

CONFLICTO PERSONAL Y UNIVERSAL EN *MAREA ALTA*
DE A.B. YEHOSHUA

Personal and Universal Conflict
in A.B. Yehoshua's *Marea Alta*

MARÍA PÉREZ VALVERDE

BIBLID [0544-408X.(1995)44:91-99]

Resumen: Este artículo analiza la estructuras espacial, temporal y actancial de una de las primeras obras de A. B. Yehoshua *Marea Alta*, incidiendo en el motivo de la *'aqedah* de Abraham e Isaac, relacionándolo con uno de los aspectos fundamentales de la existencia del estado israelí: el conflicto con el pueblo árabe.

Abstract: In this paper we analyze the spatial, temporal and actancial structures in *Marea Alta*, one of the first work of A.B. Yehoshua, to see especially the motif of Abraham-Isaac *Aqedah*, and making connections with one of the fundamental aspects of The Israel State: The Arab-israeli conflict.

Palabras clave: Crítica literaria. Literatura hebrea moderna. A.B. Yehoshúa.

Key words: Literay Criticism. Modern Hebrew Literature. A.B. Yehoshua.

Al recordar el problema que Sartre plantea en *¿Qué es la literatura?* (1950), a propósito de la relación autor-obra literaria, y en donde afirma que toda técnica remite a una metafísica, nos percatamos de cómo toda técnica está no sólo ligada al genio individual, sino también a factores culturales y sociológicos, convirtiéndose el texto literario en vehículo del análisis e interpretación que el autor hace del mundo. Y no sólo esto, es también el reflejo de cómo el escritor se pone frente a la realidad y de cómo la representa según los estereotipos de su cultura.

Ésta es nuestra intención al acercarnos al relato de Abraham B. Yehoshúa *Marea Alta*, analizar cómo él ve la realidad de su país, Israel, y cómo la plasma en su obra.

A. B. Yehoshúa se inscribe dentro de la corriente expresionista de la narrativa israelí. Nació en Jerusalén en 1937, y presenta en sus obras un cúmulo de absurdos, los personajes sufren situaciones de angustia, y cuando se rebelan contra el sin-sentido, lo hacen a través de actos absurdos que desembocan en destrucción, revelando una profunda sensación de angustia existencial. Sentimiento que pone

al descubierto la actitud que una parte de la población israelí tiene frente a *su* problema fundamental: el conflicto árabe-israelí.

Esta angustia, reflejada en la literatura, es producto de las situaciones provocadas por las sucesivas guerras entre árabes e israelíes. A partir de la Guerra de Liberación en 1948 la literatura hebrea abandona las actitudes romántica o moralista que hasta entonces había mantenido hacia el árabe dejando paso a una profunda angustia existencial. A partir del 48, el árabe deja de ser el vecino y el enemigo visible y se convierte en la pesadilla invisible que asedia al judío, pierde su rostro, se despersonaliza.

La literatura muestra esta sensación de angustia por estar rodeado de elementos enemigos. Es una doble sensación: de "amenaza" y de "sitio". Se describe la ambivalencia entre pesadilla y atracción, entre culpa y miedo a la venganza del Otro, angustia que precede a la catástrofe. Y algo más: ninguna sociedad puede mantenerse en una aparente "normalidad" cuando esta situación se alarga, se perpetúa a través de los años, cuando ese miedo y esa angustia se convierten en compañeros fieles y en la herencia que van dejando los padres a sus hijos. Es la otra cara de la sociedad israelí encubierta aún hoy por un halo de romanticismo que con el paso del tiempo va desapareciendo en favor de la cruda realidad dibujada por una duda: permanecer aferrada a un pasado que ofrecía seguridad a cambio de un persistente estado de guerra o dar un paso adelante (¿o al vacío?) hacia un futuro en el que se ofrece paz a cambio de esa seguridad.

Toda esta problemática se revela en las historias de Yehoshúa, descubriendo este "otro lado del alma israelí". Su narrativa acusa la influencia de autores como Kafka, Agnon y Camus. La ambivalencia que observa en los grandes momentos de la vida —amor, cáncer, ancianidad, muerte, etc— es totalmente occidental y son el polo opuesto de las experiencias del pionerismo romántico israelí. Ha pasado de una narrativa casi surrealista y bastante simbólico-expresionista de sus primeros relatos en los que rehuía las determinaciones de tiempo y lugar a la descripción más suavizada de la realidad israelí según unas claves psicológicas complejas y también simbólicas con las que nos muestra la forma de vida de Israel y las relaciones entre sus habitantes en una extraña mezcla de realismo y simbolismo donde tiene cabida el elemento absurdo-grotesco.

