

21.769

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Hebreo y Arameo

**LA POESÍA DE YEHUDA
AMIJAI**

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

Autora: Raquel García Lozano

Directora: Judit Targarona Borrás

21.769

RAQUEL GARCÍA LOZANO



* 5 3 0 9 8 3 5 1 8 5 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

**LA ESPERANZA SIEMPRE
ESTÁ EN EL MEDIO**

(Estudio sobre la obra poética de Y. Amijai, 1948-1989)

Son vanos todos los esfuerzos por escapar al horror del presente buscando refugio en la nostalgia de un pasado todavía intacto o en el olvido de un futuro mejor.

Hannah Arendt.

Introducción

A. Breve apunte sobre la vida y la obra de Yehuda Amijai.

Yehuda Amijai nació en Würzburg, Alemania, el 3 de mayo de 1924, en el seno de una familia muy religiosa de comerciantes y agricultores. En 1935 toda su familia emigra a Palestina, por lo que no sufrió los horrores del holocausto. Sin embargo, muchos de sus amigos de la infancia no tuvieron la misma suerte y murieron a manos de los nazis; como "la pequeña Rut", a la que dedica varios poemas y gran parte de su novela, que se extinguió en uno de los hornos de la muerte.

A los trece años llega a Jerusalén donde, después de vivir en Petaj Tiqva, estudia en el colegio religioso Mahala; pero ni la arraigada creencia de sus padres ni la educación religiosa que recibió pudieron evitar que desde muy joven dejase de creer, y hoy se declara como una persona no religiosa.

En 1942 se ofrece voluntario para luchar en la Segunda Guerra Mundial como soldado del ejército británico. Durante la Guerra de la Independencia de 1948 forma parte del *Palmaj*, cuerpo de élite para la defensa de Israel. Después de la guerra vuelve a Jerusalén, se casa con Tamar Horen y estudia literatura y Biblia en la Universidad Hebrea. Posteriormente ejerce como profesor de instituto. En 1963, a los 39 años, conoce a Jana Sokolov, su actual esposa.

Es padre de tres hijos, uno de su primer matrimonio -Ron- y dos del segundo -David y Emmanuela-, a los que dedica varios poemas y algunos de sus libros. Hoy día continúa viviendo en Jerusalén, en uno de los barrios más bellos

de la ciudad y el primero que se construyó fuera de las murallas, Yemin Moshe. Sobre el momento actual de su vida dice: "Cuando éramos niños había libros de cuentas muy feos, sin dibujos, y en la última página estaban las soluciones de los ejercicios, pero eso no ayudaba a resolverlos. Durante toda mi vida estuve ocupado en solucionar problemas, ahora he llegado a la última página en la que se encuentran las respuestas. Y eso es maravilloso".¹

Yehuda Amijai no comenzó a escribir hasta el fin de la Guerra de la Independencia, quizá influido por algo que le ocurrió en 1944 siendo soldado del ejército británico: "Los británicos tenían bibliotecas móviles y durante una tormenta de arena se volcó el furgón y los libros quedaron tragados por la arena. Empecé a excavar y tropecé con una antología de poesía inglesa: Eliot, Auden, Dylan Thomas. Hasta entonces nunca había escrito poesía. Cuando leí el libro tuve la misma sensación que alguien que va a un conocido restaurante y piensa, yo puedo hacerlo igual de bien que ellos",² y en 1955 publica su primer libro de poemas *Ahora y en otros días*. En esta obra el poeta plasma el horror de la guerra, el dolor por la muerte de muchos de sus compañeros y amigos; como Dicky, el oficial de su destacamento del séptimo regimiento del *Palmaj*, que consiguió burlar el bloqueo del Negev para ver a su hija recién nacida, y al día siguiente cayó en Juleyqat junto a otros veintitrés compañeros; Amijai escribe en su diario el día 22 de abril de 1969: "Antes de salir, Dicky decidió que yo saliese con la otra parte de la brigada. Suerte y destino".³ La muerte de su padre, acaecida en 1951, también queda reflejada en esta obra. Varios poemas de amor están dedicados a su primera mujer, como "Seis poemas a Tamar".

Desde la publicación de este libro, obra considerada como el punto de partida para la nueva generación poética y con la que ganó el premio Bialik de poesía en 1956, Amijai se ha convertido en uno de los más grandes poetas de Israel. Pero su especial carácter no le facilitó el camino al inicio de su carrera literaria, a su posición dentro de la poesía hebrea se refiere cuando dice: "cronológicamente pertenezco a la *Generación del Palmaj*. Jayim Guri y yo luchamos en la misma compañía, en la brigada del Negev, pero yo todavía no escribía. Y desde el punto de vista literario pertenezco a la *Generación del Estado*: Natán Zaj, David Avidán, Dalia Ravikovich".⁴

Intentó publicar en la revista literaria que dirigía Shlonsky, pero las características formales y estilísticas de su poesía no respondían a los gustos del grupo de Alterman y Shlonsky. Este rechazo acercó a Amijai al grupo "Liqrat" que le publicó su primer libro.

Sus tres primeras obras *Ahora y en otros días* (1955); *A una distancia de dos esperanzas* (1958) y *En el jardín público* (1959) se reúnen junto con otros poemas en el libro editado en 1963 *Poemas 1948-1962*. Durante esos cuatro años escribe un libro de relatos, *Con este terrible viento* (1961), una obra de teatro, *Viaje a Nínive* (1962) y una novela, *No de ahora, no de aquí* (1963).

Yehuda Amijai continúa ganando premios literarios y ocupando un puesto de honor en la nueva poesía israelí. En 1969 obtiene el premio Brenner por su libro de poemas *Ahora en el ruido* (1969); el lugar destacado que la infancia, el amor y la guerra tienen en su primera obra, es ocupado ahora por la figura del hijo, Jerusalén y la muerte: una parte importante del libro está dedicada a la

Jerusalén de la Guerra de los Seis Días, su hijo -al que dedica el libro- ocupa el lugar central que en la obra anterior tenía el padre, y la vejez del "yo lírico" comienza a surgir entre los versos.

La publicación en 1971 de *Y no para recordar* y en 1974 de *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad* marcan el final del primer período de su obra poética. En 1977 se edita *El tiempo*, libro que prepara el camino para la poesía tardía de Amijai, para la poesía de los años 80: *Gran tranquilidad: preguntas y respuestas* (1980), *Una hora de gracia* (1982), *Hombre eres y al hombre volverás* (1985) y *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos* (1989). En 1982 obtiene el premio Israel de poesía y es nombrado poeta nacional.

En sus últimas obras sigue escribiendo, como él mismo dice, "sobre situaciones que conozco [...] Escribo sobre mí mismo, sobre mi vida privada, sobre mis amores, mis hijos, mi dolor, la nostalgia de mis padres, y los demás se ven reflejados en ello".⁵ Por eso su poesía es al mismo tiempo una autobiografía y una biografía del hombre del siglo veinte que ha vivido guerras, ha perdido a seres queridos, ha amado y ha sufrido como él. Sus versos describen el universo privado e individual del "yo poético" que vive en el Israel de finales del siglo XX, pero ese individuo se transforma en un espejo donde toda la humanidad de este siglo puede verse reflejada. Por tanto, podríamos decir que la poesía de Amijai tiene un carácter mucho más universal y colectivo que la creada por la generación anterior, ya que el "yo" de nuestro poeta se extiende mucho más allá que ese "nosotros" cuya colectividad se reducía a un grupo muy determinado y a un lugar muy concreto.

OBRAS DE YEHUDA AMIJAI

Poemas:

עכשיו ובימים האחרים (*Ahora y en otros días*), Liqrat, Tel Aviv 1955.

במרחק שתי תקוות (*A una distancia de dos esperanzas*), Ha-Kibutz ha-meujad, Tel Aviv 1958.

בגנה הציבורית (*En el jardín público*), Aksav, 1959.

שירים 1948-1962 (*Poemas 1948-1962*), Schocken, 1963; Schocken, Tel Aviv 1977, 8^a ed. ampliada.

שירים 1963-1968. **עכשיו ברעש**. (*Ahora en el ruido. Poemas 1963-1968*), Schocken, Tel Aviv 1969.

ולא על מנת לזכור (*Y no para recordar*), Schocken, Tel Aviv 1971.

מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול (*Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*), Schocken, Tel Aviv 1973.

הזמן (*El tiempo*), Schocken, Tel Aviv 1977.

שלוה גדולה: שאלות ותשובות (*Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas*), Schocken, Tel Aviv 1980.

שעת החסד (*Una hora de gracia*), Schocken, Tel Aviv 1982.

מאדם אתה ואל אדם תשוב (*Hombres eres y al hombre volverás*), Schocken, Tel Aviv 1985.

גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות (*También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*), Schocken, Tel Aviv 1989.

Novela:

לא מעכשיו לא מכאן (*No de ahora, no de aquí*), Schocken, Tel Aviv 1963.

מי יתן לי מלון (*Quién me dará un hotel*), Beitan, 1971.

Relatos:

ברוח הנוראה הזאת (*Con este terrible viento*), Sifriat Poalim, 1961; Schocken, Tel Aviv 1973.

Teatro:

מסע לנינוה (*Viaje a Ninive*), Akshav, 1962. Incluido en *Campanas y Trenes* 1968.

פעמונים ורכבות (*Campanas y trenes*), Schocken, Tel Aviv 1968; edición ampliada, Schocken, Tel Aviv 1992.

Infantil:

הזנב השמן של הנומה (*La cola gorda del sueño*), Schocken, Tel Aviv 1978.

ספר הלילה הגדול (*El libro de la noche grande*), Schocken, Tel Aviv 1988.

B. Intención del trabajo.

Este trabajo comenzó con dos años dedicados exclusivamente a leer y comprender la obra poética de Yehuda Amijai. Fruto de esa lectura paciente y atenta, y de una continua reelaboración posterior, ha sido la traducción de su obra poética escrita entre 1948 y 1989. Hasta llegar a la traducción definitiva, todos los poemas pasaron por una serie de etapas. Durante la primera fase procedimos a una traducción bastante literal, posteriormente realizamos una traducción fiel al idioma de partida pero también al de llegada, y por fin, hicimos una última traducción apoyada por una comprensión global de su obra, pues cada poema traducido había ido ayudándonos a descifrar el sentido de algunos versos oscuros que habían quedado sin resolver; las palabras, las imágenes y los poemas fueron adquiriendo así un pleno sentido.

Sin embargo, el hecho de haber abordado toda su poesía escrita hasta finales de los años ochenta, y conscientes de que la depuración final de la traducción no está todavía lograda, presentamos este trabajo como un apéndice al estudio de su obra, o mejor, como una herramienta de la que nos hemos servido para poder analizar los poemas.

Tras ese primer período de lectura y traducción, en que nos ocupamos solamente de los textos salidos de la pluma de Amijai, comenzamos a interesarnos por las obras que sobre él se habían escrito, y a esbozar un posible tema de estudio. Para concretar el tema de trabajo comenzamos a plantearnos si

se podía calificar la poesía de Amijai de individualista, y, en tal caso, qué representaba en su obra el "nosotros", en contraposición al "nosotros" colectivo de la generación anterior. Era necesario, por tanto, analizar qué lugar ocupaba el "yo poético" de Amijai en el mundo que le rodea, en el contexto de su obra.

El análisis de la relación entre el "yo poético" y el mundo no es nuevo en poesía, y no lo es tampoco en la poesía de Amijai -una muestra de ello es el amplio estudio que de este tema hace Boaz Arpali en 1986-; pero, para entender esa relación entre el "yo poético" y el mundo nos pareció necesario analizar la relación entre ese "yo" y los distintos "otros" que llenan su mundo: su mujer -la mujer-, sus padres, sus hijos, sus compañeros y amigos. Todas estas figuras son el reflejo de esa heterogeneidad que constituye la esencia misma del espacio y el tiempo en el que vive el hombre, son el reflejo del amor y el desamor, de la ausencia y la presencia, del pasado y el futuro, de la infancia y la vejez, de Oriente y Occidente, de la guerra y la paz, de la vida y de muerte.

Yehuda Amijai no canta en sus poemas al amor sino a la mujer, no habla de la guerra sino de sus compañeros caídos en el campo de batalla, no describe el horror del holocausto sino su relación con su amiga Rut a la que quemaron en un campo de exterminio, no habla de su infancia sino de su padre, no plasma su envejecimiento sino el nacimiento y crecimiento de sus hijos. Es precisamente la relación con esos personajes lo que llena de contenido al propio "yo poético", el mundo y su propia obra; por tanto, hemos preferido sumergirnos en el "yo lírico" de Amijai de la mano de esas presencias que lo explican a él y a su poesía. Los referentes autobiográficos de su poesía, van poco a poco adquiriendo un

caracter de universalidad a medida que el "yo lírico" deja de ser un "yo" concreto para convertirse en la voz del poema; y a medida también que los distintos "otros" pierden su concreción y adquieren un rostro cualquiera para conquistar así el terreno de la universalidad, donde es posible el reconocimiento.

Pero la intención última de este trabajo no ha sido analizar personajes ni ideas dominantes, tampoco descubrir si la poesía de Amijai es o no individualista; no ha sido nuestro objetivo analizar cómo concibe el mundo el poeta, sino hallar qué lugar ocupa la voz del poeta en el mundo y qué lugar le queda reservado a la palabra poética cuando la humanidad difícilmente puede calificarse ya de humana. No hemos pretendido buscar la posición del poeta ante el mundo en guerra, sino descubrir cómo la palabra puede continuar siendo poética después de haber atravesado tantas guerras, tanto horror y muerte. Hemos intentado descubrir qué poder tiene la palabra poética para vencer a la muerte y asemejarse así a un dios. Recorriendo la obra de Yehuda Amijai hemos intentado buscar las claves que puedan llegar a explicar, si es que eso es posible, la pregunta que se hace John Berger: "¿Qué hace entonces la poesía para transformar tanto el lenguaje, que, en lugar de limitarse a comunicar información, escucha y promete y desempeña el papel de un dios?".⁶

Al traducir la obra poética de Amijai nos llamó la atención la infinidad de veces que aparecían imágenes relacionadas con la idea de cambio y con todo aquello que se encuentra entre dos elementos opuestos. Estas imágenes recurrentes no podían ser casuales, y así llegamos a la conclusión de que eran una

clave para entender su poesía, pues sus versos fluyen, precisamente, entre dos mundos, entre dos épocas y entre dos culturas. Entonces comprendimos qué era y dónde se encontraba su palabra poética: una palabra en movimiento entre el "Yo" y el "Otro", en el lugar donde todo puede ser nombrado, en el reino de la palabra creadora que dividió las aguas; allí está su lugar, entre la tierra seca y las aguas, entre el desierto y el mar:

בְּמִזְרַח הַדְּבוּרִים נִמְצָא מְדַבֵּר. בְּמַעְרָב, הַיָּם.

(Veinte nuevos *merubbaim*, VII, *Poemas 1948-1962*, p. 230)

Para intentar determinar el espacio y el tiempo desde el que habla el "yo poético" de Amijai, hemos comenzado haciendo un breve recorrido por la obra de los principales poetas contemporáneos hebreos, hemos establecido semejanzas y diferencias entre el hablante en la obra que nos ocupa y el hablante en los poemas de las generaciones que le antecedieron, así hemos podido llegar a entender lo que supuso la publicación del primer libro de Amijai en el contexto de la poesía hebrea contemporánea. Las opiniones más destacadas de la crítica, sus distintas formas de entender la obra de este poeta, nos han ayudado también a comprender el lugar desde el que nos habla el "yo lírico" de Yehuda Amijai. Un lugar "intermedio" desde el que el poeta puede dialogar con nosotros sobre el amor o la mujer perdida, sobre la infancia o sus padres muertos, sobre la muerte o sus compañeros caídos en el campo de batalla; un lugar donde el "Otro", ausente, se convierte en interlocutor. Así el "yo poético" puede dialogar con el "otro", por el

privilegio que significa no se "Yo" ni ser el "Otro" para que todos podamos ser ese "yo" o ese "otro", Amijai nos ha cedido así el lugar del hablante y el lugar del oyente, el lugar del escritor y el lugar del lector. Desde su "lugar de en medio" he conseguido que el "yo poético" vuelva a ser el "tohu wa-bohu" indiferenciado que, en definitiva, sigue siendo el mundo y los seres que lo habitan.

De todo lo dicho puede extraerse que nuestro estudio es el resultado de una atenta y minuciosa lectura de los textos, primero como unidades independientes y más tarde como una unidad global. Los propios textos han sido las guías de nuestro método, de nuestro camino interpretativo. Creemos que cualquier acercamiento a un texto es ya deudor de las grandes aportaciones de la crítica moderna al estudio de la obra literaria; en este sentido, podrán hallarse a lo largo de este trabajo huellas de los distintos sistemas interpretativos; pero de ninguno de ellos somos explícitamente deudores, pensamos que la mejor interpretación posible de un texto emana del texto mismo, de su lectura atenta y definida.

Nuestro método ha cumplido un círculo hermenéutico: hemos partido del texto para llegar, con mayor bagaje interpretativo, a él.

El ideal de interpretación textual sería, a nuestro entender, el buscado por Heidegger en su lectura de poetas, de Hölderlin, de Trakl, de Rilke; donde la máxima pretensión sería dejar hablar, dejar aparecer al texto mismo, sin "ocultarlo" tras elaboradas teorías literarias. Por ello, nos permitimos reproducir

en una larga cita las palabras que Heidegger escribió en la "Nota previa a la cuarta edición ampliada" de sus *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*:

Los ensayos de interpretación de algunos poemas de Hölderlin hasta ahora publicados por separado, se reúnen aquí sin modificación.

Estas interpretaciones forman parte del diálogo de un pensar con un poetizar, cuya unicidad histórica nunca puede ser demostrada según la historia literaria, pero que se puede señalar mediante el diálogo pensante.

Una observación ya dada a conocer antes dice lo siguiente sobre el interpretar:

Lo que sean en verdad las poesías de Hölderlin, no lo sabemos hasta hoy día, a pesar de los nombres "elegía" e "himno". Estas poesías aparecen como un sagrario sin templo, en que se conserva lo poetizado. Estas poesías son, en el estrépito de los "lenguajes impoéticos", como una campana que cuelga al aire libre y queda destemplada ya por una ligera nevada que cae sobre ella. Quizá por eso dice Hölderlin en versos posteriores estas palabras, que suenan como prosa, pero que son poéticas como apenas ninguna otra (Esbozo para *Colón* IV, 395):

A causa de cosas menudas
destemplada como por nieve estaba
la campana, con que
se toca
para la cena.

Quizá toda interpretación de estas poesías es como una nevada en la campaña. Por mucho que logre o no logre una interpretación, esto es siempre cierto sobre ella: para que lo puramente poetizado en un poema está ahí un poco más claramente, debe romperse en cada situación el discurso interpretativo y lo que intenta. En atención a lo poetizado, la interpretación del poema debe intentar hacerse superflua a sí misma. El último, pero también el más difícil paso de toda exposición consiste en desaparecer con

sus interpretaciones ante la pura presencia del poema. El poema, que entonces se yergue en su propia ley, aporta él mismo inmediatamente una luz a los demás poemas. Por eso, en la lectura repetida, creemos que ya habríamos entendido siempre así los poemas. Está bien si lo creemos así.⁷

Que este haya sido nuestro intento, apuntando a un modelo tan alto, no significa que lo hayamos logrado; pero si algo hemos pretendido con este estudio ha sido que la poesía de Amijai aparezca ante el lector, en una de las múltiples lecturas posibles, de forma clara, con la claridad que esconde toda palabra poética, oculta muchas veces tras la aparente oscuridad del lenguaje poético, tras la forma críptica de una imagen. Porque si toda gran poesía es un modelo de rigor, un modelo de exactitud, toda interpretación que quiera ser también exacta y rigurosa debe atenerse al espacio que esa palabra nombra, al surco que el verso va progresivamente elaborando y donde el modelo interpretativo debe hallar su lugar; su casa. Los temas tratados a lo largo de esta tesis, han ido así creciendo en ese espacio que la propia obra de Amijai ha creado; en el hemos pretendido habitar.

De este modo se ha dejado abierto un camino para trabajos posteriores donde la obra de nuestro poeta cobraría otra luz, cimentándose en estructuras conceptuales externas al texto mismo; porque en este trabajo hemos decidido que los cimientos se elaborasen con materiales extraídos de los propios poemas. Con nuevos cimientos y materiales nuevos podrá, sin duda, construirse otra casa.

C. Sobre la forma de citación y transcripción.

Los poemas de Yehuda Amijai que hemos comentado en este estudio, y solamente los de este autor, aparecen en el idioma original; el título de los poemas está traducido y la página a la que hacemos referencia corresponde al lugar que ocupa cada poema en el volumen II de nuestra tesis, donde se recoge la traducción de toda su obra poética; en el índice de este volumen aparece el título de cada poema en hebreo y en castellano, así como su página correspondiente en la traducción, y entre paréntesis la de los textos originales.

Para facilitar la lectura hemos optado por traducir tanto las citas de crítica literaria como las de los versos de Amijai intercalados en el texto. En el primer caso hemos dejado el texto original en las notas a final de capítulo, en el segundo las notas hacen referencia a nuestra traducción.

Los títulos de los libros de Amijai aparecerán siempre traducidos, ya que al enumerar sus obras hemos citado ya los títulos originales. En algunas ocasiones estos títulos aparecen abreviados. *Poemas 1948-1962* es citado como *Poemas*, *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad* se cita como *Detrás de todo esto*, *Gran tranquilidad: preguntas y respuestas*; como *Gran tranquilidad*, hemos citado así mismo *Hombre eres y al hombres volverás* como *Hombre eres*, y *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*; como *También el*

puño. Los títulos de los libros del resto de los poetas estarán en hebreo la primera vez que se aparezcan en el texto, con nuestra traducción entre paréntesis, después se citarán siempre traducidos.

Todas las traducciones del hebreo, tanto de poemas como de fragmentos de artículos y libros, han sido realizadas por nosotros. Aunque de alguno de los poemas citados existe traducción española, no ocurre así en todos los casos, por tanto hemos decidido optar siempre por nuestra propia versión y, de este modo, hacernos responsables tanto de los aciertos como de los errores.

Para la traducción de poetas alemanes y anglosajones hemos utilizado siempre ediciones bilingües, por tanto citaremos solamente dichas ediciones donde se podrán encontrar los textos originales contrastados. La excepción a esta norma es las *Elegías de Duino* de R. M. Rilke que citamos por la edición castellana de E. Barjau, no sólo por su calidad reconocida sino también por su excelente aparato crítico. Sin embargo en la bibliografía aparecerá también la edición bilingüe en traducción de J. M. Valverde.

En este punto queremos referirnos a la transcripción de los términos hebreos, un tema siempre polémico, y al que todavía no se ha encontrado una respuesta unánime. El mayor problema se plantea cuando hablamos de una lengua viva, moderna pero lejana y extraña para el público a quien la queremos acercar. En nuestra opinión es necesario, incluso me atrevería a decir que es un deber, hacer todo lo posible para que el lector de la obra literaria pueda pronunciar aquello que tiene ante los ojos. Por tanto hemos optado por acercar lo más posible los términos hebreos a la lengua castellana. Al no haber encontrado

ningún método totalmente satisfactorio hemos decidido castellanizar todos los nombres hebreos, tanto propios como comunes. En aquellos casos en los que el castellano carece de fonemas equivalentes, hemos adoptado la transcripción inglesa (p.e. sh para ש, tz para צ). Sin embargo hemos mantenido los nombres propios no hebreos en su forma original. Por tanto hemos escrito Amijai y no Amichai o Amikhai, pero Greenberg y no Grinberg, o Wallach y no Wolaj.

El resto de los nombres hebreos aparecen en cursiva y con una forma de transcripción castellanizada y simplificada, eliminando la reduplicación y los signos diacríticos. Sin embargo hemos mantenido la reduplicación en aquellos casos en que el término era ya conocido así en España, como *Yom Kippur* o *Shukkot* que se encuentran escritos así en cualquier enciclopedia.

Por último queremos señalar que, para la realización de este trabajo, hemos utilizado el mejor procesador de textos en hebreo existente en la actualidad. El programa "dagesh 2" nos ha permitido escribir esta tesis en español y en hebreo sin muchas dificultades, sin embargo no admite notas a pie de página. Esta dificultad técnica así como la extensión de algunas de las notas, han hecho que hayamos optado por el sistema de notas al final de cada capítulo aunque somos conscientes de que las anotaciones a pie de página son más cómodas para el lector y más habituales en la elaboración de trabajos de investigación.

Notas

1. Amijai, Y. 1994a, 98.
2. Ibi., 62.
3. Amijai, Y. 1969b, 21.
4. Amijai, Y. 1994a, 98.
5. Ibi.
6. Berger, J. 1996, 89.
7. Heidegger, M. 1944, 27-28.

Primera parte

HACIA UN NUEVO NOSOTROS

Capítulo 1

1. La posición del "yo poético" en la poesía hebrea desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta.

1.1 El "Yo poético" desde J. N. Bialik a N. Alterman. Líneas generales de evolución.

Antes de introducirnos en la obra poética de Yehuda Amijai, y para poder comprender el trasfondo literario en el que nace su obra, es importante trasladarnos cincuenta años atrás, hasta los orígenes de la poesía hebrea contemporánea. Analizando las distintas formas de relación entre el "yo poético" y el mundo, intentaremos sintetizar las diversas tendencias literarias que adoptaron los poetas hebreos desde principios de siglo hasta los años cincuenta. De este modo podremos apreciar que la poesía de Yehuda Amijai y de la "nueva ola" en general, es el resultado de una nueva situación socio-cultural, pero que, al mismo tiempo, posee una sólida tradición literaria tanto dentro como fuera de Israel.

A finales del siglo pasado, cuando en la literatura europea el movimiento romántico era parodiado y había dejado paso a otras tendencias, la poesía hebrea encuentra en el romanticismo el modo de expresar la difícil situación del pueblo judío, así como su nostalgia del pasado, de la tradición y de la redención.

En esta poesía romántica el poeta se concibe como un profeta, como un sacerdote en el templo de la naturaleza, y, por tanto, la poesía tendrá un carácter mesiánico. La concepción panteísta y antropocéntrica de la naturaleza es uno de los elementos que marcarán la poesía hebrea de este periodo; una poesía en la que el "yo lírico" expresa su búsqueda de la armonía, de la unión perdida con la naturaleza, pero en la que no se describe la experiencia concreta del hablante. Aunque es cierto que al comienzo de esta etapa poética - denominada Jibat Sión-, el carácter individual y personal del poeta no ocupa un lugar relevante, más tarde se empezarán a escribir poemas de amor,¹ donde los sentimientos concretos del "yo poético" irán sustituyendo a la hipérbole vacía.

Jayim Najman Bialik (1873-1934), el primer gran poeta moderno de la historia de la literatura hebrea, continuará escribiendo una poesía marcadamente romántica. La relación entre el mundo interior del hombre y el mundo exterior que le rodea tienen el signo de la fragmentación; el hombre es una ser cultural desterrado del paraíso de la infancia, es, por tanto, un extraño en medio de la naturaleza. El poeta logra la unidad perdida con una vuelta a la infancia, con un intento de ir más allá de la existencia real, es decir, mediante una concepción personal del mundo. Así el propio poeta se convierte en el eje de su poesía, en su protagonista.

Con Bialik se dará un paso definitivo en la concepción del "yo poético", en su poesía comienzan a aparecer elementos autobiográficos: la pobreza de su familia, su extrema ortodoxia, la temprana muerte de su padre. Ya en el poema "כוכב קדח"² ("Una estrella lejana"), escrito en 1899, el poeta nombra a sus

padres, hablando así de un "yo" real:³

Mi padre - diáspora amarga, mi madre - miseria negra;
¡No! ¡No tendré miedo de mi cayado, no es terrible el macuto!

Para el poeta judío del siglo XIX, no sólo el "yo" es alegórico sino también la naturaleza; en un principio la concepción panteísta del mundo penetra en la poesía de Bialik, pero el primer poeta que habla de un "yo" real, también comenzará a preguntarse por la relación entre su "yo" y la naturaleza, y por los sentimientos de ese "yo lírico". Los sentimientos, que hasta ahora han sido una convención, una hipérbole, comienzan a materializarse.

Al igual que en la poesía anterior, Bialik habla de la muerte interior del pueblo judío y de su misión personal ante dicha muerte; sin embargo la concepción del poeta como profeta cambia con respecto a la poesía de la Haskalá y Jibat Sión:

La visión del poeta como enviado que trae la luz a la colectividad, como el encargado de una misión pública, como profeta, como Prometeo, adquiere mayor importancia en el poema que subraya que 'mi luz me pertenece sólo a mí'. Mientras los poetas de la Haskalá y Jibat Sión solían escribir muchos poemas donde el poeta declaraba su angustia por el fracaso de su misión, en este poema el dolor se relaciona con el éxito.⁴

Si Bialik establecía un diálogo con la naturaleza para llegar finalmente a un diálogo con su propio "yo", Saúl Tchernijovsky (1875-1943) entabla un diálogo real con la naturaleza.⁵ Considera al hombre como parte del mundo y al mismo tiempo como un ser separado de él: "en oposición a la poesía de la

Haskalá que presenta y describe la naturaleza de acuerdo al placer o al sufrimiento que le causa al hombre. Tchernijovsky se esfuerza por entender la naturaleza por sí misma, lo no-humano que hay en ella y todo lo que la separa del hombre".⁶ Mientras Bialik intenta acercar la naturaleza al hombre utilizando la personificación, Tchernijovsky entiende la personificación de la naturaleza como una caída, como una pérdida de la magia que hay en ella. Su "yo poético", como puede apreciarse en "שִׁירַת הַיַּקְרָנְדָה" ("Poema de la jacaranda") escrito en 1934, no teme al entorno ni a la muerte, ya que el hombre también forma parte de la creación, del carácter cíclico de la naturaleza.

Sean lo que sean - todos tienen
su final: al sonido del *shofar*
caerán, cuando se marchiten
en montones sobre el polvo,
como los montones de lilas
de la jacaranda.

Esta estructura poética de marcada tendencia romántica, en la que el "yo poético" busca la armonía perdida con los elementos de la naturaleza, en la que el poeta es un comentarista de la vida y un enviado para salvar al mundo, toda esta estructura comienza a tambalearse en los años veinte. La dicotomía entre imaginación y realidad, entre el deseo del poeta de encontrar la unidad con su entorno y la imposibilidad real de conseguirlo, comienza a desaparecer. El "yo poético" va perdiendo su relación con el mundo, y el sentimiento de soledad empieza a ocupar un lugar destacado en la poesía hebrea.

David Vogel (1891-1944)⁸ continuará desarrollando este proceso de cambio. La soledad del hombre, la falta de sentido de la vida y la constante presencia de la muerte, constituyen el sentimiento básico que se desprende de su obra. En su poesía el "yo poético" se marchita, se estrecha, su sentimiento de soledad es patente incluso cuando se dirige a la amada o a los otros. El mismo sentimiento de ruptura, de fragmentación que el poeta siente con respecto al mundo, lo siente en relación a los hombres, ya que lo único que une a las personas es, precisamente, ese sentimiento de separación.

Este sentimiento de desconexión entre los elementos que forman el mundo, junto al sentimiento de soledad del hombre, hace que sus poemas sean más un reflejo de su mundo interior, una introversión, que una descripción real del mundo.

Quizá el espacio sea sólo una situación interior, una mentira, una ilusión. Así describe Abraham Ben Yitzhak (1883-1950) ese espacio, de acuerdo con el método impresionista,⁹ en el que el mundo se dibuja mediante pequeños puntos muy concretos entre los que no existe relación. La relación se da solamente en el momento concreto en el que vive el "yo poético", o en el momento que lo describe. Ese momento y ese lugar es lo único que existe. Nosotros vemos lo que el yo poético ve en su caminar, nada más: en esta poesía impresionista, la captación del mundo por los sentidos sustituye a la observación conceptual.

Pero más que este modelo impresionista, parece que la influencia de Ben Yitzhaq sobre Vogel se debió al estilo expresionista de su poema "בּוֹדְדִים אֹמְרִים"¹⁰ ("Los solitarios dicen"); con estos dos poetas se darán los primeros pasos en el camino hacia el expresionismo que culminará con la obra de Greenberg *אימה גדולה וירח* (*Un gran terror y la luna*).

En este momento comienza una nueva etapa en la poesía hebrea. Vogel escribe poemas cortos sin metro, sin rima, sin estrofas y en un lenguaje sencillo; la medida del poema es la medida del "yo poético" y del mundo en el que vive. Esta concepción del mundo se explica claramente en su libro *לפני השער האפל* (*Ante la puerta oscura*). El libro se divide en siete partes, cada una consta de veinte poemas: 1. Poemas de infancia; 2. El hombre se dirige a la mujer, descripción del amor; 3. La mujer habla al hombre, consigue adentrarse en el alma femenina; 4. El hombre está solo frente al mundo; 5. El hablante está cansado. Intenta crear una relación con el lector, con el mundo, o, al menos, con su perro; 6. El mundo, de pronto, se llena de personas, pero esas personas llevan grabadas la muerte. Paso del impresionismo al expresionismo; 7. El último barco, la muerte.

Un poeta de la misma generación que Vogel, pero asentado en el centro de la vida poética de los años treinta, es Uri Zvi Greenberg (1895-1981). Este poeta sigue, al comienzo de su quehacer literario, el modelo romántico de Bialik, pero después de participar en la primera Guerra Mundial,¹¹ su poesía tomará un rumbo nuevo, el expresionista.¹² En su libro *Un gran terror y la luna*, el "yo poético" es un hombre que nace a cada momento en un mundo

corrompido; en el poema "הוא היה משגע" ¹³ ("Estaba loco") puede apreciarse claramente esta idea:

Estaba loco. No recogía el dinero que le arrojaban en los patios, pero iba cantando
de patio en patio
frente a las ventanas,
sólo frente a las ventanas.

Fantasmas, salid de las ropas que os cubren. Mostraos con aquellos cuerpos por los
caminos.

Tended manos ardientes y temblorosas, y el globo solar se duplicará - en vosotros.
Excavad patios de muerte, sacad de los almacenes cráneos de muertos y poned en
ellos hombres.

¡Poned hombres incluso en cráneos de muertos!
¡Ay de mí, ay de mí, en cráneos de muertos!

Y si las altas murallas son gritos humanos en medio de la ciudad - id a grabar con
sangre
todos los acontecimientos en el yeso de las paredes hasta el tejado, ¡leeremos y
sabremos

toda la historia de la carne del sexto milenio!

¡Pobre de mí, ay de mí, del sexto milenio!

Sonámbulos, salid también de día, como soñando, por caminos claros en medio del
mundo

y os seguirán los caballos atados por las patas con sacos de forraje.

También mujeres desnudas os seguirán tocando tambores de insultos,

también los violinistas con manos largas, también las farolas encendidas en las calles
y también los viajes con miles de vagones - -

¡Pobre de mí, ay de mí, en medio del mundo!

Clamo hacia el desierto lejano: ¡leonas, leonas, leonas-reyes!

y ellos vendrán a jugar en vuestra presencia - -

Pues todos los compañeros en las tumbas y en el secreto de los Cárpatos están
descompuestos, están descompuestos.

No tomarán esposa, pues están descompuestos,

no tendrán hambre, pues ya no hay intestinos.

No aplacarán la sed, pues no hay labios - -

¡Ay, pues no hay labios!

El hombre está en una encrucijada, no tiene tradición, es lanzado al centro de un espacio sin pasado ni presente, lo único que no está en el centro de ese vacío es la muerte. La continuidad fue destruida y creada de nuevo, organizada en torno al "yo" que desciende al mundo de los muertos. El proceso de conocimiento de la existencia es un proceso mortal y desintegrativo del que el poeta renace con una nueva conciencia. Después de la teofanía llega el hombre que nace de nuevo, que empieza desde cero y se siente como algo completo; nada puede causarle mal, se convierte en el educador de la sociedad secular, en un profeta.

Pero el poeta-profeta habla en nombre de toda la humanidad. De este modo se reúnen en sus poemas la exaltación de la colectividad y la lírica de la individualidad, ya que, como cree D. Weinfeld,¹⁴ lo que puede parecer exhibicionismo lírico es su forma de plasmar el expresionismo sobre el yo del poeta no sólo como una individualidad sino también como una encarnación de la humanidad.

De la desintegración del mundo habla también Abraham Shlonsky (1900-1973), pero con grandes diferencias, tanto literarias como culturales, con respecto a Greenberg. Shlonsky llega a Palestina influido por la técnica imaginista rusa: se desmitifica el mundo interior, la realidad y los medios lingüísticos que la expresan; el sentimiento de desconexión entre el hombre y el mundo deja de ocupar un lugar relevante en esta poesía. Para que la poesía adquiera nueva vida es necesario crear un ritmo ininterrumpido de imágenes que obligue al lector a crear una relación entre ellas, y para lograrlo hay que

renunciar a la gramática, incluso a los verbos (este grado extremo nunca fue utilizado por Shlonsky, quien nunca llegó a destruir la lógica del lenguaje). La función de este sistema es destacar la falta de relación en la propia realidad y luchar contra la experiencia desintegrativa del "caos".

Shlonsky intenta crear, y en gran medida lo consigue, una poesía desordenada -הַשִּׁיר הַפְּרוּעַ-, un poema acorde con el mundo que le rodea. Así lo expresa en "בְּהֶפְזוּי" ¹⁵ ("Precipitadamente"):

Si el mundo está embriagado y desgarrado -
yo soy su poema descompuesto,
¡yo soy el poema!

Si el mundo es un perro rabioso -
yo soy la espuma que de sus labios gotea,
¡yo soy la espuma!

Soy el hombre loco-de-nostalgia
de otra metamorfosis,
¡metamorfosis del hombre!

La desintegración del mundo se debe a causas religiosas, a las dudas del poeta sobre la existencia de Dios; por tanto la reintegración necesita volver a llenar ese mundo que ha quedado vacío. Sus poemas reintegrativos los escribe con el transfondo de la tercera *aliyá*, con un contenido marcadamente religioso: en ellos se refleja una nueva concepción de la naturaleza divina: todo debe caminar hacia lo incivilizado para crear un primer contacto con el mundo y así crear una nueva relación con Dios.

Sin embargo, a finales de los años veinte se aparta de la experiencia y vuelve a sentir el mundo como un caos, como una serie de fragmentos inconexos. En ese momento se traslada a Europa y desde allí comienza a escribir sobre el infierno de la gran ciudad y sobre su propia misión salvadora; el poeta se ve a sí mismo como alguien capaz de salvar al mundo con su poesía. Una poesía que deja de ser "השיר הפרוע", para transformarse en una poesía ordenada que, con medios estéticos y lógicos, organizará el caos del mundo.

Con su libro **אבני בורו** (*Piedras de lo informe*), escrito en 1934, se inicia un modelo poético nuevo, una nueva poesía que surge como reacción a la corriente expresionista de los años veinte. Ahora Shlonsky fusiona lo concreto y abstracto, lo negativo y lo positivo, lo físico y lo metafísico, la piedra y el "בורו"; adoptando así el modelo simbolista.

En los años treinta surge una corriente poética alternativa al modelo romántico y expresionista: el neosimbolismo en su versión rusa penetra en la poesía hebrea. El poeta simbolista concibe la fragmentación entre el hombre y el mundo como algo irreparable. El mundo exterior captado por los sentidos se transforma en un "bosque de símbolos", en una proyección de la existencia interior. Lo único que puede concretar el mundo interior del poeta es el propio poema. de este modo el poema se convierte en la única realidad "objetiva". Aunque la poesía simbolista es subjetiva, el "yo poético" no es su personaje principal: el "yo" del poeta se oculta tras su propio lenguaje, que se convierte así en el elemento concretizador del mundo interior del poeta.

En su obra se puede apreciar este paso del expresionismo al neosimbolismo: a la poesía ordenada, estrófica, clásica, artificial, medida y rimada.

Natán Alterman (1910-1970) continúa, llevándolo al extremo, el camino iniciado por Shlonsky en su segunda etapa. Como se desprende de su poema "שיר שלשה אחים" ("Poema de tres hermanos"), el hablante siente que la realidad mata, y, por tanto, cualquier relación entre el hombre y los elementos de la naturaleza es violenta y mortal. Para luchar contra esos sentimientos de destrucción, Alterman crea una poesía ordenada y fría, una poesía absolutamente opuesta al mundo real. También el mundo interior es un peligro del que el hombre debe alejarse y, en consecuencia, el "yo" autobiográfico quedará oculto, produciéndose así la despersonalización del poema.

En "השיר הזר" ("El poema extraño") Alterman habla así de su poesía:

Encenderé la lámpara y de nuevo la apagaré.
Respetaré la vida y la muerte del canto.
Las palabras son fuertes ...
[...]
¡Es más fuerte que yo! Sus pálidas defensas
hasta la desesperación
se levantan ante mí.
De la prisión de sus labios
se arrancaron confesiones,
pero sobre ti, madre,
no dijo nada...
Sólo lees palabras extranjeras como una carta.
Si me perdonaras por la frialdad del verso diáfano.
Por una afrenta de amor tan simple y cruel
al que revestí con un manto de juego y sonido.

Este es el poema al que llevé hacia la razón y la grandeza
por la vieja senda de los errantes,
de mesa a ventana y de muro a muro,
entre imágenes y ojos pesados por el sueño.

No lo mires como a un extraño... ¡Ay, qué fácil es despertar
a su corazón
que pregunta: "¿Dónde estás?
Tú comprendes - siéntate a leerlo a la luz de una vela,
cada una de sus letras sonreirá.

Su poesía es antirromántica, antiexpresionista y antiindividualista. El modernismo de Alterman no tiene el mismo origen que en los poemas de Shlonsky y Greenberg, en los que nacía de la reconstrucción de lo destruido. Alterman pertenece a otra generación. Vio el nacimiento del fascismo y la destrucción del mundo como su consecuencia directa; sin embargo, la problemática que crea su modernismo es más bien una dicotomía entre religión y eros, la dicotomía de Freud entre el pasado y la cultura. El hombre siempre llevará la carga del mañana de la cultura, carga de la que no se puede desprender totalmente. El cambio en el modernismo es un cambio en la lengua y en la forma. El hombre se encuentra entre dos opciones: el hombre civilizado o el hombre primitivo. La función de la poesía es encontrar un punto de contacto entre lo primitivo y lo civilizado, entre la cultura y la naturaleza.

En su poema "יָרֵחַ"¹⁸ ("Luna") aparece la posibilidad de una nueva creación, de un nacimiento a partir del viejo mundo vacío y gastado: "También un viejo paisaje tiene su momento de nacer". En "כִּנּוֹר הַבְּרֹזֶלִי"¹⁹ ("El violín de hierro") el proceso es inverso, de lo nuevo también es posible la muerte, la vejez.

Todos estos poemas pertenecen a **כוכבים בחוץ** (*Estrellas de afuera*), libro en el que no hay referencias ni al judaísmo ni al sionismo, pero sí a un sionismo metafórico, en el que se plasma una nueva realidad: el encuentro

entre lo viejo y lo nuevo, Israel y Europa, naturaleza y espíritu.

La siguiente generación poética -la llamada *Generación del Palmaj*- no alteró el modelo altermaniano. Habrá que esperar a los años cincuenta para ver cómo esta estructura poética, iniciada por Shlonsky, continuada y fortalecida por Alterman, y aceptada por la *Generación del Palmaj*, se desmorona desde sus fundamentos.

Este breve recorrido por la posición del "yo poético" en la poesía hebrea contemporánea, se muestra necesario para poder comprender que la ruptura de la Generación de los años 50 con respecto al modelo poético anterior, no es nueva. Y para mostrar también, que no es en los años 50 cuando se habla por primera vez de un "yo poético" fuerte, real, "individualista"; que no es la primera vez que se rompe con la rima, el metro y las estructuras formales; ni la primera vez que el lenguaje poético se pone a la altura del hombre y la lengua hablada se escribe en verso. Es importante para entender que los cambios generacionales no surgen de la nada, que tienen causas, fuentes e influencias tanto internas como externas.

1.2. Inicios de la "nueva ola" poética.

Los orígenes de la nueva poesía israelí -escrita después de la creación del Estado- están relacionados con una serie de disputas por el poder editorial. Las revistas literarias, fieles a la poesía de los años treinta y cuarenta, mantienen su fuerte influencia sobre el público, pero, al mismo tiempo, surgen un gran número de revistas que apoyan públicamente a los jóvenes poetas. La primera revista que apoyó a la nueva corriente poética fue **לקראת**, editada por primera vez en 1952 en el edificio "Terra Santa", que entonces era utilizado por la Universidad Hebrea de Jerusalén.

El manifiesto del grupo **לקראת** se presentó como antítesis al camino tomado por la generación literaria anterior. Evitaba escribir sobre el *Palmaj*, sobre el *kibutz* y la emigración, y abogaba por hacerlo sobre las calles de Tel Aviv, sobre los apartamentos de estudiantes en Jerusalén y sobre la experiencia personal.

N. Zaj fue el director e ideólogo de la revista. A pesar de su éxito, sólo se editaron cuatro números durante los dos años y medio de su existencia. En 1955, antes de su desaparición, publicó una versión reducida de *Ahora y en otros días* de Yehuda Amijai. La disolución de **לקראת** facilitó el camino al grupo **עכשיו**, que editó su revista a finales de los años cincuenta y que en 1962 publica el cuarto libro de Amijai, su obra de teatro *Viaje a Nínive*.

Los problemas entre N. Zaj y G. Moqed, director de la revista, provocó que Zaj se viera obligado a buscar una nueva escena literaria. Al no encontrar una revista a su medida la creó. En 1961, junto a U. Bernstein, editó **יוכני**. Comparada con **עכשיו** era una revista de poca calidad, selectiva y elitista que desapareció en 1967 por la precipitación con la que se hicieron sus números. Al final de los años 60 Zaj se fue de Israel y permaneció durante un largo periodo en Inglaterra, entendía que le había llegado el momento de ocuparse de la literatura sin disputas de bandas literarias.

En 1963 M. Gilan se separó de G. Moqed y fundó la revista **קילטרטון**, que publicó, entre otros, a Meir Wieseltier y Yona Wallach. La revista comenzó con una llamada de combate:

Nos dirigimos precisamente a vosotros, editores de **יוכני** y **עכשיו**, y no a los editores de **אמות** o **קשת מאזנים**. Para parte del público que se interesa por la literatura y su desarrollo, vosotros sois los representantes de la nueva corriente. No creemos que cumpláis con la obligación que tienen los editores de revistas de calidad. Sabéis que todo lo que habéis renovado es una renovación solamente por lo que respecta a Israel, y que, cada día, se hacen esas mismas cosas fuera de las fronteras de la minúscula Israel.²⁰

Otras revistas, como **גיליונות שירה** editada en 1972 por M. Wieseltier, se dedican también a atacar a los suplementos literarios y a las editoriales.

A pesar de las disputas entre editores y poetas, a pesar de que muchos poetas tuvieron que esperar varios años hasta encontrar una revista dispuesta a publicar sus poemas, a pesar de todo, ese grupo de estudiantes apasionados fue dirigiendo sus pasos hacia el centro mismo de la poesía hebrea, y hoy son poetas consagrados que ocupan un puesto de honor dentro de la literatura israelí.

2. Líneas fundamentales que caracterizan a la "Nueva ola" o *Generación del Estado* en oposición a la generación anterior: el paso del "nosotros" al "yo".

Todas estas disputas y batallas entre revistas, escritores y editores demuestran que la "nueva ola" no es una generación homogénea con líneas de acción comunes o un modelo poético compartido. Sin embargo, el 29 de julio de 1966, Natán Zaj publica en **הארץ** un artículo titulado "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו" en el que logra exponer los puntos fundamentales que caracterizan a su generación poética. Una generación formada por poetas que en los años cincuenta comienzan a separarse de la poesía de la década anterior; de la poesía de estructuras cerradas y opresivas, de rima regular y cuidada, marcada por el *pathos* y escrita en un lenguaje majestuoso y profético.

En quince puntos fundamentales se podrían resumir las características que, según N. Zaj, serían comunes a esta "generación". Sin embargo, como podremos ver, la nueva poesía coincide más en lo que la separa de la anterior generación, que en un estilo común a todos sus miembros. Según este artículo la Generación de los cincuenta y sesenta se caracteriza por evitar la estrofa simétrica, la rima y el esquema silábico acentual, la figuratividad basada en el humor y la ironía sustituyen al lenguaje figurativo exagerado. Se continúa utilizando el material bíblico, pero en situaciones nuevas que cambian

totalmente su significado, por ejemplo mediante la ironía. Se tiende al poema corto donde los aspectos secundarios de una situación normal ocupan el lugar central. El mundo moderno se introduce en el poema, ya que cualquier tema, palabra u objeto puede ser poético. El lenguaje se moderniza introduciendo el habla cotidiana de la calle. La nueva poesía debe dejar de equiparar al poeta con un profeta o casi con un Dios, para devolver al "yo" y a la naturaleza sus dimensiones naturales. Por tanto la poesía deberá expresar armonía con la realidad personal del poeta: su realidad biográfica o la visión que él tiene de esa realidad, acentuándose así la individualidad del poeta (cuando un poeta moderno dice "yo", no se debe creer automáticamente que quiere decir también "nosotros" y "tú"). Por tanto, se reclama el derecho a escribir poesía individualista con un estilo difícil y hermético, rechazando el epigonismo como perpetuación de un mismo estilo.

