artes plásticas y la literatura¹³.

Partiendo de esta visión, rápida y necesariamente incompleta, de las preocupaciones, logros y limitaciones de la técnica comparatista, presentamos a continuación un análisis comparativo entre la prosa de dos novelistas muy distintos, muy alejados sociohistóricamente, como son la escritora inglesa Virginia Woolf y el narrador y escultor israelí Binyamin Tammuz.

Virginia Woolf (1882-1941), escritora londinense perteneciente al famoso círculo de Bloomsbury, publicó ocho novelas, la primera, *The Voyage Out* en 1915, y la última, *Between the Acts*, en 1941, además de algunos relatos breves y ensayos. El 28 de Marzo de 1941 se suicidó arrojándose al río Ouse. Sus años de formación transcurrieron en un ambiente cultural de excepción al que pondría fin la Primera Guerra Mundial. De una intensa creatividad y una inamovible posición política contra el fascismo, su obra literaria se ve marcada por la continua amenaza de la demencia y por una decisión consciente de captar el tiempo y la realidad a través de descripciones fragmentadas (¿Producto de su enfermedad mental o intención expresa?).

11. cit. por Schmeling, M., *op. cit.* p. 171.

12. Cfr. Ziolkowski, Th., *The Novels of Hermann Hesse. A Study in Theme and Structure*, Princeton N.J. 1965, 178 ss.

13. Como lo muestran los "poemas de las catedrales" de Rilke o las formas mixtas plástico-literarias en las obras de Blake o de Rossetti.

Binyamin Tammuz (1919-1989) fue un miembro de la *Generación del Palmaj* que había emigrado con sus padres desde su Ucrania natal a Palestina a la edad de cinco años. Vivió la guerra de la Independencia de 1948 y la creación del Estado de Israel. Ideológicamente pasó de religioso a comunista, y finalmente a militante del Movimiento Cananeo. En 1971 comenzó a trabajar en la embajada israelí en Londres, y a partir de esa fecha repartió su tiempo entre esa ciudad y Tel Aviv. Su producción literaria es extensa, además de ser periodista y escultor, escribió novelas, cuentos y ensayos, y su estilo va cambiando con el tiempo: realista, lírico, satírico y humorístico. Lo mejor de su obra a juicio de los críticos es la colección de cuentos impresionistas o de «realismo lírico»¹⁴. Son estos cuentos los que nos mueven a hacer un estudio comparativo con la prosa de la narradora inglesa. El primero de estos relatos, *Las arenas de oro*, se publicó en 1945, y apareció después, en 1950, dando nombre a toda una colección de narraciones del mismo estilo, que divergen esencialmente del resto de su obra.

En la metodología comparatista que seguimos partimos de dos de los centros de interés apuntados al comienzo del artículo: a) el *material* y b) el *concepto de literatura*. En cuanto a la base de comparación nos acogemos al cuarto tipo señalado: el punto de vista ahistórico, pues según palabras de Croce, el hecho de que existan afinidades entre obras no relacionadas por otras causas puede deberse a «afinidades de las almas de los artistas»¹⁵. Finalmente hay que señalar que en el caso de las obras que comparamos existen relaciones entre la literatura y otras artes (pintura y música) tanto en un autor como en la otra, por lo que este aspecto de interrelación habrá de ser tenido en cuenta.

EL MATERIAL NARRATIVO EN LOS RELATOS DE VIRGINIA WOOLF

En las obras de V. Woolf hay una clara desvalorización de la trama argumental, y en cambio se profundiza en el análisis psicológico de los personajes, por ello el ritmo de las narraciones es extraordinariamente lento, y la autora procura reflejar cuidadosamente, de modo sutil y minucioso, los estados de conciencia, aunque esos contenidos subjetivos aparezcan a veces fragmentados de modo caótico. Su técnica más común es el monólogo

14. Cfr. la introducción de Sh. Shifra a la edición de esa colección *Binyamin Tammuz. Mibhar sippurim*, Jerusalén 1990.

15. Cit. por Schmeling, M., *Op. cit.* p. 137.

interior, que recoge el libre fluir de la conciencia de los personajes y transmite con fidelidad el tiempo interior.