Ejemplo de esa primera etapa es el relato escogido para analizar, *Marea Alta*¹ de 1962, uno de los primeros publicados² y que a pesar de los más de treinta años transcurridos sigue manteniendo su actualidad vistos los acontecimientos que están ocurriendo en Israel.

El motivo predominante en *Marea alta* es el filicidio. A través de la historia de un joven funcionario de una prisión, al que le encargan sus superiores custodiarla ante el peligro inminente de una marea, Yehoshúa muestra una de las constantes en la historia de Israel: la sangre derramada de los más jóvenes en sus períodos de guerras. No hay mas que recordar que desde su independencia en 1948, este país ha tenido una gran guerra cada década.

Este tema es muy frecuente en Yehoshúa y en la literatura hebrea y se basa en una secuencia bíblica: la *'aqedah* de Abraham e Isaac³. En este mito coexisten dos puntos de vista: a) el del padre Abraham que accede a inmolar al hijo siguiendo un mandato superior (el moderno filicidio), y b) la actitud dócil del que se deja inmolar sin rebelarse, aceptando también su destino. Esta autoinmolación puede ser física o espiritual, a veces razonable y a veces absurda.

Pero en la diégesis (Genette, G., 1972: 280) de este relato se observan otros elementos que es necesario analizar y que entrelazados producen esa mencionada sensación de angustia existencial. En las líneas que siguen vamos a intentar descodificar-recodificar este texto con el fin de ver cómo funciona este relato; qué elementos y qué posibles lógicos del relato son elegidos y cuáles son rechazados (Bremond, C., 1970). Ver cómo los elementos se alían o se contraponen, poner de manifiesto cómo se produce un sentido y cuál es el signo ideológico o existencial de ese sentido. Pasar de una descripción a una interpretación lo menos subjetiva

1. Este relato se encuentra traducido al español dentro de una selección de cuentos de este autor realizada por la profesora Teresa Martínez y que lleva el título de *Marea Alta*, editado en Barcelona en 1989. Cuando indiquemos algún pasaje del relato remitimos a esta edición.

2. La obra de este autor se compone de varias colecciones de relatos, tres novelas, dos piezas de teatro y un cúmulo considerable de ensayos. Su narrativa se encuentra publicada con los siguientes títulos: *La muerte del anciano* (1962) en el que se encuentra *Marea alta*, *Frente a los bosques* (1968), *Nueve cuentos* (1971), *A comienzos del verano de 1970* (1970) y *Hasta el invierno de 1974* (1975). En 1977 publicó su primera novela *El amante*, a la que siguieron *Divorcio tardío* (1982), *Moljo* (1987), *El señor Mani* (1990) y *Regreso de la India* (1994).

3. El sacrificio que Abraham se dispone a ofrecer a Dios, relatado en Génesis 22, ha sido aplicado en la moderna literatura hebrea literalmente o con algunas variantes. Entre algunos de los autores que lo tratan destacan Moshe Shamir, Bialik, Agnon, Shlonsky, Brenner, Yizhar, Amijai y Aharon Megged. (Varela, E.,-Schiller, A., 1990: 58-60).

posible. Es decir, una descripción del nivel anecdótico (Genette, G., 1969) del texto para poder interpretarlo.

En esta descripción nos fijaremos en las estructuras espacial, temporal y actancial⁴ de *Marea alta*.

1. COORDENADA ESPACIAL

Si los primeros relatos de este escritor se caracterizan por su indeterminación de tiempo y lugar, *Marea alta* es la confirmación de ello. De su lectura sólo podemos conocer que la acción transcurre en una cárcel que se encuentra en una isla solitaria. El autor deja traslucir su deseo de no "localizar" su narración. Esta ausencia de descripciones en la sintaxis de esta coordenada produce dos efectos:

- a) El que el relato tienda a generarse como psicologista, se interioriza. El espacio es reflejo del estado anímico, de las emociones del protagonista (que es el narrador homodiegético). Se diría que el autor hace del espacio una prolongación del actante-actor funcionario de la prisión, y éste un fundamento más de los que conforman la coordenada espacial.
- b) Que el relato se universaliza inclinándose hacia una *atopía*⁵ que favorece la primera intención del autor: mostrarnos la sensación de angustia por el acecho de un peligro inminente, representado en este caso por una marea que a su vez es uno de los elementos que conforman el espacio cosmológico del relato frente al espacio humano-social que ocupa en su totalidad la cárcel.