La acentuación de la individualidad del poeta, de la que habla Natán Zaj, y a la que nos hemos referido al tratar las distintas concepciones del "yo poético" durante cincuenta años de poesía hebrea será uno de los elementos fundamentales sobre los que se lanzará la crítica para atacar duramente a los jóvenes poetas israelíes.

G. Katznelson²¹ habla de estos poetas como de una generación marcada por el signo del olvido: olvido del pasado, olvido de los ideales y olvido de la lucha por esos ideales. En su opinión, el hombre, tras la guerra del 48, deja de creer en los valores del pasado, pero no es capaz de crear otros nuevos; por tanto el hombre y el mundo en el que vive quedarán vacíos y su única solución será concentrarse alrededor de sí mismo. Para Katznelson esta poesía es

marcadamente nihilista, pero no es la realidad la que pierde sentido sino la lucha, y en consecuencia, el hombre debe seguir viviendo en el presente, en el "aquí y ahora", y olvidar el pasado y el futuro. Esta es la dirección que, según Katznelson, tomó la literatura hebrea tras la guerra de la Independencia. Sin embargo Katznelson pasa por alto que, junto al olvido y al nihilismo, también la vuelta al judaísmo²² es una característica importante de muchos poetas de esta generación. La nueva poesía israelí significa la resurrección del judaísmo tras la exaltación que los poetas de la *Generación del Palmaj* hicieron del joven israelí, heroico y autosuficiente que había ocupado el lugar del judío de la diáspora.

Esta nueva literatura fue duramente atacada por la mayor parte de la crítica, crítica que, por otra parte, seguía siendo fiel a los poetas y novelistas exaltados que proclamaban la identificación total de la literatura con los valores sociales. Sin embargo, los miembros de la "nueva ola" no fueron los primeros en rechazar la literatura social; algunos miembros de la *Generación del Palmaj*, fundamentalmente novelistas, comenzaron a dar los primeros pasos hacia una literatura que se ocupase cada vez más del individuo.²³ Aunque siguen siendo fieles a los antiguos valores, estos escritores comienzan a preguntarse sobre el día después, empiezan a dudar del sentido de la guerra aunque siguen dispuestos a luchar y a morir; los temas de sus obras siguen siendo románticos, pero se empieza a reconocer la existencia del miedo. Se inicia el conflicto entre sentimiento y acción, entre individuo y sociedad que caracterizará a esta literatura de cambio.

Vemos, por tanto, que entre los miembros de la *Generación del Palmaj*

se va produciendo un cambio de actitud. Sus ideas sobre la posición del "yo poético" en la obra literaria y la relación entre literatura y sociedad, se van acercando cada vez más a las de la "nueva ola", ya sea por las propias circunstancias históricas y políticas, ya por una influencia de la joven generación sobre la anterior. El cambio se estaba produciendo, pero todavía "la gente hablaba en primera-persona-del-plural".²⁴

En 1950 S. Halkin, se pregunta por el rumbo que tomará la literatura israelí después de la creación del Estado. Dos años después de finalizar la guerra de la Independencia Halkin hace esta reflexión: "Pero la literatura hebrea, que tan heroicamente ha resuelto el dilema de humanismo versus autocontinuidad judía en la historia moderna, puede muy pronto encontrarse atrapada por un nuevo dilema: la visión de la redención que ha hallado cuerpo en la civilización israelí versus la existencia de una comunidad judía mundial que no está incluida dentro del campo de esa visión".²⁵

No sé si la literatura israelí posterior a los años cincuenta se ha preguntado en alguna ocasión por este nuevo dilema del que habla Halkin, pero no parece haber sido un tema destacado de la nueva poesía. Y no pudo serlo porque esa vuelta del pueblo a la tierra dada por Dios -que en el 48 se convirtió en una realidad indiscutible-, esa nueva unión entre pueblo, país y Dios por la que se puede lograr la redención, se transformó en cierto modo, en una nueva diáspora donde el hombre se siente un extraño y debe resolver de nuevo el mismo dilema: asimilación o *ghetto*. Ahora no hay altas murallas separando los dos mundos, ahora entre el exterior y el interior "se interpone sólo la fina pared de mi cuerpo".²⁶

NOTAS

1. R. Kartun-Blum 1969, 28, habla del inicio de la poesía amorosa, como uno de los elementos que muestran el cambio de dirección que se está produciendo en la poesía hebrea, un cambio en el que el "yo" personal del poeta va encontrando su lugar:

"את נצנוציה הראשונים של שירת־האהבה אפשר למצוא בקובץ 'העוגב' של פרץ ובכמה משירי פרישמן. בשירי־האהבה של פרץ ניכר הניסיון לעבור מן ההוויה הרגשית המעומעמת אל ההוויה המוחשית [...] אכן, לעומת הנטייה המכלילה מסתמנת בתקופה זו מגמה לעיצוב הפרט היחיד".

2. Bialik, J.N. 1950, 23.

אָבי - גְלוּת מְרָה, אָמִי - דְלוּת שְׁחָרָה;
לא! לא מקלי אֶפְחָד, לא התרמיל נוֹרָא!

3. Esta alternativa real y concreta a la poesía de Jibat Sión se muestra también en la nueva forma de tratar el *pathos* y en la nueva lengua utilizada por Bialik. De la hipérbole vacía de contenido se pasa a la sinecdoque (esta misma transformación se produce entre J. Guri y Y. Amijai). Bialik comienza a escribir poemas que plasman una situación concreta en el espacio y en el tiempo; utiliza la metonimia como método de concretización y toma los elementos de sus metáforas de su entorno real. En su poesía, el "yo poético" habla desde su experiencia pero con un sentimiento universal. Se inicia la poesía postsentimental, la poesía de la experiencia.

4. Peri, M.- Haefrati, Y. 1966, 148-149.

"גם ראיית המשורר כשליח, המביא אור לרבים כבעל משימה ציבורית, כנביא כפרומיתאיאוס, זוכה למענה חריף בשיר המטעים שיאורי שייך רק ליי. בעוד שמשוררי ההשכלה וחיבת ציון נוהגים לכתוב שירים רבים, שהמשורר מביע בהם את צערו על כשלון שליחותו מעלה שיר זה את הכאב הכרוך בהצלחה."

5. Sobre el tema de la naturaleza y el hombre en la poesía de Tchernijovsky cf.

Halkin, S. 1976.

6. Haefrati, Y. 1974, 50.

"לעומת שירת ההשכלה המציגה ומתארת את הטבע על-פי מידת הנעימות או הסבל שהוא גורם לאדם, ניכרת אצל טשרניחובסקי החתירה להבין את הטבע כשהוא לעצמו, את הלא-אנושי שבו ואת כל מה שמפריד אותו מן האדם".

7. Tchernijovsky, S. 1966, 103.

יהיו אשר יהיו, - בלם

סופם : אל קול שופר

יפלו נופלים, ביום נבלם

בערמות על פני עפר,

בערמות פרחי-לילך

הזקנה

8. En su introducción a la obra poética de D. Vogel 1975, 33, D. Pagis explica cómo, al terminar la guerra, la hija de Vogel busca noticias de su padre y se dirige a las instituciones francesas. Lo único que consiguió fue una escueta carta del 12 de marzo de 1946, en la que el ministerio para los prisioneros de guerra de Niza, ciudad en la que ella vivía, le informaba de que David Vogel había sido trasladado a Alemania el 7 de febrero de 1944 como deportado político.

9. El primer poeta que introduce el modelo impresionista en la poesía hebrea es Y. Fishman. Poeta de la generación de Bialik que, aunque fiel al modelo romántico, irá abriendo el camino a los posteriores poetas renovadores.

Sobre la poética impresionista en la obra de Abraham Ben Yitzhak cabe destacar el epílogo de Jeber, J. a su obra poética. Cf. Ben Yitzhak, A. 1992, 75-111.

10. Ben Yitzhak, A. 1992, 19.

בודדים אומרים:

יום ליום ינחיל שמש דועקת
ולילה על לילה יקונן.
וקוי אחר קוי יאסף בשלכת
ועולם מצערו מתרונן.

ימחר נמות, ואין הדבר בנו,
ויכיום צאתנו נעמד לפני שער עם נעילה.
ולב כי יעלו: הו אלהים קרבנו,
והתנחם ותרד מפחד המעילה.

יום ליום ישא שמש בוערת
ולילה אחר לילה ישפך כוכבים,
על שפתי בודדים שירה נעצרת:
בשבע דרכים נתפלג ובאחד אנו שבים.

LOS SOLITARIOS DICEN:

El día heredará del día un sol en extinción,
la noche cantará una elegía a la noche.
El verano se unirá a otro verano con las hojas caídas
y el mundo será dominado por la pena.

Mañana moriremos y nadie habla de nosotros,
y cuando debamos partir nos detendremos ante la puerta cerrada.
El corazón se alegrará: Dios nos unirá,
será compasivo y temblará de miedo por la traición.

El día le donará al día un sol brillante,
la noche sobre la noche derramará estrellas,

en labios de solitarios, un canto aprisionado:

por siete caminos nos separaremos y por uno volveremos.

11. La primera guerra mundial, los pogroms rusos y la destrucción de los centros culturales judíos, marcará el nuevo rumbo de la poesía hebrea que se inicia en los años veinte. Esta nueva generación no sólo se nutre de la tradición expresionista alemana, sino también del simbolismo ruso y del futurismo.

12. Sobre el expresionismo en la poesía de Uri Zvi Greenberg destaca el artículo de Weinfeld, D.1980.

13. Greenberg, U.Tz. 1990, 12.

הוא היה משגע. כי כסף שזרקו בתצרות לא לקט, אף הלך ושר לו
מחצר אל חצר
אל מיל החלונות,
רק מיל החלונות.
ערטילאים, צאו מן השמלות המכסות. הראו בגופים ההם בארחות.
תנו ידים לטהרות בדפקו מגידים וגלגל החמה המקפל - עליכם.
חפרו חצרות המנות והוציאו מגניזה קרקפתות המתים ותנו בהן אשים.
שאו אשים אפלו בגלגלות מתים!
אבו־לי ואוי־לי, בגלגלות מתים!
ואם חומות הגבהות הן זעקות האדם באמצע העיר - לכו לחרות בדמים
את כל המארעות על טיח הקירות עד שפתו של גג וקראנו ונדע
כל קורות הבשר באֵלף הששי!
אֵלֵּי, אוי־לי באֵלף הששי!
סהרורים, צאו גם ביום כבחלום על הדרכים הבחירים באמצע העולם
ומשכו אחריכם הסוסים הרתומים באמצע השוקים עם שקי המספוא.
גם נשים עירמות תלכנה אחריכם ותפיי הגדוף בידיהו לתפוף

אני קורא בקול אל המדבר הרחוק: אריות, אריות, אריות אריות-מלכים!
והמה יבואו לשחק לפניכם - -
כי כל הפחורים בקברות ווגזים ובסוד הקרפטים נרקבים, נרקבים.
לא יבעלו נשים, כי המה נרקבים,
לא יהיו רעבים, כי אין עוד מעים.
לא ישתו בצמא, כי אין שפתיים - -
אלל-אויה, כי אין שפתיים!

14. Cf. Weinfeld, D. 1980, 72.

15. Shlonsky, A. 1965, 42

אם תבל שכור וקרוע -
אני הוא שירו הפרוע,
אני השיר!

אם תבל כלב שוטה -
אני הריר משפתי נוטף,
אני הריר!

אני הנגר טרוף-געגועים
על גלגול אחר,
גלגול אדם!

16. Ver, por ejemplo, su poema "שיר שלשה אחים" en Alterman, N. 1953, 118.

17. Alterman, N., "השיר הנר", 1953, 46.

אחיה המנוחה ושנית אכבדה.
לחיי ומותו את הנמר אשאיר.
המלים חזקות ...

[...]

הוא ממני חזק! מגניו הדהים
עד יאוש
לפני יקומו.

בצינוק משפתי
נעקרו ודויים,
אד עליך, האם,
לא ספר מאומה - -

רק מלים נכריות את קוראך כאגרת.
לו סלחי לי על קר החרוז הצלול.
על עלבון אהבה כה פשוטה ואכזרת
שהלבשתי לה כתנת משחק וצלצול.

זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גדל,
בנתיבת הנדודים הישנה,
משלחו אל חלון ומכתל אל כתל,
בין תמונות ועינים כלות לשנה.

אל תראיהו כנר ... הה, מה קל לעורר
את לבו
השואל - איך!
הו ידעת - כי תשבי לקראו לאור נר,
כל אות בו אליך תחיד.

18. Alterman, N. 1953, 37.

"גם למראה נושו יש רגע של הקדת"

19. Alterman, N. 1953, 43.

20. Citado en Shalit, D. 1994, 28.

"אנו פונים דווקא עליכם, כורכי 'יוכני' ו'עכשיו', ולא לעורכי מאזנים, קשת או אמות. בעיני חלק ניכר מהציבור הער לספרות והתחדשותה, אתם מייצגים את הזרם החדש. אין אנו סבורים שאתם ממלאים את החובה המוטלת על עורכי כתבי עת בעלי רמה. אתם יודעים שכל מה שחידשתם הוא חידוש רק בקנה מידה ישראלי, שכל אותם דברים נעשו ונעשים מדי יום ברבבות עותקים מחוץ לגבולותיה של מדינת ישראל הזעירה".

21. Katznelson, G. 1968.

22. "Quien crea que la literatura no es un territorio autónomo sino un reflejo del espíritu de un pueblo, y en nuestro caso del espíritu del pueblo judío, no dudará que nuestra nueva poesía es el sepulturero del judaísmo. Lo contrario está mucho más cerca de la verdad. Para la mayor parte de los miembros de la joven generación que está separada de la tradición, la literatura es como el principio de un puente hacia la vuelta al judaísmo. La permanencia en el presente, la nostalgia del pasado, la confianza en Dios que todavía no ha configurado su nueva forma - todo eso marca una línea de interés destacada y firme." Hagorni-Green, A. 1988, 23-26.

מי שקובע כי הספרות איננה רשות אוטונומית אלא בבואה לרוח עם, ובמקרה שלנו לרוח העם היהודי, אל ייחפו לפסוק כי שירתנו החדשה היא קברנית היהדות. היפוכו של דבר קרוב יותר לאמת. לרבים מבני הדור הצעיר, המנותק מן המסורת, מהווה הספרות מעין ראש גשר לשיבה אל היהדות. אי הנחת מן ההווה, הגעגועים אל העבר, ההתרפקות על האל, שעדיין לא עוצבה צורתו החדשה. כל אלה מסמנים קו בולט ומאושש של איכפתיות.

23. Sobre este cambio de actitud de los novelistas de la generación de la guerra de la Independencia cf. Shaked, G. 1971.

24. Guri, J., "1923-1958", 1963, 94.

וְהַמִּפְקֵד הָיָה מְלֵא.
אֲנָשִׁים דְּבָרוּ בְּגוֹף־רֵאשׁוֹן־רַבִּים.
מִי יִחְדָּו,
בְּתֵם הַמִּשְׁעוֹת.

Y el cómputo estaba completo.

La gente hablaba en primera-persona-del-plural.

mis días se unían

al final de los viajes.

25. S. Halkin 1950, 240-241.

26. "La mujer se fue", *Poemas 1948-1962*, p. 26.

Capítulo 2

1. *Ahora y en otros días* como punto de partida de la nueva generación poética

Y el centro de la historia ahora, quizá el clímax -
la guerra.

Y. Amijai

La posible influencia, a la que nos hemos referido, de los jóvenes poetas de la "nueva ola" sobre la generación inmediatamente anterior, o la nueva situación general originada por la creación del Estado -posiblemente ambas cosas a la vez- hizo que los llamados poetas del *Palma* se adaptasen al nuevo rumbo de la historia. Sin embargo, las diferencias ideológicas y culturales que separaban a estas dos generaciones eran, aparentemente, irreconciliables.¹

Las primeras publicaciones de los jóvenes poetas, coincidieron cronológicamente con la edición de las obras más representativas de la poesía Guerra de la Independencia. Entre 1949 y 1952 se publicaron **פרחי אש** (*Flores de fuego*) de J. Guri, **פרידה מן הדרום** (*Separación del norte*) de A. Kovner, **ארץ** (*La tierra del mediodía*) de A. Hillel o **שבילי עפר** (*Caminos de polvo*) de N. Yonatán. En 1953 apareció el cuaderno "בשלושה", que contenía poemas de M. Dor, A. Siwan y el primer poema de N. Zaj. En 1954 vieron la luz los primeros libros de D. Avidán, M. Dor, M. Ben Shaúl y N. Zaj.

Esto significa que a comienzos de los años cincuenta, convivían en el mercado literario las obras de dos generaciones. Por una parte existían las editoriales públicas, oficiales, como "ספריית פועלים" y "הקיבוץ המאוחד", donde publicaban los poetas de la *Generación del Palmaj*; y por otra, la editorial "לקראת" que se identificaba públicamente con la nueva generación poética.

Yehuda Amijai no pertenecía, ni por edad ni por sus experiencias en la guerra de la Independencia, a la llamada "Nueva ola".² Como señala D. Miron, "al comienzo de su camino, cuando estaba en el grado "prehistórico" de su quehacer literario (es decir, antes de la aparición de *Ahora y en otros días*), intentó introducirse en el sistema literario institucional, en el ala izquierda de ese sistema";³ pero, a pesar de sus esfuerzos, sus poemas fueron rechazados por el grupo de Shlonsky. Este rechazo fue lo que hizo posible que לקראת se fijase en él y le publicase su primer libro. N. Zaj se encargó de prepararlo para la imprenta, reduciendo el número de poemas y haciendo correcciones y cortes drásticos en los seleccionados. De este modo el grupo "לקראת" influyó en la fijación y posterior desarrollo de la poesía de Amijai. El éxito de *Ahora y en otros días* fue rotundo, y llevó consigo el éxito de todo el grupo.⁴

La especial situación de Amijai hizo posible que su obra fuese un puente entre los dos extremos, aparentemente irreconciliables, que la nueva situación histórico-cultural había creado, y su primera obra poética, *Ahora y en otros días*, significó en cierto modo, el lazo de unión entre "lo viejo" y "lo nuevo".⁵ No es casual que los editores de la antología *דור בארץ* -que se sentían muy cerca de los autores de los años cuarenta- introdujeran a Amijai en el libro

(único representante de la nueva generación), describiendo sus poemas como "marcados por la fuerte impresión de las guerras y de los derramamientos de sangre".⁶ Estas referencias a la guerra se utilizaban como un acercamiento entre las dos tendencias literarias.

En ese doble carácter de sus versos radicó su gran éxito, ya que "la poesía de Amijai [...] es un cómodo eslabón de unión para verter lo `viejo´ en lo `nuevo´";⁷ sus signos poéticos eran nuevos, pero la realidad espiritual que esos signos describían era conocida por el público.

Su primer libro de poemas está marcado por la experiencia de la Guerra de la Independencia, una guerra que se ha intentado disfrazar con la máscara del heroísmo, del derecho, de la valentía de unos pocos jóvenes soldados dispuestos a morir por unos ideales y que hicieron una guerra "limpia", una guerra contra un enemigo militar, una guerra en la que el israelí -no ya el judío- era el héroe, el vencedor y no la víctima. Pero parece que la realidad fue bien distinta. Posiblemente esos "héroes" también tuvieron que luchar contra una población civil indefensa, convirtiéndose así en vencidos pintados "con los colores del vencedor",⁸ y volvieron a ser las víctimas de un proceso histórico sin sentido. Todos los ideales se transformaron en un sentimiento de absurdo.⁹ Al clima de exaltación de los ideales socialistas y sionistas siguieron años de oscuridad, de soledad, de silencio, de pobreza espiritual, de esos "corazones sin provisiones"¹⁰ de los que habla Amijai, y a los que alude A. Gilboa en su poema "וְאֶחָיו שָׁתָקָה" ("Y mi hermano callaba"):

Mi hermano volvió del campo de batalla
con ropa gris.
Temí que mi sueño fuera falso
y comencé de inmediato a contar sus heridas.
Y mi hermano callaba.
Después rebusqué en los bolsillos del capote
y encontré una venda con una mancha reseca.
Y en una vieja postal, el nombre de una chica
debajo de un dibujo de amapolas.
Y mi hermano callaba.

Entonces desaté su macuto
y saqué sus cosas, recuerdo tras recuerdo.
¡Bravo, hermano, hermano valiente,
he encontrado tus medallas!
¡Bravo, hermano, hermano valiente,
cantaré tu glorioso nombre!
Y mi hermano callaba.
Y mi hermano callaba.

Y su sangre clama desde la tierra.

El soldado deja de ser un héroe que se brinda en una "Bandeja de plata"¹² al pueblo, y se convierte en un ser indefenso, solo y abandonado que se arrastra "por la ardiente arena"¹³ derramando sangre, pidiendo ayuda, buscando una mano que lo recoja y lo cubra, pero esa ayuda sólo se le brinda a un niño o a un muerto. La desilusión de aquellos que lucharon en la guerra, de los que vieron caer a sus compañeros y se vieron obligados a matar a personas

indefensas, se plasma en una caída de los valores por los que luchaban, en el retraimiento hacia un mundo individual, en el recogimiento en un microcosmos privado: la única fortaleza capaz de resistir los ataques del mundo hostil. La dualidad entre el interior del hombre y el exterior, entre el "yo" y el mundo, es una realidad incontestable; y el hombre, que ha perdido todas sus esperanzas en el mundo mejor por el que luchó, se recluye en su universo privado, en su "yo", quizá para recobrar así la unidad, la relación perdida. Pero ese individuo que se encierra en un mundo privado, que aprende a hacerse "un útero de los peligros",¹⁴ ese individuo que ha aprendido a "amueblar incluso las fauces de un león, si no hay otro sitio"¹⁵ debe, al final, vivir día a día una batalla igualmente mortal:

הנה מבוא : השנים, המצב,
 אולי הכרח, ואילנות וים,
 ואב מדאג ועיר בטרם קרב,
 ומרחוק מתים שאין להפירם.
 ואמצע הספור עכשו, אולי השיא -
 המלחמה. עשן במקום רחוב,
 ויום חפשה ראשון, והוא והיא,
 ואם מרגעת מקברה : יהיה עוד טוב.

ונה הצחוק האחרון : את כובע
 החילים שלו חבשה מול הראי.
 וכה נפתה, וכובעו התאים.

ואחר-כך, מאחורי בתי הרבע,
 פרידה פרצח בדם קר,

ולילה בא כאחרית דבר. (Aquí nos amamos, XVIII, *Poemas*, p. 35)

Este poema representa una personalización, una interiorización de la guerra que está teniendo lugar en el campo de batalla, porque, tras la guerra, al hombre le queda vivir la batalla de su propia vida. Pero es muy arriesgado afirmar -como lo hace B. Arpali-¹⁶ que cuando el "yo poético" habla en segunda persona se está dirigiendo al propio "yo lírico", creando con ello un tono de monólogo, y el "nosotros" que aparece en muchos de sus poemas es el propio hablante; reforzando así la idea de poesía individualista. Y aunque así fuera, el paso del "nosotros" al "yo" no significa necesariamente la elección del individualismo, o al menos no en la poesía de Amiaji. Decir "nosotros" es hablar de una colectividad en torno a algo común: nosotros, el pueblo judío; nosotros, jóvenes soldados judíos; nosotros, soldados del *Palmaj*. Se trata de un "yo" en plural separado de todo aquello que no le es común. N. Alterman en su poema "מסביב למדורה" (¹⁷ "Alrededor de la hoguera") -1948- dice:

¿Y qué podemos cantar sobre ellos? ¿Qué podemos cantar?

Ellos lo hacen mejor que nosotros,

ellos mismos se dedican poemas

y han llegado incluso a publicar libros...

Así es la naturaleza del *Palmaj*. No deja

ninguna labor para quien "no es de los nuestros"...

Decir "yo-tú" también es hablar de una colectividad aunque no de una comunión, de una fusión.¹⁸ Eso es lo que ocurre en la poesía de Amijai; él mismo lo explica en una entrevista realizada por I. Negev: "Yo escribo sobre mí mismo, sobre mi vida privada, sobre mis amores, mis hijos, mi dolor, la nostalgia de mis padres, y las demás personas se ven reflejadas en ello".¹⁹ Es decir, Amijai logra lo que para Gadamer da sentido a la poesía autobiográfica: "A los poetas de hoy, que tan a menudo recurren a lo autobiográfico, se les podría decir que, en la palabra poética, la autobiografía sólo tiene sentido si todos nosotros contamos en ella, si todos somos contados por ella".²⁰

2. El "yo poético" en la poesía de Yehuda Amijai: observación, experimentación, separación y pasividad , o creación, relación y diálogo.

2.1. Relación entre el "yo poético" y el mundo en la poesía de Yehuda Amijai: principales opiniones de la crítica.

Al leer los artículos escritos sobre la poesía de Amijai, podemos apreciar que hay un punto básico común a casi todos ellos, una palabra que se repite constantemente: חוויה. Podríamos resumir la definición más habitual de su poesía diciendo: Amijai es el poeta de la experiencia, un poeta que observa los distintos elementos que componen el mundo amorfo que le rodea y los reúne en su momento presente, "aquí y ahora", mediante una fórmula casi constante: una frase afirmativa, enunciativa, seguida de la partícula comparativa "como" y otra frase en primera persona; de este modo se crea una analogía entre el "yo poético" y los elementos que componen el mundo, una analogía en la que los dos miembros tienen el mismo valor.

Entre los estudios que rastrean esta relación entre el "yo poético" y el "mundo" cabe destacar, en primer lugar, el de B. Arpali.²¹ En su opinión, el mundo poético de Amijai se podría definir, por su estructura y su significado, como un marco de relaciones específicas entre el "yo poético" y el "mundo"

que ese "yo" asimila, y en el que es narrador y protagonista. El carácter de ese narrador-protagonista no es tanto el de hacedor como el de vidente, observador y pensador que intenta reunir los detalles de su vida y de su mundo en una unidad. Pero esa unidad no crea la imagen de una vida completa, pues esa imagen total está fuera del tiempo del individuo. Pues, en la obra de Amijai, el concepto de totalidad está relacionado con un punto muerto, con algo terminado que no fluye ni cambia, y que, por tanto, no se encuentra ni en el tiempo ni en el espacio en el que vive el hombre.

Sin embargo, su poesía está lejos de ser una exaltación al "yo", de tener una concepción subjetivista total de la realidad, ya que se aparta de todo aquello que no puede ser captado por los sentidos, y lo subjetivo-personal no tiene realidad en un mundo sensorial. Mediante analogías con los elementos de la naturaleza intenta Amijai entender la vida del hombre, que también es un producto de la naturaleza. Pero sólo encontraremos eso, analogías, no la penetración o entrelazamiento romántico en esa naturaleza.²² Por eso, al intentar conocer el "yo poético" sólo encontramos comparaciones o una larga lista de objetos que formaron parte de su vida; el "yo poético" es un "yo vacío" que sólo se puede señalar con respecto al mundo o a los "otros".

Por tanto, Arpali presenta un "yo poético" que es el observador y aglutinador de los elementos heterogéneos del mundo, de un mundo sensible y objetivo con el que no entra en relación; pero, al mismo tiempo, ese "yo" es un "yo vacío" que sólo se llena mediante una analogía con el mundo y con el otro:

Por una parte la mayoría de sus poemas son, por así decir, una expresión del individuo, del "yo lírico", y de sus reacciones ante las situaciones concretas en que se encuentra, pero, por otra parte, están lejos de ser la expresión privada-esotérica de una personalidad única en su especie y se conciben precisamente como la expresión de una situación humana típica o de una lógica que el yo responsable no es necesariamente capaz de expresar (en contra de las tendencias manifiestas de la poesía de los años cincuenta y sesenta, expresadas sobre todo por Natán Zaj). Esta es una poesía "personal" que se contempla a sí misma y al hombre que habla en ella con serenidad e ironía, como a uno entre muchos y en eso está más cerca de la poesía "impersonal" que de la poesía que tiene como protagonista al propio poeta (Bialik, Greenberg, Guri o Gilboa).²³

De la dualidad interior-exterior, hombre-mundo, también habla A. Hagorni-Green. De su análisis del poema "De tres o cuatro en la habitación" (*Poemas 1948-1962*, p. 63), que muestra la distancia entre el "yo poético" y su entorno, deduce -al igual que Arpali- que "el 'yo' es uno dentro de la generalidad".²⁴ El Uno que mira por la ventana, el Uno que está entre los que se encuentran dentro de la habitación, indiferentes a lo que pasa fuera, y los que están en el exterior, desprotegidos, en peligro. Parece que hay una tensión entre dos polos opuestos: el "yo" que ordena su vida aquí y ahora y una cierta sensación de responsabilidad ante el destino general.

Con una visión diferente de esta poesía, aunque coincidiendo en muchas ideas fundamentales con los críticos citados, H. Barzel y G. Ramras-Rauch destacan la importancia del diálogo, un "diálogo dominado por el yo".²⁵ Ramras-Rauch cree, en oposición a Arpali,²⁶ que "Amijai es esencialmente el poeta-hacedor, y no el poeta-vidente",²⁷ y que "el diálogo caracteriza la poesía

de Amijai desde el comienzo de su camino. El diálogo caracteriza todo el proceso de relaciones del hablante con su pasado y su presente, con las épocas y los tiempos";²⁸ quizá este diálogo pueda producirse porque en el libro de poemas *El tiempo* se aprecia "un intento de dejar el punto de observación" que caracterizaba la anterior poesía de Amijai, "un intento [...] de dar a las cosas una presencia callada".²⁹ En todo caso, ese dejar de observar, para entrar en relación y dialogar, no se produciría desde el inicio de su camino literario, sino desde la mitad aproximadamente. Es posible que este libro, publicado en 1977, sea el libro de tránsito hacia la época de madurez de Amijai, o el inicio de ese nuevo periodo.

¿Podríamos decir por tanto, en contra de la mayoría de las opiniones³⁰ de la crítica conservadora que acusan a Amijai de ser epígono de sí mismo,³¹ que en su quehacer poético hay dos periodos claramente diferenciados? ¿En tal caso, en el segundo periodo -que podríamos llamar "periodo de madurez"- la concepción del "yo poético" daría un giro importante coincidiendo con la madurez biológica del poeta?

Pero hay que tener en cuenta que ya en 1955, es decir, inmediatamente después de la aparición del primer libro de poemas de Amijai, N. Zaj define esta poesía como una visión humanizada de la realidad, una visión característica "de la infancia, la única edad libre del conocimiento de la separación entre el 'yo' y el 'mundo' que surge con la madurez";³² la única edad que puede establecer un mundo de relaciones donde es posible pronunciar la "palabra primordial Yo-Tú",³³ antes de tener una conciencia aislada del Yo,

de adquirir experiencia del mundo y de separarse de él; es decir, la única edad en la que es posible el diálogo.

En opinión de H. Barzel esta poesía no sólo representa una visión humanizada de la realidad, sino también de lo sublime:

Yehuda Amijai se encuentra en una encrucijada, como quien ha empezado a dirigir la nueva poesía desde lo sublime a lo mundano de nuestro tiempo, no trasladando lo infinito al terreno formal, sino manteniéndolo en el cuerpo del poema, de la novela, del relato y del teatro, e inmortalizándolo para conquistarlo y ponerlo a la medida de las criaturas y de las existencias que, por su naturaleza, tienen principio y fin.³⁴

Para D. Miron la diferencia entre Amijai y la generación de la Guerra de la Independencia no radica en una actitud irónica frente a otra dominada por el *pathos*, no está en la tendencia a la burla frente a una tendencia a lo sublime, no se centra en un pretendido carácter prosaico frente a un estilo estético, ni en una simplicidad figurativa frente a un sistema metafórico pleno. La diferencia radica "en su posición básica, opuesta a los poetas anteriores, con respecto al agujero descubierto en la cisterna o en la caja".³⁵ Mientras los poetas del 48 simulan que ese agujero no existe o lo transforman metafóricamente en una flor, Amijai intenta arreglarlo. No utiliza la poesía para embellecer y adornar ese agujero, "el poeta no permanece frente al mundo cantando su belleza o eliminando su deterioro. Es un mecánico, como Dios, que se tumba bajo el universo y "siempre los está reparando, siempre hay algo estropeado", "y esa es su alabanza", continúa diciendo D. Miron.³⁶

S. Sandbank afirma que si en la poesía de Amijai hay alguna complejidad, es una complejidad del sentimiento expresado, no de los medios de expresión. Sus poemas invitan a una lectura con categorías humanas, subjetivas, incluso morales y no con las categorías impersonales usuales en la nueva crítica estructuralista. Su fuerza no está en la creación de un mundo lingüístico cerrado, referencial a sí mismo, sino en una relación con nuestro mundo, con la nostalgia y la tristeza. Las referencias a nuestro mundo compartido explican el uso de la lengua común a todos. Para Sandbank no es casual que los medios de la analogía en Amijai sean la comparación y no la metáfora.³⁷ Sin embargo, Dan Miron defiende que "Amijai es mucho más metafórico que los poetas anteriores, aunque en una dirección distinta".³⁸ En su opinión las metáforas de Amijai toman otra dirección porque el poeta rechaza el uso de la metáfora para tapar "el agujero" con flores.

2.2. Conclusión.

De acuerdo con las diversas opiniones de la crítica podríamos dividir la obra de Yehuda Amijai en dos periodos. Un primer periodo en el que el "yo poético" se describiría como un individuo entre otros muchos que se encuentra en medio de un mundo que le es extraño; un mundo amorfo, infinito y compuesto de elementos heterogéneos. Ese individuo observa el mundo, lo piensa, y esa observación en su "aquí y ahora" es el común denominador que reúne a los elementos del mundo amorfo. Esa imagen del mundo y de la vida del "yo poético" sólo puede crearse por medio de los sentidos, es decir, por la experiencia. Lo que no se experimenta, simplemente no existe. Y con esos elementos que componen el mundo y que él observa a través de los sentidos se define su propio "yo", mediante analogías. Es también un individuo pasivo, que no hace nada ni cambia nada porque nada depende de él, ya que ningún esfuerzo colectivo, ningún proyecto, puede dar sentido a su vida personal. Sólo en el presente - donde no caben proyectos, ni ideales sociales, ni pasado ni futuro - es posible la felicidad individual.

En el segundo período nos encontraríamos con un "yo poético" que abandona su punto de observación para dejar que las cosas adquieran entidad propia, presencia. Se pasaría así de la materialización a la personificación. De este modo se estaría iniciando el camino hacia la verdadera relación entre el

"yo poético" y el mundo; relaciones simultáneas en el presente, donde ya es posible el diálogo.

En nuestra opinión estas dos tendencias en la obra de Amijai responden más a dos formas distintas de entender su poesía, que a dos verdaderos periodos claramente diferenciados. Podríamos decir, en resumen, que mientras para unos críticos este "yo poético" es un mero observador pasivo del mundo; un observador que relaciona los distintos elementos heterogéneos que constituyen el mundo que le rodea, pero con los que él no entra en contacto. para otros ese "yo poético" no sólo se relaciona con el mundo sino que no conoce la separación entre él y el mundo; es un "yo poético" activo, hacedor. Aunque en algunos casos esa actividad se entienda como un esfuerzo por alcanzar el aislamiento, la separación.

Desde nuestro punto de vista es precisamente este doble carácter del "yo poético" -la separación y la relación, el aislamiento y la dispersión, la pasividad y la acción y, en definitiva, la vida y la muerte- lo que constituye el núcleo fundamental de la obra de Yehuda Amijai. La vida-muerte del "yo poético" es lo que narra su poesía, una vida-muerte descrita mediante una serie de relaciones (aproximaciones-distanciamientos) con los "otros". Con el "otro" se llena su poesía y al "otro" se dirige, pues, como dijo Paul Celan, "el poema tiende hacia un Otro, tiene necesidad de él, necesita un interlocutor. Lo va buscando, y a él está dedicado".³⁹

"yo poético" y el mundo; relaciones simultáneas en el presente, donde ya es posible el diálogo.

En nuestra opinión estas dos tendencias en la obra de Amijai responden más a dos formas distintas de entender su poesía, que a dos verdaderos periodos claramente diferenciados. Podríamos decir, en resumen, que mientras para unos críticos este "yo poético" es un mero observador pasivo del mundo; un observador que relaciona los distintos elementos heterogéneos que constituyen el mundo que le rodea, pero con los que él no entra en contacto. Para otros ese "yo poético" no sólo se relaciona con el mundo sino que no conoce la separación entre él y el mundo; es un "yo poético" activo, hacedor. Aunque en algunos casos esa actividad se entienda como un esfuerzo por alcanzar el aislamiento, la separación.

Desde nuestro punto de vista es precisamente este doble carácter del "yo poético" -la separación y la relación, el aislamiento y la dispersión, la pasividad y la acción y, en definitiva, la vida y la muerte- lo que constituye el núcleo fundamental de la obra de Yehuda Amijai. La vida-muerte del "yo poético" es lo que narra su poesía, una vida-muerte descrita mediante una serie de relaciones (aproximaciones-distanciamientos) con los "otros". Con el "otro" se llena su poesía y al "otro" se dirige, pues, como dijo Paul Celan, "el poema tiende hacia un Otro, tiene necesidad de él, necesita un interlocutor. Lo va buscando, y a él está dedicado".³⁹

NOTAS

1. Quizá la renuncia a las normas poéticas anteriores sea el único denominador común de la nueva generación: "Renuncia al *pathos* nacional, al *ethos* colectivo: renuncia a los metros fijos y mecánicos, a la rima sorprendente de los poetas modernistas [...]; renuncia al vocabulario poético y a la sintaxis complicada, [...] renuncia a la adjetivación y a los epítetos, relacionada también con la renuncia al rico colorido de la poesía modernista de la generación de Shlonsky y Alterman. [...]"

La poesía de Amijai, como la de su generación y como la narrativa de A.B. Yehosua, Amos Oz y su generación, surgió de una posición antagónica con respecto a la poesía impersonal de Shlonsky y sus imitadores, y con respecto a las posiciones colectivas de los poetas de la generación de la crisis de la independencia.", Shamir, Z. 1986, 27.

"ההתנזרות מן הפאתוס הלאומי ומן האתוס הקולקטיבי; ההתנזרות מן המשקלים הקבועים המיכאניים ומן החריזה המפתיעה של משוררי המודרנה [...] ; ההתנזרות מאוצר-מילים פיוטי ומתחביר נפתל וסבוך, [...] ההתנזרות מתארים ומאפיתטים, הכרוכה גם בויתור על הצבעוניות העשירה של השירה המודרניסטית מדור שלונסקי ואלתרמן. [...]"

שירת עמיחי, כמו שירתם של בני דורו וכמו הסיפורת של א"ב יהושע, עמוס עוז ובני-דורו, צמחה מתוך עמדת אנטאגוניזם כלפי השירה האימפרסונאלית של שלונסקי ומחקיו וכלפי העמדות הקולקטיביות של משוררי דור המאבק לעצמאות."

2. "Cronológicamente pertenezco a la *Generación del Palmaj*, Guri y yo luchamos en la misma compañía en la brigada del Negev. Pero desde el punto de vista literario pertenezco a la *Generación del Estado*." Amijai, Y. 1994a, 98.

"מבחינת הגיל אני שייך בעצם לדור הפלמ"ח, גורי ואני לחמנו באותו גודד בחטיבת הנגד. אבל עדיין לא כתבתי אז, ומבחינה ספרותית אני שייך לדור המדינה."

3. Miron, D. 1992, 275.

"דומה כי בראשית דרכו, בשלב ה"פרה-היסטורי" של יצירתו (היינו, לפני הופעת עכשיו ובימים האחרים) הוא ניסה דווקא להבקיע לעצמו דרך אל תוך המערכת הספרותית הממוסדת, ודווקא אל תוך האגף השמאלי שלה."

4. Cf. Miron, D., ibi.

5. "Guri y los protagonistas de Shamir y Megged se identificaban totalmente con la vida del kibutz; los protagonistas de Yizhar la aceptaban y se identificaban con ella aunque deseaban un mundo distinto. Amijai no consigue escapar de ella pero se relaciona con ella de una forma distinta." Shaked, G. 1971, 90.

"גורי וגיבורי שמיר ומגד הזדהו עם החוויה הקיבוצית כמעט ללא סייג; גיבורי יזר קיבלו אותה והזדהו עמה אף-כי נכספו לעולם אחר. עמיחי איננו מצליח להימלט ממנה אך מתייחס אליה בצורה שונה מקודמיו."

6. Citado por Miron, D. 1992, 276.

"טבועים ברושם העז של מלחמות ושפיכות דמים."

7. Zvit, Y. 1988, 7.

"שירת עמיחי [...] חוליית חיבור נוחה להזרים דרכה את הישן אל תוך היחדש."

8. "Herodium", *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*, p. 537.

9. "El soneto 'El joven David' expresa, quizá ante todo, el sentimiento de desilusión desembriagada del antihéroe moderno ante cuyos ojos se convierte en realidad el sueño del Estado, porque el sueño antes de una batalla es más hermoso que la realidad que aparece después". Shamir, Z. 1986, 27.

"הסונטה 'ידוד הצעיר' מבטאה אולי יותר מכל את תחושת האכזבה המפוכחת של אנטי-הרו מודרני, שחלום המדינה התממש מול עיניו, הוא נוכח כי החלום בטרם קרב יפה מן המציאות שלאחר קרב."

11. Gilboa, A. 1987, 212.

אחי חזר מן השדה
בבגד אפר.
ואני חששתי שמא חלומי ותבדה
והתחלתי מיד את פצעיו לקפר.
ואחי שותק.

אחר חטטתי בכיסי הסגוי
ומצאתי אסקפלינית שניבש בתמה.
ובגלויה שחוקה את שמה.
תחת לצויר של פרגים.
ואחי שותק.

אז התרתי את הצרור
והוצאתי תפציו, זכר אחר זכר.
הידד, אחי, אחי הגבור,
הנה מצאתי אותיך!
הידד, אחי, אחי הגבור,
אשיר גאונה לשמך!
ואחי שותק.
ואחי שותק.

ודמו מן האדמה זועק

12. Alterman, N., "מגש הכסף", 1973, 154-155.

אז תשאל האמה, שטיפת-דמע-נקסם,
ואמרה: מי אתם! והשנים, שוקטים,
יענו לה: אנוחנו מגש הכסף
שעליו לך נתנה מדינת-היהודים.

Entonces preguntó la patria, inundada de lágrimas y magia:

¿Quiénes sois? Y los dos callaron.

Le respondieron: Somos la bandeja de plata

en la que se ha servido el Estado judío.

13. "Dios se apiada de los niños del jardín de infancia", *Poemas 1948-1962*, p. 12.

14. "No sé si la historia vuelve", *Gran tranquilidad: preguntas y respuestas*, p. 628.

15. "Quiero morir en mi cama", *Poemas 1948-1962*, p. 76.

16. "La utilización de la 2ª persona [...] da a los poemas un tono de monólogo que se desenvuelve hacia el lector, [...] A veces la poesía de Amijai se dirige (de forma retórica) a un destinatario oculto (que puede ser el lector imaginario o el propio poeta)", Arpali, B. 1986, 142-143.

"En todos los poemas del ciclo ["Aquí hemos amado"] aparece la misma imagen [...]: Yo, el hablante en 2ª persona del plural ("los amantes"), observa desde su existencia personal el mundo que le rodea", *ibi.*, 165.

"הדיבור בגוף שני [...] מעניק לשיר נימה של מעין-מונולוג המתגלגל לאוזני הקורא, [...] לעתים מעוצב השיר העמיחיי כפניה (רטורית) אל נמען סמוי (העשוי להיות הקורא הבדוי או המשורר עצמו)".
"יכל שיר במחזור ("אהבנו כאן") מגלמים אותה תמונה שהיכרנו כבר: אני, הדובר אמנם בגוף ראשון רבים ("אוהבים"), המתבונן מתוך קיומו האישי בעולם הסובב אותו".

17. Alterman, N. 1973, 309-310.

מה נשיר עליהם? מה נשיר?
הם עושים זאת יפה מאתנו.
בעצמם הם כותבים להם שיר,
ואפילו ספרים כבר נתנו [...]
זהו טיב הפלמח. הוא איננו משאיר
כל מלאכה ל"שלא משלנו" [...]

18. E. Levinas 1978, 89, habla del ideal de fusión en el que el sujeto tiende a identificarse con el otro; la colectividad que dice "nosotros" y siente al otro junto y no frente a sí mismo. "A cette collectivité du côte-à-côte, -continúa diciendo- j'ai essayé d'opposer la collectivité "moi-toi"[...] C'est una collectivité qui n'est pas une communion. Elle est le face-à-

face sans intermédiaire, et nous est fournie dans l'éros où, dans la proximité de l'autre est intégralement maintenue la distance, dont la pathétique est à la fois de cette proximité et de cette dualité".

19. Amijai, Y. 1994a, 62.

" אני כותב על עצמי, על חיי הפרטיים, על אהבותיי, על ילדיי, על כאביי, על געגועיי להורי, ואנשים אחרים מוצאים בזה את עצמם"

20. Gadamer, H.G. 1990, 153.

21. Arpali, B. 1986.

22. Sh. Sandbank 1982, 85, entiende que los objetos inanimados se convierten, en la poesía de Amijai, en compañeros de la angustia humana. Es decir, apoya un cierto romanticismo en su obra, pero, en su opinión, "la animación o espiritualización de los objetos inanimados en Amijai, no se limitan a objetos románticos de la naturaleza".

" ניפוש או ריחון [...] של דוממים אצל עמיחי אינו מצטמצם באובייקטים רומאנטיים של הטבע".

23. Arpali, B. 1973, 66.

"מצד אחד מרבית שיריו הם כביכול היגדים של יחיד, ה"אני הלירי", ותגובותיו שלו למצבים ספציפיים בהם הוא עצמו נתון, אך מצד שני הם רחוקים מלהיות ביטוי פרטי-איזוטרי של אישיות יחיד במינה ונתפסים דווקא כביטוי למצב אנושי טיפוסי או להגות שאינה מותנית בהכרח באני האחראי לביטוייה (בניגוד לנטיות מוצהרות בשירת שנות החמישים והשישים שבוטאו במיוחד על ידי נתן זך). זוהי שירה "אישית" אשר מתבוננת בעצמה ובאיש הדובר בה פנימון ובאירוניה מסוימת, כבאחד מרבים ובוה היא קרובה יותר לשירה "לא-אישית" מאשר לשירה שמשוררה הוא גיבורה (ביאליק, א.צ.ג., גורי, גלבע)."

24. Hagorni-Green. A. 1988, 28.

"ה"אני" הוא אחד מתוך הכלל"

25. Barzel, H. 1986, 28.

"דו-שיח נשלט על-ידי האני"

26. "El protagonista de la poesía de Amijai no es tanto el hacedor como el vidente, el observador, el pensador", Arpali, B. 1986, 167.

"גיבורו של השיר העמיחי יותר משהוא עושה מעשים - הוא חוֹנֶה, מתבונן, הוגה, מביע".

27. Ramras-Rauch, G. 1986, 17.

"עמיחי הוא בעיקרון המשורר-עושה ולא המשורר-חווה"

28. Ramras-Rauch, G. 1977, 173.

"הדיאלוג הוא ממאפייני שירת עמיחי מאז ראשית דרכו. הדיאלוג איפיין את כל מערכת יחסיו של הדובר בשירתו עם עברו, הווה, עם התקופות והזמנים"

29. Ibi., 174.

"נסיון לוותר על נקודת התצפית, [...] לתת לדברים נוכחות שקטה"

30. H. Barzel 1975, 274, se separa de la opinión más generalizada y afirma que la obra tardía de Amijai no debe entenderse como un proceso hacia el cansancio del "yo poético" o hacia imágenes que se repiten. "Amijai no se ha quedado como el poeta de las experiencias infantiles, recuerdo del padre o de la Jerusalén de un determinado momento. [...] Los poemas son un reflejo de su vida pero, sobre todo, de fluidez y cambio. Cada época tiene su propio amor, su propia separación, su propia muerte, su propio lamento y su propia guerra".

"עמיחי אינו נשאר משוררם של חוויות ילדות, זכר אב, או ירושלים של זמן מסוים, בלבד. [...] השירים הם כבואה לקבוע בחייו, אבל במידה גדולה יותר לזורם ולמשתנה. לכל תקופה - אהבה, פרידה, מוות, קינה ומלחמת משלה."

Este artículo no aborda la poesía de Amijai escrita en los años 80, pero es importante destacar que ya desde la publicación de *Y no para recordar* en 1971, se le acusaba de repetitivo.

31. Para un análisis de las principales tendencias de la crítica sobre la obra de Amijai desde 1948 a los años 80, cf. Tzvik, Y. 1988.

32. Zaj, N. 1955, 66.

"לחיי הילדות, שכן רק גיל זה חופשי עדיין מתודעתו האכזרית של הפרוד בין ה"אני" וה"עולם" הבאה עם ההתבגרות"

A este carácter lúdico de la poesía de Amijai hacen referencia los artículos de Leshem, G. 1986, Sandbank, Sh. 1969 y 1981.

33. Buber, M. 1960.

34. Barzel, H. 1986, 20.

"יהודה עמיחי מתייצב בצומת הדרכים, כמי שהחל לכוון את השיר החדש מן הנשגב אל הפחות בימנו, לא בדרך של העתקת האינסופי לתחום הצורה, אלא תוך שאריותו בגוף השיר, הרומאן, הסיפור והמחזה, והתנצחות עמו לשם כיבושו ונתינתו באמות המידה של היצורים, ההוויות, שלפי עצם טבעם הם בעלי ראשית ואחרית."