El *tiempo* y el *espacio* son, pues, algunos de sus «experimentos» más interesantes. Por lo que se refiere al primero se advierte en ella una evolución gradual, en su primera novela, *The Voyage Out* (1915), el tiempo es tratado de forma convencional, cronológicamente lineal; en *Jacob's Room* (1922) ya comienza a distorsionarlo y a narrar subjetivamente de acuerdo con un «tiempo psicológico» al iluminar intensamente ciertos momentos importantes. Finalmente pasará a usarlo de un modo exclusivamente psicológico y subjetivo: *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931) etc.

En *Mrs. Dalloway* narra los acontecimientos ocurridos en diecisiete horas, un día en la vida de una mujer de la sociedad londinense; en *Orlando* la acción se desarrolla en un lapso de cuatro siglos, en *To the Lighthouse*, como en *The Waves*, la distorsión del tiempo es aun más compleja. En la primera parte de *To the Lighthouse* se habla de un día, o más bien de una tarde; en la segunda parte la autora extiende y contrae el tiempo: extiende una simple noche (la siguiente a la tarde de la primera parte) a un período de diez años, y a la vez contrae un período de diez años en una sola noche; la tercera parte se refiere a los acontecimientos ocurridos en una sola mañana, después de los diez años anteriores.

Woolf usa el tiempo de este modo siguiendo la concepción de tiempo de Henri Bergson y de Marcel Proust¹⁶. El tiempo para Bergson es simplemente una medida de la duración de lo individual, del acceso al pasado; la duración es una función del progreso invisible del pasado que afecta al futuro. Con este criterio Proust intenta representar simultáneamente el pasado y el presente, pues el presente es para él tan evanescente que incluso lo que estamos percibiendo es ya parte del pasado. Por eso los recuerdos se convierten en algo central, no sólo en la filosofía de Bergson sino también en los escritores (Proust, Woolf, Tammuz etc.). En *Mrs. Dalloway* por ejemplo, la mitad de la acción acontece en la memoria, en el pasado; en *To the Lighthouse* el presente de la tercera parte sólo puede completarse por la vuelta de uno de los personajes (Lily) -en el pensamiento- al pasado de la primera parte. En *The Waves* describe la vida de seis amigos a través de los sucesos ocurridos entre la salida del sol y el ocaso de un solo día de verano.

16. Cfr. Graham, J., "Time in the Novels of Virginia Woolf", *University of Toronto Quarterly* XVII, 1949, 186-201.

En cuanto a los espacios cabe decir lo mismo: tienen función psicológica —y esto es común a todos los impresionistas—, tratando de encontrar un equivalente literario a los efectos visuales de la pintura.

Simbología. Virginia Woolf tiene en cada obra una serie de símbolos que le sirven para revelar el mundo interior de los personajes. En *To the Lighthouse* el mar expresa el eterno fluir del tiempo y de la vida; a él recurre con la misma función en *The Waves*. Ese mar experimenta cambios de «humor» (furioso, calmo, de distinto color etc.). Lo mismo ocurre con el faro cambiante, como es cambiante la realidad.

Estos símbolos están relacionados con los valores de la autora. Los personajes de Virginia Woolf siempre buscan el significado de su vida y su identidad de acuerdo con los valores en cuestión, a eso le ayudan las pequeñas iluminaciones diarias, por ello su visión de la realidad está influenciada por sus relaciones con otras personas. En cualquier caso el lector de las narraciones de Woolf sólo puede *sentir* el significado de la realidad, porque la autora sólo la *sugiere*, no la describe en términos claros y racionales, sino de un modo abstracto, por medio de una serie de experiencias inexpressables.