En el primero encontramos otros elementos naturales como tormenta, montañas y nubes, y elementos climáticos como lluvia y niebla. Esta dualidad espacio abierto/espacio cerrado no implica una oposición libertad/opresión. Por el contrario, lo exterior intensifica más la idea de subyugación que el elemento del espacio interior (la prisión) significa debido a las características de estos elementos naturales y climáticos que propician esta sensación.

El relato se inicia con una descripción de este espacio externo: «Hace ya dos semanas que la tempestad enloquece en las islas del sur y de día en día arreceja más. Todo se nubla en un momento y cúmulos de nubes cargadas de agua

4. Actante lo definimos como agente personal o impersonal cuya presencia genera, impulsa o modifica la dinámica de la narración, llevando a cabo una función morfológica, sintáctica y semántica en el nivel anecdótico o en el nivel simbólico. (Propp, V., 1971; Soriau, E, 1950; Greimas, A. J., 1970).

5. Tendencia del texto narrativo a construirse fuera de una coordenada espacial. (Vuarnet, J. N., 1976).

descansan sobre la llanura como montones de lana sucia. Una tormenta de granizo, transparente y fría, barre la soledad y azota ininterrumpidamente el edificio gris de la prisión» (pág 9). A partir de ahí la acción pasa al interior de la cárcel y las actividades del joven carcelero: limpiar, preparar la comida, repartirla... y vuelve a la descripción del mundo cosmológico con un elemento climatológico, la "niebla" que actúa como bisagra semántica⁶ indicándonos cómo puede ser el espacio que rodea a la prisión: «... Como rápidamente y sin ganas la poca e insípida comida, y bajo el patio para ver la tormenta".

Niebla. "Esfuerzo la vista tratando de ver agua y no distingo nada, aguzo el oído para percibir su rumor, como quien espera escuchar los pasos de su amada, pero el ulular del viento enloquecido dentro de la niebla borra cualquier otro ruido. Imposible saber nada por el recorrido del sol. El cielo es todo gris. Vuelvo al corredor». El término describe muy bien las características de la totalidad del espacio: el cielo gris, el universo gris, el día gris, la prisión es gris, el uniforme de los presos es gris, la playa es gris, las sábanas son grises. Todo es gris «los dos días que preceden a la marea alta, se me pasan como un *sueño gris*, lleno de ternura y trabajo» (pág 19).

Mediante esta característica común de la morfología de los elementos que conforman el espacio, Yehoshúa crea esa igualdad entre lo exterior y lo interior, logrando que ese espacio sea reflejo de la sensación de miedo y opresión (cárcel-isla) que del proceso narrativo se desprende. Es lo que anteriormente señalamos: el espacio es prolongación del estado anímico del actante-actor, joven guardián «La prisión era una mancha sin relieve en la llanura, sin embargo yo sé que forma parte de mi ser» (pág 21). Esto se confirma al final del relato cuando el muchacho sabe que va a morir y lo acepta como una liberación de esa angustia lo que le provoca una serena felicidad, la morfología de ese espacio se modifica: «Sí, me dormí; y cuando me despierto, el sol se halla ya en lo alto del cielo y un silencio verdadero envuelve la casa vacía. Las aguas no suben más. Un trinar alegre de pájaros llena mi ventana. Vuelvo a sentirme feliz. La marea ha bajado...» (pág 36).

6. Elementos narrativos en los que cristaliza el tránsito de una situación (A) a otra (B) en el interior de la dinámica del relato. Estos elementos suelen estar constituidos por acontecimientos; ahora bien, la narración moderna nos tiene acostumbrados a un tipo de bisagras que tenemos que llamar semánticas, al ser la aparición de una palabra en el discurso del narrador o de alguno de los actantes actores, y no un acontecimiento, la que hace progresar el relato.

«Todo el universo resplandece, resplandor sobre resplandor. Las aguas son un espejo pulido, inmóvil. Los rayos del sol se quiebran alegremente. Sólo desde esta estrecha ventana se puede comprender hasta qué punto es todo grande y abierto al espacio» (pág 37).