35. Miron, D. 1992, 310.

Su teoría se basa en la similitud entre el "yo poético" de Amijai y una cisterna. Para salvarse del peligro y del arrastre hacia caos, el "yo poético" debe proteger la integridad de sus límites y lograr en su interior un poder completo.

"בעמידתו הבסיסית לנוכח החור הנבעה במיכל או בקופסה לעומת עמידתם שלהם"

36. Ibi., 311.

"המשורר אינו עומד מול העולם ושר על יופיו או מוחה על קלקוליו, כמו אלוהים הוא עובד מוסכים, שוכב על גבו מתחת לתבל, "תמיד עסוק בתיקון, תמיד משהו מתקלקל", והיא תהילתו".

37. Sandbank, Sh. 1981, 333.

38. Miron, D. 1992, 310.

"עמיחי מטאפורי יותר מקודמיו בשירה, אם כי בכיוון שונה"

39. Celan, P. 1993, 16.

Segunda parte

**EI OTRO COMO PARTE INTEGRAL
DEL YO, COMO RECUERDO DEL YO
SOBRE EL OTRO, O COMO
INTERLOCUTOR EN UN DIÁLOGO
CON EL OTRO**

Capítulo 3

1. Relación entre el "yo poético" y la mujer en la poesía de Amijai.

[...] ¿No es tiempo de que amando
nos libremos del ser amado y resistamos esto estremecidos:
como la flecha resiste la cuerda para, concentrada en el salto,
ser *más* que ella misma? Pues en parte alguna hay permanencia.

R. M. Rilke

Si partimos del hecho de que para que exista un diálogo debe haber dos interlocutores, un "yo" que se dirige a un "tú" y recibe respuesta, y que esa relación debe producirse en un aquí y ahora, será difícil -aunque no imposible- encontrar en la obra de Amijai poemas en los que se produzca un diálogo real. Sin embargo, "el otro" es un motivo fundamental en su obra, como también lo es la ficción autobiográfica. El propio poeta entiende que escribir poesía es como escribir un diario -y escribir un diario es hablar de la relación con los demás-. En algunos poemas autobiográficos, y especialmente, en el extenso poema "Viajes del último Benjamín de Tudela" (*Ahora en el ruido*, pp 316-340) habla tanto en primera como en segunda persona; en estos casos es fácil darse cuenta de que el "yo poético" está estableciendo un diálogo consigo mismo, o lo que es lo mismo, un monólogo. Pero ¿siempre que el yo poético se dirige a un "tú" indeterminado, se puede suponer de inmediato que esa segunda persona es el propio "yo poético"? Y si es así ¿el hablante es siempre él mismo, o en

algunos casos, se trata de otra persona, quizá una mujer? Y cuando el hablante se dirige a una mujer, ¿está hablando el "yo poético" a su lado femenino, a su amada, a la mujer?, y ¿qué significa ese "tú" si no se está estableciendo un diálogo con él?, ¿qué tipo de relación se establece entre ellos?, ¿es simplemente una convención literaria?

Yehuda Amichai es considerado como uno de los más destacados representantes de la poesía de la "nueva ola". una poesía que abandona la exaltación de la colectividad para concentrarse en un microcosmos privado, individual. Sin embargo, su "yo poético" sólo adquiere sentido, sólo se llena de contenido en relación al "otro". No solamente son continuas las referencias al "otro" como una individualidad, sino también a un "nosotros" indeterminado. De acuerdo con la tendencia "individualista" de esta nueva generación poética, todas las personas gramaticales pueden identificarse con el "yo" del poeta, pero, en principio hay que suponer que "el otro" no es sólo un *alter ego*, sino aquello que no soy yo.

Haciendo un recuento, puramente estadístico, de las veces que el "yo poético" dice "tú" o "él/ella" referidos a una mujer, a los padres, a Dios, a sus compañeros y amigos muertos y a sus hijos, veremos que solamente en el caso de la mujer el "את" supera al "היא".

Referencias a una mujer en 3ª persona:

<i>Poemas 1948-1962¹</i>	23
<i>Ahora y en otros días</i>	6
<i>A una distancia de dos esperanzas</i>	9
<i>Ahora en el ruido</i>	24
<i>Y no para recordar</i>	14
<i>Detrás de todo esto se oculta</i>	
<i>una gran felicidad</i>	24
<i>El tiempo</i>	7
<i>Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas</i>	6
<i>Una hora de gracia</i>	18
<i>Hombre eres y al hombre volverás</i>	9
<i>También el puño fue una vez una mano abierta y dedos</i>	5

Referencias a una mujer en 2ª persona:

<i>Poemas 1948-1962</i>	87
<i>Ahora y en otros días</i>	15
<i>A una distancia de dos esperanzas</i>	20
<i>Ahora en el ruido</i>	64
<i>Y no para recordar</i>	25
<i>Detrás de todo esto se oculta</i>	
<i>una gran felicidad</i>	24
<i>El tiempo</i>	12
<i>Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas</i>	17
<i>Una hora de gracia</i>	13
<i>Hombreeres y al hombre volverás</i>	5
<i>También el puño fue una vez</i>	
<i>una mano abierta y dedos</i>	9

Para poner en orden toda esta lista de números y hacer que sea algo más que eso, es necesario hacer una división por libros. Analizaremos los poemas en los que el "yo poético" se dirige a un tú, y sólo hablaremos del resto de los poemas en aquellos casos en los que sea necesario hacer una comparación para corroborar o desmentir una idea. En aquellos libros en que el número de poemas desborde el volumen de este estudio, haremos una selección de aquellos que se consideren más representativos.

2. La mujer en *Poemas 1948-1962*.

2.1. *Ahora y en otros días*.

El primer poema en el que el "yo poético" habla directamente a una mujer, se puede leer al comienzo mismo del primer libro de Yehuda Amichai. El poema "Los dos juntos y cada uno solo" (*Poemas*, p. 11) está marcado por el mismo tono, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior y que se repetirá a lo largo de todo el libro: la interiorización de la guerra. Por ello, las comparaciones y metáforas creadas mediante la utilización de elementos tomados del campo semántico de la guerra, serán muy frecuentes.

שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֹדֶד

"שנינו ביחד וכל אחד לחוד"...

[מתוך חוזה שכירות]

זְלִדָה שְׁלִי, עוֹד קוֹץ עֵבֶר
וְאָבִי לֹא בָא לְלוֹנָה-פְּרָק.
הַנְּדָדוֹת מוֹסִיפּוֹת לְנוֹד.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֹדֶד.
אִפְּקֵה הַיָּם מֵאֲבָד סְפִינוֹתֵינוּ -
קִשָּׁה לְשָׁמֵר עַל מְשָׁהוּ עֵכָשׁוּ.
מֵאַחֲרֵי הַהֵר חִכּוֹ הַלּוֹחֲמִים.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֹדֶד.

ירח מנסר את העבים לשנים -
 בואי ונצא לאהבת בינים.
 רק שנינו נאהב לפני המחנות.
 אולי אפשר עוד לשנות.
 שנינו ביחד וכל אחד לחוד.
 אהבתי הפכה אותי פנרעה
 בים מלוח לטפות מתוקות של יורה ;
 אני מובא אליך לאט ונופל.
 קבליני. אין לנו מלאך גואל.
 כי שנינו ביחד. כל אחד לחוד.

La mayor parte de los críticos -basándose fundamentalmente en el libro *Ahora y en otros días*- entienden que el amor en la poesía de Amijai es un refugio, la salvación de "este mundo" amorfo y absurdo que rodea al "yo poético", posiblemente el único refugio, la única salvación. G. Abramson² habla de un amor idealizado -en esta primera época- que sustituye al vacío dejado por la pérdida de Dios. Es cierto que el amor, o mejor dicho el acto amoroso, aparece en la poesía de Amijai como un momento de tranquilidad, como una posibilidad de "cambiarlo todo"; pero es sólo eso, un momento fugaz, que no puede evitar la siguiente etapa, la siguiente batalla, la siguiente guerra. Porque guerra se dice en plural.

Quizá el único amor posible sea ese amor entre dos guerras, ese amor al que seguirá la muerte y un nuevo amor.³ ese amor estéril que el "yo poético" encuentra en una mujer asimismo estéril, en una mujer que no habla y a la que sólo se habla en imperativo, "בואי", "קבליני", en una mujer que cabe en las manos, a la que se llama "גלדה שלי". Porque cuando la mujer va adquiriendo

identidad propia en la obra posterior de Amijai, veremos como ese amor ya no será ni siquiera una salvación fugaz y momentánea y no volveremos a encontrar al "yo poético" diciendo: "La esperanza aún es bella y de largas pestañas".⁴

El "yo poético" habla en presente, sobre el presente y a una mujer concreta que se halla en el mismo espacio y en el mismo tiempo que el hablante, en el intervalo de tranquilidad que la noche concede a los soldados ante de que, al alba, se reanude el combate. Entre dos batallas se produce el encuentro con la mujer; ese "amor de en medio" cambiará las cosas, "tal vez", por un momento; durante el breve espacio de tiempo que tiene lugar entre la evaporización del agua del mar y la lluvia, durante el instante en el que lo salado, por la acción del calor, se convierte en agua dulce antes de volverse a unir con el mar.⁵

Lejos ha quedado el amor idílico del encuentro, también en la tregua de la noche, descrito por Jayim Guri en su poema "פסעו בלילה" ("Paseo en la noche"):

Caminemos, y esa hora será la hora
en que descendan las estrellas y se despierte el viento.
Florecerá la luciérnaga y descansará en tu trenza.
Como con mano secreta un silencio engendrará otro silencio.
Y nosotros caminaremos muy bellos
[...]
en los bordes de los caminos me arrodillaré y te ofreceré una flor
con la que coronarás tu cabeza sombría.
[...] Romperá la flauta
del rebaño muelto de las horas hacia la palidez
del alba llena de frío.

Nos detendremos un momento. Llegarás de puntillas
y de pronto nos besaremos.

La misma idea se repite en los siguientes poemas. El breve momento de felicidad -quizá la unión con la amada- del que dispone el hombre, y tras el cual llega inevitablemente "la separación como un asesinato a sangre fría",⁷ será el *leitmotiv* de este libro.

La tragedia del hombre consiste en que es el único ser de la creación que sufre al enfrentarse a las leyes de la naturaleza. El hombre no sabe, o no acepta, que en otoño se produce la deshojadura y en primavera la lluvia fertiliza la tierra; por el contrario "el olivo ha dejado de asombrarse-/ sabe que hay estaciones y que hay que partir";⁸ el olivo es un profeta y la carretera, que cuando se dio cuenta de "la escasa eternidad que la amada y el amado// encontraron aquí. no lejos de la vida cotidiana/ dio un rodeo y los dejó".⁹ El árbol es un profeta, sabe que la única forma de seguir existiendo es dejar que la naturaleza siga su curso -su ciclo de vida y muerte-, pero el hombre y la mujer no saben que las profecías se cumplen y seguirán buscando "una frente común"¹⁰ ,"el común denominador".¹¹ Esa "frente común", esa unión eterna, sólo se encuentra en lo que ha dejado de existir:

לֵיד הַרְכָּבָת רְאִינוּ שְׂכָבִים בָּהָר,
זוֹ עַל זוֹ, קְדוּמוֹת, קִשְׁתָּ עַל שְׂקֵת,
גַּם אֲנַחְנוּ נִהְיָה בָּךְ, אוֹלֵי מָחָר,
נִחְדוּ, צְמוּדִים, וְגִבָּה מֵעַל - הַדָּשָׂא.
אֲמַרְתִּי לָךְ שְׂיִהְיָה בָּךְ - וְלֹא הֵאֱמַנְתָּ.

("Te dije que sería así - y no lo creíste", *Poemas*, p. 34)

o en aquello que presagia el final:

[...] עם נוע הסתוים,
היו חיינו לשוים,
ערוץ אחד נבבק בנו עד חוף.

("Aquí nos amamos" X, *Poemas*, p. 39)

Porque "eternidad", en la poesía de Amijai, es algo finito, terminado y cerrado. algo que está fuera de la vida del hombre: "No hay mayor eternidad que una puerta donde pone: Hoy está cerrado",¹² o "Todo lo que vive y existe, desde el momento de nuestra muerte,/ es eternidad".¹³ La eternidad, la unidad le está vedada al hombre vivo -sólo Dios es Eterno y Uno- porque "El que separó las aguas,/ nos separará de nuevo a nosotros, y sin puente",¹⁴ pero, a pesar de todo, "los hombres llevan ceñido su primer amor/ no los signos de la batalla y la guerra".¹⁵

Vemos un intento por parte del "yo poético" de relacionarse con su amada. de dialogar con ella. mediante la única forma posible de relación y de diálogo: la no pertenencia. la no experimentación. la no identificación. Pero el deseo de unión eterna de los amantes hace imposible ese diálogo. pues solamente se puede amar al "otro", hablar con el "otro" cuando la unión dejaa espacio suficiente para que la distinción entre el "yo" y el "otro" sea posible.

נכנסנו אוהבים מאד, בלאט,

את לשלי, ולשךך - אני,
פקוחי עינים, זהירים,
בל נשנה דבר מן הדברים,
ובל עקבות אחד בתוך שני.

ובכל־זאת - עם נוע הסתוים,
היו תנינו לשוים,
ערוץ אֶחָד נִבְקַע בְּנוֹ עַד חוֹף.

("Aquí nos amamos" X. *Poemas*, p. 39)

Amijai se refiere de forma más explícita a este tema en su relato "היום שבו" ("El día en que fue enterrado Martin Buber")¹⁶

Mujer: Eres mío.

Hombre: Nací en Jerusalén y crecí en Jerusalén, y la mayor parte de mi vida he estado aquí. De pronto soy un extraño.

Mujer: Te quiero.

Hombre: De pronto soy un extraño.

o en su novela *No de ahora, no de aquí*:¹⁷

Quizá Patricia le saque del círculo de altibajos, y quizá él, Yoel, logre hacer por amor lo que ninguno de ellos logró hacer. Pero sus pensamientos y esperanzas no iban más allá de esa noche única que él pedía, con una oración, que no acabase nunca [...] ¿El final? dijo Patricia - ¿ya has pensado en todo? [...] Ya estamos cerca. Patricia.

En palabras de E. Levinas: "lo patético del amor consiste en la dualidad insuperable de los seres", pero "lo que se presenta como el fracaso de la comunicación en el amor constituye precisamente la posibilidad de la relación: esa ausencia del otro es precisamente su presencia en cuanto otro".¹⁸

2.2. *A una distancia de dos esperanzas.*

Si los poemas de *Ahora y en otros días* estaban enmarcados en el contexto de la guerra, se podría decir que el segundo libro de Amijai se sitúa en la postguerra.

מבצע צבאי שנה את המפה,
לא את פניך. לא בנשב הרוח.
כי העולם שבין שלחו ובין ספה
נשאר שקט, שלנו ושטוח.

גם אחרי תגלית קופרניקוס:
וים אין סוף מתחיל ליד הדלת
והשלחו הנאמן עמוס
שיחנו מאתמול ופת תוחלת.

מתחת רשת של קני חברות אויר
קובעים מהנדסים מקום בעיר
לאוהבים, לתחנות ולעיי מפלת.

וכביש נחנך. מרחק חדש מושם.
אבל שומרי גבול היכלת
נתנו לנו לבוא אל תוך ארצם.

("Maniobra militar", *Poemas*, p. 50)

El lugar donde el "yo poético" habla a la amada es, en la mayoría de lo poemas, "el mundo que está entre una mesa y un sofá", "una migaja de esperanza" entre la guerra pasada y el "mar infinito" que comienza "junto a la

puerta". A partir de este libro, esta situación estará simbolizada por la ropa tendida: "¿Vendrás a mí esta noche?/ La colada ya se ha secado en el patio./ La guerra, que nunca tiene bastante./ está ahora en otro lugar".¹⁹ Pero la casa, donde el hombre tiende su ropa en una tregua entre las guerras, ese mundo privado al que vuelve después de la batalla para encontrar a la mujer amada, no es todavía un hogar compartido. Esa casa, esa esperanza, es solamente un momento de tregua, pues el "yo poético" sabe que se ha establecido un mismo lugar "para amantes, estaciones y escombros".

Podemos observar que la idea básica de la relación con la mujer no ha cambiado con respecto al libro anterior. El amor continúa siendo una amor puntual y físico: amor de una noche, amor de hotel, sin mirar más allá del cuerpo de la amada y sin más protección que una cama.

Es un amor que conlleva el dolor de la separación, pero es el único que puede hacer olvidar a los amantes no solamente la guerra sino también el mundo exterior, las normas sociales, las leyes religiosas que dominan y ordenan la vida del hombre y que institucionalizan el amor. No creo que haya que esperar a la poesía tardía de Amijai, como afirma G. Abramson, para encontrar esta oposición amor-sociedad sustituyendo a la oposición amor-guerra, que, en su opinión,²⁰ caracteriza la primera etapa de su obra:

אל תשירי בקול רם, שאם

מישהו ישמע, הכל יתם.

("Poema del ciclamino", Poemas. p. 68)

La misma idea, más definida, aparece en el siguiente poema:

על כל נבדעה רמה,
ותחת כל עץ רענו
ישבנו יחדו
שם או כאן.
איש לא חכה לנו
בעולם המקסמו
קשירנו מכל נבדעה
ומתחת לכל עץ רענו.

עקשו יש לנו
שלהו, משורה, ספה,
כל הנבדעות רשומות על המפה
ושכונים לגדול
ולפסיד הקסו -
על כל נבדעה רמה,
תחת כל עץ רענו.

ימי השני היו טובים לנו
תמורת לא כלום.
עננים יצאו לחפש
ללא תשלום.
אוטופיסים לא עצרו,
זה לא היה קדאי,
חם וקטע בקלעיד
ובקלעדי.

לא הקסקנו
בשני ובשתי,
היינו בעולם
קדרד אגב.
בלי תעודה
ובלי זהוי,
כל קלב חוצות

הִזָּה רְאוּי
לִיְתֵר שִׁים-לֵב
מִשְׁנִינוּ בְּאוֹתוֹ זְמַן,
שֶׁעַל כָּל גְּבֻעָה רְמָה
וּמִתַּחַת לְכָל עֵץ רָעָנוּ.

("En cada colina elevada", Poemas, p. 75)

El "yo poético" ha dejado el campo de batalla, se ha construido una casa, ha colgado su uniforme en la azotea para que esté limpio para la próxima guerra, y llama a la mujer amada. Esa esperada felicidad de unión con la mujer se ve de nuevo frustrada, ahora no por la guerra, sino por el concepto social del amor, entendido sólo como unión pero no como unión-separación.²¹ Concepto que hace imposible el "verdadero amor": el amor intransitivo. Por tanto, no compartimos la opinión de Abramson de que los amantes no logran el "verdadero amor" porque su amor no proviene de la unidad de las almas y los cuerpos, sino de un acto puramente corporal que implica separación, separación entre los amantes y separación de Dios y por tanto no pueden tampoco alcanzar la inmortalidad. No creemos que ese sea el "amor verdadero" al que aspira el "yo poético", sobre todo porque el concepto de alma que aparece en la poesía de Amijai está lejos de ser el "soplo divino" que acerca el hombre a Dios.

No es la unión del cuerpo y el alma ni la inmortalidad lo que constituye el "amor de verdad" ya que solamente lo físico y lo que cambia, fluye y pasa, tiene un valor real para el "yo poético". Y precisamente en esto consiste la tragedia: lo que permanece es algo muerto, algo que está más allá de la vida del hombre y lo que fluye y cambia -el amor, la propia vida- no se puede poseer, es inalcanzable.²²

2.3. *Poemas 1948-1962*. Este volumen incluye los dos libros anteriormente citados, así como *En el jardín público*, *En el lugar en el que no he estado*, *Poemas de ciudad*, *Verano o su final*, *Con todo el rigor de la indulgencia*, *Poemas a una joven en la playa*, *Veinte nuevos merubbaim* y *Elegías*.

Novia

nunca podré ser.

Pues me he puesto un vestido

de tela de velas de barco.

Y. Amijai

Estos versos podrían resumir de forma magnífica, el concepto que sobre la relación amorosa tiene el "yo poético", el mismo que expresaba Rilke en el verso "así vivimos, siempre despidiéndonos".²³ El motivo de la separación, que comenzó siendo una imposición de la guerra y se mostró como la única posibilidad de escapar de las normas sociales, es ahora -y durante las más de 150 páginas que completan el libro *Poemas 1948-1962*- el símbolo de lo fuente, de lo cambiante, como valor supremo de la relación con la mujer amada. Por ello los poemas de amor están compuestos con multitud de palabras tomadas del campo semántico del viaje: מזודה, דלת, ים, כביש, אוטובוס, אוניה, מלון, נדודים, מסע, לנסוע, לשכוח, en contraposición a lo que permanece, lo eterno, lo cerrado, lo muerto: בית, שולחן, סימן, אדמה, שם.

וְכַתּוּב בְּסֵפֶר שְׁלֹא נִפְחָד.
 וְכַתּוּב, שְׁגַם אֲנַחְנוּ נִשְׁתַּנָּה,
 כְּמוֹ הַמַּלִּים,
 בְּעֵתִיד וּבְעֵבֶר,
 בְּרַבִּים וּבְבִדּוּת.

("Si con amarga boca dijeras", *Poemas*, p. 188)

La relación entre el amor y lo perecedero se refleja en toda su obra, y especialmente en el siguiente poema:

[...] וְלֵאמֹר הוּא
 לֹא לְהִשְׁתַּנֵּר וְלֹא לְהִשְׁאִיר סִימָן, אֶלֶּא לְהִשְׁתַּנּוֹת
 כְּלִיל. לְהִשְׁכַּח. לְהַבִּין הוּא לְפָרֵחַ. הָאֲבִיב מִבֵּין.
 לְזִכֵּר אֶת הָאֱהוּבָה, הוּא לְשַׁכַּח אֶת כָּל הַרְכוּשׁ
 שֶׁנִּצְטָבֵר. לֵאמֹר הוּא לְשַׁכַּח אֶת הָאֱהוּבָה הָאַחֲרֵת,
 לְסַגֵּר גְּלוּתוֹת אַחֲרוֹת.

("Elegía por el niño que se perdió", *Poemas*, p. 246)

En nuestra opinión, la separación de los amantes en la poesía de Amijai no significa -como cabría pensar en un principio- el fracaso del amor: es simplemente el fin de ese amor. Su concepción del amor no es idílica, idealizada ni alegórica. "pues lo que no existirá más, ninguna mano lo escribe.// y lo que no era del cuerpo, no se recordará".²⁴ El "yo" lírico de Amijai nunca le dirá a la mujer amada "hermana mía, esposa".²⁵ La mujer no es hermana ni esposa, es "mujer de dónde./ mujer de adónde".²⁶ Esta diferencia en la concepción de la mujer y de la relación entre los amantes es fundamental para entender no sólo la poesía amorosa de Yehuda Amijai, sino toda su obra poética.

פי לאהוב הוא להשאר. לאשכח. אכל
 אלהים נזר, כמו אדם החוזר למקום מוצאו
 להזכר בקמה שהוא שכח, אלהים חוזר אל
 חדרנו סקטו, כדי להזכר איך הוא רצה
 לבנות את עולמו באהבה. ואת שמותינו לא שכח.
 שמות אינם נשכחים. גם פי ימים רבים
 נקרא להלצה, הלצה - וזכר מנגבים בה את האבק -
 היא עדו נקראת הלצה, אולי, החלצה הישנה. וכמה זמן
 נמשיך קדו? כי אנו משתנים. השם נשאר.
 ומתי וכוונתנו להשרא בשמותינו, או לקרא לידו,
 ידו, אחר שעבר דרך מי הפגרת ויצא בצמח.
 מי הוא? האם עדיין זה שזכרנו בקבר נחום?
 מי אנוהו אחר שעברנו באהבה הנוראה? מי
 הידו? מי זכרו?

("Elegía por el niño que se perdió", *Poemas*, p. 246)

Al igual que el paisaje cambia cuando el viento, la lluvia, el frío o el calor actúan sobre él, también las personas cambian cuando el amor penetra en sus cuerpos:

תהיי אהרת. אהנה אחר.
 העמק הזה פעם הר. מהו שפוי
 שחל. פרחים, אולי.

("Está permitido olvidar", *Poemas*, p. 211)

Como ha destacado B. Arpali, las palabras en la poesía de Amijai adquieren significados nuevos.²⁷ Se sublima el cuerpo de la mujer, no su alma: lo eterno es algo finito; la profecía es un recuerdo: amar-vivir es olvidar. no permanecer, cambiar, ser fluente; y morir es quedarse, tener identidad. observar.

El amor sublimado, capaz de salvar al "yo poético" del mundo vacío, amorfo y caótico es, como hemos señalado anteriormente, el amor ideal buscado por el "yo poético", aquello a lo que llama "amor verdadero", un amor que el hombre no puede alcanzar. Lo que Glenda Abramson denomina: la búsqueda de la unión del cuerpo y el alma imposible de lograr por el sentimiento de culpa que le invade al hombre al alejarse de su pasado y de su Dios.²⁸ Para ejemplificar este "amor verdadero" se suele recurrir principalmente al poema "Dios se apiada de los niños del jardín de infancia"

(*Poemas*, p. 12):

אֱלֹהִים מְרַחֵם עַל יְלָדֵי הַגֵּן,
פְּחוּת מְזָה עַל יְלָדֵי בֵּית־הַסֵּפֶר.
וְעַל הַגְּדוּלִים לֹא יִרְחַם עוֹד,
יִשְׁאִירֵם לְבָדָם,
וְלִפְעָמִים יִצְטָרְכוּ לְזַחַל עַל אַרְבַּע
בְּחוּל הַלּוּהָט,
כְּדִי לְהַגִּיעַ לְתַחֲנַת הָאִסּוּף
וְהֵם שׁוֹתֵתֵי דָם.

אוּלֵי עַל הָאוֹהֲבִים־בְּאֶמֶת
יִתֵּן רַחֲמִים וְיַחֲוִס וְיַצִּיל
כְּאִילוֹן עַל הַיָּשׁוּן בְּסַפְסָל
שֶׁבְשֻׁדְרָה הַצְּבוּרִית.

אוּלֵי לָהֶם גַּם אֲנַחְנוּ נוֹצִיא
אֶת מְטַבְעוֹת הַחֶסֶד הָאֲחֵרוֹנוֹת
שֶׁהוֹרִישָׁה לָנוּ אִמָּא,
כְּדִי שֶׁאֲשַׁרְם יַגּוּ עָלֵינוּ
עֲכָשׁוּ וּבְיָמֵים הָאֲחֵרִים.

Dios se apiada "de los que aman de verdad", pero ¿de los que aman de verdad qué o a quién? Quizá de los que lo aman a Él, de los que cumplen sus leyes. "De los mayores ya no se apiadará" porque han dejado de creer en él. Si leemos el poema de Bialik "אם-שֵׁלֵךְ תִּדְעֵת" ("Si tu alma quisiera saber"):

Si quieres conocer a la madre piadosa,
a la madre anciana, amorosa y fiel
que con piedad enjugó las lágrimas de su hijo perdido,
y con gran compasión guió todos sus pasos,
y cuando volvió humillado, cansado y extenuado,
bajo la sombra de su techo secó sus lágrimas,
lo cubrió con la sombra de sus alas, lo durmió en sus rodillas -

vemos cómo es la madre la que protege a su hijo a la sombra de sus alas -el árbol como símbolo del padre y de la madre aparece frecuentemente en la poesía de Amijai-. La madre en el poema de Bialik representa la presencia divina que protege al hijo que vuelve bajo su techo.³⁰ El poema de Yehuda Amijai puede ser una parodia del de Bialik, pero -sea así o no- parece muy posible que "los que aman de verdad" sea una referencia al amor paternal.³¹ el amor de los padres que representa tanto la preocupación por su hijo como la religión del pasado.³² Y aún en el caso de que haga referencia a los amantes, el "Tal vez" con el que comienza la estrofa y el tipo de protección que se les brinda -"como un árbol al que duerme en un banco del bulevar"- no parece muy acorde con un concepto de amor seguro, eterno e idílico, ya que la protección que da Dios a "los que aman de verdad" es como la sombra de un árbol, que dura un breve instante hasta que el sol cambia de posición, en un marco tan

poco idílico como el de alguien que duerme en la calle porque no tiene sitio adonde ir. Seguiría siendo en todo caso un amor físico y fugaz de una pareja de adolescentes o de desamparados, no el amor ideal del que nos habla Glenda Abramson.

Desde nuestro punto de vista, Amijai no expresa en sus poemas un concepto sublimado del amor, ni siquiera para mostrar la imposibilidad de alcanzarlo. Más bien estaríamos ante la expresión lírica de las relaciones cotidianas entre un hombre y una mujer que saben que vivir es nacer y morir cada día. En nuestra opinión, el "yo poético" de Amijai es ese hombre al que oímos gritar en la III de las *Elegías de Duino*:³³

Tempranos afortunados, vosotros los mimados de la creación,
[...]
espacios de esencias, escudos de delicia, tumultos
de un sentimiento tempestuosamente arrebatado y de repente solitarios,
espejos: que irradian su propia belleza
y la recogen de nuevo en su propio semblante.

Porque nosotros, allí donde sentimos, nos evaporamos; ay, nosotros,
respirando, salimos de nosotros y nos disipamos...

3. La mujer en *Ahora en el ruido. Poemas 1963-1968*.

Y alaridos de agonía ya en la primera noche de amor.

Y. Amijai

El concepto del amor mantiene, en el segundo libro de Amijai, las líneas básicas fijadas en *Poemas 1948-1962*; sin embargo, en *Ahora en el ruido* se introduce de forma mucho más explícita la idea de "profecía". La mayor parte de los poemas de amor de sus primeras obras, estaba enmarcada en un contexto de pasado en el que tanto la unión como la separación ya habían tenido lugar. Ahora destaca el carácter profético de la separación,³⁴ es decir, la separación se identifica con los ciclos y las leyes de la naturaleza.³⁵ si el árbol ya lo sabía, ahora el "yo poético" es también un profeta. Un buen número de poemas de este libro habla de la separación desde el momento mismo de iniciarse la relación amorosa, como un futuro conocido para el "yo". El hablante sabe interpretar los signos y le dice a la amada: "Y ya entonces hablábamos con el acento/ extraño y raro de los que van a morir o a separarse".³⁶ o, "Parece que las numerosas veces/ que sueño contigo estas noches/ anuncian tu final conmigo./ como una bandada de gaviotas anuncia/ la proximidad de la playa".³⁷

La guerra, el mundo hostil, todas aquellas cosas externas que hasta ahora marcaban la relación entre el hombre y la mujer, se sustituyen ahora por la "palabra". La palabra, la relación verbal entre los amantes, ocupa un lugar fundamental en los poemas amorosos de este libro:

וְכָל שְׁאֵנוּ מִתְרַחֵקִים מִן הָאֲהָבָה,
אֲנוּ צְרִיכִים לְהִרְבוֹת בְּדַבּוּר,
מִלִּים וּמִשְׁפָּטִים אֲרָכִים וּמִסְדָּרִים.

אלו נשְׁאֲרָנוּ יַחְדָּו, הֵינּוּ
יְכוֹלִים לְהִשְׁאֵר דְּמָמָה.

("Amargo y veloz", *Ahora en el ruido*, p. 266)

Y a la quietud y al silencio es precisamente a lo que tiende el "yo poético" que ya ha alcanzado la madurez.

La "palabra" profetiza la separación, el fin, por eso la amada "extrae de las profundidades de su pelo muchas horquillas/ y se las pone en la boca en lugar de palabras".³⁸ por eso escribir un poema es hacer una elegía a todo aquello que se ha perdido o a aquello que muy pronto se perderá: "Pronto volverán a venirme muchas palabras/ para describir tu cuerpo, palabras como moscas/ alrededor de la muerte dulce".³⁹

Parece que los "besos casi mortales como bombas" de *Ahora y en otros días*, se han convertido en besos callados como la muerte. Si amar es vivir, vivir es cambiar y cambiar es "ser otro", entonces amar es "ser otro". La poesía de Yehuda Amijai habla, como ya hemos señalado, de la vida-muerte del "yo poético", del "yo" que vive-muere cada día, del "yo" que se transforma, es decir del amor, del "yo" que ama.

שְׁפַעַם עַמְדוֹ יַחְדוֹ
 כְּמוֹ בְּסֵמֶל שֶׁל מַלְכוּת שְׁעֵבֶרְהָ:
 חַיּוֹת פָּרָא, דְּגָלִים וְכַלֵּי־נֶשֶׁק מִיָּשָׁנִים
 בְּצִרּוֹר אַחַז סָרְט מְלִים מְרַגְּעוֹת
 בְּשִׁפְהָ עֵתִיקָה.
 [...]

אֵתָה אוֹהֵב אוֹתִי?
 אִם לֹא נִשְׂאָר יַחְדוֹ, לֹא נִשְׂאָר בְּכֻלּוֹ.
 קֵל נְחֻמֶּר לֹא נְחִיָּה.

("De un reino desaparecido, *Ahora en el ruido*, p. 309)

Pero "tú no estás muerta y yo no estoy muerto:/ no hemos cumplido lo que nos prometimos/ hace veinticinco años".⁴⁰ esta poesía no utiliza "un idioma antiguo". y, por tanto, los amantes no mueren de amor sino en el amor -en el cuerpo de la persona amada- que sólo se puede medir "con la precisión de un dolor punzante".⁴¹ La palabra, la separación, devuelve al "yo poético" a su vida-muerte.

El hablante de *Ahora en el ruido* se está acercando ya a la sabiduría callada del viejo olivo, del árbol que ha vivido el cambio de muchas estaciones: se está acercando al conocimiento sereno de que los árboles enferman y los hombres se deshojan.⁴² Pero -más que un árbol- el hablante es ahora la hoja que está cayendo del árbol liberada de la rama que le dio la vida, pero lejos todavía de la tierra en la que se marchitará.⁴³ El "yo poético" todavía no ha llegado al final del libro, al lugar donde están las soluciones.

4. La mujer en *Y no para recordar*.

Los poemas de amor de *Y no para recordar* -especialmente en la serie llamada "Poemas de Buenos Aires" (pp 419-432)- son la descripción de los encuentros y desencuentros del "yo poético" con una serie de mujeres durante un viaje. En otras palabras, estos poemas son la expresión más aguda de la soledad del hablante.

En *Y no para recordar*, el poeta utiliza con mucha frecuencia fragmentos de diálogos entre el hombre y la mujer, frases entrecomilladas que corresponden a un estilo directo. En el libro inmediatamente anterior el habla, la palabra, aparecía en los poemas amorosos como símbolo de separación y de alejamiento del amor o como una profecía de su fin. Hay que destacar que el uso del estilo directo aumenta notablemente en esta serie de poemas, precisamente cuando los amantes no hablan el mismo idioma y casi no pueden entenderse uno al otro. Este hecho estaría reafirmando la soledad de los amantes y lo efímero de ese amor. La palabra, ahora ya no como un concepto, sino el hecho concreto de hablar, conlleva la separación; la palabra no entendida es el signo más evidente de la brevedad de la relación amorosa:

בחדר המואר באורחים
ובאורות, אמרת שאת חוזרת לגון.
"היי העלה האמתיים
מתחילים, לא באביב, אלא

בְּשֵׁהוּא נִתְקַ מִן הָעֵנָף "זְמוֹ חֲרִיף
קֶצֶר וְנִפְלֵא שֶׁל נִפְיֵלָה.

("Las hojas tienen algo especial. *Y no para recordar*, p. 435)

Precisamente ahora se estaría confirmando y ejemplificando lo que en el libro anterior se mostraba de una forma mucho más abstracta. En todos los casos en los que se habla en estilo directo, todos los poemas donde aparecen fragmentos de diálogos, expresan la separación de los amantes: todas esas palabras están diciendo "adiós":

מִיָּם יְכוּלִים לְהִיּוֹת בְּכוּיִים,
לֹא אֲבָנִים: לָכוֹ אֲנִי חוֹזֵר לִירוּשָׁלַיִם,
"אֶתְנַעֲגֵעַ"
מִי לִמַּד אוֹתָךְ
לְדַבֵּר מִלֵּה גִסָּה כְּזֹאת?

("Nos tumbamos". *Y no para recordar*, p. 423)

un adiós definitivo:

"כְּמוֹ צַפְרָנִים אֲגִזֶּה
אֶת הָאֶהָבָה הַזֹּאת", וְהִשְׁמַת
דְּבָרִים עַל הַשְּׁלָחַן: הַסֶּפֶל, הַסֶּפֶר,
הַכֶּף, הַמְלַחֲיָה. כָּל אֵלֶּה כְּלָב
פּוֹעֵם לְאֵט. "אֶתָּה מְשִׁתְּמֵשׁ
בִּי", (פְּרוּשׁ אַחַר שֶׁל אֶהָבָה).
"אֶתָּה חוֹשֵׁב בְּנִסְחָאוֹת
מִדְּיָקוֹת שֶׁל לֵב נִשְׁבֵּר לְשִׁבְרִים
מְגִדְרִים הֵיטֵב, כְּמוֹ שֶׁפִּעֵם
נִשְׁבֵּר לֵב בְּאֶהָבָה."

("De este tiempo con luz", *Y no para recordar*, p. 427)

la separación de un lugar al que no se volverá y la despedida de un amor que debe terminar cuando el viaje acabe:

אתה זכור ללכת עכשיו, "לך",
לך", אמר הרמזור, שים שלום,
שים, שים.
נטשנו זה את זה, הפקרנו,
כדי שאנשים טובים יתאמנו
בנו בטובכם ולא ישכחו רחמיהם,
"בואנוס איירס תהיה עיר
אחרת בלעדך. עיר בלי אתה", אמרה
והלכה לה.

("En esta ciudad el cielo siempre". *Y no para recordar*, p. 428)

o la imposibilidad de que un amor se repita:

"לעולם שוב לא", לעולם לא,
גם זה נצח
טעמי של נצח,
חלקי בו.

("Mi parte". *Y no para recordar*, p. 452)

El hablante vive una serie de encuentros y desencuentros con una mujer de otro tiempo y de otro lugar; con una mujer de la que sólo quedará el nombre. el signo sencillo y liviano del cuerpo, pues el nombre inalterable y muerto es lo único que permanece, un nombre vacío que nunca más volverá a ser "tú". porque no hay tiempo en una vida para que dos personas estén dos veces juntas y el hombre es "otro" despues de pasar por el amor.

En el resto de los poemas de amor del libro podemos observar que el "yo poético" camina hacia el problema del tiempo.

נתתי לך שְׁעוֹן בְּמִקוּם
טִבְעַת נְשׂוּאִיוֹן : זְמַן עָגַל וְטוֹב,
חִפְרֵי הַבָּשָׁל בִּיּוֹתֵר
שֶׁל נְדוּדֵי שָׁנָה וְנִצְח.

("Iguual que antes". *Y no para recordar*, p. 457)

El tiempo será un motivo importante en la obra tardía de Amijai,⁴⁴ pero en *Y no para recordar* todavía no ha alcanzado ese lugar central. Aunque el "yo poético" comienza a sentir en su cuerpo el paso del tiempo, "todavía hay esperanza. Todavía/ vienen las nubes a mitad del verano/ y una mujer joven trae/ su corazón como un balón grande y rojo para jugar".⁴⁵ La mujer es el símbolo de la juventud, del sueño, del viaje de ida; en oposición al "yo poético" que comienza a ser un adulto insomne que vuelve incluso a lugares donde nunca ha estado.

Y no para recordar y *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad* podrían considerarse libros de transición donde los conceptos están cambiando pero todavía no están definidos; libros de tránsito hacia su poesía tardía, hacia su poesía de madurez y de vejez.

אָדָם לּוֹמֵד לְדַבֵּר בְּגִלְדוֹתוֹ
כְּדֵי שְׂיֻכַּל לְדַבֵּר עִם עֲצָמוֹ
לְעֵת הַיּוֹתוֹ לְבָדוֹ יוֹתֵר וְיוֹתֵר,
הַדְּבוּר עִם אַחֲרִים הוּא שֶׁלֵּב עוֹבֵר וּבָטֵל.

("Akziv" 2, *Y no para recordar*, p. 459)

Veámos como el amor era una relación continua y cotidiana entre el hombre y la mujer; era la guerra y la paz, el mundo exterior y el interior, la vida y la muerte, el silencio y el habla de los amantes. La poesía de Amijai está abandonando lentamente la guerra y la muerte que dominan el mundo exterior y el diálogo con los demás, pero todavía no ha llegado a alcanzar la paz, el silencio. Todavía está en "el medio", entre la guerra y su guerra, entre la muerte y su muerte, entre el habla y su habla. El "yo poético" todavía se encuentra entre su guerra y su paz, su vida y su muerte, su habla y su silencio: todavía es "precipitado setenta veces en un solo día del cielo a la tierra",⁴⁶ todavía ama.

5. La mujer en *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*.

El viaje, el barco, el tren, la maleta ha dejado su lugar a la casa, la habitación, la puerta. Las palabras clave de los poemas de amor pasan otra vez de un campo semántico de cambio y fluidez a otro de permanencia.

La casa como marco de las relaciones entre el hombre y la mujer ya aparecía en *A una distancia de dos esperanzas*, pero allí se trataba todavía de la casa de un joven, el "yo poético" decía "mi casa" o "tu casa", no "nuestra casa": hablaba de una casa "viva" que protegía a los amantes del mundo "muerto". Aunque la casa era un símbolo de amor institucionalizado, todavía no era un claro signo de muerte del amor.

[...] במטת הגמה בלילה, שנינו,

בקבר האהבה השמורה.

("1942. Año de personas y no año de vino, *Detrás de todo esto*, p. 503)

de envejecimiento:

"איפה מרגיש הזמן בבית? שאלה האשה,

"בנו?"

("La tumba de Dylan Thomas", *Detrás de todo esto*, p. 544)

ni de una total soledad:

לבדידות יש חלונות ודלת,

צנורות בחוץ, גם בפנים, כמו כל בית.

ומה שלפני, גדול וְשָׁקֵט
פְּחֵלֶק הַרְיִק בְּבֵית קִבְרוֹת.

("Perdido en la bondad", *Detrás de todo esto*, p. 493)

El paso del tiempo no sólo se muestra en las canas o en las arrugas, también en la fosilización del amor: "No estuvimos juntos tanto tiempo/ como para convertirnos en una lápida de amantes".⁴⁷ Una vez más se reafirma el concepto del amor en la poesía de Amijai: amar es olvidar, cerrar otras puertas, cambiar, ser otro.

וּפְעַם דִּבְרָנוּ עַל שְׁנוּיִים.
וּלְדַבֵּר עַל שְׁנוּיִים הָיָה לְדַבֵּר אֶהְבָּה.

("Hablar de cambios era decir amor", *Detrás de todo esto*, p. 524)

Es posible que Yehuda Amijai conciba la relación entre los amantes como una relación entre los distintos elementos de la naturaleza, es decir, como una continua cadena de vida y de muerte. Sin embargo, no compartimos la opinión de que en su poesía se introduzca el concepto de un amor "superior" que existiría por sí mismo como un valor abstracto, un amor que sobreviviría a los propios amantes,⁴⁸ quizá ese "amor verdadero" del que habla G. Abramson: el amor abstracto que debe presuponer B. Arpali al afirmar que, al parecer, "la relación de los amantes es también la relación del hombre con la creación y su separación se relaciona con la sensación de desconexión de la creación: cuando el amor vuelve, por así decirlo, al lugar del que vino, los amantes quedan extraños uno para el otro y extraños para el mundo que los rodea".⁴⁹ Que esta poesía no canta al amor idealizado sino a la relación entre el hombre y la mujer, es, precisamente, lo que estamos intentando mostrar a lo largo de este

trabajo; la relación entre dos personas en la que tanto la unión como la separación son inherentes a ella, como la vida y la muerte son la condición necesaria para el que mundo siga existiendo.

צֶלַע הַהַר הַחַתוּדָה בְּבִרְזֵל
וְצִהִיב וְיִשְׁחִים בְּקוֹץ
יִכְבֵּר בְּאַבִּיב הַבָּא יַעֲלֶה עֵשֶׂב
לְהִיּוֹת כְּכֹל הַר בְּאַבִּיב.

כְּמוֹ צְדִי שְׂמִמְנוּ נִחַתְכֶת
לְפָנַי שָׁנִים אֶחָדוֹת.

("Cuatro poemas sobre personas" 3, *Detrás de todo esto*, p. 515)

No queremos decir con esto que el amor entendido como una inevitable vida-muerte, sea el ideal de amor para el "yo poético" de Amijai, el hablante no aspira a ese amor. Porque esta poesía no habla de conceptos ideales. Podríamos decir que constata la tragedia del hombre por el mero hecho de ser hombre, una tragedia que sobrepasa los límites del espacio y del tiempo y que, por tanto, es una tragedia que tiene lugar en el "aquí y ahora" de cada hombre.

6. La mujer en *El tiempo*.

Definitivamente estamos ante un "yo poetico" que se acerca a la vejez, que ya ha cerrado muchas puertas, que ha sido muchas veces "otro". Ahora es como una "vieja casa" con una habitación llena, saturada de recuerdos:

מה מחזיק את הבית הישן?
זכרון מחזיק אותו. עד שתבואי
שוב להשען עליו בבקר הבא.

("59". *El tiempo*, p. 599)

מאחר בחיי אני בא אליך
ומסנן בהרבה דלתות ונגרע במדרגות.
כמעט לא נשאך ממני.
[...]

אחר כך שברת את פניך השלמים
לשני פרופילים, אחד למרחק
ואחד לי למזכרת והלכת לך.

("66". *El tiempo*, p. 602)

llena de señales inertes de lo que en otro tiempo estuvo vivo:

עכשו נשאך לי רק שמך, עצמאי לגמרי, כמו חיה:
הוא אוכל מנדי ושוכב בגלילה מכרבל במחיי האפל

("46". *El tiempo*, p. 592)

Los recuerdos y los nombres, las cosas muertas e inútiles, llenan esa habitación que se llama amor. Como si todas las puertas cerradas, todos los amores olvidados y todos los nombres borrados a lo largo de la vida, apareciesen de pronto saturando la casa.

Aparentemente los poemas de amor de este libro nos presentan a un "yo poético" que se acerca al final del camino. El hablante se compara con una cantera de la que se extrae piedra para construir, quedando vacía y abandonada, y donde lo único que permanece es el recuerdo de las piedras extraídas:

וּפְנִי, מֵה שְׁנֵשְׂאָר
אַחַר שְׁחֻצְבוּ מֵהֶם לְאַהֲבָה,
כְּמוֹ מִמְחֻצָּבָה. כְּבָר נְטוּשָׁה.

("36", *El tiempo*, p. 587)

Sin embargo, el tono general del libro es bien distinto. El hablante sigue siendo "el mismo hombre, casi sin recuerdos".⁵⁰ el mismo hombre que le dice a su amigo: "Te veo agarrado con desesperación a todo lo que te rodea./ libros, hijos, mujer e instrumentos musicales/ y no sabes que eso es sólo ir poniendo ramas/ alrededor de tu cuerpo para la gran hoguera donde te consumirás".⁵¹ Lo que en principio podría parecer un lamento por la pérdida del amor y de la juventud, un último intento desesperado para conservar su recuerdo, se revela de pronto como algo bien distinto. Los poemas de amor de este libro son un reflejo de la edad adulta del "yo poético", hasta este momento el hablante ha definido el amor como olvido y continuo cambio, ahora se muestra el resultado de ese amor:

מה זה? זה מחסן ישן של כלים.

לא, זו אהבה גדולה שהיתה.

("9", *El tiempo*, p. 572)

La explicación a esta aparente dualidad se encuentra en el hermoso poema "76" (p. 608) de este mismo libro, en él el poeta nos explica que esa habitación saturada no es la única ni la última, la casa tiene otras habitaciones donde poder vivir:

האהבה איננה החדר האחרון.

יש אחריו עוד, לארץ הפרוידור

הארץ שאין לו סוף.

Y el sentido de estos versos puede explicarse comparándolos con otros similares de las *Elegías de Duino*:⁵²

Porque el héroe se lanzó a través de estancias del amor,

cada latido le sacaba de ellas y le llevaba hacia arriba,

cada latido que se refería a él,

ya vuelto de espaldas se erguía en el límite de las sonrisas. diferente.

En la "Elegía I",⁵³ el héroe -como la amante no correspondida- es el símbolo del amor sin objeto, del amor intransitivo.

[...] ¿No es tiempo de que amando

nos liberemos del ser amado?

.....

Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte.

y mira fijamente hacia afuera, quizás con una gran mirada de animal.
Los amantes, si no fuera el otro, que
tapa la vista, están cerca de ella...

El "yo poético" de Amijai no es -o no era- un héroe engrandecido por sus amores que, al no tener objeto, vuelven a él. En estos momentos de su vida el "yo poético" es un hombre que ha atravesado muchas puertas -recordemos que "amar es cerrar otra puerta"- . Ya no queda nada de él, sólo un gran vacío "como una cantera. Ya abandonada". Sin peso, abandonado el "viejo trastero" del amor, el "yo poético" puede seguir caminando ligero "por el largo pasillo que no tiene fin". Por eso, tal vez sea posible ahora "amar/ sin olvidar el otro amor/ y ser como el viento que pasa ahora por él/ sin objetivo",⁵⁴ quizá sea tiempo ahora "de que amando/ nos liberemos del ser amado".

7. La mujer en *Gran tranquilidad*: Preguntas y respuestas.

Después de ese abandono de las habitaciones del amor, de la separación del ser amado, se abre la posibilidad de caminar ligeros "por el largo pasillo que no tiene fin".⁵⁵ Pero, ¿qué significa "amor sin olvidar el otro amor"? ¿qué significa amar liberándonos del ser amado?, ¿qué significa abandonar las viejas habitaciones del amor?