Mr. y Mrs. Ramsay son igualmente símbolos del realismo frente a la intuición. Él es un realista cínico, ella posee una sabiduría intuitiva y cálida, pero el «realista» Mr. Ramsay es en realidad débil e inseguro, necesita de la simpatía y el reconocimiento de los demás, tiene una personalidad estéril, en una palabra, es un ser frustrado, mientras que ella es capaz de comprender intuitivamente la vida y a la gente. Además, Mrs. Ramsay no es sólo «ella misma», sino la representación de las mejores potencialidades femeninas: es heroína, musa, madre, la «mujer fuerte» etc, y a la vez posee potencialidades masculinas: el afán de búsqueda, el no-compromiso, la fuerza etc, así como la pintora Lily representa al artista en sus aspectos positivos y negativos.

El «Percival» de *The Waves* (que nunca aparece pero continuamente se habla de él) es, como el héroe medieval Perceval, puro y bueno, una especie de idea heroica. Las olas y el sol sobre la playa, yuxtaponiéndose con las historias de los seis narradores, establecen un punto filosófico sobre la naturaleza de la vida del hombre sobre la tierra.

El uso del color de acuerdo con la naturaleza de los personajes es también una característica relevante de esta autora, sobre todo en *The Waves*. Por ejemplo Susan, una chica sencilla, ve simplemente colores yuxtapuestos o tonos amarillo-pálidos:

«Veó una tajada de amarillo-pálido, dijo Susan (al ver el sol saliente)»¹⁷,

mientras que Jinny, con una personalidad más rica y apasionada, ante la misma escena ve colores fuertes y brillantes:

«Veó una borla carmesí —dijo Jinny— entreverada de hebras de oro... ardo, tiemblo, al salir de este sol...»¹⁸.

Los colores asociados con Rhoda son el blanco y el gris como expresión de ambigüedad, pureza, esterilidad y a la larga muerte:

«El caracol de cáscara gris cruza arrastrándose el sendero... mira cómo vuela el mantel sobre la mesa, blanco y a lo largo -dijo Rhoda-, y ahora hay discos de blanca porcelana, y rayas de plata...»¹⁹.

La autora trata de presentar a los personajes a través del uso de los colores y de su modo de ver la realidad, y así la sencilla Susan describirá cualidades abstractas en términos de colores simples: «ardor amarillo», «aire verde», expresiones que técnicamente son sinestesias modernistas, mientras que la sofisticada Jinny, una chica de ciudad, usará asociaciones «urbanas»: «gris-perla», «color café», «rojo Burdeos» etc.

Fusión de poesía y prosa

La escritora inglesa intenta combinar prosa y poesía explotando ambas posibilidades, por lo cual usa un lenguaje connotativo y asociativo, no lineal y denotativo, que posee un alto grado de ambigüedad al comprimir varias ideas y asociaciones en una simple frase. Del mismo modo que la poesía la prosa de Virginia Woolf contiene abundantes figuras (metáforas y sinestesias) para expresar sus experiencias de soledad, oscuridad, luz silencio etc., y puede observarse a lo largo de las narraciones que la naturaleza es para ella lo más vivo y limpio, mientras que manifiesta a la vez una cierta insensibilidad por el ser humano:

«La primavera, sin hoja que mecer, desnuda y brillante como una virgen fiera en su castidad, desdeñosa en su pureza, se extendía por

17. "I see a slab of pale yellow, said Susan" (*The Waves*, Harmondsworth, Middlesex, England 1976, p. 6.)

18. "I see a crimson tassel, said Jinny, twisted with gold threads.. I burn, I shiver out of this sun.." (*Id.* pp 6 y 8).