2. COORDENADAS ACTANCIAL Y TEMPORAL

El universo exterior descrito en este relato remite también a unas fuerzas actanciales encarnadas en personas, animales y cosas de los cuales los detalles que nos proporciona el texto en sus descripciones no nos permite caracterizarlos. La misma indeterminación que observamos en la estructura espacial se repite en los actantes-actores. Sólo conocemos de ellos su ocupación y algún aspecto que ahonda aún más en este indeterminismo propio de un relato psicologista. Así, del jefe de la prisión nos señala su *vejez*: «se trata de un oficial de pequeña estatura, de mediana edad, cabellos plateados y rostro enjuto y extremadamente severo. Un hombre de la vieja escuela que yo venero» (pág 10).

Del guardián que se queda es la juventud la que se resalta: «soy nuevo en esta cárcel, principiante todavía en el servicio... Hace solamente un mes que terminé el fatigoso curso de carcelero» (pág 9)... «¿Quién es más digno, entre todos sus hombres, de ser aceptado como voluntario sino yo mismo, joven carcelero que tanto empeño pone en distinguirse en el servicio?» (pág 11).

De los prisioneros destaca su ancianidad y su peligrosidad pasiva pero latente: «Ahora ya son viejos» (pág 14)... «Pero quizás son demasiado viejos para trepar por las paredes de la celda» (pág 25)... «Me han robado las llaves... Están ocultos en sus celdas, maquinando alguna fechoría sin que yo los vea y sin verme ellos a mí. No puedo atravesar el corredor para buscar las llaves, por miedo a que me ataquen por la espalda... están mudos. Es imposible saber quién de ellos tiene mis llaves. Qué increíble habilidad poseen para comunicarse entre si con voz muda y con señales invisibles» (pág 32).

Estas características destacadas, juventud, vejez y peligro son fuerzas actanciales. Otra de esas fuerzas aparece representada en un elemento natural: la marea. Ésta reproduce el peligro activo, la destrucción total, la muerte: «... antes de la subida de las aguas y de la violencia destructora de las mismas (pág 11)... Pero, alrededor de la prisión, ya braman las aguas que fluyen sin tregua. Ya no son una línea delgada sino una avenida impetuosa de agua, un poderoso batallón, una masa tumultuosa que transforma toda la llanura en un profundo lago. Ya llegan hasta el final de la muralla, suben a ella, la cubren y, en decenas de cascadas centelleantes, se desbordan en el patio, cubren las baldosas y, rápidamente

te llegan hasta el muro de la misma prisión, lamen la piedra gris, maquinando malos designios, seguras de su victoria» (pág 24).

No obstante hay otra fuerza actancial que es el móvil de la situación que se representa en el relato, es la Ley-Tradición. Su presencia es constante desde el inicio hasta el final. Todo el sin-sentido de las acciones tiene su origen en una obediencia fiel a esa ley representada en el relato en el Manual del Reglamento. Incluso el libre pensamiento está sometido a su observancia: «¿Hay alguna ordenanza que permita a un carcelero pensar por su cuenta cuando está de servicio? No sé. Hasta que no estudie todos los detalles del Manual del Reglamento y a qué atenerme, estoy autorizado a beneficiarme de la duda» (pág 10).

La morfología de los actantes viene derivada de esta fuerza; la juventud del guardián, la vejez del jefe de la prisión, la actitud del guardián frente a los presos, la marea que inundará la cárcel y la actuación absurda del joven funcionario al final cuando quiere transmitirles a los presos las enseñanzas de ese manual porque no soporta que se pierda con su huida, viene dada por ese *amor* a la ley, o más bien esclavitud a un libro que no sólo es un conjunto de leyes sino el fundamento de una forma de vida, podría decirse que de una religión. De hecho en el relato se menciona a un rey, a un señor del que emanan esas leyes y al que el joven guardián suplica compasión. Esas líneas recuerdan a bastantes pasajes bíblicos: «Señor y rey, estoy aquí, en este corredor oscuro y alejado, no me sometas a una prueba. Y las lágrimas vuelven a mis ojos, ¿cuándo saldré también yo hacia las montañas?» (pág 24).