אדם, בחייו, הבית הראשון נחרב
ולפעמים הבית השני נחרב. זה לא
כמו שקורה לעם שהולך לגלות,
זה לא כמו האלהים שמעלה
את עצמו מביתו החרב אל תוך שמי:
אדם בחייו צריך להשאר.

("Poema de boda", *Gran tranquilidad*, p. 645)

El hecho mismo de ser hombre hace que el "yo poético" deba habitar la tierra mientras esté vivo: deba tener un cuerpo, un nombre, una casa, amar a una mujer y distinguir claramente entre lo vivo y lo muerto. El hombre debe seguir caminando por un largo camino, el hombre no puede volar -no puede estar en el espacio intermedio-. El hombre, cuando sale de una casa o cuando cierra una habitación, debe seguir caminando aunque su único compañero sea el polvo. El hombre, hasta el último momento de su vida, sigue atado al mundo, y aunque cada vez esté más cerca del fruto definitivo, su último aliento será la flor más bella.

סגורות הדלתות שנועדו להיות
פתוחות לי לתמיד. ואלה שאני יכול לפתח
שומרות על מקומות מרקנים
בקברים עתיקים שנשדדו.

אני חושב על אהבתם של אנשים
אשר שכחו להוריד
את הקשויטים אחר החג:
מה נשאר להם?

היי שלום גם את. השעה שבה
השכמנו כדי להפריד
נשארה קבועה בי, כמו בשעון מעורר
ששוב לא צריך לעורר, ורק
משמיע נקישה יבשה.

("Cerradas están las puertas". *Gran tranquilidad*, p. 617)

Las joyas simbolizan la dimensión externa e inesencial de la vida humana. como las flores en la "Elegía VI" de Rilke. en contraste con la higuera que da fruto sin que su flor sea casi apreciable: "Nosotros en cambio nos demoramos,/ ay. ponemos nuestra gloria en florecer y entramos traicionados/ en el retrasado interior de nuestro fruto finito".⁵⁶ El "yo poético" se está acercando ya al momento de dar el "fruto finito", ante él sólo hay ahora habitaciones vacías. sin flores, sin adornos, sin joyas. Como una tumba egipcia en la que, después de ser saqueada, sólo queda un espacio vacío, un silencio audible, oscuridad y la propia muerte, así son las habitaciones que quedan abiertas para el hablante. esas son ya las únicas a las que puede entrar.

El "yo poético" inició su camino aprendiendo a aceptar el carácter efímero del amor; en *Ahora y en otros días* el hombre era el único ser de la creación que sufría al enfrentarse a las leyes de la naturaleza. Después continuó haciendo frente a otra tragedia: lo que permanece carece de valor, es algo muerto y lo que cambia y tiene valor es inalcanzable. En *Ahora en el ruido* el "yo poético" se convertía ya en un profeta de ese amor efímero y en los libros posteriores ya era consciente de que el hombre, por su propia naturaleza humana, se diluye al amar. El "yo poético" que ha vivido muchos amores fugaces, que ha construido muchas casas temporales; el hombre que ha aprendido a aceptar lo perecedero, va dejando tras de sí muchos cuartos trasteros, muchas casas en ruinas y se va acercando a la última y definitiva afirmación de esa aceptación: la muerte.

פְּרָחִים בְּחֶדֶר לַפִּים מִתְשׁוֹקֵת הַזָּרַע שֶׁבְּחוּץ.
 וְאֵף עַל פִּי שֶׁהֵם כְּבָר פְּרוּתִים מִן הָאֲדָמָה,
 וְאֵף עַל פִּי שֶׁהֵם בְּלִי תִקְוָה,
 תְּשׁוֹקֵת שְׁוֹא שְׁלֵהֶם מִקְשָׁטֶת אֶת הַחֶדֶר.
 כִּד אֶת יוֹשֶׁבֶת בְּחֶדְרִי, לִפֶּה
 מֵאֲהָבָה לְמִישָׁהוּ אַחֵר.

אֵינֶנִּי יָכוֹל לְעֹזֵר לָךְ.
 הַמְאֲשָׁרִים עוֹנְדִים מִחֶרֶזֶת דְּקָה בְּשַׁעַר שְׁחוֹר
 וְעַל מִצְחָם אוֹת הַשְּׂמֵחָה.
 וְאִישׁ יְוֹנֵי מִבֵּיט בְּעֵינַיִם כְּחֵלוֹת
 לְתוֹךְ סִבָּד אֶפֶל וְהוּא חֵלוֹם
 עַל יְדֵי אִשָּׁה רְחוּקָה וְלֹא יָדַע.

אינני יכול לעזר לך,
כשם שאינני יכול לעזר לעצמי.

גם אני עושה תמונות מרבעות
מאהבה עגלה שהיתה בלי גבול.

("Flores en la habitación", *Gran tranquilidad*, p. 631)

La belleza de las flores cortadas es el símbolo inequívoco de la mayor aceptación de lo perecedero, de la muerte. La flor continúa siendo bella y aromática incluso cuando ya está cortada, cuando va a morir irremediabilmente.⁵⁷ También el "yo poético" se enfrenta a esta última y definitiva aceptación y también con su amor, ya cortado, embellece la habitación. Porque -y aquí Amijai lo expresa ya con precisión- lo perecedero, lo que cambia y fluye es lo que tiene valor para el hombre, lo único que realmente existe, lo único que puede embellecer su vida. En aceptar ese hecho consiste la tarea del hombre, su vida.⁵⁸

אני שואל את עצמי, כמה זמן אפשר
לומר, "מתנה", עד שאומרים
ספר, שעון, קפסה זכה?
וכמה זמן אפשר לומר, "אהבה"
עד שאומרים, הוא, היא, הם?

("Poema de boda", *Gran tranquilidad*, p. 645)

Esa es la tarea del hombre, y esa es la tarea del poeta: aceptar lo perecedero y cantarlo: por eso dice el poeta "mi canto esencial es una elegía".⁵⁹

8. La mujer en *Una hora de gracia*.

Este libro comienza confirmando el concepto del amor de la obra de Amijai: el amor no es algo sublime, abstracto, cuya existencia sobrepasa los límites de los sentidos. Amada y amor en esta poesía son conceptos casi sinónimos.

ראי, כשם שהזמן איננו בתוך השעונים
כך האהבה איננה בתוך הגופים,
הגופים רק מראים את האהבה.

("Entre las estrellas quizá tengas razón". *Una hora de gracia*, p. 682)

Aparentemente estos versos contradicen lo que acabamos de decir, sin embargo están mucho más lejos de ser un concepto idealizado del amor que de los versos de Dylan Thomas:⁶⁰

Desnudos los muertos se habrán confundido
con el hombre del viento y la luna poniente:
cuando sus huesos estén roídos y sean polvo los limpios,
tendrán estrellas a sus codos y a sus pies;
aunque se vuelvan locos serán cuerdos,
aunque se hundan en el mar saldrán de nuevo,
aunque los amantes se pierdan quedará el amor;
y la muerte no tendrá señorío.

porque estos tres versos -que utilizados como un ejemplo aislado pueden distorsionar su verdadero significado- tienen un antes y un después, una frase que la mujer le dice al hombre: "Entre las estrellas quizá tengas razón, pero no aquí" . Aquí abajo "quien al tumbarse de espaldas, sólo ve el cielo/ curvado encima de él, sabe que de verdad está solo".⁶¹ Cuando la presencia física de la amada no acompaña al amante, este se queda totalmente solo y solamente le queda lamentarse por lo que ha perdido y buscar otro amor:

רַב חַיִּינוּ קִינּוּת עַל מַה שֶּׁהָיָה
וְהִסְפַּד עַל מַה שְּׁלֹא יִהְיֶה.
אַנִּי נוֹסֵעַ מִמְּקוֹם לְמְקוֹם,
[...]
אַנִּי נוֹסֵעַ וְנוֹסֵעַ
אַנִּי חוֹתֵן נֶצְחִי.

("Jericó la última vez". *Una hora de gracia*, p. 699)

Porque todo fluye, todo cambia, porque "hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud/ de uno que se marcha".⁶² El hombre mientras esté vivo seguirá enfrentándose a ese continuo flujo de lo perecedero, a esa vida-muerte de cada día, hasta que llegue el momento del encuentro definitivo.

Amando morimos y de esa muerte renacemos con más fuerza para seguir amando; amando matamos y lo muerto renace hasta que llegue el momento en el que vida y muerte dejen de ser enemigos, hasta que vida y muerte dejen de ser dos polos opuestos que se repelen entre sí y se conviertan en una misma cosa indiferenciable.

[...] רַמְסוֹנוּ פֶּרְחֵי אָבִיב
בְּאַהֲבַתְנוּ הַכְּבֵדָה : נִקְמַת הַפֶּרְחִים נִכּוֹנָה
לָנוּ, כְּשֶׁיִּצְמָחוּ מֵעֲלֵינוּ, בְּבוֹא הַזְּמַן.

("En Mujraqa", *Una hora de gracia*, p. 745)

Pero aquí, en este mundo, incluso cuando la noche impide ver los cuerpos, "cuando el péndulo del amor oscila/ entre siempre y nunca",⁶³ cuando los amantes podrían acercarse a la relación pura sin conciencia de lo perecedero, el hombre se aferra al cuerpo para no morir, pereciendo así.

הו, זרות כפולה ומשלשת, הו, מרחק,
הו לילה זר. זה לילה
שבו אפלו אוהבים שואלים
זה את זה כמו ליד הגבול: שם,
שנת לדה, כמה זמן תשקה?

("El error de Colón", *Una hora de gracia*, p. 712)

Amar es encontrar al ser amado y olvidar el otro amor, ser otro. cambiar. El hombre que ama -que vive- ama sólo una vez, por eso no tiene experiencia:

אדם בחייו אין לו זמן.
כשהוא מאבד הוא מחפש
כשהוא מוצא הוא שוכח,
כשהוא שוכח הוא אוהב
וכשהוא אוהב הוא מתחיל לשכח.

ונפשו למודה,
ונפשו מקצועית מאד
רק גופו נשאר חובב
תמיד. מנסה וטועה
לא לומד ומתבלבל
שכור ועור בתענוגיו ובמכאוביו.

("El hombre en su vida", *Una hora de gracia*, p. 709)

9. La mujer en *Hombre eres y al hombre volverás*.

El número de poemas que Yehuda Amijai dedica a la mujer va disminuyendo considerablemente hasta llegar a ocupar, en sus dos últimos libros escritos en 1985 y 1989, un lugar bastante reducido dentro del conjunto de su obra. Pero no solamente se ha reducido el número de poemas en los que el "yo poético" se dirige a una mujer, también ha cambiado el tono de esos poemas. Recordemos los primeros versos escritos en 1955, en los que el hablante le decía a la mujer: "La luna corta las nubes en dos-/ ven, salgamos al amor de en medio./ Sólo nosotros nos amaremos ante los campamentos".⁶⁴ Al comentar estos versos hablábamos de un amor "entre" dos guerras; del amor como posibilidad de refugio ante el mundo caótico y absurdo, ante un mundo en guerra. Hablábamos de un amor físico "aquí y ahora", de un amor fugaz como único amor posible para el "yo poético". Ahora bien, ¿realmente son tan distintos estos versos de los poemas de amor escritos por Amijai en los años ochenta? Su poesía tardía ha ido dándonos las claves para comprender los primeros poemas: así, si volvemos a los inicios de su obra, veremos que su concepto del amor ya estaba bastante definido.

En los poemas tardíos hemos visto cómo el amor supone la muerte inevitable del amante, pues el hombre no puede amar sin dejar de ser él mismo ya que al amar se diluye en el ser amado. Porque el hombre es un ser finito que debe vivir y amar aceptando lo percedero. Y ¿qué es lo que hace que las cosas

y los hombres sean perecederos sino la muerte? ¿Qué mata al hombre? Una espada.

Siguiendo esta idea básica de la poesía de Amijai podemos hacer otra lectura de su primer poema de amor, "Los dos juntos y cada uno solo" (*Poemas*, p 11).

La palabra "בֵּינַיִם", significa lo que está entre dos cosas. En el contexto del poema "אֶהְבֶּת בֵּינַיִם" es, lo que está entre las dos nubes cortadas o lo que está entre dos campamentos enemigos. En los dos casos el contexto es militar, de muerte. En el segundo caso es evidente que lo que separa dos campamentos enemigos es la batalla, las espadas y la muerte; y en el primer caso no es difícil entender la analogía entre la luna y una espada. Pero, además, la palabra "בֵּינַיִם"⁶⁵ aparece solamente dos veces en la Biblia, en el primer libro de Samuel, capítulo 17. En las dos ocasiones este término está unido a la palabra "hombre" -"אִישׁ בֵּינַיִם"-, con el sentido de "guerrero"; un hombre del ejército que posiblemente se ofrecía para retar en duelo a otro miembro del ejército enemigo: Goliat contra David. En este sentido, ese amor como refugio entre dos guerras se transforma totalmente. La imagen se presenta como un duelo de amor en el que uno de los dos contrincantes debe morir a manos del otro. Cuando algo es separado por la espada, sólo la espada puede volver a unirlo. Las aguas fueron separadas de la tierra y sólo cuando el agua cae vuelve a unirse con la tierra, igual que el día y la noche se unen en el rojo instante en el que declina el sol, así el hombre separado de la mujer sólo se unirá a ella en la tierra de la que fueron creados. Dejando a un lado las evidentes referencias a

la guerra de la Independencia -entre árabes y judíos, entre David y Goliat-, el concepto básico del amor en la poesía de Yehuda Amichai estaba definido ya en sus primeros versos, concepto que sigue marcando los poemas amorosos de *Hombre eres y al hombre volverás*.

את מבקרת אותי בתוך התפוח.
אנחנו שומעים יחדו את הסכין
המקלפת סביב, סביב בזהירות
כדי שהקלפה לא תשבר.
את מדברת אלי, קולך מהימן עלי
כי יש בו גושי כאב קשה
כמו שבדבש האמתי יש גושי דנג
של חלת הדבש.

אני נוגע באצבעותי בשפתך,
גם זו מחוה של נבואה.
ושפתך אדמות, כמו ששדה שרוף הוא שחור.⁶⁶
הכל אמת.

את מבקרת אותי בתוך התפוח
ואת נשארת אתי בתוך התפוח
עד שהסכין המקלפת תשלים את מלאכתה.
("Dentro de la manzana". *Hombre eres*, p. 779)

En este poema se une el concepto de amor-muerte al de la muerte biológica. La manzana es el símbolo de la expulsión del paraíso y de la sentencia de muerte para el hombre "Polvo eres y al polvo volverás" (Ge 3,19). El fruto del árbol es también la culminación del ciclo de la vida. El árbol que participa de la oscuridad y de la luz, de la vida y de la muerte -al igual que el sueño- es como la manzana para el gusano; de ella se alimenta y en ella morirá cuando el cuchillo la corte.

Ahora el "yo poético" no se enfrenta solamente al continuo vacío que se va produciendo en él, al vacío del amante y del poeta,⁶⁷ sino también a la muerte final y definitiva de su cuerpo, es decir, a la muerte definitiva de su amor. Las referencias a la expulsión del paraíso y a la maldición del hombre por haber comido del árbol prohibido, aparecen también en el poema "Elisabet Swados" (*Hombre eres*, p. 812):

היי שלום, אני צריך לחזור אל ארצי,
 כי אני מתחיל לדעת שמות פרחים ועצים של ארצך,
 לכן אני צריך לחזור.
 נתתי לך פרחים שהברחי מגן העדן,
 לתוך עולם של קוץ ודרדר וזעת אפים,
 נתת לי אבקת בשמים
 למהילה קוצפת במי אמבט רוגעים.

היי שלום,
 גם את סבין
 שלא רצתה להיות סבין.

Dios teme que el hombre, tras haber comido del "árbol" y "saber" ahora la ciencia del bien y del mal, coma también del árbol de la vida y viva para siempre. Por eso lo expulsa del paraíso y lo maldice: "Porque le hiciste caso a la mujer y comiste del árbol prohibido, maldito el duelo por tu culpa: comerás de él con fatiga mientras vivas; brotará para ti cardos (קוץ) y espinas (דרדר), y comerás hierba del campo. Con sudor de tu frente (זעת אפיד) comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella te sacaron; pues polvo eres y al polvo volverás" (Ge 3, 17-19).

También por haber pecado, condena Dios a su pueblo: "Tu plata se ha vuelto escoria, tu vino está aguado (מְהוּל בְּמַיִם). [...] Volveré mi mano contra ti" (Is 1,22-25).

El hablante ha transformado la tierra de la amada en un paraíso. la ha conquistado y la conoce; posee su tierra, sus árboles, sus flores⁶⁸ y así la posee a ella, y sus actos; por eso es expulsado. Ahora es la amada y no Dios quien pone una espada llameante en "el camino del árbol de la vida". El hombre ha vuelto a pecar, ha comido del árbol de la ciencia y ha adquirido el mismo conocimiento que la amada, pero la mujer lo expulsa antes de que coma del árbol de la vida. Si alcanzasen la inmortalidad haciéndose iguales, desaparecerían del mundo en el que todo lo que existe es perecedero. La sentencia de muerte que Dios decreta para el hombre en el paraíso -y la mujer en el poema- es al mismo tiempo una condena a habitar la tierra, a vivir aceptando la propia fugacidad de la vida y por tanto la muerte. Por esta sentencia de muerte el hombre no consigue ser como su Creador, por eso el hombre habita la tierra. Su ser diferente a Dios le permite seguir viviendo en medio de la creación, como su ser diferente a la mujer le permite seguir amando.

גופי בְּנֵי אָדָם שׁוֹנִים זֶה מִזֶּה
אֲבָל נַפְשׁוֹתֵיהֶם דּוֹמוֹת וּמְלֵאוֹת תּוֹעֵלֶת מִבְּרִיקָה,
כְּמוֹ נִמְלֵי תְעוּפָה.
לָכֵן אֵל תִּתְּנֵי לִי אֶת נַפְשִׁי,
תְּנֵי לִי אֶת גּוּפִי שֶׁלְעוֹלָם לֹא אֲדַע עַד תּוֹם,
תְּנֵי לִי אֶת הַקְּנֻקוֹ וְלֹא אֶת תּוֹכוֹ.

("Los cuerpos de los hombres". *Hombre eres*, p. 775)

10. La mujer en *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*.

הדשא ריק מרוקדים. המנגינה נגמרה.
לפני שעה " עמדה שם, נאני עמדתי פה.
עכשיו, לא. על השלחן הארוך פוסות ריקות
בבר נקיות ובשורות ישרות
חילי זכרון וזכוכית, מוכנים
לחג של אחרים. אני חושב על כך
שתמיד חלק מן האנשים מכין לחג של אחרים,
וכמה בני אדם עושים, בלי לדעת,
למען שעת אהבה של שנים
ולפעמים שנים באהבתם מכינים חג לרבה.
אולי זה פריש חדש של פסוק התפילה
"נתת רבים בידי מעשים" אולי אפילו
לומר גם, "נתת מעשים בידי רבים".

אבל עכשיו הדשא ריק. המפח הלכנה על השלחן
כמו עוטפת נוזח. בין חגיגות קבלת פנים
ובין מסבות פרידה רוחשים העצים,
ושם עמדנו. אבות ואמהות נשרו מאתנו
לגלות את פאר היינו יחדו.
היינו כמו השקעה טובה בעתיד.
זכרון בודד ותועה ימצא את
השעה האת, ימצא ומשיך לתעות.

היינו שנים שהיתה להם אהבה אחת.
זה אומר בלה שלי, וזה אומר בלה שלי.

החלקו, החלקו.⁷⁰
ישכחו, ישכחו.

("En el prado ya no hay bailarines", *También el puño*, p. 832)

La representación de la vida como un gran banquete preparado por otros, en el que el hombre come y bebe y después prepara la mesa para los demás; un banquete en el que participan las generaciones, aparece también en la poesía de Paul Celan:

Vuelve a ondularse tu cabello cuando lloro. Con el azul de tus ojos
cubres la mesa de nuestro amor: una cama entre verano y otoño.
Bebemos lo que preparó alguien que no era yo, ni tú, ni un tercero:
saboreamos algo vacío y último.⁷¹

Cubrios pues con los capotes y subid conmigo a la mesa:
¿de qué otra manera dormir que de pie. en medio de las copas?
¿Por quién brindamos aún sueños, sino por la rueda lenta?⁷²

Nos encontramos ante un "yo poético" que está dejando paso a la siguiente generación en el banquete de la vida y del amor, un "yo poético" que, ante la proximidad de su fin, ante la proximidad de la muerte, se supera a sí mismo para dar el paso de la flor al fruto antes de secarse.

אָני אָהֵיה אַחַר
כְּמוֹ אֵילָן שֶׁעָשׂוֹ אוֹתוֹ
לְרֵהוּטִים מוֹעִילִים.

וְאֵת תְּשַׁאֲרֵי שָׁם יָפָה כְּמוֹ
כְּלֵי זְכוּכִית יְקָרִים בְּמוֹזְיָאוֹן
שֶׁלְעוֹלָם לֹא יִמְלֵאוּ אוֹתָם שׁוֹב
בְּשֶׁמֶן וּבְחֶלֶב בְּיָנוּן וּבְתִירוּשׁ.

("En el nomadismo de los pueblos", *También el puño*, p. 835)

Como podemos ver en el poema de Rilke "Un destino de mujer",⁷³ la utilidad a la que aspira el hablante, la transformación en algo útil, como un árbol del que se hacen muebles útiles, es la verdadera belleza de las cosas. Solamente la utilidad hace que los objetos adquieran sentido, al igual que la vida, al igual que las personas. Por eso el "yo poético" de Amijai sufre continuas transformaciones. por eso cambia después de haber sido "usado" por el amor, por la guerra, por el tiempo, porque sólo siendo "otro" podrá sobrevivir y vencer al amor, a la guerra y al tiempo y seguir siendo "yo" al mismo tiempo. Pues "ante un acontecimiento puro, ante un puro porvenir como el de la muerte, en el que el yo nada puede, es decir, no puede ya ser un yo, buscábamos una situación en la que pese a todo le fuera posible seguir siendo yo. situación que llamábamos victoria sobre la muerte... ¿Cómo puedo seguir siendo un yo en la alteridad de un tú sin quedar absorbido por ese tú, sin perderme en él? ¿Cómo puede el yo seguir siendo un yo en un tú, sin reducirse no obstante al yo que soy en mi presente, es decir, a un yo que revierte fatalmente sobre sí mismo? ¿Cómo puede el yo convertirse en diferente de sí mismo? Ello sólo es posible de una manera: merced a la paternidad".⁷⁴

NOTAS

1. Este libro publicado en 1963 incluye las obras: *Ahora y en otros días* (1955), *A una distancia de dos esperanzas* (1958) y *En el jardín público* (1959).

Hemos utilizado la 8ª edición (1977) que incluye 16 poemas del segundo libro arriba citado, así como el extenso poema *En el jardín público* en su totalidad, y dos poemas de *Con todo el rigor de la indulgencia*, no recogidos en anteriores ediciones.

Dada la importancia de *Ahora y en otros días* y de *A una distancia de dos esperanzas* dentro del conjunto de la obra de Amijai, los analizaremos como obras independientes; pero la paginación corresponderá al lugar que ocupen los poemas en el libro recopilatorio *Poemas 1948-1962*.

2. Cf. Abramson, G. 1986, 222.

3. "El abandono del amor, descrito como la obra del no ser, se identifica con la muerte, con la falta de acción. Sin embargo el momento de la muerte es también el nacimiento de una nueva existencia", Barzel, H. 1975, 272.

"עזיבת האהבה, מציירת כיצירתו של אין, זהה עם מוות, חוסר פעולה. אלא שכאן שעת המוות, היא גם שעות ההולדת של ההווייה החדשה"

4. "Aquí nos amamos" XXII, *Poemas 1948-1962*, p. 35.

5. "'Los dos juntos` no es sólo un encuentro físico entre amante y amada, sino también una existencia nueva", Zaj. N. 1955, 63. Sin embargo, esta "existencia nueva" no debe entenderse, en mi opinión, como un elemento contrapuesto al amor físico "aquí y ahora".

porque lo que renace de ese amor, siendo otro, es el propio amante y no un amor que está más allá de los límites humanos.

"ה"שנינו ביחד" איננו רק עובדת ההימצאות הפיזית של אוהב ואהובה זה עם זה, אלא ישות חדשה".

6. Guri, J. 1976, 3.

נלכה והשעה תהי אותה שעה עצמה,
בה כוכבים צונחים, בה נעורה הרוח.
תפרח הגחלילית, תליו עלי צמה.
כביד סודית מאד דממה תוליד דממה
אנו נהלך זפים מאד.

[...]

בקצות המשעולים אכרע, אגיש לך פרח
בו תעטרי ראשך האפלולי.

[...]

... יפציע חלילו

של עדר השעות, המת אל תורונו

של שחר גדוש צנה.

נעצר קמעה. תגשי על בהונות

ונישק פתאום.

7. "Aquí nos amamos" XVIII, *Poemas 1948-1962*, p. 43.

8. "El olor de la gasolina llega a mi nariz", *Poemas 1948-1962*, p. 18.

9. "Arriba. en el árbol, hay piñas", *Poemas 1948-1962*, p. 28.

10. "Como el arco de una vieja ventana", *Poemas 1948-1962*, p. 29.

11. "Mira, somos dos números", *Poemas 1948-1962*, p. 30.

12. "Veinte nuevos merubbaim" XIV, *Poemas 1948-1962*, p. 235.

13. "Excursión continua", *Ahora en el rudio*, p. 360.

14. "Aquí nos amamos" XV, *Poemas 1948-1962*, p. 42.

15. "Aquí nos amamos" XXIII, *Poemas 1948-1962*, p. 46.

16. Amijai, Y. 1968, 33-34.

אשה : אתה שלי.

איש : נולדתי בירושלים וגדלתי בירושלים, ורוב חיי אני כאן. פתאום אני זר.

אשה : אני אוהבת אותך.

איש : פתאום אני זר.

17. Amijai, Y. 1963b, 261-262.

אולי פטריציה תוציא אותי מן המעגל של עליה ושקיעה. ואולי הוא, יואל, יצליח לעשות באהבה את אשר לא הצליח איש מהם לעשות. אך ככל שחשב, לא הרחיקו מחשבותיו ותקוותיו ללכת אל מעבר ללילה היחיד הזה, אשר התפלל בלבו כי לא ייפסק לעולם. [...] "סוף?" - שאלת פאריציה - "כבר חשבת על הכל?" [...] - כבר אנו קרובים, פטריס.

18. Levinas, E. 1979, 89.

"Ce qu'on présente comme l'échec de la communication dans l'amour constitue précisément la positivité de la relation; cette absence de l'autre est précisément sa présence comme autre".

19. "Poema de una noche de *shabat*", *Poemas 1948-1962*, p. 72.

20. Cf. Abramson, G. 1986, 234.

21. Amijai dice en una entrevista: "en cada época sientes que lo que haces en ese momento es la última cosa maravillosa. Pasado un tiempo eso desaparece y aprendes que hay algo distinto en su lugar, y que hay restos que debes retirar y seguir adelante, que el amor murió con su momento". Cf. Lavit, A. 1986, 25.

"בכל תקופה, אתה מרגיש שמה שאתה עושה זה הדבר האחרון הנפלא ביותר. אחרי זמן זה נחרב, ואתה לומד שיש משהו אחר במקומו, ויש שרידים שצריך לפנות ולהמשיך, שהאהבה מתה עם תקופתה."

22. Sobre este tema cf. Arpali, B. 1986, 200-202.

23. Rilke, R. M., "Elegía VIII", 1923, 109.

24. "Adiós", *Poemas 1948-1962*, p. 144.

25. Ca 4,9.

26. "Mujer de dónde", *Poemas 1948-1962*, p.179.

27. Cf. Arpali, B. 1986, 203.

28. Cf. Abramson, G. 1986, 230.

29. Bialik, J.N. 1950, 20.

אם־תאבה דעת את־האם הרחמננה,
האם הזקנה האהבת, הנאמנה,
שברחמים רבים אספה דמעוית בנה האבד,
ובחמלה גדולה פוננה כל־אשוריו,
ומדי שובו נכלם, עיף ונגע
אל־תחת צל קורתה תמח את־דמעו,
תכסהו בצל פנפיה, תישנהו על־ברפיה -

30. Para un comentario comparativo de estos dos poemas cf. Hagorni-Green, A. 1988, 29-31.

31. Cf. Hagorni-Green, A. 1988, 29-31 y Kurzweil, B. 1963, 79-94.

32. Cf. OheI, J. 1974, 71-77.

33. Rilke, R. M. "Elegia II". 1923. 67-69. Sobre la figura del ángel - "los mimados de la tierra"- en la obra de Rilke, cf. la introducción de E. Barjau a la citada edición.

34. Esto no quiere decir que con la profecía nos traslademos a un tiempo futuro, ya que en la obra de Amijai el tiempo se concibe como parte del mundo arqueológico, cf. Zvit. Y. 1982. 10-13.

35. "Una vez compré un espejo", *Una hora de gracia*, p. 699.

ומה שהיה הוא שהיה.
גם נבואה היא ארכאולוגיה
בקצה המלים וסוף
עומד שבר זכיות.

36. "Poema en el huerto", *Ahora en el ruido*, p. 271.

37. "En mi tiempo, en tu lugar", *Ahora en el ruido*, p. 267.

38. "En lugar de palabras". *Y no para recordar*, p. 390.

39. "Viaje en tren entre montañas de azufre", *Ahora en el ruido*, p. 353.

40. "Hayden. Opus 76, número 5", *Ahora en el ruido*, p. 354.

41. "Amargo y veloz", *Ahora en el ruido*, p. 266.

42. En el poema "Pronto será otoño y recuerdo de mis padres", del libro *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos* (p. 852), el poeta habla de la deshojadura del hombre:

בארצות המפץ אומרים, עדין רב
העלים על העצים ואצלנו אומרים
עדין רב המלים על המושבים,
השליכת שלנו משליכה דברים אחרים.

43. Este motivo de la poesía de Amijai lo podemos encontrar en el poema de Paul Celan "En alta mar", 1952, 72.

Bebo mucho. hasta que mi corazón te oscurece.
[...]
mucho. hasta que toma el rumbo del lejano velo
que nos oculta el mundo donde cada tú es una rama
de la que cuelgo como una hoja que calla en suspenso.

44. Aunque desde nuestro punto de vista el tiempo va adquiriendo mayor presencia en la obra tardía de Amijai, coincidimos con O. Bartana 1989 cuando, en su artículo sobre *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*, dice que el tiempo era el principal protagonista de la poesía de Amijai y continúa siéndolo en este libro; un libro sobre el tiempo al igual que todos los anteriores. Y, muy especialmente, coincidimos con él en que en su último libro Amijai no es Qohélet, del mismo modo que nunca fue el Cantar de los Cantares.

45. "Akziv" 5. *Y no para recordar*, p. 461.

46. Hölderlin, F. 1797-99, 98.

47. "Hablar de cambios era decir amor", *Detrás de todo esto*, p. 524.

48. Kashtan, M. 1965, 39, habla de la posición de la poesía de Amijai entre un concepto de amor clásico-tradicional, entendido como valor absoluto, y otro irónico propio de la nueva generación.

49. Arpali, B. 1986, 191.

"זיקה הנאהבים היא גם זיקה שבין האדם ליקום ואילו פרידתם כרוכה בתחושה של ניתוק ממנו: כשחוזרת, כביכול, האהבה אל המקום שממנו באה, נשארים האוהבים זרים זה לזה זרים לעולם שמסביבם."

50. "4", *El tiempo*, p. 569.

51. "30", *El tiempo*, p. 583.

52. Rilke, R. M., "Elegía VI", 1923, 96.

53. Rilke, R. M., "Elegía I", 1923, 64.

54. "70", *El tiempo*, p. 604.

55. "76", *El tiempo*, p. 608.

56. Rilke, R. M., "Elegía VI", 1923, 93.

57. Una imagen similar aparece en el poema de este mismo libro, "El día que nació mi hija no murió nadie" (p. 638):

"ראינו עץ ארז חולה וחשוף מכסה רק אצטרבלים אין ספר. וצבי אמר שפעמים העומדים למוות
מצמיחים יותר אצטרבלים מן החיים."

58. Así lo expresa la Elegía IX de Rilke, op. cit., 110-112.

[...] *Una vez*

cada cosa, sólo *una vez*. *Una vez* y ya no más. Y nosotros también

una vez. Nunca más. Pero este

haber sido *una vez*, aunque sólo *una vez*:

haber sido *terrestre*, no parece revocable.

[...]

Porque el caminante, de la ladera del borde de la montaña, no lleva

al valle un puñado de tierra, la infante para todos, sino

una palabra conseguida, pura, la genciana

amarilla y azul. Estamos tal vez *aquí* para decir: casa,

puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana, todo lo más: columna, torre..

59. "Poemas de Akziv I, *Ahora en el ruido*, p. 377.

60. Thomas, D., "Y la muerte no tendrá señorío", 1991, 47.

61. "Nostalgia de ti", *Una hora de gracia*, p. 749.

62. Rilke, R. M., "Elegía VIII", 1923, 109.

63. Celan, P., "De noche, cuando el péndulo del amor oscila", 1952, 75.

64. "Los dos juntos y cada uno solo", *Poemas 1948-1962*, p. 11.

65. Sobre esta expresión cf. Kornfeld, Ch. 1990, 482.

66. Por haber hablado ellos tal palabra.
he aquí que yo pongo las mías en tu boca
como fuego. y a este pueblo como leños. y los consumiré. (Jeremías 5. 14b)

67. Rilke, R. M., "El poeta", 1907-08, 111.

Hora. de mi te alejas.
El batir de tus alas me hace heridas
Solo ¿qué puedo hacer yo con mi boca?
¿Y con mi noche? ¿Y con mi día?

No tengo amada. ni tengo casa.
ni ningún sitio en que vivir.
Todas las cosas. a las que me entrego.
se enriquecen y me disipan.

68. N. Gold 1994, 190, analiza este poema "Elisabet Swados" y destaca su similitud con otro de Rajel Bluvstein titulado "אֶל אֶרְצִי" ("Mi tierra"). En su opinión, el hecho de que Amijai tome la frase "אל ארציי" del poema de Rajel no es casual, ya que el uso de "las plantas y el caminar como una forma de crear una relación con la tierra y de conquistarla sin hechos heroicos, es común a los poemas de Amijai y de Rajel".

"הצמחים וההליכה כאמצעי ליצירת הקשר עם הארץ ולכיבוש שאינו כרוך בעלילות גבורה, משותף לשיריהם של עמיחי ורחל."

69. "Aquí.... donde todo vale sólo una hora y orgiásticamente es vomitado por nosotros", Celan, P., "El banquete", 1952, 38.

70. 1Sam 30,24.

71. Celan, P., "Los años de ti a mí", 1952, 48.

72. Celan, P., "El banquete", 1952, 38.

73. Rilke, R. M., "Un destino de mujer", 1923, 117.

Así como un rey, durante la cacería, coge
un vaso para beber en él, uno cualquiera...
y así como después aquel que lo poseía
lo aparta y lo conserva como si no fuera un vaso:

así quizá el destino, también sediento, se acercaba
de vez en cuando a una a la boca y bebía,
a la cual una vida pequeña, demasiado temerosa
de romperla, colocó, aparte del uso,

en la vitrina miedosa
en la cual están sus preciosidades
(o las cosas que son tenidas por preciosas).

Allí estaba ella, extraña, como si hubiese sido prestada,
y simplemente se hizo vieja y se hizo ciega
y nunca fue preciosa, y nunca singular

74. Levinas, E. 1979, 85.

"Devant un événement pur, devant un avenir pur, qu'est la mort, où le moi ne peut rien pouvoir, c'est-à-dire ne peut plus être moi, nous cherchions une situation où cependant il lui est possible de rester moi, et nous avons appelé victoire sur la mort cette situation. Encore une fois, on ne peut pas qualifier cette situation de pouvoir. Comment dans l'altérité d'un toi, puis-je, sans m'absorber dans ce toi, et sans m'y perdre, rester moi? Comment le moi peut-il rester moi dans un toi, sans être cependant le moi que je suis dans mon présent, c'est-à-dire un moi qui revient fatalement à soi? Comment le moi peut-il devenir autre à soi? Cela ne se peut que d'une seule manière: par la paternité."

Capítulo 4

1. Relación entre el "yo poético" y el padre en la poesía de Amijai.

Eternamente viviremos

Y. Amijai

La poesía amorosa de Yehuda Amijai da cuenta del carácter perecedero de la relación entre un hombre y una mujer. Esta poesía no se ocupa del amor como un elemento abstracto que subsiste más allá de los propios amantes, sino del amor físico y concreto, tanto como pueda serlo el hombre. Cada uno de los poemas de amor de Amijai es la expresión lírica del diálogo entre los amantes, en un momento concreto del espacio y del tiempo del "yo poético". Como consecuencia, cada uno de estos poemas es una elegía; un recuerdo por el amor ya olvidado. Cada muerte del "yo poético" que ama tiene su elegía, al igual que cada una de las muertes de su padre. Pero esta poesía no habla de muertos vivientes ni de espíritus, sino de personas que son como una radio con muchas frecuencias que poco a poco se van distorsionando, hasta que sólo les queda una y ésta también se deja de oír. Es una poesía de personas vivas que se protegen de la lluvia con una manta pero, inevitablemente, se van mojando hasta que no necesitan cubrirse, pues ya no la sienten. Cada frecuencia distorsionada, cada gota de lluvia es una muerte: una muerte del "yo poético" y una muerte de su padre.

Todos los poemas dedicados al padre son reflexiones sobre el padre muerto; en algunos de ellos el "yo poético" habla directamente con él, pero, en nuestra opinión, el hablante que ha muerto en cada una de las guerras en las que ha participado; que ha muerto cada vez que ha amado, se dirige a su padre muerto y dialoga con él no como con un fantasma. El diálogo se produce entre dos hombres que tienen experiencia de la muerte y saben que no sólo se muere una vez. Esta idea aparece en varios poemas así como en su relato "מיתות אבי" ("Las muertes de mi padre"): "cuando mi padre murió, Dios no sabía si estaba muerto de verdad. Estaba acostumbrado a que resucitara, pero esta vez no lo hizo".¹ Desde nuestro punto de vista así hay que entender las apariciones del padre muerto en los poemas, al igual que los encuentros entre Yoel -el protagonista de su novela *No de ahora, no de aquí-* y la pequeña Rut, que murió en un campo de concentración, son consecuencia de un viaje del "yo lírico" en el espacio y en el tiempo -a Alemania y a la infancia-, y no de encuentros de ultratumba.

Este punto es importante para comprender que el padre no es solamente el símbolo de un pasado lleno de valores y el símbolo de lo religioso frente a lo profano, es fundamentalmente el hombre de carne y hueso que, más allá de valores y creencias, vivió y murió del mismo modo que lo hará después su hijo. Por eso el hijo al hacerse adulto, también más allá de valores y creencias, estará cada vez más cerca de su padre.

Teniendo en cuenta la importancia que la ficción autobiográfica tiene en la obra de Amijai, no debe extrañar que las imágenes de los poemas dedicados al padre estén tomadas fundamentalmente del campo semántico religioso:

sabemos que su padre era un judío ortodoxo. El "yo poético" declara en varias ocasiones que ha dejado de creer en el Dios de su padre, pero en ningún momento deja de creer en su progenitor pues éste representa para el hijo mucho más que una educación religiosa, mucho más que una creencia.

Veamos el número de veces que aparecen referencias a los padres, como ya lo hicimos al tratar de la mujer. Este recuento estadístico incluye tanto las alusiones al padre como a la madre, aunque en nuestro estudio nos centraremos en la figura del padre.

Referencias a los padres en 3ª persona:

<i>Poemas 1948-1962</i>	29
<i>Ahora y en otros días</i>	11
<i>A una distancia de dos esperanzas</i>	13
<i>Ahora en el ruido</i>	28
<i>Y no para recordar</i>	3
<i>Detrás de todo esto se oculta</i>	
<i>una gran felicidad</i>	16
<i>El tiempo</i>	6
<i>Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas</i>	7
<i>Una hora de gracia</i>	6
<i>Hombre eres y al hombre volverás</i>	12
<i>También el puño fue una vez una mano abierta y dedos</i>	6

Referencias a los padres en 2ª persona:

<i>Poemas 1948-1962</i>	4
<i>Ahora y en otros días</i>	1
<i>A una distancia de dos esperanzas</i>	1
<i>Ahora en el ruido</i>	2
<i>Y no para recordar</i>	1
<i>Detrás de todo esto se oculta</i>	
<i>una gran felicidad</i>	2
<i>El tiempo</i>	1
<i>Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas</i>	2
<i>Una hora de gracia</i>	-
<i>Hombre eres y al hombre volverás</i>	-
<i>También el puño fue una vez una mano abierta y dedos</i>	-

Aunque en *Poemas 1948-1962* hay más de treinta referencias al padre y la madre, solamente siete están dedicados enteramente al padre.

2. El padre en *Poemas 1948-1962*.

2.1. *Ahora y en otros días*.

Solamente en un poema de este libro, el "yo poético" se dirige directamente al padre, frente a los 15 en los que se dirigía a una mujer. Sin embargo los poemas dedicados a los padres superan en *Ahora y en otros días* a los dedicados a la mujer. Esto ocurrirá en todo el libro *Poemas 1984-1992* y sólo volverá a darse esta misma circunstancia en uno de sus últimas obras: *Hombre eres y al hombre volverás* (1985), donde dedicará una amplia serie de poemas a la muerte de su madre.

Podríamos decir que *Ahora y en otros días* es un "Retrato del artista adolescente", un retrato del artista como hijo, que poco a poco se irá transformando en un "retrato del artista como padre". Y para comenzar a estudiar ese retrato, debemos detenernos en un poema que, aparentemente, no tiene como tema central la figura del padre pero que, de hecho, se fundamenta sobre un deseo desgarrado de vencer a la muerte, el deseo del hijo de llegar a ser padre. Se trata del poema "Dios se apiada de los niños del jardín de infancia" (*Poemas*, p. 12).

Intentar decir algo nuevo sobre este poema no es tarea fácil. Desde el mismo año de la publicación de su primer libro, estos versos han sido

analizados repetidamente, y son una referencia casi obligada al hablar de la concepción que el "yo poético" de Amijai tiene del mundo. Para estudiar su concepto de Dios, de la infancia, del amor, de los padres, de la guerra; para estudiar cualquier tema dentro de su obra, se ha utilizado el ejemplo de este famosísimo poema.

אֱלֹהִים מְרַחֵם עַל יְלָדֵי הַגּוֹן,
פְּחוֹת מְזָה עַל יְלָדֵי בֵּית־הַסֶּפֶר.
וְעַל הַגְּדוֹלִים לֹא יִרְחַם עוֹד,
יִשְׁאַרֵם לְבָדִם,
וְלִפְעָמִים יִצְטָרְכוּ לְזַחַל עַל אַרְבַּע
בְּחוּל הַלּוֹהֵט,
כְּדִי לְהַגִּיעַ לְתַחֲנַת הָאִסּוּף
וְהֵם שׁוֹתֵתֵי דָם.

אוֹלֵי עַל הָאוֹהֲבִים־בְּאֵמֶת
יִתּוּ רַחֲמִים וְיַחֲוֶס וְיִצַּל
כְּאִילָן עַל הַיָּשׁוּן בַּסֶּפֶסֶל
שֶׁבַשְׂדֵּרָה הַצְּבֹרִית.

אוֹלֵי לָהֶם גַּם אֲנַחְנוּ נוֹצִיא
אֶת מִטְבְּעוֹת הַחֶסֶד הָאַחֲרוֹנוֹת
שֶׁהוֹרִיֶּשָׁה לָנוּ אִמָּא,
כְּדִי שְׁאֲשָׂרֵם יָגוּ עֲלֵינוּ
עִקְשׁוֹ וּבִימֵים הָאַחֲרִים.

Anteriormente hemos señalado, al referirnos a la mujer, que "los que aman de verdad" parecía más una alusión a un amor paternal que al amor entre un hombre y una mujer. En *Hombre eres y al hombre volverás*, escrito en 1985 y en el que Amijai dedica varios poemas a la muerte de su madre, podemos

encontrar esta misma analogía entre el amor de la madre y las monedas en el poema "El cuerpo es la causa del amor" (p. 769):

הגוף הוא הסבה לאהבה
אחר־כך הוא המבצר השומר עליה
אחר־כך הוא הפלא של האהבה.
אבל כשהגוף מת, האהבה יוצאת חפזית מתוכו
ובשפע גדול,
כמו מכונת מזל שנסבבה
ובבת־אחת שופכת מתוכה
בצלצול רועם את כל המטבעות
של כל דורות המזל.

Y el propio Amijai lo dice en una entrevista publicada en en 1986:

- El sentimiento de destrucción, de duda del sentido de la existencia humana en general y de su propia existencia se expresa en muchos de sus poemas. El encuentro de la redención de esos sentimientos, en su poesía temprana, es el encuentro del amor. -"Tal vez de los que aman de verdad, tenga piedad, y les dé protección y sombra"- escribió hace años. En sus poemas tardíos se pueden encontrar cada vez más frases de incredulidad en la fuerza de redención del amor. -"Sólo ella y yo quedamos para comenzar de nuevo toda la humanidad: un gran amor en el que no hay amor". ¿Qué ha ocurrido?
- Es un desarrollo natural. Las cosas cambian. El hombre joven cree más en el amor.[...] Incluso en el poema temprano que ha mencionado escribí la palabra "Tal vez", y me refería al amor como posibilidad de pasar de mí a mi hijo.²

Con esta respuesta Amijai confirma que ese "amor de verdad" es el amor como una relación suprema en la que el "yo poético" es "otro" sin dejar de ser "yo". Si amar a una mujer era "cambiar, no permanecer", el hijo representa la posibilidad de "cambiar y permanecer" al mismo tiempo.³

El hijo, en este libro de 1955, es el "yo poético" y por tanto esa relación sólo la puede establecer con su padre. Veremos como en su poesía tardía el "yo poético" adoptará el papel del padre y el suyo será tomado por su propio hijo.

Aparentemente la poesía de Amijai sigue siendo fiel al concepto de las cadenas generacionales en el que la tradición, la cultura y las costumbres de un pueblo pasan de padres a hijos; una cadena que no se rompe con la rebelión de las jóvenes generaciones sino que se vuelve incluso más sólida, ya que esa rebelión de hijos contra padres es una parte connatural a ella. Una cadena generacional que se refleja, por ejemplo, en el poema "הסוף של האב" ("El fin del padre") de Natán Alterman:

Más de cien veces será arrancado y caerá cortado,
pero al final no podrá ser vencido.

Los padres no mueren con facilidad
como tampoco es fácil talar un viejo árbol.

[...]

Pero aunque esté tumbado sin voz ni cura,
cuando te acerques a él, en sigilo,
le seguirá pareciendo que le pides auxilio
y que debe ayudarte.

Es la antigua y sincera costumbre de los padres.

Es un juramento entre vosotros.

Recuérdalo. Muchas cosas serán olvidadas y desaparecerán.

Pero así criarás a tu hijo.

Como una nube descenderá sobre ti el recuerdo del padre,
para recordar el día del juicio y la sentencia,
que su corazón amante y su carne dolorida
fueron los últimos del mundo en traicionar.

Despídete. Pues llega el final. Él te mira. Hasta el fin
brillaron de vida sus pupilas.
Pues el padre no morirá. Es padre para siempre.
Pues al *seol* bajará con vida.

Se ha ensombrecido su cara y se han oscurecido sus ojos,
el llanto es para ti mejor que un hermano y un amigo.
Los labios del padre no se mueven,
pero la voz del padre seguirá oyéndose.

Amijai habla en las entrevistas y en su diario de la dualidad en la que vive el hombre. Por ejemplo, en la entrevista concedida a A. Lavit en 1986 dice el poeta: "Cada persona es dos. Es un hombre en sentido genérico y un hombre que vive en una época determinada. El hombre general sabe que todo amor termina. El hombre particular continúa amando".⁵

Y en su diario escribe el 16 de abril de 1969:

Descubrí en mí dos tipos de persona: la criatura sociocultural [...] y la criatura biológica [...]. Por supuesto, es posible que esta doble sensación me permita, con gran comodidad, ser un verdadero pacifista y al mismo tiempo sentir una alegría verdadera por los logros de los soldados del ejército israelí.⁶

Esa doble sensación también le permite hablar del fin del amor sin dejar de amar, y distanciarse del padre sin dejar de estar unido a él. Se podría decir que el hombre biológico, el hombre en cuanto tal, siempre forma parte de la cadena generacional aunque el hombre socio-cultural, el hombre individual que vive en un tiempo y en un espacio concretos, rompa esa cadena.

A. Barkay⁷ habla de la tensión existente en la poesía de Amijai entre el mundo del pasado y el mundo del presente. En su opinión esta tensión está representada por el padre y el hijo; el mundo del padre representaría el mundo del pasado en el que hay tranquilidad, fe, estabilidad; y el mundo del hijo sería el mundo del presente, un mundo de continuas guerras, un mundo que se desintegra. Esta es la opinión de la mayoría de los críticos.