19. "The grey-shelled snail draws across the path... Look at the table-cloth, flying along the table -said Rhoda-, now there are rounds of white china, and silver streaks..." (*Id.* pp. 7 y 8).

los campos con los ojos abiertos, alerta y enteramente indiferente a la opinión de los demás...»²⁰

Veamos algunos de sus recursos poéticos. He aquí su personal impresión al oír las campanadas del Big Ben al dar la hora:

«Los círculos de plomo se disolvieron en el aire»²¹

Esta sinestesia, que tiene connotaciones musicales, vuelve a repetirse como un «ritornello» en las páginas 54, 104 y 206, acentuando los efectos de musicalidad. En esta misma obra pueden apreciarse algunas *visiones*²²:

«El mundo había levantado su látigo»²³

«Había un vacío alrededor del corazón de la vida»²⁴

«Su frase se deshizo en burbujas, y goteó, goteó, goteó como un grifo satisfecho que no se ha cerrado debidamente»²⁵

En *The Waves*, la introducción de cada secuencia temporal narrativa se describe musical y pictóricamente por medio del movimiento y el sonido de las olas sobre la playa²⁶.

EL CONCEPTO DE LITERATURA PARA VIRGINIA WOOLF

Es evidente que Woolf es una escritora *impresionista*, y la literatura es para ella un modo de plasmar sus impresiones subjetivas. Lo importante entonces no es la trama, no es *qué* se dice, sino *cómo* se dice, de modo que la narración logre apresar la vida recóndita, secreta y profunda de la conciencia. Ella misma afirma que las novelas «han de mostrarnos las relaciones del hombre con la naturaleza y con el destino, sus imágenes y sus sueños»²⁷, pues el ser humano no se preocupa sólo del modo de ganar dinero o de adquirir un puesto en la sociedad, «una larga e importante parte de la vida consiste en nuestras emociones ante las rosas, los ruiseñores, los árboles, las

20. "The spring without a leaf to toss, bare and bright like a virgin fierce in her chastity, scornful in her purity, was laid out on fields wide-eyes and watchful and entirely careless of what was done or thought by the beholders" (*To the Lighthouse*, Harmondsworth, Middlesex, England 1972, p. 150.)

21. "The leaden circles dissolved in the air" (*Mrs. Dalloway*, Harmondsworth, Middlesex, England 1976, p. 6).

22. Cfr. Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética* I, Madrid 1976.

23. "The world has raised its whip" (*Mrs. Dalloway*... p. 16).

24. "There was an emptiness about the heart of life" (Id. p. 35).

25. "Her sentence bubbled away drip, drip, drip, like a contented tap left running" (Id. p. 159).

26. Cfr. *The Waves*... pp. 5-6 / 23-24 / 62-64 / 92-94 / 126-128 / 155-157 / 177-179 / 202-203.

27. Woolf, V., *L'art du roman*, París 1963, p. 16.

puestas de sol, la vida, la muerte y el destino»²⁸. De ahí que el uso impresionista de las imágenes y símbolos comunique a los relatos de la escritora un fuerte valor emotivo, a la vez que su temática es poco definida, no le importa tanto decir *qué* le ocurre a sus personajes como expresar, a través de los personajes, *qué le ocurre a ella*. Véase a modo de ejemplo una de sus descripciones:

«Apagadas las luces, desapareció la luna; sobre el tejado se inició el tamborileo de una lluvia fina y se hizo, inmensa, la oscuridad. Parecía que nada pudiera sobrevivir a esa profusa invasión de negrura que, insinuándose por el ojo de las cerraduras y por las rendijas, se escurría alrededor de las cortinas, trepaba a los dormitorios y se iba tragando aquí la jarra y la jofaina, un florero con dalias rojas y amarillas, o las airosas líneas y la panza de la cómoda...»²⁹