Yehoshúa ha ido describiendo a través de las acciones del joven una fuerza actancial que oscila entre Ley-Tradición-Religión, y en definitiva esas tres ideas conforman la forma de vida de un ser humano tanto por presencia como por omisión. Parece que el autor hace una crítica absolutamente negativa de esta fuerza. Todos los valores que implica son repulsivos: sumisión, opresión, militarismo...., desde el inicio se observa que ese pensar, ese modo de vivir va a conducir a una tragedia porque sus reglas están formando ideas y personas para la violencia, exentas de sentimientos, autómatas de un régimen militarizado. Cualquier asomo de alguna emoción en el joven es reprimido por este afán de perfeccionamiento a lo que dicta el manual, que será el que inevitablemente conduzca al desastre al robarle los presos las llaves de las celdas cuando pretende enseñarles las leyes. Ahí será cuando el muchacho asuma el significado de ser *persona*, con sentimientos, con defectos. Ese será su paso hacia la libertad aunque éste signifique la muerte. Sin embargo esta crítica no supone el rechazo absoluto

de esa Ley-Tradición-Religión, sino por el contrario muestra lo que una determinada interpretación o enseñanza de ella puede ocasionar. Tal es así que al final de *Marea alta* se nos muestra el otro lado del Manual del Reglamento, los aspectos de un libro que destila humanidad, paz y felicidad: «Enseguida me sentaré en la banqueta y leeré el Libro del Reglamento. Ahora me doy cuenta de la grandeza del legislador que lo hizo como un libro de poesías en el que se puede leer salmo tras salmo y llegar a convertirse en verdad en un ser pacífico, cerca de todo lo que está lejos de ti» (pág 36).

Ha sido el hombre el que ha cercenado una parte de las doctrinas de ese libro y ha estimulado la que era más conveniente para sus propósitos, educar para custodiar, para matar. El joven guardián ha tenido, por supuesto, su maestro: «La imagen del maestro que me había enseñado el Manual del Reglamento surge ante mí. Vestido de negro, severo y profundo, fue quien despertó en mí el entusiasmo por las palabras escuetas» (pág 26). Esa enseñanza negativa, no el Manual en sí, es la que provoca toda esa situación absurda y angustiada. Serán los perros amaestrados por el muchacho los que lo maten cuando se queden encerrados con él en la celda. Los amaestró para que fueran fieros y voraces con los presos y se han vuelto contra él, no distinguen entre el uno y los otros. Es una moraleja tan antigua como profunda: la violencia engendra violencia.

La maestría de Yehoshúa está en mostrarnos este pensamiento sin necesidad de determinar qué libro, qué Ley-Tradición-Religión o qué ideología se esconde debajo del Manual del Reglamento. Cualquier lector al descodificar en su lectura este texto puede interpretar que el pensamiento que subyace en este relato es una crítica a la intolerancia, ya sea religiosa, ideológica o la combinación de ambas que conduce a una situación que provoca ese miedo y esa angustia existencial.

No obstante volviendo al inicio de estas páginas es obvio que el autor interpreta y representa la sociedad en la que vive, la israelí. Pero el producto es universal. De unos factores culturales, históricos, sociales y políticos concretos, abstrae y compone un texto atópico e intemporal. Esos factores naturalmente se manifiestan en el texto. Es fácil para el conocedor del judaísmo y de la historia de Israel reconocer que el Manual del Reglamento es la Torah, que los comentarios a aquél son el Talmud, la Mishnah y todo el material halákico. También es sencillo reconocer bajo el actante-actor (el muchacho que nunca abandona su metralleta) a aquellos jóvenes israelíes que pasean por cualquier calle de Jerusalén con una compañera inseparable: su arma. Igualmente adjudicaríamos el papel del enemigo árabe a los presos. Pero nuestro autor al no facilitarnos explícitamente

estos datos compone un relato en el que lo importante no es localizar en el espacio y en el tiempo la situación planteada sino señalar que ésta es lo verdaderamente importante.

Estas atópía y atemporalidad del texto hacen que se pueda aplicar su lectura en cualquier lugar y tiempo. Lo sintomático es que después de treinta años de su composición se puede afirmar que la realidad abstracta intolerante que en él se describe no ha desaparecido, por el contrario se ha expandido. También por desgracia, la realidad concreta, Israel, no ha cambiado. La voz de la palabra es acallada por el sonido de la violencia. ¿Será otro precepto de algún Manual del Reglamento?

BIBLIOGRAFÍA

- Bremond, C., 1970, *Logique du récit*. París.
Genette, G., 1969, *Figures II*. París.
Genette, G., 1972, *Figures III*. París.
Greimas, A.J., 1970, *Semántica estructural*. Madrid.
Propp, V., 1971, *Morfología del cuento*. Madrid.
Sartre, J.-P., 1950, *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires.
Soriatu, E., 1950, *Les deux cents mille situations dramatiques*. París.
Varela, M.E.- Schiller, A., 1990, *Flores de fuego, años de fuego. La poesía de Jaím Guri*. Granada.
Vuarnet, J.N., 1976, "Utopie et atopie". *Littérature* 21, Febrero.