En ese caso, cuando el protagonista de *No de ahora, no de aquí* dice: "Empiezo a parecerme a mi padre [...] Cuando nací me parecía a él. Después me fui por mi propio camino y no sabía que una larga cuerda me ataba a él. Y cuantas más vueltas doy, más me voy acercando y pareciéndome a él",⁸ ¿estaría alcanzando ese mundo de paz, fe y tranquilidad propio del pasado, del mundo del padre?, ¿no será que el hablante está cada vez más cerca del padre porque biológicamente es ya padre y no sólo hijo?

En nuestra opinión la imagen del padre no sólo no es la representación de un mundo absolutamente opuesto al del hijo, sino que padre e hijo en la poesía de Yehuda Amijai son, en cierta medida, intercambiables:

וּפְנִי, מֵהַ שְׁנֵשְׂאָר
אֲחֵר שְׁחָצְבוּ מֵהֶם לְאַהֲבָה,
כְּמוֹ מִמְחָצְבָה. כְּבָר נְטוּשָׁה.

("36", *El tiempo*, p. 587)

También el padre era como una cantera que quedó vacía después de construir con sus piedras a su hijo:

 Mi padre era como las canteras. Me dió sus piedras y se quedó vacío. Ahora que él ha muerto y yo estoy construido, él se ha quedado abierto y abandonado. El bosque crece a su alrededor. A veces, cuando voy a la Shefelá, veo las canteras junto a la carretera, están abandonadas.⁹

Su poesía está repleta de imágenes que caracterizan tanto al padre como al "yo poético" hijo -que también será padre-. No sólo coinciden las imágenes, comparaciones y metáforas sino también la propia trayectoria vital de padre e hijo, un camino que pasa a través de muchas muertes, a través de la vida-muerte de cada día.

Hemos hablado del concepto del amor en la poesía de Amijai, un concepto que se fundamenta en una aceptación de lo precedero: amar es vivir y morir día a día, hasta el momento de la muerte definitiva. Y esa vida-muerte que experimenta el "yo poético" es la misma que ha vivido el padre. Porque la cadena generacional se fundamenta precisamente en la muerte y la vida. El hijo, como individuo socio-cultural, puede estar muy lejos del padre, pero como hombre, como un ser más de la creación, forman parte de la misma cadena. Es importante destacar que las imágenes que Amijai utiliza, tanto para describir al padre como al propio "yo poético", se relacionan prácticamente siempre con una muerte: la muerte en el guerra, la muerte en el amor, la muerte en la emigración. La coincidencia en la trayectoria del padre y del hijo se puede

apreciar con claridad si comparamos algunos fragmentos de su relato "Las muertes de mi padre", perteneciente a su libro *Con este terrible viento*, con algunos de sus versos:¹⁰

Mi padre murió muchas otras veces, y todavía muere de vez en cuando. A veces yo estoy presente y a veces muere solo. A veces su muerte ocurre cerca de mi mesa, o durante el trabajo, mientras escribo palabras bellas en la pizarra, o mientras miro los países multicolores del mapa. A veces estoy lejos de su muerte como ocurrió en la Primera Guerra Mundial.¹¹

[...] לך לך, גם ילדי
הוא יתום-מלחמה של שלש מלחמות
שבהן לא נהרגתי ושבהן עדין
לא נולד, אך הוא יתום מלחמה מכלן.

("Viajes del último Benjamín de Tudela", *Ahora en el ruido*, p. 316)

Después continuó muriendo con frecuencia.

Murió cuando fueron a detenerlo, a causa de una insignia nazi que encontré y tiré a la basura. Vinieron unos negros a la puerta. Irrumpieron unos negros en la puerta. Fue horrible para mí ver que mi padre ya no podía proteger la casa ni hacer frente al enemigo. Fue el fin de la infancia. ¿Cómo es posible que entren en casa en contra de la voluntad de papá? Si hubiese sido mayor hubiese tapado a mi padre como solía hacer él cuando caminaba triste.

Murió cuando pusieron guardias delante de su tienda para que nadie comprara allí porque era una tienda judía.

Murió cuando dejamos Alemania para emigrar a Palestina. Todos los años pasados murieron... Murió muchas veces, porque estaba hecho de distintas materias, a veces era como hierro, a veces, como pan blanco, a veces, madera antigua. Y todas debían morir.¹²

כְּשֶׁחֲזַרְתִּי, אָמְרוּ לִי שְׂאֵין
 בַּיִת וְאֵין דָּבָר. וְאֵנִי צָרִיד
 לְצֵאת שׁוּב אֶל מְלַחְמוֹתַי
 בְּהוֹ יִשְׁכַּח דְּמֵי הַפְּרָטִי,
 וְאֵנִי אֶחָד הַיִּיתִי, עֶכְשָׁו רַבִּים; עוֹד מַעֲט שׁוּב אֶחָד.
 [...]

אֲנִי אַחֲרוֹן בְּרֵשִׁימָה וְנִמוּד בְּאוֹלָמוֹת
 אֶבֶל גְּבוּהַ בְּחִשׁוּבֵים שֶׁל אָבִיב וְאַהֲב.
 אֲנִי אֶחָד מִמְּקוֹי הַתְּקוּהָ הַמְּמַצֶּעֶת,
 חֲלוֹנוֹתַי פְּתוּחִים. אֵינְנִי רוֹצֵה לְעֹזֵב.
 אֲנִי אָבִי הַיִּיתִי, עֶכְשָׁו אֲנִי, עוֹד מַעֲט בְּנִי.

("Cuando volví me dijeron que no había", *Poemas 1948-1962*, p. 61)

Del mismo modo que el padre murió en la Primera Guerra Mundial, el hijo cayó "en la pálida y blanda arena/ de Ashdod en la guerra de la Independencia".¹³ La fe del padre en su Dios no es un antídoto contra la muerte, pero el padre no deja de creer en Él, porque: "a su Dios no lo mezcló con los asuntos de la guerra, sino que lo dejó entre las leyes de la naturaleza y las estrellas que se quedaron encima de él como espuma ligera sobre la bebida oscura y espesa de la vida."¹⁴

A los ojos del hijo Dios cae a ras de tierra, deja de estar en las alturas, porque ha dejado de creer en él. La huida de Dios quizá evite al hijo una de las muertes de su padre, porque él no se cubrirá con el sudario del talit ni se inclinará hacia las profundidades del suelo postrándose ante su Dios:

Ese mismo *Yom Kippur* estaba ante mí muy ocupado con su Dios adulto. Todo blanco con su sudario. El mundo entero quedaba negro a su lado, como un lugar donde hubo una hoguera y las piedras quedaron negras. Los bailarines se fueron, los cantantes se

fueron, pero las piedras negras quedaron. Así quedó mi padre, vestido con su sudario blanco. Esa fue la primera muerte que recuerdo.¹⁵

Pero el "yo poético-hijo" tendrá otro sudario, otras muertes:

אני נושק שולי גורלי כְּאִבִּי אֶת הַטְּלִית
בְּטָרָם אֶתְעַטֵּף בוֹ, בְּטָרָם אֶלִּיט וְאֶחָלִיט.

("En ángulo recto" IX, *Poemas 1948-1962*, p. 112)

Esta concepción de la figura del padre en la obra de Yehuda Amijai, se distancia en gran medida de la opinión de la mayoría de la crítica, para la que el padre y el hijo representan dos mundos antagónicos. Sin lugar a dudas el personaje del padre siempre representa a una generación pasada y a un mundo anterior, y en este caso también a un mundo religioso. ¿No es algo habitual que los hijos se imaginen la vida de sus padres como una vida sin fisuras, protegida y protectora? Se ha hablado mucho de que la poesía de Amijai describe la visión infantil del mundo, y en muchos sentidos es cierto. Pero ¿es simplemente esa forma infantil de admiración hacia el padre, lo que nos muestran poemas tan complicados y maduros como "Ibn Gabirol" (*Poemas*, p.22)? ¿No estaremos de nuevo ante un caso similar al que nos encontramos al referirnos a la poesía amorosa, cuando el amor como un refugio se convertía en amor como un duelo a muerte?

Gran parte de sus poemas están repletos de referencias intertextuales. En los dedicados al padre las alusiones a los textos bíblicos -fundamentalmente en *Poemas 1948-1962*- son continuas. El nuevo sentido que estas referencias bíblicas -o los distintos significados de una palabra- dan a los poemas, nos

puede ayudar a desidealizar ese mundo del padre y darnos cuenta de que, una vez más, Yehuda Amijai se aparta de lo sublime y de la sublimación de la realidad. Continúa hablando de su vida diaria, aunque esta vez -en lo que se refiere a su padre- su lenguaje diste mucho de ser un lenguaje cotidiano.

Antes de entrar en un análisis más detallado de los poemas, pondremos el ejemplo de un verso en el que A. Barkay¹⁶ se apoya para decir que el personaje del padre es, fundamentalmente, el reflejo de una imagen de estabilidad; es el verso del poema "Ibn Gabirol": "Mi padre era un árbol en un bosque de padres". De nuestro análisis del poema -que más adelante expondremos en su totalidad-deducimos que este verso no describe una imagen de estabilidad, o al menos no solamente, sino que hace referencia a la muerte del padre.

Para el análisis de los poemas dedicados al padre no nos hemos apartado en ningún momento de las palabras escritas en el texto; solamente hemos intentado buscar todos los sentidos que esas palabras pueden tener. Para esta búsqueda nos hemos apoyado en los textos bíblicos, textos que el poeta conoce a la perfección y posiblemente haya utilizado, reelaborándolos. No es fácil, y desde luego no es nuestra tarea, demostrar cual es la intención del autor al escribir un texto. Aunque esto no justifica cualquier interpretación de una obra, creemos, con Mallarmé, que la poesía no está hecha de pensamientos sino de palabras;¹⁷ preguntarnos por el sentido de esas palabras y buscarlo ha sido nuestro método investigador. Si de este modo hemos llegado a encontrar "otro sentido" al poema, distinto a la intención original del autor, abremos logrado.

tal vez, lo que el propio poeta pretendió al crearlo, pues, como dijo el propio Paul Valéry "es una error contrario a la naturaleza de la poesía, y sería mortal para ella, pretender que a cada poema le corresponde un sentido verdadero, único y conforme al pensamiento del autor".¹⁸

En sus dos primeras obras que hemos llamado "Retrato del artista como hijo", aparecen continuas alusiones al padre. Analizaremos los poemas dedicados a él en su totalidad. El primero de ellos es el poema "Mi padre" (*Poemas 1948-1962*, p. 23):

זָכַר אָבִי עֵטוֹף בְּנִיר לָבוֹ
כְּפָרוֹסוֹת לְיוֹם עֲבוּדָה.

כְּקוֹסִים, הַמוֹצֵיא מְכוּבָעוֹ אֲרָנְבוֹת וּמְגִדְלִים,
הוֹצֵיא מִתוֹךְ גּוּפוֹ הַקָּטָן - אֶהְבָּה.

נִהְרֹת נְדִיו
נִשְׁפָּכוּ לְתוֹךְ מַעֲשָׂיו הַטּוֹבִים.

J. Ohel¹⁹ dice sin ningún signo de duda: "El tema de este poema es el personaje del padre, pero el lector de la poesía de Amijai descubre que el personaje del padre no es otra cosa que el símbolo del mundo del pasado". Sin embargo, el lector de la obra de Amijai puede encontrar fácilmente la similitud entre este poema y su relato "Las muertes de mi padre" en el que el hablante describe el recuerdo de su padre, utilizando la misma imagen:

Un *Yom Kippur* estaba mi padre delante de mí en la sinagoga. Trepé a la silla para verlo bien por detrás. Es más fácil recordar su nuca que su cara. Su nuca permanece

fija, no cambia. Su cara siempre se mueve al hablar, sus sortilegios son como la puerta de una casa oscura, o como una bandera ondeando. Párpados u ojos como sellos en la carta de su cara que siempre se envía lejos. O sus oídos que son como velas en el mar de su Dios. Su cara estaba roja o blanca como su pelo. Y las olas sobre su frente, que era una playa pequeña y privada junto al mar del universo.[...] Ese mismo *Yom Kippur* estaba ante mí muy ocupado con su Dios adulto. Todo blanco con su sudario. El mundo entero quedaba negro a su lado, como un lugar donde hubo una hoguera y las piedras quedaron negras. Los bailarines se fueron, los cantantes se fueron, pero las piedras negras quedaron. Así quedó mi padre, vestido con su sudario blanco. Esa fue la primera muerte que recuerdo. Cuando llegaron a la oración "Alenu", se arrodilló con todos y su frente tocó el suelo. Pensé que estaba bebiendo con la frente, pensé que quizá Dios fluía allí abajo entre las patas de las mesas. Antes de arrodillarse extendió la bolsa de terciopelo de su *talit* para no mancharse las rodillas. No se preocupó de no mancharse la frente, después resucitó. Se levantó sin mover los pies. Se levantó y el color de su cara cambió varias veces, de nuevo estaba vivo y era mío y trepé a la silla para verle la nuca y el pliegue. Era un hombre de carne y sangre que había resucitado.²⁰

El poema "Mi padre" describe, en nuestra opinión, el mismo recuerdo real del "yo poético", un recuerdo infantil que se sitúa todavía en Alemania, es decir antes de los 12 años. Estos versos son precisamente los que reflejan la forma que tiene un niño de mirar a su padre, como a un mago que hace cosas maravillosas, como en un sueño. Quizá este poema sea el único escrito realmente desde los ojos de un niño.

Es un canto a la muerte de su padre, pero no a la muerte real de su padre, sino a una muerte que sólo tiene lugar para el hijo. El "yo poético" adulto -o el lector adulto- podrá trasladar esa muerte mágica a una muerte real. Pero, en cualquier caso, será un acto posterior a ese recuerdo infantil.

La recreación adulta de esta visión mágica se centrará solamente en la desaparición del padre, pues los ojos adultos no pueden ver su resurrección. En nuestra opinión, el fundamento de este poema no es la muerte del padre sino la visión infantil de la muerte y resurrección de su padre, la misma visión que el niño tiene de un espectáculo de magia envuelto en humo, espejos y misterio. Es, por tanto, el recuerdo que le ha quedado al hijo de los prodigios que realizaba su padre. El padre obraba maravillas a los ojos del hijo, del mismo modo que Dios lo hacía a los ojos del padre.

A nosotros, lectores adultos, sólo nos queda buscar sentido a ese espectáculo maravilloso. A nosotros, que hemos perdido la fe del padre y la fe del niño, sólo nos queda intentar entender lo que la muerte del padre significa para el niño. La resurrección sólo existirá para ellos, pes no necesitan comprender.

Y para intentar entender podemos ver cómo el "yo poético" identifica las acciones divinas del Salmo 111 con los actos de su padre:

Ha hecho maravillas (לַנְּפִלְאוֹתָיו) memoriables, (זָכַר)
el Señor es piadoso y clemente:
él da alimento a sus fieles recordando siempre su alianza.
[...]
Sus acciones son fieles y sincera, (מַעֲשֵׂי יְדֵי אֱמֶת וּמִשְׁפָּט)
todos sus preceptos merecen confianza:
son estables para siempre jamás,
se han de cumplir fiel y rectamente.

Para el hijo es su padre el que hace "maravillas" ("נפלאות"), el padre es el "alimento" ("טרף"), y sus obras son "buenas". El hijo, que no cree en el Dios de su padre, reelabora las acciones divinas y las convierte en acciones humanas, tan humanas como el amor que extrae el padre "de su pequeño cuerpo".

En los textos bíblicos el verbo "לשפך" (derramarse) suele referirse a la sangre que se derrama sobre la tierra. "Los ríos de sus manos/ se derramaron en sus buenas obras", es también su sangre derramada en sus obras terrenales, no divinas, pero también verdaderas y justas: el amor que extrae de su "pequeño cuerpo" y se derrama. El padre pierde su sangre y palidece, se vuelve blanco como su sudario. El padre entrega su sangre a Dios en la oración y a su hijo en la vida, por eso su recuerdo "está envuelto en papel blanco", es el recuerdo de un hombre que ha entregado su sangre, de un hombre que hace prodigios a los ojos de su pequeño hijo.²¹ El "yo poético" atribuye a su padre acciones divinas; la bondad de Dios con su pueblo se asemeja a la bondad del padre con su hijo.

El padre muere durante la oración, su amor y su sangre se derraman para unirse a su Dios, pero después la sangre vuelve a su rostro y vuelve a ser un padre de carne y hueso que ha resucitado. Del mismo modo el padre muere para ser su hijo; de esta muerte también resucita, hasta la siguiente muerte. Aunque el "yo poético" no participa de la muerte religiosa del padre y eso le separa de él, convirtiéndolo en una especie de mago, sí participará en la otra muerte, identificándose plenamente con su padre. El hijo experimentará las mismas muertes en las guerras y las mismas muertes en el amor. Por tanto sólo una muerte lo separa de su padre mientras que innumerables muertes lo acercan a él.

El siguiente poema dedicado al padre, "La muerte de mi padre" (*Poemas 1948-1962*, p. 23), vuelve a narrarnos su muerte. Expresa la angustia del padre al tener que unirse a Dios y abandonar a sus hijos en la tierra. Pero posiblemente diga mucho más que eso:

אָבִי, פִּתְאֹם, מִכָּל הַחֲדָרִים
לָצֵא לְמַרְחָקָיו הַמְּוֹרָרִים.

הַלּוֹדֵף הַלָּדָף לְקָרָא לְאֱלֹהָיו,
שֶׁהוּא יָבוֹא לְעֶזֶר לָנוּ עֲכָשָׁו.

וְאֱלֹהִים כָּבֵד בָּא, כְּמוֹ טוֹרַח,
תִּלְהֶאֱתָר מְעִילוֹ עַל וִוְיָרַח.

אֵךְ אֵת אָבִינוּ, שֶׁיִּצָּא לְהוֹבִילוֹ,
יִחְזִיק הָאֱלֹהִים לְעַד אָצְלוֹ.

El padre se va "a llamar a su Dios",²² sale "a sus extrañas lejanías", porque "el Señor en persona viene de lejos" ("שֵׁם־יְהוָה בָּהּ מִמְּרֹחֶק", Is 30,27). El padre al morir le pide a su Dios que salve a sus hijos, y Dios va hasta ellos "como cansado", o como "una carga" en el sentido bíblico: "vuestras solemnidades y fiestas las detesto; me han vuelto una carga que no soporto más" ("חֲדָשֵׁיכֶם וּמוֹעֲדֵיכֶם שָׁנָאָה נִפְשֵׁי הָיִי עָלַי לְטָרַח נִלְאִיתִי נְשֹׂאִי", Is 1,14). Dios está cansado de holocaustos y oblacones vanos de personas que no siguen su camino. Pero esta vez, como en el sacrificio de Isaac, Dios baja para evitar el sacrificio, y "colgó el abrigo en el clavo-de-la-luna". Y, aunque, Dios "no mantendrá siempre la ira" ("לֹא־הִחַזִּיק לְעַד אַפּוֹ", Mi 7,18), al padre que "salió para guiarlo hasta aquí/ lo mantendrá Dios allí para siempre".

Este poema aparentemente describe el último deseo del padre antes de morir, de quedarse con Dios para siempre; el deseo de protección para su familia, el ruego de que cuando él no esté, siga Dios vigilando y cuidando a sus seres queridos. Describe, como opina J. Ohel,²³ una atmósfera mística de relaciones entre vivos y muertos y entre el padre y Dios; una visión mítica, infantil y armónica del mundo, en la que no hay conflictos entre el mundo terrenal y el mundo del cielo. Sin embargo, tras una lectura minuciosa y teniendo en cuenta las referencias intertextuales, la figura del padre como una persona extremadamente creyente que acepta la muerte con sosiego y encomienda a su Dios el cuidado de sus hijos se transforma en alguien que pone el amor al hijo por encima del amor divino. El padre "de pronto" sale de "las habitaciones" y va "a llamar a su Dios, para que viniera a ayudarnos". Pero no va con las manos vacías, va a ofrecerle presentes -el verbo "להוביל", tiene, en la Biblia, el sentido de "ofrecer un tributo a Dios" (Sal 68,30; 76,12)- y Dios los acepta; su propia muerte es el precio que debe pagar el padre por la salvación del hijo.

La alusión al sacrificio de Isaac es, en nuestra opinión, evidente. Incluso podría tratarse de una reelaboración del texto bíblico: Abraham sale hacia el lugar lejano señalado por Dios para el sacrificio, el monte Moria. En el momento del sacrificio Abraham ruega por la salvación de su hijo -aunque ese ruego esté oculto en su interior- y Dios baja a ayudar al hijo "colgó su abrigo en el clavo-de- la-luna", detuvo el cuchillo mortal, pero Abraham no volverá a ser un hombre normal, un padre normal. Desde ese instante será un hombre de Dios y el padre de todas las generaciones futuras. Desde ese instante estará unido irremediabilmente a su Dios.

La analogía entre la luna y un cuchillo aparece en el poema "Los dos juntos y cada uno solo" (*Poemas 1948-1962*, p. 11): "La luna corta las nubes en dos", pero es en *Ahora en el ruido*, en el poema "Yom Kippur, tarde. Mi padre" (p. 276), donde la luna -y todo lo que el "yo poético" ve por encima de él- aparece como el cuchillo del sacrificio de Isaac:

אָבִי בָרַךְ אוֹתִי וְיָדָיו רָעְדוּ.
(יחֲסֵם מִבְּגָרִים לִילָדִים הוּא שֶׁל רָעַד.)

בְּעֵינָיו
הִשְׁתַּקְּפוּ כָּל חֲטָאֵי בְּעֵתִיד.
שִׁחֲקֵנוּ עֲקֻדַת אַבְרָהָם וַיִּצְחָק.

מוֹתוֹ הַמְּקַדֵּם הִיא הַמַּאֲכָלֶת
הַמּוֹרֶמֶת מֵעָלַי. מְרַחֶפֶת תָּמִיד.

מֶה שֶׁאֲנִי חוֹשֵׁב לְגִרְחַם
אוּ לְאִירוֹן אוּ לְפָנֵי אֱהוֹבָתִי
אֵינָהּ אֵלָא הַמַּאֲכָלֶת
שֶׁל מִשְׁחָק אָבִי וְשָׁלִי.
אֶף אֶחָד לֹא יָדַע
שֶׁזֶה מִשְׁחָק.
(אֲפֹלוּ אֱלֹהִים לֹא.)

A. Hagorni-Green, en su análisis de los poemas "Mi padre" y "La muerte de mi padre", concluye diciendo que "el padre creía en la oración y por eso su salida del mundo era la plenitud del camino de su vida y de su fe. El "yo" no encuentra la relación con su Dios, y por eso la muerte, como la vida, se entiende de forma distinta".²⁴

Es cierto que en estos dos poemas "la figura del padre se rodea de un halo de santidad y de cercanía a Dios",²⁵ sin embargo su imagen aparece tan engrandecida a los ojos del hijo que supera la bondad y el amor divino,²⁶ un amor paternal que no pide nada a cambio -cosa que sí hace Dios- y que está dispuesto a ofrecer su vida a su Dios, a pecar. Algo que ni el propio Abraham hizo abiertamente. Su figura se engrandece a los ojos del hijo, pero no porque el padre sea un héroe moral y no físico, como han destacado algunos críticos,²⁷ sino por su condición humana, por lo humano de su amor. Y su carácter humano conlleva el sacrificio del padre por salvar a su hijo. Cuando el padre muere, el hijo no pierde los valores que el padre representa, es al propio padre al que pierde y con él su amor. Es lo que de humano tiene el padre lo que protege al hijo; por eso cuando el padre muere, sólo le queda el dolor, la poesía:

פְּעָמִים מְגֹלָה,

פְּעָמִים שִׁירָה -

תְּמִיד מְשֹׁהוּ נִכְרָשׁ,

תְּמִד כָּאֵב.

אָבִי הָיָה עֵץ בְּחֶרֶשֶׁת אָבוֹת,

מְכַסֶּה טַחֵב יָרֵק.

הוּא, אֱלֵמֶנּוֹת הַבָּשָׂר, יְתוֹמֵי הַדָּם,

אֲנִי צְרִיד לְבָרַח.

עֵינַיִם חֲדוֹת כְּפֹתֶחַיִם

פְּתָחוּ סוּדוֹת כְּבָדִים.

אָבֵל דָּרָד הַפָּצַע בְּחַזֵּי
מְצִיץ אֱלֹהִים לַתְּבֵל.

אָנִי הִדְלַת
בְּדִירָתוֹ.

(*"Ibn Gabirol", Poemas, p. 22*)

Su padre "era un árbol en un bosque de padres": ciertamente el árbol es un símbolo de estabilidad, de perfección, de unión del ciclo de la vida y la muerte, de profecía; pero "חורשה" es un bosque pequeño, una zona de arbustos, de pequeños brotes jóvenes.

Se dice la herida supura ("נפרש") pus, es decir, el pus sale, se separa de la herida. Al igual que el pus, el padre salía, se separaba, sobresalía entre los padres, como un árbol viejo "cubierto de musgo verde",²⁸ entre jóvenes arbustos. "Siempre algo supura", se separa: "a veces pus/ a veces poesía-", "siempre dolor ("כאב")". Prescindiendo de la vocalización, podríamos leer "a veces pus/ a veces poesía-// Siempre algo supura,/ siempre como un padre ("כאב")". El padre se destaca, se separa del resto de los padres y supura por la herida del pecho de su hijo, se separa de él.

"Porque el Señor repasa la tierra con sus ojos para fortalecer a los que le son leales de corazón" ("כי יתהו עיניו משטטות בכל הארץ להתחזק עם ללבבם שלם אליו"), 2Cr 16,9) y esos "ojos afilados como abrelatas" que recorren la tierra, descubrieron un corazón, desleal -por eso dice el hablante, "Oh, viudas de carne, huérfanos de sangre,/ tengo que escapar"- y se clavaron en él. "Pero a través de la herida de mi pecho/ observa ("מצִיץ") Dios el mundo", como el amado "mira por las

celosías" ("מציץ מן-החרכים", Ca 2,9) para ver a la amada. La herida del hijo huérfano le permite a Dios observar el mundo que él ha creado: "soy la puerta de su casa".²⁹

La enfermedad que Ibn Gabirol tenía en la piel es el punto de partida para la creación de un magnífico poema, en el que el dolor y el arte poético - "pus" y "poesía"- se entremezclan. El resultado es un magnífico lamento por la muerte de su padre.

Quizá este sea una de los más grandes poemas que Amijai escribe a la muerte de su padre -a su muerte real y definitiva- en el que el "yo poético" expresa el dolor con la precisión con la que corta un cuchillo. Con excepción de estos versos, los poemas dedicados al padre suelen estar rodeados por ese halo de magia, de muerte y resurrección que veíamos en el poema "Mi padre", aunque ya no se trate de una visión infantil. En casi todos los poemas la vida y la muerte del padre se entremezclan y así el padre nunca muere del todo; eso ocurre en el siguiente poema, "Tu vida y tu muerte, padre" (*Poemas 1948-1962*, p. 24), sin embargo "Ibn Gabirol" es un poema desgarrado, tan preciso como el propio dolor.

חֲזִידָה וּמוֹתֵדָה, אָבִי,
מְנַחִים לִי עַל כְּתָפֵיִם.
אֲשֵׁתִי הִקְטַנָּה תְּבִיא
לָנוּ מֵיִם.
בֹּא נִשְׁתֶּה, אָבִי,
לִפְרָחִי, לְאִידִיאוֹת,
שְׁהִיֵּת מְקוּי
וְעֲקֹשׂוּ אֵינִי מְקוּהָ עוֹד.

פִּיד הַפְּתוּחַ, אָבִי,
שֶׁר וְלֹא שָׁמַעְתִּי.
הָאֵילָן בְּחָצֵר הָיָה נְבִיא
וְלֹא נִדְעָתִי.

רַק הִלִּיכְתָּהּ, אָבִי,
עוֹד בְּדַמִּי מְהֻלָּקֶת.
פַּעַם הָיִיתִי מְלוּי.
עֲכָשׁוּ אֲנִי מְלוֹךְ.

Una vez más el padre es el creyente, el que tiene esperanza en Dios y también en el hijo. El padre ha sido tocado por Dios, le ha dado el don de la profecía, ha abierto su boca: "Tu boca abierta, padre,/ cantaba y yo no lo oía"; al igual que a Ezequiel: "Te pegaré la lengua al paladar, te quedarás mudo y no podrás ser su acusador, pues son casa rebelde. Pero cuando yo te hable, te abriré la boca para que les digas "esto dice el Señor"; el que quiera, que te escuche, y el que no, que lo deje; porque son casa rebelde." ("וְלוֹשׁוֹמֵךְ אֲדַבֵּיק [...]") (Ez 3,26-27). El verbo "לשיר" significa cantar, pero normalmente en la Biblia es "cantar a Dios", alabarlo. La boca abierta del padre y el árbol en el patio profetizan. Como ya se ha señalado, profetizar en la poesía de Amijai es conocer el curso de la naturaleza, saber que todo tiene un fin, un fin que el hijo no escucha.

"Sólo tu caminar (הליכתך), padre/ todavía pasa por mi sangre". "הִלִּיכָהּ" en la Biblia tiene el sentido habitual de "marcha, camino", pero también aparece en plural, "הִלִּיכוֹת" con el sentido de "caravana", "procesión". Una procesión es una fila de personas que caminan una detrás de otra. Por tanto, "הִלִּיכְתָּךְ, אָבִי"

puede significar "lo que te sigue, lo que va detrás de ti", es decir: "tu hijo". Así, lo único que "עוד בדמי מהלכת" es el propio "yo". Porque "Antes tú me acompañabas" pero ahora estoy solo: "Ahora yo te acompaño" . En hebreo moderno "ללוות" significa acompañar, de esta raíz procede el sustantivo "הלוייה" (entierro).

El "yo poético" invita al padre a beber, su pequeña mujer traerá agua, no el prodigio divino. En el desierto Dios extrajo agua de las rocas cuando el pueblo clamó "Danos agua de beber" ("תנו־לנו מים ונשתה", Ex 17,2). Padre e hijo, que también están en camino, piden agua a la mujer, no a Dios, y beberán juntos antes del último camino; desde ese momento el hijo se quedará sólo, sin nadie que crea en él, sin nadie que le acompañe. Por eso antes de llegar al final del camino el hijo invita al padre a brindar "por mis flores, por las ideas", es decir por las nuevas generaciones, para que también él -el hablante- pueda tener esperanza en su hijo y acompañarle, y para que su hijo le pueda acompañar también a él al final de su camino.

El siguiente poema no habla ya de la muerte del padre, sino de su preocupación, de su deseo de protección:

אָבִי הָיָה אַרְבַּע שָׁנִים בְּמַלְחֶמֶת,
וְלֹא שָׁנָא אוֹיְבָיו וְלֹא אָהָב.
אֲבָל אֲנִי יוֹדֵעַ, כִּי כָבֵד שָׁם
בָּנָה אוֹתִי יוֹם־יוֹם מִשְׁלוֹוֹתָיו

המעטות כל־כד, אשר לקט
אותו בין פצצות ובין עשן,
ושם אותו בתרמילו הממרטט
עם שארית עגת־אמו המתקשה.

ובעיניו אסף מתים בלי שם,
מתים רבים אסף למעני,
שאכירם במבטיו ואוהבם

ולא אמות כמוהם בזועה...
הוא מלא עיניו בהם והוא טעה:
אל כל מלחמותי יוצא אני.

("Aquí nos amamos" 1, *Poemas 1948-1962*, p. 35)

"Todo tiene su tiempo y sazón, todas las tareas bajo el sol: [...] tiempo de derruir, tiempo de construir (לבנות) [...] tiempo de amar (לאהב), tiempo de odiar (לשנא); tiempo de guerra, tiempo de paz" (Qo 3,1-8), pero el padre "no odió a sus enemigos ni los amó" y construyó a su hijo "de sus sosiegos" (משלוותיו) que fue recogiendo entre lo destruido. El padre luchó en la guerra de otros, contra enemigos de otros. Llenó su mochila con "sus sosiegos" y "con los restos del pastel endurecido de su madre" para su hijo, y él se llenó de muertos anónimos, muertos que se reflejaban en su mirada para que el hijo no muriera "como ellos con horror" (כמוהם בזועה).

"Cada vez que pase el azote desbordante os pisoteará, cada vez que pase os arrollará, y pasará mañana tras mañana, de día y de noche: y entonces bastará el terror (זועה) paa que aprendáis la lección" (Is 28,18-19)-, para que no muriera con terror sólo al oírlos, para que también los viera, y viéndolos los amara y no

volviese a haber otra guerra. Pero el padre se equivocó porque el hijo también debe ir a la guerra, debe luchar en sus propias guerras, en las guerras de su propio pueblo, o en las guerras de su propia vida:

A veces estoy lejos de su muerte como ocurrió en la Primera Guerra Mundial. Está bien que los hijos no vean a sus padres en las guerras. Menos mal que no luché en la misma guerra, si no nos hubiéramos matado mutuamente, porque él llevaba el uniforme del káiser Guillermo y yo el del rey Jorge, y Dios estaba entre nosotros a una distancia de veinticinco años. Puse sus medallas en la misma caja que las mías de la Segunda Guerra Mundial, porque no había otro sitio.³⁰

Sin embargo este canto a la paz puede transformarse. El primer verso "Mi padre estuvo cuatro años en las guerras de los demás" incluye la palabra "מלחמה" con sufijo de tercera persona de plural, que aparece solamente dos veces en la Biblia: "מִלְחָמָתָם" (Ju 18,16 y Ez 32,27); en ambos casos hace referencia a valientes guerreros de las tribus de Israel en lucha con los incircuncisos y la palabra "זועה" sólo aparece una vez, en el pasaje ya citado de Isaías, como una amenaza contra los idólatras que se apartan de Dios. En este caso se trataría más de una guerra del bien contra el mal, en la que el padre muestra al hijo "muertos sin nombre" aterrorizados, como una advertencia, como una profecía de lo que le ocurrirá si no sigue el camino marcado. Pero el hijo debe salir a "todas mis guerras", no a las de los demás, por eso el padre "se equivocó", su advertencia no dio resultado. La guerra santa se sustituirá por la guerra civil, pero seguirá habiendo guerra.³¹

Una de las características más importantes en la relación entre el padre y el hijo es la ausencia total de miedo a la autoridad incontestable que significa la figura del padre. La especial relación que tenía Kafka con su padre se debe, entre otras cosas, a que el padre era considerado un ser omnipotente y omnipresente, un dios con poder para condenar a muerte a su hijo, o perdonarle la vida; en un pasaje de su "Carta al padre" podemos leer: "Y al niño le parecía que, una vez más, había conservado la vida por tu misericordia y que el hecho de seguir viviendo era un inmerecido regalo tuyo".³² La relación entre el "yo poético" y su padre, en la obra de Amijai, no está marcada por el miedo ni por el poder:

אָבִי בָּנָה עָלַי דְּאָגָה גְּדוֹלָה כְּמִסְפָּנָה
וּכְעֵם יְצֵאתִי מִמֶּנָּה וְטָרָם הִיִּיתִי גְּמוּר.

("Autobiografía en el año 1952", *Poemas 1948-1962*, p. 13)

2.2. A una distancia de dos esperanzas.

וּפְסַח. וְאָבִי יָקוּם בְּהַגְדָּה.
זוֹהִי תַחֲנִית מֵתִים פְּרֻטִית וְרַק שְׁלוֹ.
חֶכֶם, רָשָׁע וְתָם, אָבִי יָדַע
וּבְכֻלָּם פָּגַשׁ עַל פְּנֵי שְׁבִילוֹ.

חֶכֶם הַחֶכֶּים וְהַתְּחַכֵּם, בְּגַד.
וְהַרְשָׁע לְפִי תִמּוֹ הַצִּיל אֶת הַמַּצָּב.
אָבִי יִגִּיד אֶת מַה שֶּׁלֹּא יִדְגַד,
יָדִיו עוֹדוֹן כְּבָדוֹת בְּאוֹתוֹ הַדָּף.

לֹא הִפְכוּ עוֹד לְעִנְיֹן אַחֵר.
הָאֲחֵרִים בּוֹנִים כְּבָר מְקַדְשָׁם,
וְשׁוֹב רָשָׁע - רָשָׁע, חֶכֶם - חֶכֶם.

וְשַׁחַר. וְאָבִי מוֹשֵׁב לְאַגְדָּה.
הַרְחַק מִקְּאוֹן מַעֲפִילִים לְמַצָּדָה
הַנְּעָרִים, הַנְּעָרוֹת מִדוֹר אַחֵר.

("Mi padre en *Pesaj*". *Poemas*, p. 86)

El hijo resucita al padre en *Pesaj*. Cuando se abre la *Hagadá* se levanta el padre de entre los muertos, y comienza el relato:

Todos se encuentran en el mismo camino "porque un misma suerte toca a todos: al inocente (לְצַדִּיק) y al culpable (לְרָשָׁע), al puro (לְטָהוֹר) y al impuro (לְטָמֵא)" (Qo 9,2. La misma idea aparece en Jb 9,22), el ser humano no puede entender esto, "y aunque el sabio (הַחֶכֶם) pretenda saberlo, no lo averiguará" (Qo 8,17).

El sabio traicionará, el malvado será el salvador y el padre, con las manos pesadas como las de Moisés, será un profeta. Después todo vuelve a ser como antes, pues "los malos se derrumban y desaparecen, pero la casa de los honrados resiste. Por su prudencia lo alabarán a uno, el corazón perverso será vituperado" (Pr 12, 7-8). Todos vuelven a "sus templos", unos a su templo de oración, otros a su templo de lucha -Masada-, los malvados vuelven a ser malvados y los sabios, sabios. El padre vuelve a la *Hagadá*. Todos tienen el mismo destino: la muerte: "Entonces envió contra ellos al rey de los caldeos, que mató en su santuario (מקדשם) a sus hijos, a todos los entregó a sus manos, sin perdonar joven, muchacha, anciano o canoso." (2Cr 36,17).

"Pero ellos se empeñaron en subir (ויעפלו לעלות) a la cima del monte, mientras el arca y Moisés no se movían del campamento. Los amalecitas y los cananeos que habitaban en la montaña bajaron y los derrotaron" (Nu 14, 44); y el padre "מושב לאגדה", fue devuelto al lugar del que había sido robado (Ge 43,12; Nu 5,8), a la oscuridad, al libro, al cuento, a la muerte. Todos murieron a espada excepto el padre que, como Moisés en el campamento, se quedó en la página de la *Hagadá*.

בְּחֹלוֹת הַתְּפִלָּה רָאָה אָבִי עֲקֹבוֹת מְלֹאכִים.
הוּא צָוָה עָלַי דָּרֵךְ וְעִנִּיתִי לוֹ בְּדַרְכִים
לָכוּ פָּנָיו הָיוּ בְּהִירִים. לָכוּ פָּנָי חֲרוּכִים.
כְּלוֹת מִשְׁרָד יָשׁוּ, אֲנִי מִכֶּסֶה תֵּאָרִיכִים.

("En ángulo recto" 1, *Poemas*, p. 111)

La primera interpretación de estos versos puede ser la que hace, por ejemplo, D. Hadar:³¹ Un padre creyente que tiene un claro camino que seguir - por eso su cara es clara-, un padre que se encuentra en el campo de batalla y reza. También puede tratarse del camino y de la batalla de la vida y de un rezo por la continuidad de la vida, por la paz. Mientras el hijo tiene muchos caminos sin precisar -su cara está quemada-. Se cubre con fechas, con todos los acontecimientos de su vida y proyectos que no se han cumplido. Sería, en resumen, la descripción de la distancia existente entre él y su padre, entre sus respectivas generaciones.

"דרך" es el símbolo del camino recto, del camino de Dios, del camino por el que van los justos. Por el contrario "דרכים", en plural, son los caminos tortuosos por los que los hombres se apartan de Dios: "Saldrán contra ti por un camino (בדרך אחר) y por siete caminos (בשבעה דרכים) huirán" (De 28,7). También los verbos "לצוות" y "לענות בִּי" significan cosas opuestas. Mientras el primero significa mandar, ordenar; el segundo aparece en Qo 1,13 como ocuparse de explorar con el corazón y la sabiduría lo que acontece en el mundo. La oposición en este caso se centraría entre conocimiento e investigación y cumplimiento ciego de los mandamientos.

La cara del padre es "בהירים", palabra relacionada en Le 13 con la pureza: frente a la del hijo que está quemada. El padre ordena al hijo que siga el camino recto, el camino de Dios que el siguió; y el padre ve "עקבות" de ángeles "בחולות" de la oración. Pero este halo de santidad se transforma si tenemos en cuenta que la arena, en la poesía de Amijai, es un símbolo de muerte, de guerra. "Tú te abriste camino por las aguas, un vado por las aguas caudalosas, y no

quedará rastro de tus huellas" (בְּיָמֵי דְרַבְרָד וּשְׁבִילֵיךְ בְּמַיִם רַבִּים וְעִקְבוֹתֶיךָ לֹא תִדְעוּ" Sal 77,20), pero sí las vio el padre en la arena, donde Moisés oculta al egipcio asesinado (Ex 2,12). El padre ve las huellas de los asesinos en la arena, las huellas de los ángeles en la arena de la oración, por eso le señala al hijo un camino, pero el hijo se ocupa de investigar lo que ocurre en el mundo, de resolver los asesinatos.

Una vez más, no tenemos antes nosotros la imagen de un mundo tranquilo, en paz e ideal; un mundo cargado de valores religiosos y morales -representado por el padre-, frente a un mundo en guerra, vacío y carente de valores -representado por el hijo-. Los dos mundos son iguales, el padre intenta que su hijo no viva lo mismo que él e intenta marcarle una dirección que le evite enfrentarse a lo que él ha vivido, cosa que resulta infructuosa e imposible. Lo importante es destacar que no se está idealizando el mundo el pasado representado por el padre.

3. El padre en *Ahora en el ruido*.

La poesía de Yehuda Amijai no muestra a un "yo poético" nuevo, renacido de las cenizas del pasado. Su "yo lírico" no es el joven israelí, soldado fuerte y seguro de sí mismo, que se ha apartado totalmente del viejo judío creyente; tampoco es el muerto adolescente de la poesía de Tralk, cuya muerte será el inicio de una nueva generación. El "yo poético" de Amijai ha dejado de creer en el Dios de su padre, pero no ha roto los lazos que le unen a su padre y a su pasado. Porque los lazos que les unen son irrompibles, son los lazos del dolor, el cuchillo que Abraham levantó contra Isaac. El padre y el hijo son la misma cantera vacía después de picarla para el amor y ese amor es la victoria sobre la muerte:

לעד נחיה.
תשקל האדמה את פרותיה
במתי שלשום ושלשים ותקשט הגפן
פי המחצבה במיתתה. מי שר קבר כאן
בהבשלת הלבדים, בקשי האבן, בעונות?
דיוק צורת הפרי נדרש מהם,
חמרת חיידך בליל אהבתם. וברחתם
אינה בריחה ושמתם
שוברת כל נדרי האפלים, ואמתלה
רכה וגדולה תגן גם עליהם.

("Eternamente viviremos", *Ahora en el ruido*, p. 297)

"Eternidad" en la poesía de Amijai es aquello que está cerrado para el hombre, aquello que está más allá de la vida del hombre. Decíamos que lo que permanece es algo muerto y que sólo lo que fluye y cambia implica vida. En "eternamente viviremos" se unen, por tanto, dos conceptos opuestos: la vida y la muerte; viviremos más allá de nuestra propia vida, viviremos en un mundo que no será ya nuestro mundo, viviremos más allá de nuestra muerte. Estando muertos viviremos. Este verso es el reflejo de lo que E. Levinas llamaba "victoria sobre la muerte".³⁴

אָני משְׁמיע קולות
הַפְּרָעָה בְּרָדִיו. הוא כָּל שְׁאֵגִיד.
[...]

רק בְּנִי, בְּנִי. וּמוֹתִי, מוֹתִי,
וְאֵל אֲשֶׁר אֵלֶּךְ, אֵלֶּךְ עִמוּ.

("Familia", *Ahora en el ruido*, p. 373)

En "Las muertes de mi padre" dice el hablante:

Como una radio donde aparece una emisora extraña y molesta. ¿Qué emisora se interpuso en la transmisión de mi padre para que se cortaran las dos frecuencias: la suya y la que molestaba?³⁵

Dos espacios distintos, dos tiempos distintos, dos vidas diferentes, han experimentado el padre y el hijo; pero una misma muerte los hará desaparecer y una misma muerte los hará vivir eternamente.

אָבִי יָדַע שְׁיָמוּת לְפָנַי, לְכוּ
בְּכָה מֵעָלַי עַל כָּל מָה שְׁעָתִיד
הָיִיתִי לְבָכוֹת עָלָיו.
דְּמַעוֹתָיו כּוֹלְלוֹת אֶת שְׁלִי
בְּגִטְיָקָה שֶׁל צַעַר.

("Dos poemas de *Yom Kippur*", *Ahora en el ruido*, p. 356)

Una vez más vuelve a estar presente el concepto básico de esta poesía: el amor, la felicidad, las cosas hermosas pasan, sólo las cosas tristes se quedan con nosotros. El dolor, las muertes, es lo que nos transmiten nuestros padres y lo que dejaremos en herencia a nuestros hijos. El hijo es la muestra real de la muerte del padre.

אין משטרה שבה איכל
להודיע שאני רוצח.

("Aniversario de mi padre", *Ahora en el ruido*, p. 299)

En este libro la relación del "yo poético" con su padre ha sufrido algunas variaciones. El hablante ha dejado de ser sólo hijo para convertirse también en padre. Ahora es un eslabón intermedio en la cadena generacional. Por una parte sus temores a morir de una forma violenta y prematura sin posibilidad de "pasar de mí a mi hijo", ya han desaparecido, pero por otra parte ahora se enfrenta a la vejez, a la muerte biológica: "Yo renuncio./ Mi hijo tiene ya los ojos de mi padre/ y las manos de mi madre/ y mi boca./ No soy necesario./ Muchas gracias".³⁶ Y poco a poco el papel central que ocupaba el padre en el primer libros de poemas, lo irá ocupando el hijo. El "yo poético", que ha muerto ya en muchos amores y en muchas guerras, experimenta ahora una nueva muerte: la muerte del "yo hijo" que inicia el camino de descenso. En el poema "Hijo mío, hijo mío, mi cabeza, mi cabeza" (*Ahora en el ruido*, p. 285) el hablante le anuncia a su hijo que pronto va a morir:

בני, בני, ראשי, ראשי,
ברכבת הזאת אני עובר

דָּרַךְ נוֹף זָר, קוֹרָא עַל אוֹשׁוּיָן
וְלוֹמֵד עַל הַהֶבְדֵּל
בֵּין "לְעֹזֵב" וּבֵין "לֹא לְהִשָּׂאֵר".

Pero él ha podido gastar "las últimas monedas de bondad que nuestra madre nos dejó en herencia".³⁷ El hablante se va, emprende un viaje al país de la muerte, pero no es como todos aquellos que murieron en un campo de concentración; ellos no se fueron, ellos simplemente no se quedaron. Ellos no dejaron ninguna señal de su existencia, ninguna marca que muestre su partida, a no ser las nubes que cubren el cielo.

4. El padre en la poesía de Amijai escrita entre 1971 y 1977.

Durante este período de tiempo el "yo poético" va definiendo su papel entorno al padre y al hijo: el "yo poético" es definitivamente un hombre adulto, el padre ha muerto de verdad y el hijo se va haciendo mayor. El proceso de transformación que los tres han sufrido, está marcado por una misma acción: el paso de la apariencia a la realidad. La misma "genética del dolor" une a la tres generaciones que juegan a matar y a morir, a sobrevivir y a resucitar; durante algún tiempo se ensaya esta obra hasta que llega el momento de la auténtica representación. Entonces las armas de juguete se convierten en armas reales:

הוּי מוֹרִי, גְּבוּל הַצְּעוּעִים קָרוֹב כָּל כָּד:
כְּשֶׁרוֹבָה יוֹרָה וּמְמִית וְאַבָּא בְּאֵמֶת מֵת.

("33", *El tiempo*, p. 586)

en pistolan que matan de verdad e incluso saben hablar:

אֲנִי יוֹדֵעַ שְׂאֲנִי יוֹדֵעַ לְהַמִּית,
לְכוּ אֲנִי מְבַגֵּר.
וּבְנֵי מִשְׁחָק בְּרוֹבָה צְעוּעִים שְׂיֹדֵעַ
לְפָתַח וְלַעֲצֵם עֵינַיִם וּלְהַגִּיד, אִמָּא.

("Paz silvestre", *Y no para recordar*, p. 414)

En este periodo Yehuda Amijai escribe una serie de poemas en los que el padre es descrito, casi exclusivamente, con un adjetivo: "מת".

חַיִּי נִמְחָקִים אַחֲרַי לְפִי מִפֶּה מְדִינָתְךָ.
כִּמָּה זְמַן יִחְזִיקוּ הַזְּכָרוֹנוֹת מֵעַמּוּד?
אֶת הַיְלָדָה מִיְלָדוֹתַי הֲרֵגוּ וְאָבִי מֵת.

לִכְּוֹן אֶל תְּבַחְרוּ בִּי לְאוֹהֵב אוֹ לְבוֹ,
לְעוֹבֵר גְּשָׁרִים וְלְדֹר וְלְאַזְרָח.

("Poemas de Sión y Jerusalén" XI, *Detrás de todo esto*, p. 468)

El "yo poético" ha perdido el recuerdo de su padre y el recuerdo de su propio yo-hijo:

יְרוּשָׁלַיִם, מְקוֹם שֶׁהַכֹּל זֹכְרִים
שֶׁשָׁכַחוּ בוֹ מִשְׁהוּ
אֲבָל הֵם אֵינָם זֹכְרִים מֶה שָׁכַחוּ.