EL MATERIAL NARRATIVO EN LOS RELATOS LÍRICOS DE BINYAMIN TAMMUZ

Estas narraciones, que la crítica denomina «de realismo lírico», describen por lo general momentos de la naturaleza con un niño como protagonista. Son obras tempranas del autor, escritas en la década de los cuarenta, y no suponen un estilo constante en el conjunto de su actividad literaria; coinciden con su militancia en el llamado *Movimiento Cananeo*³⁰, de ahí que el contacto con la naturaleza y con lo más primigenio y «natural» del paisaje (el elemento árabe) sea visto con un alto grado de idealización. El narrador, pues, suele ser un niño o un adulto que habla de sus experiencias infantiles (las del propio autor en Tel Aviv y Rejovot). A veces es un narrador heterodiegético, que enfoca su relato desde el punto de vista del observador omnisciente, el cual conoce las más íntimas reacciones del alma del personaje³¹. En estos casos se manifiesta una dolorosa separación entre la existencia real y el mundo interior del protagonista. En otras ocasiones el autor se apoya en un narrador homodiegético que habla en primera persona

28. Id. p. 75.

29. "So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a down-pouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers" (*To the Lighthouse...* 143-144).

30. Cfr. Varela, M.E., *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea*, Granada 1992, pp. 270 ss.

31. *Holot ha-zahab*, 'Ofeq etc. en *Binyamin Tammuz. Mibhar sippurim*, Jerusalén 1990.

y cuenta sus experiencias o sus recuerdos³², pero siempre hay un niño como expresión de lo natural, puro, primitivo o ingenuo frente a las leyes convencionales impuestas por la cultura y la sociedad.

Tiempo y espacio

En estos cuentos se traslada el centro de gravedad desde la realidad exterior a la realidad anímica interna del protagonista, en la cual actúan pensamientos, recuerdos, anhelos y fantasías. Las vivencias interiores están hábilmente trenzadas en el conjunto de acontecimientos externos, y el personaje se va moviendo entre esos dos mundos. Con su vida interior «responde» a las presiones a que se ve sometido por la existencia real.

La estructura de estos relatos incluye un especial modo de concebir el tiempo y el espacio; se observa un riguroso orden cronológico en la presentación de los hechos externos, una relación motivadora y lógica entre los acontecimientos, en el sentido de que cada suceso posterior se basa en otros anteriores. A la vez las reacciones internas del personaje se van imbricando en el esquema lógico externo. El espacio, descrito pictóricamente, representa distintas situaciones (opresoras o liberadoras) del alma del protagonista; generalmente el espacio opresor es la casa o la escuela, y el liberador siempre es el campo y la naturaleza. Tomemos como ejemplo la estructura de uno de estos relatos, *Holot ha-zahab* (Las arenas de oro), el que da nombre a toda la colección.

PLANO REAL

Espacio opresor

La gran habitación
El sofá incómodo
Libros y cuadernos
Paredes desnudas
Objetos que se «aburren»
Mamá (cantando para si misma)

PLANO IMAGINARIO

El mar
Los barcos
La casa de los gemelos
Las arenas de oro
La misteriosa casa roja

escapatoria

Espacio liberador

La calle
Las arenas de oro
Los gemelos árabes

La gran habitación
El sofá incómodo
Libros y cuadernos

32. *Nisayon šeni, nisayon šeliši*, en op. cit. pp. 115 ss.

Las cabras	El armario desvencijado
El árabe que le habla	Objetos que se «aburren»
El árabe que le riñe	Mamá seria y adusta
El árabe que le da de comer	Alimentos artificiales

El tiempo sigue un orden cronológico en el presente y psicológico con referencia al pasado y al futuro. La estructura es gráficamente un quiasmo donde se entrelazan magistralmente *tiempo* (cronológico y psicológico) y *espacio* (real y psicológico). Usa Tammuz el monólogo interior, con sus efectos líricos, apoyado a la vez en un narrador heterodiegético con sus efectos realistas.

Encontramos en el relato varias *ideas/imágenes simbólicas*: Los gemelos árabes que nunca aparecen, sólo existen en la fantasía o en el recuerdo del niño, al igual que el Percival de Virginia Woolf en *The Waves*, que son el símbolo del ideal cananeo del autor frente al mundo culto, civilizado y opresor de su propia cultura y de su propio entorno. Otra idea simbólica es la madre, que tampoco tiene protagonismo, pero que la única vez que aparece de modo real el personaje la ve «canturreando para sí misma», acentuando de ese modo la sensación de soledad e incomunicación.

El efecto ambiguo de realidad-irrealidad viene intensificado por varios recursos lingüísticos, como el cambio de tiempo verbal o el cambio de persona (3ª, 1ª y a veces 2ª).

Fusión de poesía y prosa

Los relatos de Binyamin Tammuz poseen un alto nivel lírico en sus descripciones, veamos algún fragmento como ejemplo:

«Una vez, un día de invierno, vio cómo el cielo cargado de nubes se dirigía en bloque hacia la tierra, a descargar la ira de su pecho en los montes lejanos. Y la tierra se estremecía de placer, el verde de las colinas ardió hasta ennegrecer, y mientras, miles y miles de bocas sedientas se iban abriendo ahí para absorber la lluvia que avasallaba el espacio. Se abrieron las puertas de la nube que estaba en la mitad del cielo, y asomó un pedazo de azul radiante de hermosura que se puso a contemplar la batalla que se reñía en la distancia...»³³

33. *Horizonte*, en Varela, M.E., *Antología de la Literatura Hebrea Contemporánea*, Barcelona 1992, p. 195.

Encontramos en los relatos una serie de elementos propios de la poesía, como son las imágenes irracionales, preferentemente *visiones*³⁴:

«.. Y algunos objetos de porcelana se aburrían en su interior (del armario)»³⁵

«En su interior competían, mano a mano, el aburrimiento y el sueño... vino la rebeldía y los derrotó a los dos.»³⁶

«El agua de soda se estremece de cólera dentro de un vaso...»³⁷

«El rosal que crece junto al banco...abrió anoche tres ojos rojos, y miraba con ellos la calle, tímido y feliz»³⁸

«Comenzó el niño a aprisionar luz con los ojos y a enviarla a lo lejos; y la luz fluía y pasaba por los campos amarillentos conduciendo su oro claro, y por las colinas de bordes verdeantes recogía la luz un poco de aire musgoso para llevarlo de regalo...»³⁹

El sistema simbólico de Binyamin Tammuz es muy repetitivo en sus relatos: todo lo que supone orden (la escuela, el maestro, la familia, los estudios) es opresión, soledad e incomunicación. El mundo natural y primitivo (la arena, las cabras, el campo, los árabes etc.) suponen libertad, amistad, comunicación y vida feliz. Desde una óptica mitológica puede afirmarse que existe en este autor —como en todos los cananeos— una ruptura total del sistema, ya que las imágenes apocalípticas (positivas) usadas en literatura coincidirían más bien con espacios urbanos y ordenados⁴⁰.

EL CONCEPTO DE LITERATURA PARA BINYAMIN TAMMUZ

Para los escritores hebreos/israelíes la concepción de la literatura como «arte por el arte» llegó tardíamente, después de la guerra de 1967, y sobre todo de la de 1973. Antes de esa fecha, aun contando con las aspiraciones esteticistas de algunos, apenas existe la estética como finalidad última de la literatura⁴¹. La mayor parte de las obras literarias, tanto en poesía como en prosa son testimoniales, y si un escritor como David Vogel no tuvo éxito en el Israel preestatal fue seguramente por su «descolgamiento» respecto a la

34. Cfr. Bousoño, C., Op. cit.

35. *Holot ha-zahab*, en *Mibhar sippurim...* p. 29.

36. Id. id.

37. Id. p. 30.

38. *Horizonte*, en op. cit. p. 196.