וְלִצְרָךְ זֹכִירָה זוֹ אֲנִי
חוֹבֵשׁ עַל פְּנֵי אֶת פְּנֵי אָבִי.

("Poemas de Sión y Jerusalén" XXI, *Detrás de todo esto*, p. 473)

Su ciudad natal y su casa fueron destruidas, la niña a la que amó fue asesinada y su padre está muerto; al mismo tiempo ha muerto el "yo" que nació en esa ciudad, el "yo" que vivió en esa casa, el "yo" que amó a esa niña y el "yo" que tenía un padre. Pero todos esos muertos y todos esos "yoes" han sido olvidados; nadie puede ver sus lápidas, pues están "enterrados en el aire".³⁸ Y es que la poesía de Amijai es la expresión del dolor silencioso -el dolor a ritmo de baile ya existió en otro tiempo y en otro lugar-³⁹ del dolor no doloroso, preciso y seco que en ningún momento se transforma en rosas rojas. De su

poesía brotan frutos sin pasar por la flor, porque en su poesía y en su tierra "la fruta del árbol cede su lugar a una fruta nueva/ sin testamento ni dolor".⁴⁰ Su poesía no nos habla de héroes jóvenes que ofrecieron su vida para que un nuevo mundo renazca de su sangre derramada. La sangre en sus poemas se derrama en el desierto, en la arena abrasadora que lo seca todo. Y sus protagonistas son héroes forzosos en la guerra, en el amor y en la vida diaria; son Davides que han luchado contra muchos Goliat y no saben qué hacer con las cabezas cortadas, pues ellos están heridos de muerte. Pero a pesar de todo el padre volvió de su muerte en la Primera Guerra Mundial y el hijo vuelve de su muerte en la Guerra de la Independencia.

וביום כפור ב־1948 נתת לי עינה,
 כשבאתי לשעה קצרה ושותקת, לשבת אתך
 בתדרים האלה בדרך חזרה אל הנגב,
 עינה של אחר הצום, עינה
 בשביל האבק המכסה, עינה בשביל
 הקרב על באר שבע, עינה
 בשביל הפרורים שיעזרו
 לי למצוא את דרכי בחזרה מן המות.

("Mi madre y yo", *Detrás de todo esto*, p. 494)

De este modo el "yo poético" podrá conversar con su padre muerto, y su hijo le reconocerá en un café, años después de su muerte: "Hoy mi hijo vendía/ rosas en un café de Londres./ [...] su pelo estaba canoso. Era más viejo que yo,/ pero era mi hijo./ Tal vez dijo:/ "Lo conozco./ Era mi padre".// Mi corazón se rompió en su interior."⁴¹ y él se sentará "en la arena con mis hijos y con los hijos de los hijos de mis hijos que aún no han nacido".⁴²

El padre y el "yo-hijo" han muerto, el "yo-padre" inicia el camino hacia la muerte: "Tienes un padre vivo y yo un padre muerto/ tú empiezas y yo quiero partir";⁴³ y en la muerte, "en la arena" de la playa de Tanturá, se sienta con los hijos de sus hijos nonatos.⁴⁴

5. El padre en la poesía de los años 80.

5.1. *Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas.*

En este libro, que inicia lo que podríamos llamar segunda etapa poética de Yehuda Amichai, hay dos importantes poemas dedicados al padre: "Encuentro con mi padre" y "Segundo encuentro con mi padre". Los dos encuentros se producen en el mismo marco: el café "Atara". El primero se describe como una visita normal del padre a su hijo; sólo en el segundo poema se precisa que el padre está ya muerto. El primer encuentro se produce a primeras horas de la tarde, en un momento de calma "entre dos guerra o entre dos amores", y el segundo tiene lugar al atardecer, un momento que mezcla "olvido y recuerdo". En mi opinión esta diferencia temporal es la marca de distinción entre estos dos poemas.

אָבִי בָּא אֵלַי בְּאַחַת הַהַפְּסָקוֹת
בֵּין שְׁתֵּי מְלַחְמוֹת אוֹ בֵּין שְׁתֵּי אֶהְבוֹת
כְּמוֹ אֵל שֶׁחָקוּ שָׁנָח מֵאַחֲרֵי הַבְּמָה בְּהִצֵּי הַחֶשֶׁד
כִּד בָּא אֵלַי : יִשְׁבְּנוּ בְּקֹפֶה "עֵטְרָה"
בְּהֵדֵר הַכְּרֵמֶל. הוּא שָׁאֵל עַל חֵדְרֵי הַקֶּטָן,
וְאִם אֲנִי מִסְתַּדֵּר בְּמִשְׁכַּרְת דָּלָה שֶׁל מוֹרָה.

אָבָא, אָבָא, לִפְנֵי וְדַאי הוֹלְדֵת
דְּבִדְבָנִים שְׁאֵהְבֵת, שְׁחוּרִים מְרַב אָדָם!
אָחִי, אָחִי, הַדְּבִדְבָנִים הַמְתוּקִים מִן הָעוֹלָם הַהוּא.

הזמן היה זמן מנחה.
אבי נדע שאינני מתפלל עוד
ואמר, בוא נשחק שחקט,
כפי שלמדתי אותך בגלותך.

הזמן היה אוקטובר 1947,
לפני הנמים הגורליים והיריות הראשונות.
ולא נדענו אז שאקרא "דור תש"ח"
ושחקתי שחקט עם אבי, תש"ח-מט.

("Encuentro con mi padre", *Gran Tranquilidad*, p. 615)

Los primeros versos de este poema son la expresión inequívoca de la visión del mundo que el poeta ha ido desarrollando durante más de treinta años: El "yo poético" es un actor que representa distintos papeles en una serie de obras dramáticas; cada personaje muere al final de la representación, en el duelo a muerte del último acto. En este caso el padre visita al "yo poético" durante un intermedio; el segundo acto terminará con una batalla en la que el personaje del joven soldado o el joven amante será vencido.

Durante esa tregua padre e hijo van al "café Atara en el monte Carmelo". Tanto el nombre del café (Ez 21,31-32; Ca 3,11) como el lugar (Is 35,1-2), son símbolos de esplendor, de gloria y de realeza. Este esplendor contrasta con la situación del "yo poético". El hijo no sólo vive sin gloria ni riquezas sino que, irremediabilmente, morirá:

"Si éste engendra (הוליד) un hijo criminal y homicida (שפך דם), que quebranta alguna de estas prohibiciones (אָ) o no cumple todos estos mandatos [...] ciertamente no vivirá; por haber cometido todas esas abominaciones, morirá ciertamente y será responsable de sus crímenes. [...] El que peca es el que morirá; el hijo no cargará con la culpa del padre, el padre no cargará con la culpa de su hijo" (Ez 18, 10ss)

El hijo, hermano -חא- de las cerezas, "rojas" como la sangre, -o que ha cometido una de esas acciones abominables -חא-, morirá y será responsable de sus actos. No irá al sacrificio como Isaac -el hijo ya no reza, no acude a la oración de la "מְנַחֵה"-, sino que se enfrentará al padre en un duelo en igualdad de condiciones. No será una víctima inocente, sino que morirá por sus propias acciones violentas y sanguinarias, y será vencido en el juego.

El "yo poético" es toda la "Generación de 1948", esa generación de jóvenes israelíes que lucharon por la Independencia de su pueblo; jóvenes que se rebelaron contra la pasividad de sus padres y se negaron a ser de nuevo un Isaac conducido al sacrificio. Pero, de hecho, esos jóvenes soldados acabaron siendo de nuevo sacrificados para que las siguientes generaciones fueran "como las estrellas" del cielo y "como la arena de la playa".⁴⁵ Y se convirtieron en héroes por obligación, en hombres violentos y sanguinarios que debían morir para que sus culpas no recayeran sobre sus padres ni sobre sus hijos.

El segundo encuentro con el padre se produce al atardecer, durante las horas del ocaso. En esos instantes en los que se encuentran el día y la noche, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, "olvido y recuerdo", "amapola y memoria".⁴⁶

שוב נפגשתי עם אבי בקפה "עטרה".
הפעם היה כבר מת. הערב בחוץ
ערבב שכחה וזכירה, כמו אמי
שערבבה קרים עם חמים באמבט.
אבי לא השתנה, אבל קפה "עטרה"
שפץ והשתנה. אמרתי: אשרי אלה
שיש להם מאפיה סמוכה לבית-קפה,

אָפֿשֶׁר לְצַעֵק פֿאַיִמָה : עוֹד עוֹגָה
עוֹד מִתִּיקוּת, תְּבִיא, תְּבִיא!
אָפֿשֶׁר לְצַעֵק פֿאַיִמָה : עוֹד עוֹגָה
עוֹד מִתִּיקוּת, תְּבִיא, תְּבִיא!

אָשְׁרִי מִי שְׁאֲבִיו הִמֵּת סָמוּךְ לוֹ
וְאָפֿשֶׁר לְקָרָא לוֹ תָמִיד.

הוּי, הַצֶּעֱקָה הַנִּצְחִית שֶׁל יְלָדִים
"אֲנִי רוֹצֶה, אֲנִי רוֹצֶה!"
עַד שֶׁהִיא הוֹפְכֶת לְצֶעֱקַת פְּצוּעִים.
הוּי אָבִי, רֶכֶב חַיִּי, אֲנִי רוֹצֶה
לְנִסֵּעַ אִתְּךָ, קַח אֹתִי קֶצֶת,
תוֹרִיד אֹתִי לְיַד בֵּיתִי
וְאַחַר כֵּן תִּמְשִׁיךְ בְּדֶרֶךְ לְבַד.

הַלְכְנוּ. וְאִישׁ אֶחָד נִשְׁאַר יוֹשֵׁב בַּפִּנָּה
וְהִיא קָטוּעַ יָדוֹ הָאֲחֵת.
(בַּפְּגִישָׁה הַקּוֹדֶמֶת הָיוּ לוֹ שְׁתֵּי יָדַיִם.)
וְהוּא שֶׁתָּה קָפָה וְהַנִּיחַ אֶת הַסֶּפֶל,
וְאָכַל עוֹגָה וְהַנִּיחַ אֶת הַמְּזֶלֶג,
וְדָפְדַף בְּעֵתוֹן הַמְּצִיר וְהַנִּיחַ אֹתוֹ
וְהַנִּיחַ אֶת יָדוֹ הָאֲחֵת עַל הָעֵתוֹן
וְהַנִּיחַ וְנָח.

("Segundo encuentro con mi padre", *Gran Tranquilidad*, p. 621)

Desde nuestro punto de vista es la vida y la muerte del "yo poético" lo que mezcla el atardecer, no la muerte del padre y la vida del hijo. El "yo poético" es al mismo tiempo un niño y un soldado herido (esta analogía es un recurso habitual en la poesía de Amijai, y aparece de forma explícita en "Dios se apiada de los niños del jardín de infancia", *Poemas*, p.12), un soldado que se arrastra por la arena convirtiéndose así en un niño que busca la protección de sus padres.

"אָבִי אָבִי רִכֵּב יְשַׂרְאֵל" (2Re 2,12; 13,14) le dice Eliseo a Elías cuando éste es arrebatado hacia el cielo. Pero ahora es el "yo poético" el que va a morir y pide ayuda al padre para que le lleve a su casa, le dice, "יקח אותי קצת", una parte del camino, sólo hasta mi casa. El final del viaje es el monte del sacrificio cuando Dios le dice a Abraham "קַח־נָא אֶת־בְּנֶךָ אֶת־יְחִידָךְ" (Ge 22,2); por eso el hijo no quiere seguir con el padre hasta el final, sabe que "דַּרְכְּךָ" conduce a la muerte. "דַּרְךְךָ", en Oseas 10,13 puede tener un sentido bélico "carro": "Por haber condiado en tus carros (בְּדַרְכֶּךָ), en la multitud de tus soldados, clamor de guerra se alzarán contra tu pueblo: tus fortalezas serán arrasadas, como arrasó Salmón a Bet Arbel; cuando la batalla, estrellaron a la madre con sus hijos. Así harán con vosotros. Betel, por vuestra maldad consumada. De amanecida desaparecerá el rey de Israel".

Es por tanto un grito de dolor, un grito de socorro y un grito de ayuda para no morir al amanecer. El padre representa el apoyo del hijo. su sustento, pero también representa el cuchillo que se cierne constantemente sobre él, el cuchillo que Abraham levantó contra Isaac. La escena del sacrificio de Isaac aparece en muchos de los poemas dedicados al padre.

La última estrofa comienza diciendo "Nos fuimos. Y un solo hombre (איש אחד) se quedó sentado en el rincón/ tenía amputada una mano". Este hombre que se queda en el café con una mano amputada es, en nuestra opinión, el hijo. Pero no el "yo poético" hijo,⁴⁷ sino el hijo del hablante; es decir, la tercera generación. En Génesis 42,38 dice Jacob: "Mi hijo no bajará con vosotros. Su hermano ha muerto y sólo me queda él (הוא לבדו נשאר)". Si le sucede una desgracia en el viaje que emprendéis, de la pena daréis con mis canas en el

sepulcro". Es el hablante el que deja a su hijo pequeño abandonado, sin apoyo, sin una mano, su hijo no tiene ni siquiera "un padre muerto a su lado" al que puede llamar siempre. El hijo se queda sólo sin que su padre haya muerto de verdad. Esa muerte del padre es más terrible que la muerte verdadera.

Puede tratarse también de una referencia a las generaciones futuras, a los hijos que carecerán de la generación de padres que sufrieron la diáspora o murieron sin dejar huella de su existencia: "Aquel día el Señor tenderá otra vez su mano (יד) para rescatar al resto de su pueblo" (Is 11,11). Esa mano, ese resto del pueblo, es la mano amputada a las próximas generaciones. Los hijos deberán aprender a vivir sin pasado, pues sus abuelos murieron en las "guerra de otros" y sus padres en sus propias guerras, para darles a ellos una tierra. Ahora pueden comer y beber y leer todo lo que ha pasado sin participar en ello, pero todo con una sola mano.

El hijo es huérfano de padre sin que éste haya muerto, incluso es huérfano de padre antes de nacer, porque su padre murió en la Guerra de la Independencia:

וּמֵאִזְ כָּל יְלָדֵי וְכָל אֲבוֹתַי
הֵם יְתוּמִים וְשִׁכּוּלִים
וּמֵאִזְ כָּל יְלָדֵי וְכָל אֲבוֹתַי
הוֹלְכִים יַחְדָּו שְׁלוּבֵי יָדִים
בְּהַפְגָּנָה נֶגֶד הַמָּוֶת.
כִּי נִפְלַתִי בַּמִּלְחָמָה
בְּחֻלוֹת הַרְכָּבִים שֶׁל אֲשֵׁרֹד.

("Desde entonces", *Gran Tranquilidad*, p. 616)

El dolor que unía al yo poético a su padre, es el mismo dolor que éste dejará en herencia a su hijo, porque "una alegría/ no aprende de la anterior y muere sin herederos./ Pero la tristeza tiene una larga tradición,/ pasa de un ojo a otro, de un corazón a otro".⁴⁸ Pero el "yo poético" no podrá dejarle a su hijo ni siquiera su pasado, ya que sus ojos, que en su infancia eran como las cerezas, "se acostumbrarían a las naranjas",⁴⁹ a los frutos de la nueva tierra. El "yo poético" tuvo que buscar su pasado a través de muchas excavaciones en su corazón. Todo ese dolor se transmitirá a su hijo, pero nunca podrá ser un apoyo para él porque su carga es demasiado pesada: su carga es el cielo y todas las nubes que hay en él, "las orejas sujetan no sólo/ el cráneo, sino todo el cielo".⁵⁰

Pero por encima de todo el "yo poético" expresa su esperanza en las generaciones futuras. Sus hijos, a los que Yehuda Amijai dedica este libro, serán uno de los temas centrales de los poemas escritos a partir de 1980. En ellos reposa su esperanza pero también su preocupación, por eso los cuidará "כְּאִישׁוֹן עֵינָיו" (De 32,10), como a sus propios ojos cuidará a sus hijos, a esos "Ojos" que dan título al siguiente poema (*Gran Tranquilidad*, p. 651) que por su belleza e importancia analizaremos en su totalidad:

עֵינֵי בְּנֵי הַגְּדוֹל כְּתֹאנִים שְׁחֹרֹת
שְׁנוּלָד בְּסוֹף הַקִּיץ.

וְעֵינֵי בְּנֵי הַקָּטָן צְלוּלוֹת כְּכַלְחֵי
תַּפּוּזִים, שְׁנוּלָד בְּעוֹנֵתָם.

וְעֵינֵי בְּתֵי הַקִּטְנָה עֲגֻלוֹת
כְּעֵנָבִים הָרֵאשׁוֹנִים.

וְכֹלֵם מִתּוֹקִים בְּדֹאגְתִּי.

וְעֵינֵי אֲדֹנָי מְשׁוֹטְטוֹת בְּכָל הָאָרֶץ
וְעֵינֵי שְׁלִי מְחַפְּשׁוֹת תְּמִיד לְיַד בֵּיתִי.

אֲדֹנָי בְּעֶסְקֵי עֵינַיִם וּבְעֶסְקֵי פְּרוֹת
וְאֲנִי בְּעֶסְקֵי דְאֶגֶה.

La vid y la higuera son dos árboles frutales que aparecen frecuentemente en la Biblia como símbolo del pueblo de Israel (Os 9,10; 10,1; Je 8,13) y como símbolo de la frondosidad, esplendor y prosperidad de la tierra que Dios dio a su pueblo (De 8,8). En consecuencia, los frutos de los árboles y todo lo que produce la tierra, se ven amenazadas cuando la cólera de Dios se desata. La relación entre "פירות" y "עינים" aparece en el relato de las plagas de Egipto. Dios envía las plagas contra Egipto, y estas plagas no sólo devorarán los frutos de los árboles sino que también cubrirán la superficie de la tierra (עַי וְהָאָרֶץ) hasta que sea imposible ver el cielo (Ex 10,4-5).

Los higos, las uvas y también las naranjas son tres frutos que se dan en Israel,⁵¹ el país que mana leche y miel. Pero ese país, que Moisés manda explorar, está habitado por hombres poderosos y violentos:

Observada cómo es el país y sus habitantes [...] Llegados a Torrente del Racimo, cortaron un ramo con un solo racimo de uvas, lo colgaron de una vara y lo llevaron entre dos. También cortarom granadas e higos.[...] Al cabo de cuarenta días volvieron a explorar el país, y se presentaron a Moisés, a Aarón y a toda la comunidad israelita [...] Y les contaron: -Hemos entrado en el país adonde nos enviaste: es una tierra que mana leche y miel; aquí tenéis sus frutos. Pero el pueblo que habita el país es poderoso [...] La tierra que hemos cruzado y explorado es una tierra que devora a sus habitantes. (Nu 13,18-32)

La preocupación del padre es que esos frutos maduren a su debido tiempo, su preocupación puede hacer que esos frutos lleguen a ser dulces. Algo que su padre también quería pero no puedo conseguir, como explica el "yo lírico": "Mi padre construyó sobre mí una gran inquietud como un astillero/ y una vez salí de ella sin estar terminado".⁵² Su padre murió en la Primera Guerra Mundial, él en la Guerra de la Independencia y su mayor deseo y preocupación es que sus hijos no mueran en otra guerra y que su corazón no se rompa. "porque el Señor repasa la tierra entera con sus ojos para fortalecer a los que le son leales de corazón" (2Cr 16,9).

En este poema podemos ver la preocupación del "yo poético" por sus hijos, una preocupación doble. Por una parte se preocupa como lo hizo su padre con él y por otra lo hace sabiendo que las preocupaciones de su padre no le sirvieron para protegerlo de sus propias guerras. En el poema aparecen muchas de las imágenes -aunque de forma menos explícita- que se daban en los poemas dedicados al padre: el miedo a los ojos de Dios que recorren la tierra y fortalecen sólo a quienes le son fieles (2Cr 16,9), la preocupación para que el hijo llegue a su madurez y pueda ser dulce (Ca 2,3) gracias a la luz del sol (Qo 11,7). Y para que ese deseo se cumpla, el padre deberá comer "el pan con angustia (בדאגה)", y beber "el agua con estremecimiento, para que esta tierra y los que en ella se encuentran queden libres de la violencia de todos sus habitantes" (Ez 12,19).

Por eso el padre no se ocupa de amar a sus hijos, de que maduren gracias a su amor, sino de la preocupación, de la angustia, para que la tierra que mana leche y miel deje de devorar a sus propios habitantes.

5.2. *Hombre eres y al hombre volverás y También el puño fue una vez una mano abierta y dedos.*

La preocupación del padre por sus hijos se revela inútil. En la poesía escrita en la segunda mitad de los años ochenta, el "yo poético" inicia un viaje en tren hacia el país de la muerte, un viaje que realiza solo, porque los hombres no son como los árboles; los hombres cuando envejecen deben separarse de los jóvenes: "Aquí están el árbol vivo con el árbol muerto/ y el árbol enfermo con el árbol que da frutos dulces,/ sin saber lo que ocurrió./ Todos juntos, no como las personas/ que están separadas unas de otras".⁵³ Esa es la rebelión de los hijos contra los padres: la vida.

אני אב זקן שומר במקום האל הגדול
המתגנדר לנצח בנעוריו הנצחיים.
אני שואל את עצמי האם בזמן השואה
הזה מרד בן בהוריו, אב מכה
את בנו בין גדרות התיל,
ריב בין אם לבתה בצריפי הקלה,
בן סורר ומורה בקרונות המשלוח,
פער דורות ברציפי האבדון,
אדיפוס בתאי המנות?

("Vigilo a los niños", *Hombre eres*, p. 789)

El padre y el hijo emprenden un viaje en direcciones opuestas: el padre hacia la unidad, hacia la vejez y la muerte; el hijo hacia la pluralidad, hacia la madurez y la plenitud de la vida.

וְכָל הַדְּבָרִים הַמִּתְפַּוֶּרֶרִים
 בְּלִם בְּדַרְכָּם לְהִיּוֹת שׁוֹב אֶחָד,
 כְּמוֹ הָאֶחָד הַמִּתְמַשֵּׁךְ בְּקוֹל גְּדוֹל
 בְּסוֹף "שְׁמַע יִשְׂרָאֵל".

("Desde el norte a Beer Sheva", *Hombre eres*, p. 798)

En estos cuatro versos está descrita la historia del mundo, la historia del hombre y la historia del "yo poético" de Amijai. La unidad es el fundamento y el fin de la creación. El mundo se crea mediante la separación de los elementos; el hombre mediante la separación del útero materno, de la tierra madre. La pluralidad del hombre - sus "yo"- va desapareciendo, como las hojas que caen de los árboles, como las palabras, hasta llegar de nuevo a la unidad. El hombre es solamente uno al nacer y al morir, cuando todavía no posee sus "yo" y cuando los pierde:

אַחַר כָּל מַעֲשֵׂה שְׂאֵנֵי עוֹשֶׂה
 צוֹעָדִים, כְּמוֹ בְּלִיּוֹת, הַיָּלֵד שֶׁהֵיטִי לִפְנֵי שָׁנִים,
 הַנֶּעַר בְּאַהֲבָתוֹ הַרְאֵשׁוֹנָה שֶׁהֵיטִי, הַחֵיִל שֶׁהֵיטִי
 בְּיָמִים הַהֵם וְהַאִישׁ אֶפְרַיִם הַשָּׁעַר שֶׁהֵיטִי לִפְנֵי שְׁעָה.
 וְעוֹד אַחֵרִים, גַּם זָרִים, שֶׁהֵיטִי וְשִׁכַּחְתִּי
 וְאַחַד מֵהֶם אוֹלֵי אִשָּׁה.

("Como en los entierros", *Hombre eres*, p. 772)

El "yo poético", que nos ha informado en todo momento de su edad, de sus experiencias como "yo-niño"; "yo-soldado"; "yo-adulto"; "yo-amante" y "yo-padre", nos habla, en sus últimos poemas, de la cercanía de su muerte; de su proximidad al "yo-uno". En contra de la norma habitual -aunque no generalizada- en la literatura de la *Generación del Palmaj*,⁵³ Amijai da cuenta de todos los detalles de la vida de su "yo poético".⁵⁵ Su envejecimiento, su

acercamiento a la muerte, ocupa un lugar importante en sus poemas, en contra también de las corrientes literarias que abogaban por el no envejecimiento de los protagonistas, por su eterna juventud. Sobre este tema dice H. Barzel:

Amijai no se ha mantenido exclusivamente como un poeta de experiencias infantiles, de recuerdo del padre, o de la Jerusalén de un determinado momento. En sus poemas se manifiesta cierta sensibilidad hacia la edad en la que fueron escritos los poemas, y el poeta señala cada cierto tiempo cuántos años tiene el "yo poético". Los poemas son un reflejo de lo que está consolidado en su vida, pero sobre todo de aquello que fluye y cambia.⁵⁶

La importancia de la sucesión generacional en esta poesía; el lugar central que ocupa la figura del padre en los poemas de los años 50 y 60, y la del hijo en la poesía de los años 70 y sobre todo de los 80, nos muestra que estamos ante una poesía cuyo punto de partida es el "aquí y ahora" del "yo poético". Sin embargo esta poesía traspasa los límites del espacio y del tiempo presente, y el hablante, a través de una serie de excavaciones, llegará a su nacimiento y a su muerte. Se trata, por tanto, de una poesía que, desde el aquí y ahora, tiende un puente en dos direcciones: hacia su origen, donde se encuentra su padre, y hacia su fin, donde está su hijo. Ese aquí y ahora del poeta, ese espacio y tiempo de "en medio" -ese espacio y tiempo de la palabra poética- es el agua y el viento que ablanda y atraviesa los estratos donde se encuentran las generaciones, los estratos de dolor petrificado.

האם אני חושב על בני בני שטרם נולדו?
מה ארד זרועותי לתודעתך,
ולאיזה מרחק מגיע קולי הקורא להם

לבוא הביתה ממשחקם?

מה תחום הגנת הרחם,
משך חם הגוף,
טוח הרגשות, רשות היחיד של תקנה?
מה הן חצרות האהבה,
האזורים המוגנים של הדאגה
המים הטריטוריאליים של החרדה?
ואיפה האפק הנעלם של דורות שיבואו,
וגבול הנצח בנקדי נקדים?

("Viaje en tren", *Hombre eres*, p. 808)

Al hablar del poema "Ojos", (*Gran Tranquilidad: Preguntas y respuestas*, p. 651) decíamos que la preocupación del padre por sus hijos hacía posible que estos pudieran vivir en paz, el padre debía comer con angustia para que los hijos se vieran libres de violencia y temor. Como los ojos asustados del soldado que va a morir en el campo de batalla, se convierten en unos ojos tranquilos y bellos en el rostro de su hijo:

וראיתי אשה שאביה הנה אתי בקרבות הנגב,
את עיניו ראיתי פעורות בעת צרה
וחרדת מות. עכשיו הן בפני בתו,
עינים שקטות ונפות. שאר גופה -
ממקומות אחרים, שערה צמח בעת שלום,
גנטיקה אחרת ודורות וזמנים שלא נדעתי.

("Como canales en el Negev", *También el puño*, p. 877)

Pero ¿hasta dónde podrá llegar el poeta en las excavaciones de su corazón?, ¿hasta dónde podrá llegar su preocupación, su protección?, ¿podrá salvar a la pequeña Rut, que murió en un campo de concentración?, ¿podrá salvar a los hijos de sus hijos que todavía no han nacido?, ¿podrá salvar, al menos, a sus propios hijos? Ninguna generación puede salvar a la siguiente, pues cada una debe vivir su propia guerra y su propia muerte, pero la propia sucesión generacional es ya la salvación, la victoria sobre la muerte.

NOTAS

1. Amijai, Y. 1973b, 137.

"כשמת באמת, לא ידע אלוהים אם באמת מת. רגיל היה שיקום לתחייה, אבל הפעם לא קם", י.עמיחי,
"מיתות אבי"

2. Lavit, A. 1986, 24-25.

"את תחושת האובדן, ההתכלות והטלת הספק במשמעות הקיום האנושי בכלל ובקיומך שלך בפרט, ביטאת בשירים רבים. מוצא הגאולה מן התחושות הללו, בשיריך המוקדמים, היה מוצא של אהבה. -"אולי על האוהבים באמת, יתן רחמים ויחוס ויצל."- כך כתבת אז. בשיריך מאוחרים ניתן למצוא יותר ויותר משפטי כפירה בכוחה הגאול של האהבה. -"רק היא ואני נשאר כדי, להתחיל מחדש אל כל האנושות: אהבה גדולה שאין עימה אהבה." מה ארע?

זאת התפתחות טבעית. דברים משתנים. וודאי שאדם צעיר מאמין יותר באהבה. [...] אפילו בשיר המוקדם שהזכרת, כתבתי את המלה - "אולי" והתכוונתי לאהבה כאפשרות שיכולה לעבור ממני לילדיי", ע. לויט, "יהודה עמיחי. לשיר את שירי האביב הקטן".

3. Y. Mazor 1984, 65-66, analizando estos versos, afirma que la preocupación del hablante por aquellos que esperan la misericordia, es una preocupación aparente que oculta otra bien distinta: la preocupación por él mismo. La felicidad del prójimo no es una meta en sí misma sino un medio para alcanzar su propia felicidad.

4. Alterman, N. 1956, 78.

ממֵאָה יַעֲקֹר וְנִפְל כָּרוֹת,
וּבְאַחֲרוֹן לֹא יוּכַל הַכְּנֵעַ.
קָשִׁים, קָשִׁים הָאֲבוֹת לְמוֹת,
כְּאֵלוֹ הַקְּשָׁה הַקָּרֵעַ.
[...]

אָבֵל גַּם בְּשִׁבּוֹ נָטוּל קוֹל וּמְזוֹר,
וּבְקִרְבּוֹ אֵלָיו, צַעַד צַעַד,
עוֹד נִדְמָה לוֹ כִּי הוּא הַנִּקְרָא לְעוֹר
וְאֵת הַמְבַקֶּשֶׁת סַעַד.

זֶה הַרְגֵל הָאֲבוֹת הַקְדָּמוֹן וְהַתָּם.
זוֹ שְׂבוּעָה שְׂבִינוּ וּבִינָה.
אֵת זְכָרֶיהָ. הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִתָּם.
אָבֵל בָּהּ תִּגְדְּלֵי אֵת בְּנָהּ.

עוֹד עֲלִידָה כְּעַב יִרְדַּד זְכָר הָאֵב,
לְהַזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,
כִּי לְבוֹ שְׂאֵהָב וּבְשָׂרוֹ שְׂפָאָב
אֲחֵרוֹנִים בְּעוֹלָם לְבָגִידָה.

הַפְּרָדִי. כִּי בָּא סוּף. הוּא מְבִיט בָּהּ. עַד קֶץ
נוֹצְצוֹ אִישׁוֹנָיו הַחַיִּים.
כִּי הָאֵב לֹא יָמוּת. כִּי הוּא אֵב לְאִין קֶץ.
כִּי שְׂאוּלָה יִרְדַּד חַיִּים.

אֲפֵלוֹ הַפְּנִים וְחֶשְׁכוֹ הַרוֹאוֹת,
בְּכִי לְטוֹב לָךְ מֵאֵחַ וְרֵעַ.
שְׂפָתֶי הָאֵב אֵינָן נְעוֹת,
אֵךְ קוֹל הָאֵב עוֹד יִשְׁמַע.

5. Lavit, A. 1986, 25.

"כל אדם הוא שניים. הוא אדם כללי וגם אדם שחי בתקופה מסויימת. האדם הכללי יודע שכל אהבה סופה להיגמר. האדם הפרטי מתמיד לאהוב."

6. Amijai, Y. 1969b, 18.

"אני מגלה בי שני מיני אדם: [...] היצור החברתי-תרבותי, [...] היצור הביולוגי [...] כמובן, שייטכן שתחושה כפולה זו מאפשרת לי בנוחיות נפשית גדולה להיות פציפיסט אמיתי ויחד עם זאת שמוח שמחה אמיתית וקיומית על כל הישג של חיילי צה"ל."

7. Barkay, A. 1977, 164-167.

8. Amijai, Y. 1973b, 92.

"אני מתחיל להיות דומה לאבי" -חשב יואל. "כשנולדתי דמיתי לו. כך אמרו. אחר כך הלכתי בדרכי שלי ולא ידעתי שחבל ארוך, קושר אותי, אליו. וככל שאני מסתובב, אני מתחיל להתקרב אליו ולהיות דומה לו".

9. Amijai, Y. 1973b, 139.

"אבי היה כמחצבות. נתן לי את אבניו והתרוקן. עכשיו כשמת ואני בנוי, נשאר הוא פעור ועזוב. היער גדל סביבו. לפעמים, כשאני נוסע לשפלה, אני רואה את המחצבות ליד הכביש, והן עזובות".

10. Aunque no es nuestra intención identificar la obra en prosa de Amijai con su creación poética, creo que es lícito utilizar los elementos autobiográficos compartidos. En muchos casos los textos en prosa pueden ayudarnos a entender algunos poemas, ya que el poema es mucho más concreto, simbólico y minimalista que el relato o la novela. En palabras de A. Holtzmann 1986, 25: "Las experiencias del escritor pasan, al parecer, por dos procesos graduales: en principio se prepara la primera elaboración de los materiales de la realidad, cuyo resultado es la obra en prosa; en el segundo proceso los materiales prosaicos sufren otra elaboración que deja de ellos sólo los núcleos de significado puro, que es la poesía."

"חוויותיו של הסופר עוברות כביכול תהליך בן שני שלבים: תחילה נערך העיבוד הראשוני של חומרי המציאות, שתוצאתו היא יצירת הפרוזה; בשלב השני עוברים חומרי הפרוזה עיבוד נוסף, המותיר מהם רק את הגרעין המשמעותי הטהור, שהוא השיר."

11. Amijai, Y. 1973b, 133.

"אבי מת עוד פעמים רבות, ועדיין הוא מת מדי פעם. לפעמים אני נוכח ולפעמים הוא מת לבדו. לפעמים קורה מותו לא רחוק משולחני. או בזמן העבודה, כשאני כותב מלים יפות על הלוח, או כשאני מסתכל בארצות הסגוניות שעל המפה. לפעמים אני רחוק ממיתתו כדרך שקרה מלחמת העולם הראשונה."

12. Ibi., 136.

"אחר כך הוסיף ומת עוד לעיתים קרובות.

הוא מת כשבאו לאוסרו, משום סיכת המפלגה הנאצית שמצאתי זורק אותה לאשפה. ובאו שחורים אל הדלת. ופרצו שחורים בדלת. וצעדו מגפיים. נורא היה בשבילי לראות, כי אין אבי יכול עוד להגן על הבית

ולעמוד כנגד האויב המסתער. היה זה סוף הילדות. כיצד ייתכן שנכנסים לדירה על אף רצונו של אבא? אילו הייתי גדול יותר הייתי אז מכסה את אבי כדרך שעשה שם בלכתו קדורנית. הוא מת כשהעמידו זקיפים לפני חנותו, שלא יקנו בה השום שחנות יהודית היא. הוא מת כשעזבנו את גרמניה כדי לעלות. כל השנים שהיו, מתו. [...] הוא מת הרבה פעמים, כי היה עשוי מחומרי שונים, לפעמים כמו ברזל, לפעמים כלחם לבן, לפעמים עץ עתיק. וכל אלה היו צריכים למות."

13. "Desde entonces", *Gran tranquilidad*, p. 616.

14. Amijai, Y. 1973b, 135.

"את אלוהיו לא עירבב בענייני המלחמה, אלא השאיר אותו בין חוקי הטבע והכוכבים. אלא השאירו מעמליו כקצף קל על המשקה האפל והכבד של חייו".

15. Ibi., 132.

"באותו יום־כיפור עמד לפני עסוק כל־כך עם אלוהיו המבוגרים. כולו לבן בתכריכיו. כל העולם נשאר לידו שחור, כמקום שהיתה בו מדורה ונשארו אבנים שחורות. הרוקדים הלכו, המזמרים הלכו, אבל האבנים השחורות נשארו. וכך נשאר אבי, לבוש תכריכיו הלבנים. זו היתה המיתה הראשונה שאני זוכר."

16. Barkay, A. 1977, 164.

17. Cf. Szondi, P. 1978, 39.

18. Citado por P. Szondi 1978, 39-40.

19. Ohel, J. 1974, 85.

"נושאו של השיר הוא דמות האב, אבל הקורא אל שירת עמיחי בכללותה מוצא שאין דמות האב אלא סמל לעולם העבר, עולם אתמולי".

20. Amijai, Y. 1973b, 132-133.

"ביום־כיפור אחד עמד אבי לפני בבית־הכנסת. טיפסתי על כיסא כדי לראותו היטב מאחור. קל יותר לזכור את עורפו מאשר את פניו. עורפו נשאר קבוע ולא משתנה. פניו תמיד מוּזזים בתנועת דיבור, כשפיו כשער בית אפל, או כדגל מתנופף. פרפרי־עיניים, או עיניים כמו בולי־דואר על מכתב פניו שתמיד נשלח למרחקים. או אוזניו שהן כמיפרשים בים אלוהיו. או כי היו פניו אדומים כולם, או לבנים כשערו. וגלים שעל מצחו, שהיה חוף קטן ופרטי ליד ים התבל. [...] באותו יום־כיפור עמד לפני עסוק כל־כך עם אלוהיו המבוגרים. כולו לבן

בתכריכיו. כל העולם נשאר לידו שחור, כמקום שהיתה בו מדורה ונשארו אבנים שחורות. הרוקדים הלכו, המזמרים הלכו, אבל האבנים השחורות נשארו. וכך נשאר אבי, לבוש תכריכיו הלבנים. זו היתה המיתה הראשונה שאני זוכר. כשהגיעו לתפית "עלינו", כרע עם כולם ומצחו נגע בריצפה. חשבתי, כי שותה הוא במצחו, חשבתי, כי אולי אלוהים זורם שם למטה בין רגלי השולחנות. לפני אותה כריעה פרש שקית הקטיפה של טליתו כדי לא ללכלך את ברכיו. למצחו לא דאג שלא יתלכלך, אחר־כך קם לתחייה".

21. En nuestra opinión esta imagen no es una referencia a la muerte real del padre, como cree A. Hagorni-Green 1988, 36, sino que está reforzando la atmósfera de ensueño, fantasía y magia que rodea al poema.

22. Mientras el "yo lírico" dice: " Fui a llamar a un taxi. Antes se llamaba a Dios para que viniese a ayudar, ahora se llama a un taxi", Amijai, Y. 1973b, 140.

"הלכתי לקרוא למוניית. פעם קראו לאלוהים שיעזור, עכשיו קוראים למוניית".

23. Cf. Ohel, J. 1974, 93-94.

24. Hagorni-Green, A. 1988, 38.

"האב האמין בתפילה ועל כן יציאתו מן העולם היתה בחינת השלמה לדרך חייו ולאמונתו. ה'אני' איננו מוצא את הקשר לאלוהיו ועל כן המוות, כמו החיים, ניתפס בצורה שונה."

25. Ibi.

"אפופה דמות האב הילה של קדושה וקירבה לאל"

26. La tercera estrofa de este poema muestra la superioridad del padre respecto a Dios, cf. Ohel, J. 1974, 96.

27. Ibi., 86.

28. "Verde moho es la casa del olvido", dice Paul Celan en su poema "La arena de las urnas". Cf. Celan, P. 1952, 35.

29. Respecto a este verso H. Barzel 1986, 21, cree que "la divinidad es `conquistada` por medio del dolor existente en el cuerpo del poeta".

"האלוהות "נכבשת" על-ידי מנת הייסורים, שבגוף המשורר."

20. Amijai, Y. 1973b, 133-134.

"לפעמים אני רחוק ממיתתו כדרך שקרה במלחמת-העולם הראשונה. טוב שבנים אינם רואים את אבותיהם במלחמות. וטוב שלא נלחמתי באותה מלחמה, אחרת היינו הורגים זה את זה, כי הוא היה לבוש מדיו של הקיסר וילהלם ואני מדיו של המלך גיורגי ואלוהים שם בינינו רווח של עשרים-וחמש שנים. את אותות-ההצטיינות שלו שמתתי בקופסה אחת עם אותותי ממלחמת-העולם השנייה, מאין מקום אחר."

31. Este desplazamiento del tema de la guerra actual hasta el último verso, es uno de los recursos utilizados por Amijai para evitar que el sentimiento desgarrado de la guerra se convierta en sentimentalismo. Cf. Mazor, Y. 1986, 29-33.

32. Kafka, F. 1919, 93.

33. Hadar, D. 1977, 168-171.

34. Levinas, E. 1979, 85.

35. Amijai, Y. 1973b, 138.

"כמו רדיו, שבאה תחנה זרה ומפריעה. איזו תחנה נכנסה לתוך שידורי אבי? עד שנפסקו שתי התחנות: שלו וגם המפריעה לו".

36. "Poemas de renuncia" I, *Ahora en el ruido*, p. 290.

37. "Dios se apiada de los niños del jardín de infancia", *Poemas 1948-1962*, p. 12.

38. "Tengo muertos", *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*, p. 485.

Los mismos muertos enterrados en el aire a los que canta Paul Celan 1952, 57, en su *Fuga de muerte* cuando dice: "Cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez".

39. Y así lo expresó Celan en el poema arriba citado:

Grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un maestro de Alemania
grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como humo en el aire
luego tendréis una fosa en las nubes allí no hay estrechez.

40. "Esta es la historia del polvo", *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*, p. 526.

41. "Mi hijo", *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*, p. 505.

42. "78", *El tiempo*, p. 609.

43. "39", *El tiempo*, p. 589.

44. Esos nietos aún nonatos de los que habla G. Tralk 1994, 149, en su poema "Grodek".

¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de blonce,
a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor,
los nietos no nacidos.

45. "Hablar de cambios era decir amor", *Gran Tranquilidad*, p. 524.

46. *Amapola y memoria* es el título de un libro de Paul Celan, publicado en 1952. El título está tomado de un verso de uno de su poemas "Corona": "Nos amamos mutuamente como amapola y memoria". La amapola tiene propiedades somníferas y simboliza el olvido, el sueño y la muerte. Estos tres símbolos, unidos a su color rojo, participan sin duda en el ocaso "que mezcla olvido y recuerdo" del poema de Yehuda Amijai.

47. G. Abramson 1989, 67-70, analiza este poema. En su interpretación, el hombre con una mano amputada representa el choque que supone para el hijo, el hablante, la muerte temprana del padre. Muerte que rompe el paso natural de la dependencia infantil a la independencia del adulto. El hombre con la mano amputada es, por tanto, el "yo poético" que debe sobrevivir sin la presencia del padre.

48. "Se puede confiar en él", *Gran tranquilidad: preguntas y respuestas*, p. 622.

49. "Viajes del último Benjamín de Tudela", *Ahora y en otros días*, p. 316.

50. "Autobiografía en el año 1952", *Poemas 1948-1962*, p. 13.

51. En varios poemas de Amijai aparece la comparación convencional entre hijos y frutos. Por ejemplo en "El día que nació mi hija no murió nadie" (*Gran tranquilidad: preguntas y respuestas*, p. 638) y en "Hija menor" (*Una hora de gracia*, p. 705). La comparación entre hijos y ojos puede verse también, por ejemplo, en el poema "10" de *El tiempo* (p. 572).

52. "Autobiografía en el año 1952", *Poemas 1948-1962*, p. 13.

53. "Huerto", *Hombre eres y al hombre volverás*, p. 790.

54. Esta literatura de la *Generación del Palmaj* se caracteriza, en palabras de M. Gilboa 1989, 65, por seis normas fundamentales: 1. Literatura con una función social; 2. Personaje del "héroe cumplidor"; 3. Argumento supeditado a las leyes del entorno exterior; 4. Literatura realista; 5. Normas morales esparcidas en la literatura; 6. Riqueza de lenguaje.

1. ספרות בעלת תפקיד חברתי; 2. דמות של גיבור חיובי; 3. עלילה חיצונית הכפופה לחוקי סיבה ומסובב; 4. ספרות ריאליסטית; 5. נורמות מוסריות גוררות בספרות; 6. שפה עשירה.

55. En una entrevista de 1989, dice Amijai:

"No soy un hombre político, ni un hombre comprometido, ni un luchador. Soy un hombre. Simplemente un hombre en el mundo que documenta su vida en poemas y que por casualidad nació judío". Cf. Amijai, Y. 1989b, 6.

"אני לא אדם פוליטי, לא אדם מגוייס, לא אדם לוחם. אני אדם כללי. סתם אדם בעולם שמתעד את חייו בשירים ושבמקרה נולד יהודי".

56. Barzel, H. 1975, 274.

"עמיחי אינו נשאר משוררם של חוויות ילדות, זכר אב, או ירושלים של זמן מסוים, בלבד. מופגנת בשיריו רגישות לגיל המסוים שבו נכתבים השירים והמשורר מציין מזמן לזמן בן כמה הוא ה"אני השר". השירים הם בבואה לקבוע בחייו, אבל במידה גדולה יותר לזורם ולמשתנה."

Capítulo 5

Relación entre el "yo poético" y sus compañeros caídos en el campo de batalla.

Los poemas dedicados a los soldados caídos en el campo de batalla están, en gran parte, relacionados temáticamente con aquellos que plasman la sucesión generacional. Hemos visto que una de las mayores preocupaciones del "yo poético" era poder pasar de él a su hijo, y ese será, precisamente, uno de los temas centrales de los poemas dedicados a sus compañeros muertos prematuramente en la guerra. Todos los soldados que participaron en la guerra, serán identificados en la poesía de Amijai como hombres con un mismo destino: a todos, caídos y supervivientes, los alcanzará la muerte. Pero algo les diferencia: la posibilidad, que sólo los segundos tienen, de vivir más allá de esa muerte.

En el soneto XIX del ciclo "Aquí nos amamos" (*Ahora y en otros días*, p. 44), el poeta nos expresa de una forma precisa el destino de los jóvenes soldados que se enfrentan a la muerte, sin esperanza de revivir como los árboles y sin esperanza de revivir en una palabra a ellos dedicada. Muy distinta es la suerte de estos soldados de aquella expresada por N. Alterman en su poema "Bandeja de plata", o por J. Guri en "He aquí que yacen nuestro cuerpos".

הם צועדים עדין, תילים.
המרחק בין ראש ונעלים

גדול כל-כָּד, וּבְלֵי תַקְוֹת בְּיָנִים,
וְכַבְּיָשִׁים שֶׁאֵין בָּהֶם צְלָלִים.

וּבְנוֹחִים, בְּהַשְׁפָּךְ הַמַּיִם
מִשְׁתֵּי פְנוֹת הַפֶּה בְּחַפְזוֹן,
זֶה בְּכִי נוֹרָא יוֹתֵר מִבְּכֵי עֵינַיִם,
וְאֵין כּוֹתְבִים עַל כָּד עוֹד בְּעֵתוֹן.

וּבְסֻדְקֵי שְׁפָתַיִם מְרֵמוֹת,
שֶׁאֲרֵיוֹת תַּקְוָה, כְּפָרוֹרִים
מִסְעוּדָה אַחֲרוֹנָה שְׁבָה מִמַּחְרִים.

וּבְלֵילוֹת שׁוֹכְבִים עַל אֲדָמוֹת:
וְכָל אֶחָד יִכַּס אֶת צַל גּוּפוֹ,
וְזֶה אַחֲיו הַתְּאוּם, וְזֶה נוֹפוֹ.

Los soldados caminan sin esperanza, son como "carreteras sin sombras" donde no hay lugar para el descanso, son como carreteras sin árboles donde el agua no fertiliza la tierra sino que la arrastra y la convierte en un desierto. Esos versos que describen a los soldados muertos en el campo de batalla pero que "todavía caminan" sin objetivo, sin esperanza; a los soldados de quien ya nadie habla y que ellos mismos han perdido la capacidad de hablar, podrían muy bien ponerse en boca de Job cuando se lamenta diciendo: "Un árbol tiene esperanza: aunque lo corten, vuelve a rebrotar y no deja de echar renuevos; aunque envejeczan sus raíces en tierra y el tocón esté amortecido entre terrones, al olor del agua reverdece y echa follaje como planta joven. Pero el varón muere, y queda inerte, ¿adónde va el hombre cuando expira?" (Jb 14,7-10).

Comparando esta estrofa con otra del poema "Tel Gat" (*También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*, p. 824), podemos ver que esa "תקות ביניים" es la esperanza de ser un eslabón en la cadena de las generaciones y de los tiempos:

המרחק בין רגלי הצועדות ובין ראשי
הולך וגדל ואני הולך וקטן.
הימים ההם הולכים ממני והלאה
וגם הזמן הזה הולך ממני,
ואני באמצע, בלעדיהם, על התל הזה
עם ילדי.

Entre el pasado y el futuro, entre "aquellos días" y "este tiempo" se encuentra el "yo poético" con sus muertos y sus hijos; en la "תקות ביניים" que es un duelo entre vivos y muertos. El "yo poético" está en el terreno central en el que se enfrentan dos ejércitos, dos soldados, dos hombres: el que murió en la guerra junto a sus compañeros y el que continuó viviendo; el que resucita a sus muertos ante sus hijos.