39. Id. p. 198.

40. Cfr. Frye, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey 1957, p. 131 ss.

41. Hay algunas excepciones: ciertos poemas de Tchernikovsky, o *Koqabim ba-hus* de Natán Alterman, por ejemplo.

realidad que se vivía en el *yišub* en el período comprendido entre las dos Guerras Mundiales. Binyamin Tammuz tuvo aspiraciones estéticas, pero aun así no se puede desvincular de la realidad; para él la literatura y la estética deben transmitir *ideas*. Por eso esta colección de cuentos impresionistas ocultan una fuerte ideología: el *cananeísmo*, movimiento en el cual militó el poeta durante algunos años, y ese cananeísmo se refleja en su visión idealizada de la naturaleza, de lo primitivo y del elemento árabe como lo más sano y auténtico de la región⁴².

BINYAMIN TAMMUZ Y VIRGINIA WOOLF. ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS

Está claro que la técnica de ambos autores es impresionista, que sus descripciones se acercan a lo lírico, a lo pictórico e incluso a lo musical —véase el efecto plástico-sonoro de las olas sobre la playa en Virginia Woolf y de las olas de arena dorada movidas por el viento en Binyamin Tammuz—, por lo tanto en el tratamiento del *espacio* los recursos formales de ambos autores son idénticos: el espacio es casi un personaje, tiene un protagonismo básico.

En cuanto al tratamiento del *tiempo* coinciden también en cuanto a la relación entre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico, de modo tal que toda una vida o una concepción de vida pueden expresarse en un mínimo espacio de tiempo, por medio del movimiento zigzagueante entre realidad y fantasía de los protagonistas, expresado literariamente a través del monólogo interior.

Otro punto de contacto —y éste entra ya en lo ideológico-existencial— es el rechazo de las normas establecidas, la inclinación a lo espontáneo y libre (aunque para cada uno de ellos la libertad suponga cosas distintas). En Tammuz este aspecto es evidente, y en Virginia Woolf, más difuso por lo general, llega en ocasiones a explicitarse de este modo:

«¡Había escapado! Era infinitamente libre, cual ocurre al escapar de la costumbre, cuando la mente, como una llama sin resguardo, se inclina y se tuerce, y parece que vaya a saltar de su lugar»⁴³

Los dos autores usan de modo impresionista las imágenes y los símbolos, lo cual les confiere una fuerte carga emotiva. Esto a la vez tiene sus

42. Cfr. "El Movimiento Cananeo. Entre la literatura y la política", en Varela, M.E., *Historia de la Literatura Hebrea Contemporánea*, Barcelona 1992, 270 ss.

43. "He has escaped! was utterly free -as happens in the downfall of habit when the mind, like an unguarded flame bows and bends and seems about to blow from its honding" (*Mrs. Dalloway*...p. 59).

inconvenientes, y el principal es que a una narración que provoca más una *reacción* que una *acción* puede faltarle la trama o el conflicto que requiere una novela o un cuento. Es decir, por muy exquisita que sea la belleza que se encuentre en sus imágenes, puede faltarle sustancia por ser demasiado subjetiva; la imaginería impresionista puede tener más éxito como complemento a la acción narrativa que como sustitución de ésta —lo cual sería más propio del género poético.

En este sentido —y aquí viene la diferencia básica entre los dos autores— la prosa lírica de Tammuz es más *narrativa* que la de Woolf. En los relatos de la escritora inglesa apenas «pasan cosas», es posible recrearse en la belleza de sus imágenes pero casi no hay argumento. En los del escritor hebreo sí ocurren cosas, o al menos es posible captar *ideas*, no sólo ráfagas emotivas, de ahí que puedan aparecer incluso detalles irónicos, como ocurre en la última parte de *Horizonte*.

Volviendo a la metodología de la que partimos, en los dos autores coincide el primer centro de interés: el *material literario*, tratado de un modo análogo, pero difieren radicalmente en el segundo, el *concepto de literatura*. Para Virginia Woolf es un modo de comunicar *vivencias* artísticamente. Para Tammuz la literatura debe ser portavoz de *ideas*, aunque la emotividad se encuentre de algún modo implicada —lo cual es inevitable, dada la técnica elegida para estas narraciones.