Estos poemas no solamente son elegías por los hombres caídos en la batalla, son también elegías por aquellos que murieron en la guerra y continúan estando vivos, como el padre, como el "yo poético" y tantos y tantos compañeros que viven desde entonces "en el ángulo recto entre un muerto y el que llora por él".¹ Son elegías por sus compañeros muertos, pero también por la propia muerte del "yo poético" al que "hicieron jefe de los muertos/ en el Monte de los Olivos".² Y esa es quizá la elegía más amarga, porque:

נוֹרָא הוּא לְזֵהוּת מְתִים
אֶחָר הַמַּפְלֵת, אוֹ אֶחָר הַקָּרֵב.
אֲבָל נוֹרָא יוֹתֵר הוּא לְזֵהוּתָם
כְּשֶׁהֵם חַיִּים וְהוֹלְכִים,
אוֹ בְּשַׁעַה שְׁבַע בְּעָרֵב בְּמַעְלֵה הַרְחוֹב.
כְּשֶׁהַשְּׂכַחָה חֲדָלָה לְהִיּוֹת,
וְזִכְרָהּ לֹא תִבּוֹא בְּמִקוּמָהּ.

("Es terrible identificar", *Ahora en el ruido*, p. 268)

Los soldados caídos en el campo de batalla solamente dejan una señal en el mundo de los vivos: su nombre. El nombre que simboliza lo inmutable, lo inerte, lo eterno; es decir, la muerte. Por tanto, su muerte es doble y definitiva, es la muerte prematura del joven soldado que "se tumba en la primavera separado de su nombre",³ y cuyo nombre quedará en la tierra para identificarlo, para recordarle; para recordar su muerte, para recordar su olvido:

וְכָל הַמְתִּים שְׂבִים הַבֵּיתָה
וְלִכְלָם שְׁמוֹת,
גַּם לָךְ, יוֹנָתָן
תִּלְמִידִי, אֲשֶׁר שָׁמַד בְּיוֹמֵן הַכֶּתֶה
כְּשֶׁמָּד בְּרִשִׁימַת הַמְתִּים.
תִּלְמִידִי שְׁהִיִּתְּ,
בְּעַל שֵׁם שְׁהִיִּתְּ,
בְּעַל שְׁמָד.

("No tenemos soldados desconocidos", *Ahora en el ruido*, p. 265)

Al igual que en los poemas de amor en los que amar es olvidar cualquier otro amor, no dejar marca, fluir, porque lo pasajero y percedero es lo que tiene valor, y lo que permanece y se recuerda está muerto y carece de

valor real, también en estas elegías por los caídos en las guerras el olvido simboliza lo que continúa estando vivo, mientras el recuerdo es el símbolo de la muerte. Por eso el grito del "yo poético" es un clamor desesperado contra las ceremonias de recuerdo por los muertos: no más recuerdo, no más ceremonias de recuerdo, haced que el hombre viva todos los días que se le han establecido, que su señal en este mundo sea su herencia viva y no un nombre en una lápida:

אל תדַרְשׁוּ כָּאֵן לְזֵכֶר,
אל תִּסְפְּרוּ לִי כָּאֵן עַל קוֹלוֹת פְּנִימָיִים
וְלֹא עַל נֶצַח: סִפְרוּ לִי עַל
גוֹפִים שֶׁיֵּאָרִיכוּ יָמִים מִן הַנְּשָׁמוֹת בְּהֵן.

("Carros blindados a un lado del camino", *Una hora de gracia*, p. 743)

Olvidar es la única posibilidad de seguir amando y de seguir viviendo. El nuevo día no nacerá de la tierra regada con la sangre de los jóvenes que, de este modo, volverán a la vida,⁴ sino olvidando los otros días, como olvidando otros amores:

"אֲנַחְנוּ הַתְּגַבֵּרֶת לְנֶגֶב הַנְּצוּר. בָּאֵנוּ עִכְשָׁיו."
עִכְשָׁיו? אַחַר כָּל כֵּן הַרְבֵּה שָׁנִים,
וְלִמְקוֹם הַזֶּה בִּירוּשָׁלַיִם?

אֵד הֵם עָבְרוּ וְנִעְלְמוּ בֵּין אִוֹרוֹת וּבֵין קוֹלוֹת.
וְנִשְׁאַרְתִּי יוֹשֵׁב בְּמִקְוֵי
וְאִמְרַתִּי, "שְׂכַחַה לְבָרְכָה".

("El refuerzo", *Una hora de gracia*, p. 684)

La muerte prematura de los jóvenes soldados no es el sacrificio sobre el que se establecerá un nuevo mundo, una nueva estirpe humana; como "los nietos no nacidos" de la poesía de Tralk, tampoco son los hijos no nacidos de los hijos caídos en las batallas, los "no nacidos" no pueden ser hijos de la especie humana descompuesta, entre ellos debe haber otra generación de otra procedencia.⁵ Estos jóvenes caídos en la guerra no son el joven Elis, el fallecido temprano que vive en el reposo para el venidero despertar de la estirpe humana; su muerte es una muerte en vano y su recuerdo, por tanto, sólo significa la constatación eterna de lo efímero de sus vidas y de la banalidad de su muerte:

בְּגִבְעוֹת הַנְּמוּכוֹת הָאֵלֶּה הִגִּיעוּ חַיִּים
שֶׁנִּזְדְּרוּ לַחַיּוֹת אֲרָכִים לְקֶצֶם, וּמֵה שֶׁחֲשַׁבְנוּ
לְעֶשֶׂן הַתְּבָרָר שֶׁהָיָה יֵצֵיב מִיַּן הַחַיִּים הַחוֹלְפִים.
("Gvaram", *Una hora de gracia*, p. 726)

el nuevo mundo nacerá de los vivos, de los olvidados, de los que no tienen sus nombres escritos en lápidas, de los que no son llorados; de la misma estirpe humana desintegrada y marcada por el dolor, del hombre que también cayó en la batalla pero no murió, del hombre vivo cuyo hijo "es huérfano de guerra"⁶ y cuyo padre ha perdido "el peso de su hijo".⁷

וּפְרוֹת־אֵין־מִבְּקֵשׁ־אוֹתָם נוֹשְׂרִים
בְּקֶצֶב פְּעִימוֹת הַלֵּב.
("Carros blindados a un lado del camino", *Una hora de gracia*, p. 743)

איש הולך ברחוב, שָׁבְנוּ מֵת בְּמִלְחָמָה

כְּמוֹ אִשָּׁה עִם עֶבֶר מֵת בְּתוֹךְ רְחֻמָּה.

("Elegía por los muertos en la guerra" VII, *Detrás de todo esto*, p. 523)

Por eso, en este mundo de hombres deshojados, de abortos permitidos, de frutos que no llegan a madurar o se pudren sin nadie que los recoja, la única esperanza del "yo poético" es la "תקוות בניניים", la "אהבת בניניים"; la posibilidad de que las siguientes generaciones "queden libres de la violencia de todos sus habitantes", y para eso "comerán el pan con susto, beberán el agua con miedo" (Ezequiel 12,19). El futuro no renacerá del heroísmo de los jóvenes caídos, sino de la angustia, del miedo y el dolor del que se levantó después de la caída y continúa viviendo en un constante duelo.

Quizá sean los hijos la única señal de que el hablante no murió definitivamente en la guerra, cuando la única diferencia entre vivos y muertos era protegerse o no de la lluvia que caía sobre el campo de batalla:⁸

גֶּשֶׁם יוֹרֵד עַל פְּנֵי רַעִי ;

עַל פְּנֵי רַעִי הַחַיִּים, אֲשֶׁר

מְכַסִּים רֵאשֵׁיהֶם בְּשִׁמְיָהּ -

וְעַל פְּנֵי רַעִי הַמֵּתִים, אֲשֶׁר

אֵינָם מְכַסִּים עוֹד.

("Lluvia en el campo de batalla", *Poemas*, p. 18)

Este "sencillo" poema esconde en sus versos la tragedia de todos los soldados que salieron al combate: los vivos se protegen de la lluvia revivificadora, y aquellos que no se protegen están muertos; todos ellos serán como árboles cortados a los que el agua no podrá hacer reverdecer. Todos ellos

carecen de la esperanza de revivir, pero, en nuestra opinión, este poema expresa una tragedia aún mayor. La lluvia, el agua que sale del mar para volver a él, es, a nuestro entender, la palabra poética que surge de las presencias que llenan el mundo, para volver dulcificada y refinada a él.⁹ Y la palabra poética que ha surgido de la relación del "yo poético" con sus compañeros del campo de batalla, que ha perdido todo lo salado y amargo que tenía, vuelve ahora a caer sobre ellos, tanto sobre los vivos como sobre los muertos, tanto sobre los que se tapan para no escucharla como sobre los que han perdido la capacidad de cubrirse. El "yo poético" estaría expresando, por tanto, la dificultad de encontrar un interlocutor, de encontrar a alguien que recoja esa botella arrojada al mar que, en palabras de Paul Celan, es la poesía.¹⁰

NOTAS

1. "En ángulo recto" XLVI, *Poemas 1948-1962*, p. 118.
2. "Poemas de Sión y Jerusalén" V, *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad*, p. 466.
3. "En ángulo recto" XLV, *Poemas 1948-1962*, p. 118.
4. El mito de del muerto que vuelve a la vida, muy utilizado en la poesía de la Generación del Palmaj, aparece claramente en estos versos del poema de J. Guri, "הנה" "מטלות גופותינו", 1963, 66.

יום חדש, אל תשכח! אל תשכח!
כי נשאנו שמך, עד המות עצם את עינינו.

הנה מטלות גופותינו, שורה ארבה, ואיננו נושמים.
אך הרוח עזה בהרים ... ונושמת.
והבקר נולד, וזריחת הטללים רוגה.
עוד נשוב נפגש, נחזר כבהרים אדמים.
תכירונו מיד, זו "מחלקת ההר" האלמת.
אז נפרח, עת תדם בהרים זעקת יריה אחרונה.

Nuevo día. ¡No olvides! ¡No olvides!

que llevamos tu nombre hasta que la muerte nos cerró los ojos.

He aquí que yacen nuestros cuerpos en una larga fila, y no respiramos.

Pero el viento es fuerte en las montañas... y respira.

La mañana nació, y el brillo del rocío se alegró.

Retornaremos, nos encontraremos, volveremos como flores rojas.

Nos reconoceréis enseguida. es la desaparecida "División de la Montaña".

Entonces floreceremos, cuando enmudezca el último gemido de las balas.

J. Jeber 1983, 48, analiza el cambio de aptitud que en los últimos años ha experimentado la poesía "de guerra", un cambio que puede ejemplificarse comparando el citado poema de J. Guri, donde los soldados caídos en la batalla continúan perteneciendo al mundo de los vivos. v. por ejemplo, los siguientes versos de D. Avidán, del poema "גולות-אלבכיי", escritos en 1973:

אָנְשִׁים - שְׂאֵינְנוּ - מִכִּירִים - אֶבֶל - שְׂאֵינִים - זָרִים
הֵם אָנְשִׁים שְׁחָדְלוּ לְהִתְקַדֵּם מִבְּחִינָה אֲוֶרְגָּנִית,
מִשׁוּם שְׂשֻׁלְמִיּוּתָהּ הָאֲוֶרְגָּנִית שֶׁל מָה שְׁמִכְנָה 'הָאֶרֶץ הַזֹּאת'
נִבְגָּעָה וְחִזְרָה וְנִבְגָּעָה כְּדִי לֹא לְהִפָּנֵעַ עוֹד יוֹתֵר,
[...]

וְכֵן אֲנִי חַיִּים אִתְּם מְדִינָה בְּתוֹךְ מְדִינָה,
חַיִּים בְּתוֹךְ מֵתִים בְּתוֹךְ חַיִּים בְּתוֹךְ מֵתִים,
עִם חֶסֶה כְּפוּלָה וְדֶרֶךְ כּוֹנִים כְּפוּלִים וְנִידוֹת כְּפוּלָה,

Personas - que no - conocemos - pero - que no son - extrañas
son personas que han dejado de existir desde un punto de vista orgánico,
ya que la totalidad orgánica de eso llamado "Esta Tierra"
ha sido alcanzada, ha vuelto, y ha sido alcanzada para que no vuelva a serlo más,
[...]

Y así vivimos con ellos, un país dentro de otro,

vivos dentro de muertos dentro de vivos dentro de muertos,
con derechos dobles, pasaportes dobles y caminos dobles,

5. Cf. Heidegger, M. 1959, 61.

6. "Viajes del último Benjamín de Tudela", *Ahora en el ruido*, p. 316.

7. "Elegía por los muertos en la guerra" I, *Detrás de todo esto*, p. 520.

8. En opinión de Y. Mazor 1986, 31, el hecho de que los soldados vivos se cubran con una manta es la única diferencia entre "mis compañeros vivos que", y "mis compañeros muertos que". Por tanto la semejanza entre vivos y muertos es enorme, y el vivo se transforma así en muerto.

9. Al igual que la lluvia brota del mar para volver a él, la palabra poética surge de los "otros" para, una vez dulcificada, volver a ellos. La analogía entre el mar y los "otros" se muestra en "Viaje a Nínive", una obra de teatro donde el público es identificado con el mar. Cuando la mujer le pregunta al protagonista "¿De dónde vienes?, él responde "(Señalando al público-mar) De allí, del interior del mar". Cf. Amijai, Y. 1968, 127.

10. Cf. P. Celan 1993, 35.

Tercera parte

ENCONTRAR UN LUGAR

Capítulo 6

1. Interpretación del concepto de בְּיַנְיָם.

Yo no soy yo ni soy el otro,
soy cualquier cosa de intermedio.

Mário de Sá-Carneiro.

Es posible concebir la poesía de Yehuda Amichai como la expresión de las experiencias del hombre del siglo veinte, o de un hombre atemporal y universal que debe sobrevivir solo en un mundo adverso y que, a pesar de su esfuerzo por refugiarse en su propia individualidad, no consigue evitar los ataques del mundo exterior. Su obra es, por tanto, una poesía de amor y desamor, de encuentros y desencuentros, de esperanzas y fracasos, de ilusiones y frustraciones, de apariencias y realidades. Sin embargo, más allá de esta "simplificación" y evidencia, late un concepto fundamental que, en mi opinión, es el leitmotiv de toda su obra.

El verdadero "castigo divino" no fue la expulsión del paraíso, sino la separación del "תְּהוֹ וְבְהוֹ" originario. La separación no sólo creó los elementos del mundo sino también un espacio entre ellos, un espacio que los hizo diferentes y opuestos: "El que separó las aguas,/ nos separará de nuevo a nosotros, y sin puente";¹ "No hay relación,/ no hay puente/ entre las cosas./ Cada uno, abandonado/ y solo/ Abraham, Rut/ y yo".² Ese "espacio entre", ese "intermedio" entre los elementos es el lugar del "yo poético".

Amijai no habla en sus poemas de la guerra y la paz, de la mujer y el hombre, de Oriente y Occidente, del pasado y el futuro, del cielo y la tierra; sino que, al nombrarlos, nos está hablando del "espacio entre" esos elementos opuestos. El viaje, el sueño, el atardecer; ese tiempo en el que no se está en ningún lugar y se puede llegar a cualquier lugar, ese momento previo a la distinción entre lo verdadero y lo falso; entre el día y la noche; en ese tiempo y en ese espacio transcurre su poesía. Incluso los propios poemas se encuentran en ese punto intermedio "entre" la poesía y la prosa, entre la sátira y la elegía, entre lo sacro y lo profano, entre el soneto y el verso libre. La poesía de Yehuda Amijai es una "שירת ביניים" que se encuentra en el lugar de las sombras, llenando ese "espacio entre" la palabra y el silencio, ese espacio en el que se encuentra la verdadera poesía.

משוררים באים עם ערב לתוך העיר העתיקה
ויוצאים ממנה עמוסי תמונות
והשאלות ומשלי מחשבת קטנים
ודמויי דמדומים מבין כוכים וכרכבים,
מתוך פירות מאפילים
ופתוחי מקשה לב.

("Jerusalén 1967" XX, *Ahora en el ruido*, p. 260)

1.1. El concepto de בְּיָנִים.

Este concepto tan complejo en la poesía de Amijai tiene como punto de partida la expresión bíblica "אִישׁ בְּיָנִים",³ que solamente aparece dos veces en el primer libro de Samuel (1Sam 17,4; 17,23). En las versiones antiguas se entendió, en el sentido literal de este sustantivo formado a partir de la preposición "בין" (entre), como "un hombre de entre ellos".

En el Manuscrito de la Guerra de Qumran esta expresión aparece varias veces en plural, con el sentido de "soldado de infantería" o "un hombre involucrado en una batalla". Algunos diccionarios traducen esta expresión por "campeón", sin embargo:

Roland de Vaux ("Single Combat in the Old Testament," en *The Bible and the Ancient Near East* [Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971] 122-135, esp. 124-125) argumenta que la expresión significa específicamente "campeón", es decir, "un hombre que sale a luchar entre dos líneas de combate" y, por tanto, "uno que penetra en la línea de combate entre dos ejércitos" o alternativamente "uno que toma parte en un duelo" y, por tanto, "un campeón en un combate individual"; el uso de Qumran, dice de Vaux, refleja un cambio en la fuerza original de la expresión o una ignorancia de ese sentido antiguo. No hay razón para dudar de que la interpretación de Qumran; "un hombre que sale a luchar entre dos líneas de combate" pueda ser un soldado de infantería, pero no necesariamente un campeón; y aunque el soldado de infantería filisteo de esta historia se convirtiera en un campeón, de aquí no se deduce que ese 'ish benayim deba significar "campeón".⁴

Parece que el significado más probable de "איש ביניים" es el de un guerrero elegido por un ejército para batirse en duelo con otro guerrero del ejército enemigo. Tiene, por tanto, un sentido bélico. En hebreo moderno esta expresión hace referencia a un hombre neutral que actúa de intermediario entre dos ejércitos enemigos:

"לו רק יש בתוכנו "אנשי-ביניים" כהרב הזה, אשר יעמדו בתוך בין שני המחנות וידעו לדבר בנחת וסבלנות לאיש ואיש כלשונו וכלבבו".⁵

y a aquel que ejerce de intermediario en cualquier circunstancia:
"לולא רבו הקונים, יחידים ושלוחי אגודות, הדואגים איש איש רק לנפשו ולאגודתו, לא היו גם אנשי-הביניים פרים ושורצים במדה כזו".⁶

El sentido moderno tiene, al contrario que el bíblico, un carácter pacificador, unificador.

En el poema de Bialik "לְאַחַד הָעַם",⁷ aparece también este sustantivo; en este caso hace referencia a "personas confusas", a aquellos que "dudan entre dos opiniones":

וְאַנְחָנוּ, לְיַדֵּי בִינִים, בְּיַוְדָעִים וּבְלֹא-יַוְדָעִים,
לְפָנַי שְׁתֵּי הַרְשָׁיוֹת גַּם-לְאֶחָד מִשְׁתַּחֲוִים וּמוֹדִים

"ביניים" puede ser, por extensión, el lugar en el espacio y en el tiempo donde acontece el duelo a muerte y donde, al mismo tiempo, es posible la reconciliación. Participa tanto de la guerra como de la paz, pero ninguna de las dos acontecen allí. Es lo que hemos llamado "espacio entre", "lugar de en medio".

A partir de esta expresión, Amijai desarrolla el concepto de "ביניים" durante toda su trayectoria poética, desde 1948 hasta 1989. Esta palabra aparece siete en su obra: en *Ahora y en otros días* la encontramos en dos ocasiones:

"אהבת ביניים"⁸ y "תקוות ביניים";⁹ en *Ahora en el ruido* vuelve a aparecer la expresión "אהבת ביניים";¹⁰ "איש ביניים" puede leerse en *Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas*; en este mismo libro encontramos "קריאות ביניים",¹² en *Una hora de gracia* leemos "שטח הביניים",¹³ y por último en *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos* hay un poema titulado "ביניים".¹⁴ Junto a "ביניים" encontramos innumerables veces palabras que hacen referencia a un centro, a un punto medio, a un espacio común a distintas cosas: "אמצע", "בין", "תוך". Destacan también otras palabras, que con un sentido similar, se repiten constantemente en su obra: "נסיעה", "כבש", "תחנה", "מרחק", "חלון", "עמק", "גשר", "חלום", "שקיעת השמש", "צל", "הד".

La primera vez que nos encontramos con este extraño "ביניים" es en un poema de amor, un amor enmarcado en un fondo bélico:

גַּרְחַ מְנַסֵּר אֶת הָעֵבִים לְשָׁנִים -
בוֹאֵי וְנֹצֵא לְאַהֲבַת בֵּינָיִם.
רַק שְׁנֵינוּ נֹאֲהֵב לְפָנֵי הַמַּחְנוֹת.
אוֹלֵי אֶפְשֵׁר עוֹד הַכֵּל לְשָׁנוֹת.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכֵל אֶחָד לְחֹד.

("Los dos juntos y cada uno solo", *Poemas*, p. 11)

El primer sentido de "אהבת ביניים" es el de un amor apasionado y fugaz durante la tregua de la noche -cuando la luna corta las nubes en dos- antes de la siguiente batalla; ese amor que tantas veces se ha destacado como el único

amor posible en este mundo, un amor "entre" dos batallas. Sin embargo ese amor fugaz se revela, al mismo tiempo, definitivo si atendemos al sentido bíblico de la palabra "בנייים".

Dos relatos bíblicos se entrecruzan en este poema: el duelo entre Goliat, "איש בנייים", guerrero del ejército filisteo, y David, joven pastor que se convierte en guerrero del ejército israelita; dos hombres que se enfrentan solos, y de los que depende el destino de sus respectivos ejércitos (1Sam 17); y el relato de Génesis 32, en el que Jacob, ante el ataque de su hermano Esaú, divide a su gente en dos campamentos para evitar que perezca toda su casa, pero en lugar de luchar con su hermano, Jacob lucha durante la noche con el ángel de Dios. En los dos relatos la lucha cuerpo a cuerpo es definitiva, es un duelo a muerte que cambiará el rumbo de los acontecimientos: en el primero, David mata con una piedra al gran guerrero Goliat; y el David pastor morirá en esa batalla, allí nacerá el rey David. En el segundo, Jacob muere y al amanecer habrá nacido Israel.

La lucha entre Jacob y el ángel de Dios se convierte, en la poesía de Amijai, en el símbolo de la transformación del hombre después de haber pasado por el amor. Esta analogía entre la unión amorosa y la lucha entre Jacob y el ángel de Dios se describe en el poema "Jacob y el ángel"¹⁵ (*Poemas 1948-1962*, p 203). Por tanto, esta escena describe un "duelo de amor" definitivo -un duelo a espada cuando "la luna corta las nubes en dos"- en el que el amor y la lucha se unen en un espacio y en un tiempo intermedios donde el amante ya no es amante y el guerrero no es guerrero, es algo distinto: Otro.

A ese espacio y a ese tiempo "ביניים" hacen referencia también los siguientes versos:

הם צועדים עדין, חילים.
והמרחק בין ראש ונגלים
גדול כל-כך, ובלי תקוות בינים,
וכבבישים שאין בהם צללים.

("Aquí nos amamos" XIX, *Poemas*, p. 44)

La "תקוות ביניים" de la que carecen los soldados es, a la luz del poema anterior, la posibilidad de entablar ese duelo de amor que les transforme, donde mueran y renazcan siendo otros. Estos versos expresan la tragedia del soldado; del joven que, a pesar de su deseo de continuar caminando, tiene los pies clavados en el campo de batalla. Entre sus deseos y la realidad -entre el amor y la guerra- solo hay un árido espacio del que nada puede brotar.

במרחק שתי תקוות מן הקרב, חזיתי שלום.
ראשי העיף מכרח ללכת, רגלי חולמות חלום.
האיש השרוף אמר: אני הסנה שבער ואכל, גשה חלם,
מתר לד, השאר נעליד על רגליד. זה המקום.

("En ángulo recto" XLIII, *Poemas*, p. 118)

El caído prematuramente en la batalla no tendrá posibilidad de enfrentarse con el ángel de Dios. No hay ni ser amado ni enemigo, ni guerrero ni pastor; no hay espacio entre su cuerpo y otro cuerpo. No hay espacio intermedio, no hay sombra, no hay noche; el largo camino de su propio cuerpo es todo lo que tiene, un largo camino bajo un sol abrasador; y sólo en las sombras puede ocurrir el milagro.

El poema "De todos los espacios" (*Poemas 1948-1962*, p. 26) refuerza esta misma idea: los soldados que siguen caminando "sin esperanza benayim", son los soldados que han muerto en el campo de batalla. Esos soldados jóvenes llenos de ideas, de deseos que nunca podrán cumplir, porque caminan por la llanura desértica de los espacios vacíos que ya nunca se llenarán:

מְכַל הַחֲלָלִים בֵּין הַזְּמַנִּים,
 מְכַל הַרוֹחִים בְּשׁוֹרוֹת חֲזִלִּים,
 מְסֻדָּקִים שְׁבִקִיר,
 מְדַלְתוֹת שְׁלֵא סָגְרָנוּ אוֹתָן הַיֵּטֵב,
 מְדַזִּים שְׁלֵא שְׁלָבָנוּ,
 מְמַרְחֵק בֵּין גּוֹף לְגוֹף שְׁלֵא הִתְקַבְּרָנוּ זֶה לְזֶה, -
 מְצֻטָּרֵף הַשְּׁטַח הַגָּדוֹל וְהַמְשֻׁתָּרֵעַ,
 הַמִּישׁוֹר, הַמְדֻבָּר,
 בוֹ תֵלֵד נִפְשֵׁנוּ לְלֵא תִקְוָה, אַחַר הַמָּוֶת.

Si esa "תקוות בנייים" de la que carecen los soldados es el "אמצע" de su poema tardío "Tel Gat" (*También el puño*, p. 824):

הַמְרַחֵק בֵּין רַגְלֵי הַצּוֹעֵדוֹת וּבֵין רֵאשֵׁי
 הוֹלֵד וְגֹדֵל וְאֲנִי הוֹלֵד וְקָטָן.
 הַזְּמַיִם הַהֵם הוֹלְכִים מִמְּנִי וְהִלָּאָה
 וְגַם הַזְּמַן הַזֶּה הוֹלֵד מִמְּנִי,
 וְאֲנִי בְּאֲמֻצָּע, בְּלֻעְדֵיהֶם, עַל הַתֵּל הַזֶּה
 עִם יְלָדֵי.

puede entenderse entonces como la imposibilidad de seguir viviendo. Significa la muerte prematura del soldado y, por tanto, la muerte de las generaciones futuras que estaban incluidas en él. Es la muerte del joven, de la flor, antes de

llegar a la madurez, al fruto; es la ruptura del ciclo de la naturaleza. Cuando la flor muere antes de empezar a ser una fruta, muere también la fruta y el árbol que la semilla de esa fruta habría hecho crecer.

Se trata, en definitiva, de la imposibilidad de ser padre, quizá la señal más tangible de la victoria sobre la muerte, el momento supremo en el que el hombre se transforma sin dejar de ser él mismo. Esto no significa que el concepto de "ביניים" pueda resumirse en ese "mis hijos" del citado poema, pero es, sin duda, uno de los elementos más concretos que forman parte de este concepto. Es la necesidad del hombre de llenar el espacio que separa los elementos opuestos mediante algo nuevo que sea esos dos opuestos a la vez y al mismo tiempo ninguno de ellos. La creación de ese nuevo híbrido implica la existencia de dos extremos, pues cuando uno de esos dos opuestos absorbe al otro, ese espacio intermedio desaparece, y con él la posibilidad de que algo nuevo surja.

גלוי ערות עבר. לא דמעתים.
וירושלים תבנה ותכונן.
אמן, אמן. לא אהבת בינים
בלב ולב בזמן וזמן.

("Ahora soy Siloé", *Ahora en el ruido*, p. 307)

Estos versos aluden a la unión de Jerusalén, mediante la referencia intertextual a la conquista de Jesbón por los israelitas : "Entrad en Jesbón. Que se edifique y se restaure la capital de Sijón!" (Nu 21,27). El segundo verso alude también a la bendición de las cuatro ciudades santas, Jerusalén, Hebrón, Safed y Tiberias: "תבנה ותכונן במהרה וימינו, אמן". La unión de Jerusalén en 1967

imposibilita la existencia de un amor "ביניים" y, por tanto, ya no será posible cambiar nada. Hay una alusión también al pecado de los matrimonios mixtos; la conquista de Jerusalén Este significa la expulsión de la "hija de un dios extranjero", el cumplimiento del mandato divino. Por tanto el pueblo no tendrá que cubrir "el altar del Señor de lágrimas" (Mal 2, 11-13). Sin embargo sí se ha pecado descubriendo la parte oculta, la parte íntima, de una persona de la misma sangre (Le 18). La expulsión del "extranjero" convierte a Jerusalén en una ciudad incestuosa. El nacimiento de algo mixto, híbrido, es ahora imposible, así se pierde la posibilidad de una verdadera paz, de una paz alejada de los poderes que rigen el mundo. Ya no existe ningún "espacio entre" donde amar y luchar, donde vivir y morir, donde descansar. Jacob luchará contra su hermano Esaú y el duelo con el ángel de Dios ya no será posible, Jacob continuará llamándose siempre Jacob.

Ni en esa guerra ni en esa paz habrá lugar para el amor "ביניים", para la esperanza "ביניים", para el hombre "ביניים", para el poeta.

מחצית האנשים אוהבים,

מחציתם שונאים.

והיכן מקומי בין המחציות המתאמות כל-כך

("La mitad de las personas del mundo", *Poemas 1948-1962*, p. 74)

En el poema "Hay lamparillas que recuerdan" (*Gran tranquilidad*, p. 638), publicado en 1980, el "yo poético" declara: "Soy/ un intermediario, un hombre hebilla". Durante treinta años el poeta nos ha dado las claves para entender este verso, y continuará dándolas en su poesía más tardía. La última estrofa de este poema dice así:

נָפְשִׁי לְמוֹדָה וּבְנוּיָהּ, כְּמִדְרָגוֹת בְּהָרִים
נֶגֶד הַסַּחֲף. אֲנִי אִישׁ מְחִזֵּיק, אֲנִי
אִישׁ בֵּינָיִם, אִישׁ אֲבָזָם.

Esta cualidad forma parte de la herencia dejada por su padre en la "genética del dolor", pues ya antes de nacer, su padre le fue construyendo poco a poco con los espacio intermedios entre el odio y el amor, entre las bombas y el humo. Ya antes de nacer comenzó a ser un hombre "ביניים":

אָבִי הָיָה אַרְבַּע שָׁנִים בְּמַלְחֵמָתָם,
וְלֹא שָׁנָא אוֹיְבָיו וְלֹא אָהַב.
אָבֵל אֲנִי יוֹדֵעַ, כִּי כָּבֵר שָׁם
בָּנָה אוֹתִי יוֹם-יוֹם מְשֻׁלוֹתָיו

הַמְעֻטוֹת כָּל-כָּדָ, אֲשֶׁר לָקַט
אוֹתוֹ בֵּין פְּצָצוֹת וּבֵין עֵשׂוֹ,
וְשָׁם אוֹתוֹ בְּתַרְמִילוֹ הַמְּמַרְטָט
עִם שְׂאֵרֵית עֲגַת-אֲמוֹ הַמְּתַקְּשָׁה.

("Aquí nos amamos" I, *Poemas*, p. 35)

Después, ese niño "ביניים" pasaría su infancia en la tienda de su padre, una tienda de botones, cremalleras, hilos, hebillas, corchetes; en una tienda donde se vendían cosas "ביניים" fue creciendo el "yo poético":

צמדתי זמן רב לפני כווד חנותו של ערבי,
לא רחוק משער שקם, חנות
כפתורים ורכסנים וסלילי חוטים
בכל צבע ולחצניות ואבזמים.
אור יקר וצבעים רבים, כמו ארון-קדש פתוח.

אמרתי לו בלבי שגם לאבי
היתה חנות כזאת של חוטים וכפתורים.

("Jerusalén 1967" V, *Ahora en el ruido*, p. 255)

Y desde entonces su vida quedó fijada en esos espacios vacíos entre el amor y el odio, en esos espacios donde nada permanece, donde nada es eterno, donde nada tiene nombre, donde no se puede distinguir entre la realidad y la apariencia:

... לפעמים
אני רואה את ורושלים בין שני אנשים
העומדים ליד חלון ומשאירים רוח
ביניהם. זה שאינם קרובים ואוהבים
מאפשר לי לראות ביניהם את חיי.
"אלו אפשר היה לתפוש את הרגע
שבבו שנים מתחילים להיות זרים זה לזה".

("Viajes del último Benjamín de Tudela", *Ahora en el ruido*, p. 316)

Retener ese breve instante en el que todo puede ser distinto a lo que parece, en el que un abrazo puede ser un duelo, y una batalla, un acto de amor; retener ese instante en el que dos cosas dejan de tener nombre porque ya son cualquier cosa intermedia -los híbridos carecen de calificativo- es el objetivo de la vida del "yo poético".

Este concepto de "ביניים", siempre unido a la guerra y al amor, es, además de una concepción de la vida, del mundo y de la propia poesía, una forma velada de "compromiso político". En todas sus declaraciones Yehuda Amijai afirma que su poesía no es una poesía comprometida. Diferenciándose de muchos miembros de su generación que, sobre todo a partir de los años setenta, adoptaron un tipo de poesía comprometida con la paz, Amijai dice que no es un hombre político y que su obra es la expresión de la vida cotidiana. Es cierto que sus poemas no tienen una clara marca política, sin embargo su ideología pacifista y su defensa de la separación territorial como única forma de conseguir esa paz tan deseada, están presentes en su obra. Su último libro *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos* es una buena muestra de ello, aunque no es necesario trasladarse a estos últimos años. Su forma de entender la situación árabe-israelí está ya presente en el concepto de "ביניים", como hemos visto en el poema "Ahora soy Siloé".

También la referencia a la distancia entre "הימים ההם" y "הזמן הזה", entre "ראש ורגליים" del poema "Tel Gat" y del soneto XIX de "Aquí nos amamos" puede tratarse de una alusión a los "שני הימים האלה" (Est 9,27 ss) durante los cuales los judíos pasaron a filo de espada a todos sus enemigos; días que deberán ser recordados de generación en generación.

הימים ההם נפרדים לאטם
מן הזמן הזה, כמשמר החוזר אל מקומו,
כמשתתפי הלונה השבים אל ביתם הרחוק.

זוכרת? "לא יכלתי להחמיץ אותך". ישנם
כבר בתים שבהם גרנו ושהרסו אחרינו. אפלו

הד נפילתם לא עוד. אני חושב על כך
שהזמן הזה הוא תמיד בלשון יחיד
והימים ההם ברבים. ושאני חד אחד וחד
של צבא ימים רבים רבים. זוכרת: "זה
יהיה קרב אחרון". המנגינה היתה יפה
בימים ההם. בזמן הזה.

("En aquellos días, en este tiempo", *Ahora en el ruido*, p. 308)

"Aquellos días" son los días de guerra, de matanzas, "los pies" hundidos en el campo de batalla, y "este tiempo" es el día de fiesta, el día de recuerdo de esa guerra, "la cabeza" que continúa hacia adelante. La guerra se dice siempre en plural y la paz - o el recuerdo de la guerra- en singular. En ese espacio cada vez más grande el hombre va empequeñeciendo -adelgazando-, perdiendo el peso de los hijos, de los padres, de las palabras, "hasta volver a ser Uno".

Todos estos elementos, que componen el sentido de la palabra "בינים", se reúnen en el poema tardío que lleva este título (*También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*, p. 838):

איפה נהיה כשהפרחים האלה יהפכו פרות
בבינים הצרים, כשפרח שוב לא פרח
והפרי טרם פרי. ואיזה בינים נפלאים עשינו
זה לזה בין גוף לגוף. בינים עינים בין ערות לשנה.
בינים ערבים, לא יום, לא לילה.

איך שמלת אביב שלך כבר היתה דגל קוץ
וכבר מתנוססת ברוח סתיו ראשונה.
איך קולי כבר לא היה קולי
אלא, כמעט, כמו נבואה.

איזה בינים נפלאים היינו, כמו אדמה
בין סדקי החומה, אדמה קטנה ועקשת
לאזוב האמיץ, לצלף הקוצני
אשר פרותיו המרים
המתיקו את אשר אכלנו יחדיו.

אלה הימים האחרונים של ספרים
אחר כך גבואו הימים האחרונים של מלים.
אתה תבין את זה בעוד שנים.

Como los últimos capítulos de Qohélet, este poema, incluido en el libro que Amijai escribió a los 67 años, el último hasta la fecha, nos habla de la fugacidad de la vida. Desde la vejez, el "yo poético" dedica un poema a ese momento de la vida en el que todo es posible, pues "para el alma hambrienta todo lo amargo es dulce" (Pr 27,7). El poema ensalza ese breve instante en el que dos personas se mezclan, haciendo "un maravilloso benayim entre cuerpo y cuerpo"; ese instante en el que se liberan de todos los poderes que dominan el mundo, pues se convierten en un híbrido ("No emparejarás animales de especie diversa, ni sembrarás sientes de especie diversa, ni vestirás vestidos de paño mezclado" Le 19,19) despreciado por Dios y prohibido para los creyentes. Una mezcla de hombre y mujer, un ojo ni abierto ni cerrado, una tierra escasa pero sabia (Pr 30,24) y tortuosa pero sin tara (De 32,5) para el musgo que cura (Le 14) y la alcaparra -"צלף"-que mata (la raíz פ.ל.צ significa disparar). Este poema es, por tanto, la alabanza final del poeta a ese momento "בינים" en la vida del hombre, que ha ido desarrollando a lo largo de su obra. Un momento que no es otro que el duelo de amor en el que "la flor ya no es flor y la fruta todavía no es fruta".

Nosotros ya hemos sido "ביניים", dice el poeta, nosotros ya hemos sido "poderoso musgo" y "espinosa alcaparra" que con su amargura ha creado unos frutos que endulzan nuestra vida. Nuestro "ביניים" está llegando a su fin, nuestro plazo "entre" el nacimiento y la muerte se está agotando; "estos son los últimos días de libros":

Vanidad de vanidades, decía Qohélet; todo es vanidad. Y Qohélet, además de ser un sabio, enseñó al pueblo lo que él sabía. Estudió, inventó y formuló muchos proverbios; Qohélet procuró un estilo atractivo y escribió la verdad con acierto. Las sentencias de los sabios son como agujadas o como clavos bien clavados de los que cuelgan muchos objetos: las pronuncia un solo pastor. Un último aviso, hijo mío: nunca se acaba de escribir más y más libros, y el mucho estudiar desgasta el cuerpo. En conclusión, y después de oírlo todo, teme a Dios y guarda sus mandamientos, porque eso es ser hombre; que Dios juzgará todas las acciones, aun las ocultas, buenas y malas".

Qo 12, 8-14.

Y tras el agotamiento del cuerpo, tras la vanidad de la juventud "llegarán los últimos días de palabras". El poema "Canto de verano" de *Ahora en el ruido* (p. 305)

לא נאָרײַךּ בְּדַבְּרִים. לא נאָרײַךּ בְּכָל
לְהִיּוֹת. נֶצַח הוּא צוֹרֵךְ
מִשְׁלֵמֹת שֶׁל בְּדִידוֹת הַדָּדִית.

תְּחוּשָׁה מְתוּקָה בֵּין רַגְלִים
תֵּאמַר לָנוּ עַל חֵלְשֵׁת הַשְּׁהוּת
וְעַל עֲצָבוֹת הַמַּלִּים לוֹמֵר.

así como el poema "45" de *El tiempo* (p. 592), puede ayudarnos a comprender este verso:

מה אדם? ביום מתיר למלים
את אשר בלילה הפך לכדור פבד.
מה עושה אב לבנו ומה בן לאביו.

ואין בינו ובין המות
אלא, פסוללת עורכי דין נרנשים
זה לנד זה, חומה של מלים.

¿No es la palabra el puente que nos une? ¿No es la palabra el producto del amor y del odio, de la calma y el dolor? ¿No es la palabra una mezcla de apariencia y realidad? ¿No es la palabra aquello que está "en medio" del animal y del hombre? ¿No es la palabra la que provoca la guerra y establece la paz? ¿No es la palabra lo que está "en medio" del vivo y del muerto? Quizá sea la palabra, la palabra escrita, el "ביניים", la hebilla¹⁶ que quedará en herencia para las generaciones futuras.

Volvamos al soneto XIX de "Aquí nos amamos":

הם צועדים עדין, תילים.
והמרחק בין ראש ורגלים
גדול כל-כך, ובלי תקנות בינים,
וככבישים שאין בהם צללים.

ובנוחם, בהשפך המים
משתי פנות הפה בחפזון,
זה בכי נורא יותר מבכי עינים,
ואין כותבים על כך עוד בעתון.

ובסדקאי שפתיים מרמות,
שאריות תקנה, כפרורים
מסעודה אחרונה שבה ממחרים.

ובלילות שוכבים על אדמות :
וקל אחד יכס את צל גופו,
ונה אחיו התאום, ונה נופו.

Tal vez la "תקוות ביניים" que les falta a los soldados sea la palabra ya reseca en la boca, y que les obliga -como en el poema "מגש הכסף" ¹⁷("Bandeja de plata") de N. Alterman - a caminar en silencio. Sin embargo, a diferencia del citado poema, en los versos de Amijai no caerán "envueltos en sombra", sino que "cada uno cubrirá la sombra de su cuerpo", esa última palabra engañosa, ese "resto de esperanza". Los soldados no son los muertos vivos de Alterman; no son sombras sin cuerpo, sino vivos murientes; cuerpos sin sombra, y "¿adónde ahora, despojado de sombra, adónde?".

Habla-
Pero no separes el No del Sí.
Y da a tu decir sentido:
dale sombra.

Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanta en torno a ti tú sabes extendida entre
medianoche y mediodía y medianoche.

Mira en torno:
ve cómo alrededor todo se hace viviente

¡En la muerte! ¡Viviente!
Dice la verdad quien dice sombra.

Pero se estrecha ahora el lugar donde estás:
¿Adónde ahora, despojado de sombra, adónde?
Asciende. Tanteante, asciende.
Te haces más sutil, más irreconocible, más fino.

Más fino: un hilo
por el que quiere descender la estrella
para abajo nadar, al fondo,
donde se ve brillar: sobre móviles dunas
de palabras errantes.

("Habla también tú", Paul Celan)¹⁸

Los soldados-poetas que han perdido las palabras -su sombra- por el camino, también ascenderán en forma de nube buscando un interlocutor: "Cuando Moisés subió al monte, la nube la nube lo cubría (סָרַח) y la gloria del Señor descansaba sobre el monte Sinaí, y la nube lo cubrió (וְהַנּוֹרָא) durante seis días. Al séptimo día llamó a Moisés desde (מִתּוֹךְ) la nube [...] Moisés se adentró en la nube y subió al monte, y estuvo allí caurenta días y con sus noches. El Señor habló a Moisés" (Ex 24,15 ss).

La similitud entre estos dos poemas publicados en 1955, es casi una profecía del camino paralelo de los poemas de Celan y de Amijai. Sus poemas "se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia algún lugar abierto que invocar, que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar".¹⁹

דַּבֵּר. אֵתְּהָ גִרְשֵׁתְךָ אֶת הַלְחָשׁ.
וְרִק שֶׁל עֲרֻמוֹנִים בְּעִיר לֹא לָךְ.
אָמַר אֶת הַדְּבָרִים. לֹא כְּאִן נִהְיָה בְּיַחַד.
לִין בְּמַדְבָּרוֹת. וַיְמָה בְּכָדָּ?

וְלָךְ בְּנִהְרוֹת שִׁישְׁטוּפּוֹד,
וְהַשְׁתַּנָּה מִן הַקְּצָה עַד הַקְּצָה
וְאַלְהָ, שֶׁבְּשִׁכְרוֹתֶיךָ כְּסוּד
וַיִּלְכוּ בְּלִי לְפָנוֹת. וַיְמָה אֶתְּהָ רוֹצָה.

בְּרַפְתְּ הָאֲדָמָה : אֲבָל בְּלֵב בְּצַרְתְּ.
לֹא עוֹד מְלֵאךְ גּוֹאֵל, אֲלֵא מְלֵאךְ הַמְאֲבָד
אוֹתֵנוּ בֵּין שְׁעוֹת, גַּם הֵן נִסְרָת
הַזְּמַן הַזֶּה. אֶתְּהָ נִשְׁאַר עוֹמֵד :
אִירוּפָּה - לֹא! לֹא הַזְּמַיִם כְּקֶדֶם
תַּחֲדָשׁ. לֹא מַיִם, לֹא נְבִיאִים.
בְּגוֹן הַנּוֹס בְּגִי הַעֲדוֹן
תַּנְדָּד. וְכָל הַזְּמַן בְּאִים

בְּנֵי אָדָם מוֹלְדֵי וְרִק בְּקִשֵׁי
לְמַדָּת לְהִיּוֹת זוֹלָת וְאַח.
כּוֹד לֹא סִימָתָ. צֹא וְלִמַּד, לִזְלָה וְנִשְׁפָּם.
צֹא וְלִמַּד וְאַחֲרֵי זֶה שׁוֹב וְשִׁכַּח.

("En el camino", *Poemas 1948-1962*, p. 146)

"La tierra era un caos informe; sobre la faz del abismo, la tiniebla" (Ge 1,2).
"Dijo Dios: Que exista la luz [...] y separó Dios la luz de la tinieblas" (1,3-4) "E hizo Dios la bóveda para separar las aguas de debajo de la bóveda de las aguas de encima de la bóveda" (1,7). Pero "no había aún matorrales en la tierra, ni brotaba hierba en el campo, porque el Señor Dios no había enviado lluvia a la tierra, ni había hombre que cultivase el campo" (2,5). "Al principio creó Dios el

cielo y la tierra" (1,1), pero para que hubiese vida en el mundo eran necesarias "las nubes", "las sombras". Que las aguas de debajo ascendiesen a los cielos y las aguas de arriba cayesen a la tierra, que desapareciera el sol durante el día. La tierra "abierta" recibirá la lluvia que cae desde las nubes y germinará. Del desgarramiento de las nubes y del desgarramiento de la tierra surgirá la vida en el mundo.

לֵךְ לֵךְ, שֶׁר הַגִּלְגַּל הַלְכוּ. גַּם אֲנִי
נִכְנָס וְיוֹצֵא תְמִיד כְּמוֹ לְתוֹךְ דִּירוֹת הַדְּשׁוֹת,
דָּרָךְ סְבִיבוֹת בְּרוּז לְשֶׁהוּ שֶׁל זָכָרוֹן.
אֲתָה צָרִיד לְהִיּוֹת צֶל אוֹ מִיָּם
כְּדִי לְעֵבֶר דָּרָךְ כָּל אֵלֶּה בְּלִי לְהַשְׁבֵּר,
אֲתָה נֶאֱסָף שׁוֹב אַחֵר קָדֵךְ.

("Viajes del último Benjamín de Tudela", *Ahora en el ruido*, p. 316)

Las palabras son "la nube" y "la sombra" que hace revivir a "los corazones sin provisiones",²⁰ a los corazones secos, a los "desiertos" humanos. El poeta debe "evaporarse", ascender a los cielos en forma de nube, aprender de "los muertos enterrados en el aire"²¹ y llorar, y caer en los corazones agrietados que carecen de palabras y endulzarlos, pues "para el alma hambrienta todo lo amargo es dulce".²²

La palabra, la nube, es el "ביניים" entre las aguas, el "ביניים" que muere y nace siendo "otro", el "ביניים" que asciende hacia los muertos y cae hacia los vivos. Es, en definitiva, el "ביניים" entre la vida y la muerte, entre el "No y el Sí", es -en palabras de Celan- lo que queda "en medio de todo lo que hubo de perderse, la lengua. Quedaba la lengua, sí, salvaguardada, a pesar de todo. Pero

hubo entonces de atravesar su propia falta de respuestas, atravesar un terrible mutismo, atravesar las mil espesas tinieblas de un discurso homicida. Atravesó sin encontrar palabras para lo que sucedía. Atravesó el lugar del Acontecimiento, lo atravesó y pudo regresar al día enriquecida por todo ello".²³

Y aunque el Dios que hace soplar el viento y caer la lluvia haya clausurado el cielo (De 11, 13ss), su maldición no se cumplirá; habrá lluvia y la tierra producirá fruto, pues la sangre derramada regará la tierra y "la tierra pesará sus frutos/ con hijos y nietos muertos".²⁴ Al igual que de los labios reseco y cortado bratará una gota de sangre, la última esperanza del sediendo, una palabra será arrancada al desierto, al mundo devastado, para abonar la sequía del corazón. Esa palabra enriquecida por los espacios entre los que ha pasado -atravesado-, esa palabra enriquecida que fertiliza el desierto, es cedida por el poeta a las jóvenes generaciones que, como la propia palabra, han nacido de una amarga semilla pero se han convertido en bellas flores que darán frutos dulces. Para ellos es ahora el "ביניים" al que deberán dar "sentido", esa dirección que el poeta trato de hallar, ese corazón abierto donde su palabra pudiese germinar.

1.2. La redención por el גְּיּוּרִים.

Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre.

¡Ser uno con todo lo viviente! Con esta consigna, la virtud abandona su airada armadura y el espíritu del hombre su cetro, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del mundo eternamente uno, como las reglas del artista esforzado ante su Urania, y el férreo destino abdica de su soberanía, y la muerte desaparece de la alianza de los seres, y lo imposible de la separación y la juventud eterna dan felicidad y embellecen al mundo.

F. Hölderlin, *Hiperión*.

Si escuchamos el clamor de los profetas bíblicos que, expresando la lucha interna del yo contra la injusticia del mundo, revela ya el dualismo que caracteriza al pueblo judío, podríamos identificar al "yo poético" de la obra Yehuda Amijai con el lamento de Jeremías:

¡Ay mis entrañas, mis entrañas! Me tiemblan las paredes del pecho, tengo el pecho turbado y no pudo callar; porque yo mismo escucho el toque de trompeta, el alarido de guerra, un golpe llama a otro golpe, el país está deshecho; de repente quedan destrozadas las tiendas y en un momento los pabellones. ¿Hasta cuándo tendré que ver la bandera y escuchar la trompeta a rebato?

(Je 4, 19-21)

Pero el profeta que ve y anuncia la destrucción del pueblo irá dejando su posición privilegiada de espectador, de individuo único y separado que mira por la ventana, para pasar a formar parte del pueblo destruido. Él, que permanecía vivo en la habitación, se une a los muertos del exterior, pero cuando el mundo vuelva a revivir de las cenizas - pues el exterminio divino nunca es absoluto y "Dios está lleno de misericordia"²⁵ - en la habitación seguirá tendido un hombre muerto. La dualidad no desaparecerá. La máxima aspiración del poeta, la relación con el mundo que le rodea para poder comprenderlo, la unión con él, la vuelta al "תהו ובהו" que es la única forma posible de redención en este mundo no se logrará porque "la mano de Dios está en el mundo"²⁶ y Él "con su merced alumbra la tierra y a los que en ella viven, renovando con su bondad diariamente y siempre la obra de la creación".²⁷

No es la vuelta a esa indeferenciación originaria lo que puede salvar al hombre del poder de Dios, pues esa unidad es el reino del creador.

El concepto de "muerte de Dios",²⁸ atribuido por algunos críticos a la obra de Amijai, no está presente en su poesía. Quizá está cansado, como el hombre, pero todavía no ha muerto. El Dios que creó el universo, el Dios que separando creó, continúa siendo el dueño de su obra y es precisamente su presencia la que hace imposible que la redención llegue al mundo. La presencia del Dios creador-separador hace que haya cielo y tierra, luz y oscuridad, verdor y sequedad, vida y muerte.

רק המנות דורש מאתנו לדיק ;
את תחומיו השחורים אין לעבר ,

וְלָנוּ נִשְׂאָר לְמֵלָא אֶת הַשְּׁטָחִים הַרְיָקִים
בְּצַבֵּעַ, כִּילָדִים בְּסִפְרָ שֶׁל צִיּוֹר
לִפְנֵי רֹאשׁ אֱלֹהִים הַמְשֻׁגָּח.

("Las nubes son los primeros muertos", *Poemas 1948-1962*, p. 83)

Dios no ha desaparecido del mundo. Está siempre presente, vigilante, para castigar al hombre que quiere volver al "יְתוֹחַ וְיָבוֹחַ"; al momento anterior a la creación, cuando todavía no existía la "separación" entre los elementos, cuando los hombres formaban un solo pueblo y poseían una misma lengua; y mucho antes, cuando las aguas de arriba y las aguas de abajo estaban unidas y la luz y las tinieblas eran una misma cosa, cuando hombre y mujer eran un solo cuerpo. Dios no se enfada ahora con el hombre porque quiera parecerse a él, sino porque quiere alejarse de él.

El origen es la separación entre Dios y lo otro, el no ser; Dios separó esa unidad de lo inexistente y separando, creó. Volviendo al origen, entonces y sólo entonces el hombre estará separado de Dios. Ahora es su muñeco, su juguete, su castillo de arena que puede modelar a su antojo, romper, inundar o simplemente abandonarlo a su suerte.

En la poesía de Amijai se aprecia una vuelta a la concepción primitiva de Dios de los primeros textos bíblicos, en los que los hombres son nómadas, y Dios parece estar más en la tierra que en el cielo.

אֱלֹהִים מְרַחֵם עַל יְלָדֵי הַגֹּוֹ,
פְּחוֹת מְזָה עַל יְלָדֵי בֵּית־הַסִּפְרָ.
וְעַל הַגְּדוּלִים לֹא יִרְחֵם עוֹד,
יִשְׂאִירֵם לְבָדָם,
וְלִפְעָמִים יִצְטָרְכוּ לְזַחַל עַל אֲרָבֶעַ

בְּחֹל הַלֹּהֶט,
כְּדִי לְהַגִּיעַ לְתַחֲנַת הָאִסוּף
וְהֵם שׁוֹתְתֵי דָם.

אוֹלֵי עַל הָאוֹהֲבִים־בְּאֵמַת
יְתֵן רַחֲמִים וְיַחֲוֶס וְיַצֵּל
כְּאִילוֹ עַל הַיָּשׁוּן בְּסִפְסֵל
שֶׁבְּשֹׁדְרָה הַצְּבֹרִית.

אוֹלֵי לָהֶם גַּם אֲנַחְנוּ נוֹצִיא
אֶת מְטֹבְעוֹת הַחֶסֶד הָאֲחֵרוֹנוֹת
שֶׁהוֹרִישָׁה לָנוּ אִמָּא,

כְּדִי שְׂאֲשַׁרְם יְגוֹ עֲלֵינוּ
עֲכָשׁוּ וּבְנִימִים הָאֲחֵרִים.

("Dios se apiada de los niños del jardín de infancia", *Poemas*, p. 12)

Este poema es un reflejo de la crueldad de la guerra, del soldado que no tiene adónde ir salvo al campo de batalla, al hospital o a la muerte. La única protección fugaz se les da a los que aman de verdad, a los enamorados o a los padres. Este poema, del que ya hemos hablado en los capítulos 3 y 4, puede entenderse también como una reconstrucción actual de la expulsión del Paraíso, aunque "esta vez Dios se esconde y el hombre grita: ¿dónde estás?".²⁹ Nos enfrentamos de nuevo a un Dios caprichoso y juguetón que crea al hombre de la tierra y lo pone en un jardín bajo sus ojos vigilantes, un hombre que va tomando conciencia de las cosas que hay en ese jardín y les da nombre, pero que al adquirir sabiduría, al transgredir las reglas del juego, Dios se enfada con él y lo expulsa del jardín para que sufra hasta que vuelva al polvo del que ha

sido tomado. Porque todavía no ha comido del árbol de la vida eterna, todavía no es idéntico a Dios, no es inmortal. Pero el hombre continúa desobedeciendo a su creador, y Dios se arrepiente de haberlo creado y quiere destruirlo. Sólo los justos, los piadosos, los que acaten sus designios se salvarán. Este Dios es, sin duda, el Dios caprichoso, celoso, colérico; el Dios antropomórfico del Yavista, el Dios "que hace sólo fotografías instantáneas y se va",³⁰ el que baja a la tierra "vestido con un mono azul"³¹ para arreglar lo que está estropeado, el que "cocina al cordero en el dolor de su madre".³²

El hombre sólo puede volver a la unidad con todo el universo y a la separación de Dios, muriendo; sin embargo al morir el hombre queda atrapado por Dios para siempre. La unidad es la posesión divina que Él separó según su voluntad; por tanto el hombre no puede escapar a ese poder ni en la unidad ni en la separación, ni en la vida ni en la muerte. Pero el hombre posee un rayo de esperanza: ser "איש ביניים", ser un "híbrido", ser todo aquello que deja de ser puro y, por tanto, es objeto de prohibición, censura, destrucción, pecado y castigo; ser aquello que es rechazado por Dios, no la unidad sino el caos. Ser "ביניים", el producto del "אמצע" -la guerra o el amor-, el híbrido resultante de una batalla o de un acto de amor.

La esperanza del hombre es la palabra, esa palabra diferenciadora, esa palabra que se encuentra entre la unidad y la división. La victoria del hombre es apropiarse del instrumento creador-divisor, de la palabra. La palabra es su inmortalidad, su victoria sobre la muerte. La palabra es lo que renace siendo "otro" del duelo de muerte y del duelo de amor, la palabra es la esperanza de seguir viviendo. La palabra poética, la palabra que no separa "el No del Sí" es

el ³³"הביניים הצר" entre la flor y la fruta, el híbrido creado entre el gran silencio y el pequeño grito -"Con mi gran silencio y mi pequeño grito fabrico/ un híbrido"-.³⁴ Aduñarse de la palabra, ser "איש ביניים" es trazar un puente entre el Yo y el Tú, donde el Yo y Tú mueran sin absorberse, para ser "בְּשֵׁר אֶחָד" (Ge 2,24), una sola palabra. Pues ser poeta es ocupar el espacio entre la tierra y los seres vivos, entre lo atemporal y el "יּוֹם אֶחָד"; es decir, el lugar de la palabra "וַיִּלְאֶמֶר" (Ge 1).

הַאֲדָמָה חֲרוּשָׁה. פְּנִים הַפֶּדָּ חוּץ
כְּמוֹ אָדָם שֶׁהִתְנַדָּה.

וְכָל הַדְּבָרִים הַמִּתְפַּוֶּרֶרִים
בְּלֶם בְּדַרְכָם לְהִיּוֹת שׁוֹב אֶחָד,
כְּמוֹ הָאֶחָד הַמִּתְמַשֵּׁד בְּקוֹל גְּדוֹל
בְּסוּף "שִׁמְעוּ שְׂרָאֵל".

הַיְלָדִים שְׁלִי בִירוּשָׁלַיִם
מִתְנַגְּלִים בְּשִׁנְתָם לְפִי כּוּוֹן נְסִיעוֹתַי
לְתוֹךְ הָעֶבֶר וּלְתוֹךְ הָעֵתִיד.

נְחָלִים רִיקִים חוֹשְׁבִים שְׂאֵנֵי מַיִם,
שְׂאֵנֵי עֵנָּה, שְׂאֵנֵי צֶל שֶׁל עֵנָּה
וְאֵנֵי חוֹשֵׁב, אֶכְזָב.

שְׁנֵי חֲבָרִים נִשְׂאָרוּ לִי:
הָאֶחָד גִּיאולוֹג, הַשְּׁנִי בִיולוֹג.
הַשְּׁטַח בִּינִיחָם הוּא שְׁלִי.

("Desde el norte a Beer Sheva", *Hombre eres y al hombre volverás*, p. 798)

El poeta está entre el "geólogo" y el "biólogo", es decir en la "y" que falta en el verso, que los separa y los une, que hace posible su existencia; la "y" que no es ni unión ni separación, ni indiferenciación ni distinción, que no es ni "los dos juntos" ni "cada uno por separado"; la "y" que no es ni "תהו ובהו" ni mundo creado. El lugar del poeta es ese "espacio entre" que hace posible la existencia y donde la existencia es posible. Desde ese lugar, desde el "ביניים" donde se encuentra, el poeta tiende a otro "ביניים", al origen, a la excisión originaria: al espacio entre Dios y el "תהו ובהו", entre el Yo y el Otro.

2. El poema בִּינַיִם (A modo de conclusión).

Al comienzo de este trabajo nos planteábamos la pregunta de si en la poesía de Yehuda Amijai -uno de los pilares de la joven generación que, según la opinión de la crítica, se caracteriza por su individualismo-, tenía cabida el diálogo. Nos cuestionábamos si su poesía era esencialmente individualista y personal, una obra aglutinada en torno a un "yo poético" como centro, eje y común denominador de una serie de experiencias personales; o si, por el contrario, era una poesía en la que el "yo poético" establecía un diálogo con un "tú" muchas veces indeterminado.

Para mostrar la existencia o inexistencia de un diálogo hemos analizado la relación de ese Yo con la mujer, con el padre, con el hijo y con los compañeros caídos en el campo de batalla; y hemos visto un elemento común a todas estas relaciones: la transformación que sufre el "yo lírico", ese "ser otro" del que habla el poeta. Esa transformación significa haber pasado por el "בִּינַיִם", por la palabra diferenciadora, por la palabra que transforma la unidad en pluralidad; significa haber participado en ese duelo en el que no hay vencido ni vencedor sino una transformación de la materia, un cambio de nombre. Por tanto, no sólo es posible el diálogo sino que es precisamente el diálogo, la palabra en movimiento, la base central de la poesía de Amijai.

Su palabra poética es esa palabra que lucha por mantenerse en el escaso espacio donde tiene lugar lo precedero, en el escaso "בִּינַיִם" entre dos

eternidades; el aire que está entre lo inalcanzable y lo alcanzado, entre las nubes del cielo y los estratos de la tierra, entre los "muertos enterrados en el aire" y los muertos enterrados en la tierra:

או מה שכתוב, כל שכתוב :
אזיר חפשי מכל, כמו האזיר למעלה
בין צפור ובין עפיון בידד.
יש עוד אזיר כזה.
השאר שווי משקל למתים.

("La casa donde vivimos", *Detrás de todo esto*, p. 540)

Decíamos que amar era fluir, cambiar y desear lo fluente y cambiante: el cuerpo, a la "mujer de dónde", a la "mujer de adónde". Amar a una mujer que no se puede poseer y ser un amante sin experiencia, sin posibilidad de revivir un mismo amor. Fuera del cuerpo cambiante todo es eternidad, incluso el propio concepto de amor, todo es silencio. Porque lo que permanece, lo inerte, lo eterno está más allá de la vida del hombre. Pero si permanecer juntos significa morir, ser eternos, la separación también es una muerte; en los dos casos reina el silencio, en la permanencia y en la ausencia. Por eso al amante solo le queda vivir en ese breve instante en el que no hay presencia ni ausencia, en ese breve instante en el que se dice la única y definitiva palabra:

אלו נשארנו יחדו, היינו
כולים להשאר דממה.

("Amargo y veloz", *Ahora en el ruido*, p. 266)

Tal vez sea decir la palabra "amor", poseer ese momento entre el "tú" eterno y el "él" inalcanzable. Quizá sea una profecía de muerte, pero todavía no es la propia ausencia:

אָנִי שׂוֹאֵל אֶת עַצְמִי, כִּמָּה זְמַן אֶפְשָׁר
לוֹמַר, "מִתְנַה", עַד שְׂאוּמְרִים
סָפֵר, שְׁעוֹן, קִפְסָה יָפָה?
וְכִמָּה זְמַן אֶפְשָׁר לוֹמַר, "אַהֲבָה"
עַד שְׂאוּמְרִים, הוּא, הִיא, הֵם?

("Poema de boda", *Gran tranquilidad*, p. 645)

La palabra "amor" es una elegía por un tú invocado dirigida a un tú invocable, al igual que toda palabra arrancada al dolor de la pérdida, al dolor de lo imposible. Con esa palabra que se encuentra entre la unión y la separación, con ese desgarró, el poeta conquista el reino de la divinidad.³⁵ No se trata ya del Dios de los primeros relatos bíblicos, de esa divinidad que parecía estar más en la tierra que en el cielo, no es el poder del Dios que crea del barro el que adquiere el poeta, sino el poder del Dios del relato sacerdotal de la Creación. El poeta conquista el reino de la divinidad porque ha accedido al espacio "ביניים", al reino de la palabra creadora. La palabra que brota de la herida en el pecho del "yo poético", esa palabra que lo desgarró y divide en dos, así el yo se convierte en tú al que inmediatamente se dará nombre, él.

Porque todos los "tú" de la poesía de Amijai son un tú arrancados al Yo, arrancados a una unidad originaria por medio de la palabra poética; son tú extraídos del yo, a los que el yo disminuido deberá dar nombre, eternizar.³⁶ Los llamará amada, padre, hijo, amigo y el Yo será de este modo un Yo-sin-amada, un Yo-sin-padre, un Yo-sin-hijo, un Yo-sin-amigo, hasta convertirse en un Yo-sin-palabras.

Decir "amor", "padre", "hijo", "muerte" es hablar de ese dolor. Amar es vaciarse como las flores que son más bellas y aromáticas antes de morir, y ser padre es ir construyendo al hijo de las piedras extraídas del propio rostro, convertirse en una vieja cantera vacía, es encontrar un "tú" en el que transformarse antes de ser eterno, antes de guardar silencio.

NOTAS

1. "Aquí nos amamos" XV, *Poemas 1948-1962*, p. 42.

2. "En el jardín público", *Poemas 1948-1962*, p. 121.

3. Sobre este tema cf. Kronfeld, Ch. 1990, 483.

4. "Roland de Vaux ("Single Combat in the Old Testament," in *The Bible and the Ancient Near East* [Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971] 122-135, esp. 124-125) has argued that the expression specifically means 'champion', that is, 'a man who steps out to fight between the two battle lines' and thus 'one who enters into single combat between two armies' or alternatively 'one who takes part in a fight between two' and thus 'a champion in a single combat'; the Qumran usage, says de Vaux, reflects a weakening of the original force of the expression or even ignorance of its older meaning. There is no reason, however, to doubt the Qumran interpretation; 'a man who steps out to fight between the two battle lines' would be an infantryman, but not necessarily a champion; and though the Philistine infantryman in the present story turns out to be a champion, it does not follow that 'ish (had) benayim must mean 'champion.', P. Kyle, McCarter, J.R. 1980, v. 8, 291.

5. Ahad HaAm, "דרך הרוח", 1947, p. 43.

6. Ahad HaAm, "אמת מארץ ישראל", 1947, 27.

7. Bialik, J.N., "לאחד העם", 1950, 39.

8. "Los dos juntos y cada uno solo", *Poemas 1948-1962*, p. 11.

9. "Aquí nos amamos" XIX, *Poemas 1948-1962*, p. 44.

10. "Ahora soy Siloé", *Ahora en el ruido*, p. 307.

11. "Hay lamparillas que recuerdan", *Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas*, p. 638.

12. "Tú nunca creces", *Gran tranquilidad: Preguntas y respuestas*, p. 671.

13. "Mi madre en su cama de dolor", *Hombre eres y al hombre volverás*, p. 766.

14. "Intermedio", *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*, p. 838.

15. La lucha entre Jacob y el ángel está plasmada en este poema, en opinión de G. Katznelson 1968, 113, como una lucha de carácter moderno, ya que Amijai transforma la lucha bíblica entre el cielo y la tierra, en una lucha erótica.

16. En una entrevista concedida en 1987, Amijai habla de la creación poética como la hebilla que cierra un círculo de palabras. En Rossen, T. 1995, 96.

"כל שיר הוא בעצם סגירת מעגל של דברים שהיו בלי אבזם לפני זה", ה. ישורון, "יהודה עמיחי - איך אתה מגיע לשיר?", *חדרים* 6, 1987, 130.

Ya en su poema "Aquí", incluido en *Poemas 1948-1962*, p. 218, dice Amijai: "El círculo se ha cerrado. Yo soy su hebilla".

17. N. Alterman, "מגש הכסף" ("Bandeja de plata"), 1948, 366.

לובשי חל וְחגור, וְכבדי נְעלים,
בְּנתיב יְעלו הם
הלוד וְהתרש.
לא החליפו בְּגָדָם, לא מחו עוד בְּמַיִם
אֶת עֲקֻבוֹת יוֹם־הַפְּרָדָּה לַלַּיִל קוֹרֵה־אֵשׁ.

ענינים עד בלי קץ, נזירים ממרגוע,

ונוטפים טללי געוירים עבריים - -

דס השנים יגשו

ועמדו לבלי-נוע.

ואין אות אם חיים הם או אם ירויים.

אז תשאל האמה, שטופת דמע-ווקס.

ואמרה: מי אתם! והשנים, שוקטים,

יענו לה: אנהנו מגש הקסף

שעליו לך נתנה מדינת-היהודים.

כד יאמרו, ונפלו לרגלה עוטיפי-צל.

והשאר יספר בתולדות ישראל.

Con ropa de diario, cinturón y pesados zapatos,

suben por el camino,

van en silencio.

No se han cambiado de ropa, aún no han borrado en el agua

las huellas del día agotador ni de la noche en la línea de fuego.

Infinitamente cansados, ascetas del reposo,

los rizos de juventud hebrea gotean - -

Los dos llegaron en silencio,

permanecieron inmóviles.

Y ningún signo indicaba si estaban vivos o habían sido alcanzados.

Entonces preguntó la patria, inundada de lágrimas y magia:

-¿Quiénes sois? Y los dos callaron,

le respondieron: -Somos la bandeja de plata

en la que se ha servido el Estado Judío.

Eso dijeron, y callaron a sus pies envueltos en sombra.

El resto será contado en las crónicas de Israel.

18. Celan, P. 1995-96, 17.

19. Celan, P. 1959, 49.

20. "De tres o cuatro en la habitación", *Poemas 1948-1962*, p. 63.
21. "Tengo muertos", *Detrás de todo esto*, p. 485.
22. Pr 27,7.
23. Celan, P. 1959, 49.
24. "Eternamente viviremos", *Ahora en el ruido*, p. 297.
25. "Dios está lleno de misericordia", *Poemas 1948-1962*, p. 56.
26. "La mano de Dios está en el mundo", *Poemas 1948-1962*, p. 52.
27. Servicio matutino para los días hábiles.
28. Sobre la pérdida de los valores religiosos y sociales cf. Sh. Kremer 1968-69, G. Katznelson 1968, M. Kashtan 1965, M. Steiner 1973 y J. Ohel 1974 entre otros.
29. "Y esa es tu alabanza", *Poemas 1948-1962*, p. 58.
30. "Poemas de año nuevo" III, *Poemas 1948-1962*, p. 80.
31. "Las nubes son los primeros muertos", *Poemas 1948-1962*, p. 83.
32. "En ángulo recto" XLV, *Poemas 1948-1962*, p. 118.
33. "Intermedio", *También el puño fue una vez una mano abierta y dedos*, p. 838.
34. "Y esa es tu alabanza", *Poemas 1948-1962*, p. 58.

35. Barzel, H. 1986, 21-22, habla de la conquista de la divinidad por medio del dolor. El dolor se convierte así, en el elemento que da fuerza al poema, y el poema, por el proceso creador, se compara con la sangre que brota de la herida.

36. "Primera lluvia", *Poemas 1948-1962*, p. 212.

בְּבָר אֶתְּהָ מִחֶלֶף בְּכֹל :
אֶתְּהָ בְּהֵם וְהֵם בְּהַמִּיָּהֵם ,
לִילָה בְּנוֹ , וְשֵׁם בְּאֶהוּבְתָד ,
אֶתְּהָ בְּאֵילָנוֹת וְיָם בְּחוּל .

Bibliografĩa

Abramson, G., 1984: "Amichai's God", *Prooftexts* 4, The Johns Hopkins University Press, pp.111-126.
1986: "The love poetry of Yehuda Amichai", *AJS Review* 11, pp. 221-247.
1989: *The writing of Yehuda Amichai*, State University of New York Press.

Ahad HaAm

אחד העם, 1947 : כל כתבי אחד העם, ירושלים תשי"ט.

Alemann, B., 1995-96: "La poesía de Paul Celan", traducción de L. Keim, *Rosa Cúbica* 15/16, pp. 86-95.

Alter, R., 1965: "Poetry in Israel", *Commentary* V, forty, n.one, pp. 77-82.

Alterman, N.

אלטרמן, נ., 1953 : **כוכבים בחוץ**. (שירים כוכבים בחוץ, שמחת עניים, שירי מכות מצריים), תל־אביב 1995, 3^a ed.

1956 : **שמחת עניים**, תל־אביב.

1948 : **הטור השביעי**, ספר ראשון, תל־אביב.

1954 : **הטור השביעי**, ספר שני, תל־אביב.

1972 : **שירים שמכבר**, תל־אביב.

Anderson, E., 1977: *Contemporary Israeli Literature*, Philadelphia: Jewish Publication Society.

Amijai, Y.

י., 1963 a : **שירים 1948-1962**, ירושלים ותל־אביב, (8^a ed. 1977).

1963 b : **לא מעכשיו לא מכאן**, ירושלים ותל־אביב, (3^a ed. 1986).

1968 : **פעמונים ורכבות**, ירושלים ותל־אביב, (Edición ampliada, 1992).

- a1969 : **עכשיו ברעש. שירים 1963-1968**, ירושלים ותל-אביב, (3^a ed. 1975).
- b1969 : "יומן", **מאזנים א**, כט, תל-אביב, 18-23.
- a1971 : **ולא על מנת לזכור**, ירושלים ותל-אביב, (2^a ed. 1975).
- b1971 : "האני הלא מאמין שלי", **שיח משוררים על עצמם ועל כתיבתם**, תל-אביב, ראיון עם בסר, י.
- a1973 : **מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול**, ירושלים ותל-אביב, (4^a ed. 1985).
- b1973 : **ברוח הנוראה הזאת**, ירושלים ותל-אביב, (2^a ed. 1985).
- 1977 : **הזמן**, ירושלים ותל-אביב.
- 1980 : **שלוה גדולה: שאלות ותשובות**, ירושלים ותל-אביב.
- 1982 : **שעת החסד**, ירושלים ותל-אביב, (4^a ed. 1986).
- 1985 : **מאדם אתה ואל אדם תשוב**, ירושלים ותל-אביב, (3^a ed. 1985).
- 1989 : **גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות**, ירושלים ותל-אביב.
- 1992 : "מידבר יהודה הוא הנוף הנפשי שלי", **ידיעות אחרונות** 7.2.92, ראיון עם סומק, ר.
- 1993 : "הזאב והכבש", **חדשות** 15.9.93.
- a1994 : "אני אדם מאושר", **ידיעות אחרונות** 25.3.94, ראיון עם נגב, א.
- b1994 : "ומי יזכור את הזוכרים", **ידיעות אחרונות** 8.4.1994, poema inédito.
- c1994 : **כל העיר** 29.4.94, ראיון עם ליבנה, נ.
- d1994 : "יהודה עמיחי בן 70", **ידיעות אחרונות** 6.5.94, ראיון עם המאירי, ע.
- Appelfel, A.
 אפלפלד, א., 1988 : "סיפורי יהודה עמיחי", בתוך צוויק, י., 1988, תל-אביב, 187-190.
- Arpali, B.
 ערפלי, ב., 1973 : "האלגיה על הילד שאבד. מבוא לשירת יהודה עמיחי", **שדמות נה** (תשלי"ד) 84-97.
- 1979 : "מלים שלא מכאן ולא העכשיו. על מעמדם של ערכים בשירת יהודה עמיחי", **הספרות**, 29, 44-57.
- 1980 : "אימטרפרטאציה", **סימן קריאה** 11, 217-236.
- 1986 : **הפרחים והאזרטל. שירת עמיחי 1948-1962**, תל-אביב תשמ"ז.

- Bachmann, I., 1978: "El yo que escribe", en *Problema de la literatura contemporánea*, traducción de J. M. Valverde, Madrid 1990, pp. 35-52.
- Bargad, W.; Stanley F. Chyet, 1986: *Israeli Poetry a Contemporary Anthology*, Indiana University Press.
- Barkay, A.
ברקאי, א., 1977: "אבות ובנים בשירת יהודה עמיחי", *עלי שיש* (4-5), 164-175.
1978: "יעקב פיכמן ויהודה עמיחי - שתי סוניטות", *עלי שיש* (6), 92-96.
- Bartana, O.
ברתנא, א., 1989: "פנינים באפר", *מעריב ספרות* 24.11.89.
- Barzel, H.
ברזל, ה., 1974: *סיפורת עברית מיטאריאליסטית*, רמת-גן תשל"ד.
1975: "יהודה עמיחי - קינה ושנינה", *מאזנים* מ, 261-274.
1976: *השיר החדש: סגירות ופתיחות*, תל-אביב 1966.
1979: *השיר החדש: משגב להיתול*, תל-אביב תשל"ט.
1981: *מבוא לשירה הצעירה*, תל-אביב 1981.
1983: "השיר החדש: זיקתו למורשה", *עתון 77* (39), 26-30.
1986: "יהודה עמיחי: להקדים "סוף" ל"אינסוף", *עתון 77* (72-73), 20-30.
- Bejarano, A. M^a., 1992, "Aproximación a Yehudá Amijai", *Sefarad* LII, pp. 39-47.
- Ben, M.
בן, מ., 1989: *אין שירה בלתי מובנת ומאמרים אחרים*, תל-אביב 1989.
1994: *תיק שירה*, תל-אביב תשנ"ד, 130-132.
- Ben Ezer, E.
בן-עזר, א., 1994: "מחביאים את השירה", *מוסף הארץ*, 19.8.94, 36.

Ben Yitzhak, A.

בן-יצחק, א., 1992: *כל השירים*, תל-אביב.

Berger, J., 1996: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, en *Páginas de la herida*, traducción de P. Vázquez, Madrid.

Bialik, J. N.

ביאליק, ח.נ., 1950: *כל כתבי ביאליק*, תל-אביב, (20ª ed. 1959).

Birman, A., 1968: *Moder Hebrew Poetry*, London: Abelard-Schuman.

Bloom, H., 1991: *Poesía y creencia*, traducción de L. Cremades, Madrid.

Buber, M., 1960: *Yo y Tú*, Buenos Aires.

Burnshaw, S.; Ezra Spiceland; T. Carmi, 1965: *The Moder Hebrew Poem Itself*, New York, Holt, Rinehart & Winston.

Carmel, N.

כרמל, נ., 1983: "עמיחי: שעת חסד. שירים", *לקט דברי ביקורת על ספרים חדשים* (1),

15-14.

Celan, P., 1952: *Amapola y memoria*, traducción de J. Munarriz, Madrid 1985.

1959: "Discurso de Bremen", traducción de A. Sánchez Pascual, *Rosa cúbica* 15/16, invierno 1995-96, pp. 49-61.

1958: "Allucuzione in occasione del conferimento del Premio de la Libera città Anseatica di Brema", en *La verità della poesia*.

Il meridiano e altre prose, a cura di G. Bevilacqua, Torino 1993, pp. 34-36.

1960: "Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner ", en *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino 1993, pp. 3-22.

1988: "La poesia di Osip Mandel'stam", en *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino 1993, pp. 47-56.

1995/96: "Paul Celan. Rosa de nadie", *Rosa cúbica* 15/16, invierno 1995-96.

Culler, J., 1983: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Londre, Melbourne y Henley. (Trad. castellano, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid 1984).

1975: *Structuralism Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres. (Trad. castellano, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona 1979).

Derrida, J., 1967: "Violence et metaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas", en *L'écriture et la différence*, Paris, pp.117-228.

De Sá-Carneiro, M., 1990: *Obra poética*, traducción de A. Virella, Madrid.

Eliot, T.S., 1963: *Collected Poems -1909-1962*, London.

Feingold, B.A.

פיינגולד, ב.ע., 1964: "עיון ב"מסע לנינוה" מאת יהודה עמיחי", *במה* 20, en צוויק, י.
988 : 214-228.

Finer Mintz, R., 1966: *Modern Hebrew Poetry*, Berkely: University of California Press.

Frank, B., 1980: *Moder Hebrew Poetry*, Iowa City: University of Iowa Press.

Furstenberg, R., 1994: "Poet Revolutionary", *The Jerusalem Report*, December, pp. 42-46.

Gadamer, H.G., 1990: "Poema y diálogo", en *Poema y diálogo*, traducción de D. Najmías y J. Navarro, Barcelona 1993, pp. 142-155.

García Berrio, A., 1989: *Teoría de la literatura*, Madrid.

Genosar, Y.

גנוסר, נ., 1988: "לא יכולתי לבוא, אני מקווה שתבין", *עתון* 77 (72-73), 28.

Gilboa, A.

גלבוה, א., 1963: *כחולים וואדומים*, תל-אביב.

Gilboa, M.

גלבוה, מ., 1989: "דור בארץ" ו"דור המדינה". המשך או גל חדש, *מאזנים* ס"ב, 5-6;
66-64.

Gold, N., 1984: "Images in transformation in Amichai's Recent Poetry", *Prooftexts* 4, 2, pp. 14-152.

גולד, נ., 1991: "והנדרים לא נדרים. יהודה עמיחי: "גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות", *סימן קריאה* 22, 378-361.

- 1994 : לא כברוש. גלגולי אימאג'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל־אביב תשנ"ד.
- 1995 : "השירה כשפת אם. על שירת יהודה עמיחי", אפס שתיים 3, 68-58.
- Gorfein, R.
גורפיין, ר., 1967 : עם שיר, תל־אביב, 73-66.
- Gotkind, N.,
גוטקינד, נ., 1989 : "יהודה עמיחי : "תיעור עצמי", הצופה, 15.12.89, 6.
- Greenberg, U.Tz.
גרנברג, א.צ., 1990 : כל כתביו, ירושלים.
- Guri, J.
גורי, ח., 1949 : פרחי אש, תל־אביב 1976, 3^a ed.
1963 : שושנת רוחות, תל־אביב.
1994 : "שילוב בין שיכרון לפיכחון - זו שירה", ידיעות אחרונות 14.1.1994, 31.
- Hadar, D.
הדר, ד., 1977 : "על מחזור המרובעים "בזווית ישרה" מאת יהודה עמיחי", עלי שיח (5-4), 171-168.
- Haefrati, Y.
האפרתי, י., 1974 : "תמורות בשירת הטבע כדגם של מעבר מתקופה לתקופה בהיסטוריה של הספרות", הספרות 71, 54-50.
- Hagorni-Green, A.
הגורני-גרין, א., 1988 : בין בגרות לשירה, תל־אביב תשמ"ט.
- Halkin, S., 1950: *Literatura hebrea moderna*, traducción de E. Solay y P. Gringoire, México 1968.

הלקין, ש., 1976: "תבל ואדם", *שאל טשרניחובסקי. מבחר מאמרים על יצירתו*, תל-אביב 165-151.

Halkin, H., 1995: "Yehudá Amijai: el poeta como prosista", *Ariel* 61, pp.19-24.

Haramati-Alpern, R.

הרמתי-אלפרן, ר., 1988: "עקרונות אינטגרציה חדשים בשירת עמיחי", *עתון 77* (73-72), 30-29.

Heidegger, M., 1944: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, traducción de J. M^a. Valverde, Barcelona.

1949: "¿Y para qué poetas?", en *Caminos del Bosque*, 1950, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid 1995.

1959: "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl", en *De camino al habla*, traducción de Y. Zimmermann, Barcelona 1987, pp. 33-76.

Hölderlin, F., 1797-99: *Hiperión*, traducción de J. Munarriz, Madrid 1989 ^{11a}.

Holtzmann, A.

הולצמן, א., 1986: "בין שירה ופרוזה ביצירת עמיחי", *עתון 77* (73-72), 26-25.

Intrater, R., 1985: "Yehuda Amichai and the interrelatedness of all things", *The Jewish Quarterly*, v. 32, n.1 (117), pp. 39-42.

Jeber, J.

חבר, ח., 1983: "נחזור כפרחים אדומים. השירה העברית בהתמודדותה בחווית המוות והשכול", *פרוזה* 67-66 (83), 50-49.

Kabakov, Y.

קבאקוב, י., 1970: "דרכו של יהודה עמיחי. לרגל ביקורו של המשורר בארצות-הברית",
הדואר, שנה הארבעים-ותשע, גליון כ"ב, תש"ל.

Kafka, F., 1919: *Carta al padre, en Padres e hijos*, edición de J. Llovet,
Barcelona 1992.

Kaldaron, N.

קלדרון, נ., 1972: "התרפטות על "ולא על מנת לזכור", סימן קריאה (ו), 310-307.

Karpel, D.

קרפל, ד., 1994, "הערב לא קוראים שירים", מוסף הארץ, 19.8.94, 24-18.

Kartun-Blum, R

קרטון-בלום, ר., 1969, השיר העברית בתקופת חיבת ציון, ירושלים 1969.

Kashtan, M.

קשטן, מ., 1965: הדור הצעיר בראי שירתו, ירושלים תשר"ה.

Katzmann, A.

קצמן, א., 1993: "מול הדן השותק. על ספרו של דן מירון "מול האח השותק" 1992,
אפס שתיים 2, 105-97.

Katznelson, G.

קצנלסון, ג., 1968: לאן הם הולכים? חתך בשירתה של ישראל הצעירה,
תל-אביב תשכ"ח.

Kremer, Sh.

קרמר, ש., 1968: ריאליזם ושבירתו. על מספרים עברים מגנסי עד אפלפלד,
רמת-גן 1968.

1969-1968: "המשך וחידוש בשירת עמיחי", מאזנים כח, 1-7, תל-אביב,

375-371.

1976: פנים ואופן. מסות על שירה ועל משוררים, רמת-גן 1976.

Kronfeld, Ch., 1990: "The wisdom of camouflage": Between Rhetoric and Philosophy in Amichai's Poetic System", *Prooftexts* 10, 3, pp. 469-491.

Kurzweil, B.

קורצווייל, ב., 1963: "שירה אוטוביוגרפית "במדבר הגדול" (הערות ל"שירים
12.7.63 הארץ", (1962-1948)

Kyle, P.; McCarrerr, J.R., 1980: *The Anchor Bible. A new translation with introduction and commentary*, v. 8, New York.

Lavit, A.

לויט, א., 1986: "יהודה עמיחי, לשיר את שיר-האביב הקטן", *עתון 77* (72-73), תל-אביב,
.25-24

Lázaro Carreter, F., 1986: *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid.

Leshem, G.

לשם, ג., 1986: "חשיבותה של רצינות. על "הדברים עצמם בשירת עמיחי", *מאזנים* נט,
.23-20,8-7

Levi, Sh.

לוי, י., 1992: "ימי הרדיו", *ידיעות אחרונות* 17.7.92.

Levin, G., 1982: "Contemporary Hebrew Poetry on Jerusalem. A Tunnel Calls to Its Hollow", *Ariel* 51/52, pp. 107-120.

Levinas, E., 1979: *Le temps et l'autre*, Paris. (Trad. castellano, *El tiempo y el otro*, Barcelona 1993).

1991: *Entre nous. Essais sur le penser-a-l'autre*, Paris. (Trad. castellano, *Entre nosotros. Ensayos sobre el pensar en otro*, Valencia 1993)

Mazor, Y.

- מזור, י., 1980: "מאומר בחיי אני בא; עיון בביטויי מוטיב ההפרידה בשירת יהודה עמיחי", **מאזנים** נא, 3-4, (תש"ס), 250-245.
- 1984: "עוד על בעל רחמים שאינם", **עלי שיח** כאוכב (תשמ"ד), 67-65.
- 1986: "הקץ לנשק ולסנטימנטליות על הבלגת הרגש וכיבוש הרגשות בשירת יהודה עמיחי", **פרוזה** (88), 32-29.
- 1990: "The writing of Yehuda Amichai: A thematic approach (by Abramson, G.), *Hebrew Studies* 31, pp. 87-92.

Mikhali, B.Y.

- מיכלי, ב.י., 1962: "הערות בשולי ספרותנו המודרנית", **מאזנים** יג, 1, 67-61.

Milman, Y., 1995: "The Sacrilegious Imagery in Yehuda Amichai's Poetry", *AJS Review* XX, 1, pp. 99-121.

Milner, I.

- מילנר, א., 1994: "כמה אקזמפלרים נדירים", **מוסף הארץ** 19.8.94, 40-39.

Miron, D.

- מירון, ד., 1963: "מקרא בשני שירי אהבה", **מאסף לספרות צעירה**, ירושלים.
- 1988: "שמירת הכלים ותיקונם. עיון ב"עכשיו ובימים האחרים", **מאזנים** סב, 3-2 (תשמ"ח), 91-9; 4, 18-9.
- 1992: **מול האח השותק**, תל-אביב ירושלים 1992.
- 1993: "מול דמעות התנין. הערות למאמרו של אבי כצמן", **אפס שתיים** 2, 119-106.

Naboth, A.

- נבות, א., 1985: "לא אשנב, לא עניסה צדדית", **עכשיו** 50, 332-325.

Nir, Y.

- ניר, י., 1981: "על שני מאמרים במאזנים", **מאזנים** נ"ב, 1 (תשמ"א), 36-34.

Ofrat, G.

עפרת, ג., 1974: "הקיום, האני, המשורר והחברה הישראלים. על מחזותיו של עמיחי",
שדמות נה (תשלי"ד), 97-84.

Ohel, J.

אהל, ח., 1974: **שער לשירה הצעירה**, תל-אביב השל"ג.

Oppenheimer, Y.,

אופנהיימר, י., 1995: "מלאכת הזיכרון בשיירי יהודה עמיחי", **אפס שתיים** 3, 79-69.

Paz, O., 1989^{2a}: *Los hijos del limo*, Barcelona.

1990: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona.

1991: *El signo y el garabato*, Barcelona.

Penueli, Sh.

פנואלי, ש., 1958: "שלושה ספרי שירה", **מאזנים** ז, 6, 430-428.

Pérez-Estrada, R., 1995: "El yo evasivo", *República de las letras* 46,
diciembre, pp. 85-91.

Peri, M. - Haefrati, Y.

פרי, מ.; האפרתי, י., 1966: "לא זכיתי באור ההפקד. על כמה התכונות אומנות השירה
של ביאליק", **עכשיו** 18-17, 150-117.

Preil, G.

פרייל, ג., 1970: "משהו על יהודה עמיחי", **הדואר**, שנת הארבעים-ותשע, כ"ג, 416.

Ramras-Rauch, G.

רמרז-ראוך, ג., 1977: "על הקובץ החדש "הזמן", **עלי שיח** 4-5, 175-172.

1986: "קוסמוס פרטי ומיתוס לאומי. מיבנים ונוסחאות בשירת

עמיחי", **מאזנים** נ"ט, 8-7, 19-16.

- Reichmann, E., 1994: "Entrevista con Yehuda Amichai", *El correo de la Unesco*, octubre, pp. 6-7.
- Rilke, R.M., 1923: *Elegías de Duino*, edición de E. Barjau, Madrid 1990 ^{2a}.
Elegías de Duino, traducción de J.M. Valverde,
 Barcelona 1980.
 1907-08: *Nuevos poemas*, traducción de F. Bermúdez-Cañete,
 Madrid 1991.
- Rossen, T.
 רוזן, ט., 1995: "כמו בשיר של שמואל הנגיד" - בין שמואל הנגיד ליהודה עמיחי",
מחקרי ירושלים בספרות עברית, טו, 1995, 96.
- Sadan-Lubenstein, N.
 סדן-לובנסטיין, נ., 1983: "מבניות אימאגיניסטיות בשירת עמיחי", **עתון 77** (44-45),
 46-45.
 1986: "מות הזמן הזורם", **עלי שיח** (24), 176-179.
- Sandbank, Sh.
 זנדבנק, ש., 1962: "שיריו המקובצים של יהודה עמיחי", **אמות**, כרך א, חוברת ה, 93-95.
 1963: "הגעגועים אל הפתוחה", **אמות**, שנה ב, חוברת ב, 90-101.
 1969: "עמיחי: המשחק והשפע", **למרחב** 28.11.69, **השיר הנכון**: 1982,
 81-91.
 1971: "נוף הנפש: רילקה, אודן, עמיחי", **הספרות** ב, 4, 697-714.
 1981: "לשאלת השיר הקל", **סימן קריאה** 12-13, 331-334.
 1982: **השיר הנכון**, תל-אביב תשמ"ב.
- Shaked, G.
 שקד, ג., 1971: **גל חדש בסיפורת העברית**, רחביה ותל-אביב תשל"א.
 1988: "הוי דורי העצוב והמוכה", en צוויק, י. 1988, 191-213.

Shalev, M.

שלו, מ., 1985 : "מלכת שבא, או ביקור ממלכתי", תנ"ך עכשיו, ירושלים ותל-אביב
6^a edición, 136-131.

Shalit, D.

שליט, ד., 1994 : "איש לנפשו", מוסף הארץ, 18.8.94, 35-27.

Shamir, M.

שמיר, מ., 1987 : ענין אישי עם שלושים וחמישה משוררים, תל-אביב תשמ"ז.

Shamir, Z.

שמיר, ז., 1980 : "עמיחי : שלוה גדולה : שאלות ותשובות", לקט דברי ביקורת (7),
14-12.

1986 : "היתה רוח אחרת. שירת עמיחי : רטרוספקטיבה", עתון 77 (72-73), 27.

Shavid, A.

שביד, א., 1959 : "הפניה לאלוהים בספרות העברית הצעירה", מולד, 130-129, 186-181.

Shlonsky, A.

שלונסקי, א., 1965 : שירים, מרחביה, 3^a ed.

Silk, D., 1976: *Fourteen Israeli Poets*, London: Andre Deutsch.

Sokoloff, N. B., 1984a: "On Amichai's "El male rahamim", *Prooftexts* 4,
pp.127-164.

1984b: "Hebrew poets on the Hebrew Language: Amichi's
Makhshavot le'umiot aand Pagis' targilim be-ivrit shimushit", *HST* 25,
pp. 148-164.

Somekh, R.

סומק, ר., 1992 : "מידבר יהודה הוא הנוף שלי", ידיעות אחרונות 7.22.92.

Steiner, M.

שטיינר, מ., 1973: "הכיוון הניהיליסטי בספרות הישראלית", *האומה* י (10), 339-329.

Szondi, P., 1978: *Estudios sobre Hölderlin*, traducción de J.L. Vermal, Barcelona 1992.

Tchernijovsky, S.

טשרניחובסקי, ש., 1966: *שירים*, תל-אביב.

Thomas, D., 1991: *Poemas 1934-1952*, traducción de E. Pujals, Madrid.

Trak, G., 1994: *Obras completas*, traducción de J.L. Reina Palazón, Madrid.

Tsur, R.

צור, ר., 1984: "עיון בשני מרובעים של יהודה עמיחי", *הספרות* (33), 134-129.

1985: *יסודות רומאנטיים ואנטי-רומאנטיים בשירי ביאליק*, טשרניחובסקי,

שלומסקי ועמיחי, תל-אביב תשמ"ה.

Tzdaka, Y.

צדקה, י., 1978: "פתח הדרך נבחי" ליהודה עמיחי", *הספרות* (26), 86-72.

Vogel, D.

גופל, ד., 1975: *כל השירים*, תל-אביב.

Waldenfels, B., 1992: *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*, traducción de W. Wegscheider, Barcelona 1997.

Weinfeld, D.

ויינפלד, ד., 1980: "שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האכספרסיוניזם",

מולד 250, 72-65.

Yaniv, S.

יניב, ש., 1982 : "צורה ומהות. בין שיר של יהודה עמיחי לשיר של אברהם שלונסקי",
עלי שיח (15-16), 139-144.

Yonatan, N.

יונתן, נ., 1988 : "על אחד המרובעים", en צוויק, י. 1988, 184.

Zaj, N.

זך, נ., 1955 : "שירי יהודה עמיחי", המשמר 29.7.55, en צוויק, י. 1988, 63-69.
a1966 : "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ
29.7.66.

b1966 : זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966.

Zemaj, Sh.

צמח, ש., 1955 : "מצבת ושלכתה", דבר 28.6.55.

Zvit, Y.

צוויק, י., 1982 : "בדרך אל השלווה הגדולה", מאזנים 43, 6, 10-13.
1988 : יהודה עמיחי. מחבר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל-אביב תשמ"ח.

Índice

Introducción

A. Breve apunte sobre la vida y la obra de Yehuda Amijai	6
B. Intención del trabajo	12
C. Sobre la forma de citación y transcripción	19
Notas	22

Primera parte: **Hacia un nuevo nosotros.**

Capítulo 1

1. La posición del "yo poético" en la poesía hebrea desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta.	
1.1. El "yo poético" desde J. N. Bialik hasta N. Alterman.	
Líneas generales de evolución	25
1.2. Inicios de la "nueva ola" poética	38
2. Líneas que caracterizan a la "nueva ola" o <i>Generación del Estado</i> en oposición a la generación anterior: el paso del "nosotros" al "yo"	40
Notas	44

Capítulo 2

1. <i>Ahora y en otros días</i> como punto de partida de la nueva generación poética	53
2. El "yo poético" en la poesía de Yehuda Amijai: observación separación y pasividad, o creación, relación y diálogo.	
2.1. Relación entre el "yo poético" y el mundo en la poesía de Amijai: principales opiniones de la crítica	60
2.2. Conclusión	66
Notas	68

Segunda parte: **El otro como parte integral del yo, como recuerdo del yo sobre el otro, o como interlocutor en un diálogo con el otro.**

Capítulo 3

1. Relación entre el "yo poético" y la mujer en la poesía de Amijai	78
2. La mujer en <i>Poemas 1948-1962</i> .	
2.1. <i>Ahora y en otros días</i>	82
2.2. <i>A una distancia de dos esperanzas</i>	88
2.3. <i>Poemas 1948-1962</i>	92

3. La mujer en <i>Ahora en el ruido</i>	98
4. La mujer en <i>Y no para recordar</i>	101
5. La mujer en <i>Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad</i>	106
6. La mujer en <i>El tiempo</i>	109
7. La mujer en <i>Gran tranquilidad: preguntas y respuestas</i>	113
8. La mujer en <i>Una hora de gracia</i>	118
9. La mujer en <i>Hombre eres y al hombre volverás</i>	121
10. La mujer en <i>También el puño fue una vez una mano abierta y dedos</i>	126
Notas	129

Capítulo 4

1. Relación entre el "yo poético" y el padre en la poesía de Amijai	140
2. El padre en <i>Poemas 1948-1962</i> .	
2.1. <i>Ahora y en otros días</i>	144
2.2. <i>A una distancia de dos esperanzas</i>	170
3. El padre en <i>Ahora en el ruido</i>	174
4. El padre en la poesía de Amijai escrita entre 1971 y 1977	178

5. El padre en la poesía de los años 80.	
5.1. <i>Gran tranquilidad: preguntas y respuestas</i>	182
5.2. <i>Hombre eres y al hombre volverás y También el puño fue una vez una mano abierta y dedos</i>	191
Notas	196

Capítulo 5

Relación entre el "yo poético" y sus compañeros caídos en el campo de batalla	206
Notas	214

Tercera parte: **Encontrar un lugar.**

Capítulo 6

1. Interpretación del concepto de בְּיָנִים	219
1.1. El concepto de בְּיָנִים	221
1.2. La redención por el בְּיָנִים	241
2. El poema בְּיָנִים (A modo de conclusión)	248
Notas	252

Bibliografía	257
--------------------	-----

Índice	274
--------------	-----

ABRIR VOLUMEN II

