

## La Biblia en la balada literaria hebrea

### PREMISA BASICA

Del estudio de la formación de la balada literaria hebrea podemos inferir que sus orígenes no residen en una tradición inherente a la literatura hebrea, sino que a diferencia de otros géneros poéticos es ella un género literario adquirido.

La opinión habitual sostiene que ya en tiempos bíblicos propagáronse poesías populares en el seno del pueblo de Israel. Dado su carácter de creación popular, eran estas poesías transmitidas oralmente, hecho por el cual se han perdido en su mayoría. De testimonio sirven fragmentos de poesías que perduraron en la Biblia o que allí se mencionan con referencias a libros que no están en nuestro poder. Entre las poesías que han perdurado, y que incluyen poesías de índole público y personal, sobresale por su cuantía e importancia la poesía religiosa, poesías de plegaria, *téfiláh*, y de petición de perdón, *téħnnáh* (Gn 20. 17, 25. 21; Nm 12. 13; 1 R. 8. 30) y el libro de Salmos, en el cual fueron recopiladas, al parecer, las plegarias más arraigadas en el pueblo.

Asimismo, hay en la Biblia poesías de varias clases: poesías que relatan el heroísmo de patriarcas y líderes, por ej.: El canto de la fuente (Nm 21. 17-18) extraído del «Libro de las Guerras de Dios», que se ha perdido; poesías de guerras y triunfos —El canto de Lamech (Gn 4.23), el canto del Arca de la Alianza (Nm 10.35) y el canto al triunfo de Josué (Jos 10.12-13), reminiscencia del «Séfer Ha'yiašar (en la Septuaginta-«Séfer Ha'šir»)»— poesías de lamentaciones, «*qinot*»-David por la muerte de Saúl y Jonatán (2 S 1.19-27), por la muerte de Abner b. Ner (2 S 3.23-24); poesías

de bendición y maldición, como las proferidas por Noé a sus hijos, después del diluvio (Gn 9.25-27); poesías de amor y bodas (Cantar de los Cantares). Es probable que entre las poesías populares hayan habido también baladas, aunque no hay pruebas evidentes de esta conjetura.

Miller supuso, en su época, que el canto de las mujeres que salen a recibir a Saúl, canto de danzas acompañado por un estribillo (1 S 18.7), sería testimonio de la existencia de baladas en tiempos bíblicos<sup>1</sup>. Sin embargo, debido al carácter fragmentario de la fuente y a falta de ejemplos adicionales, esta idea no pasa de ser mera presunción.

Durante «el Siglo de Oro» de la poesía hebrea en España fueron compuestas baladas (especialmente en los siglos x-xi); en este campo, las principales y más conocidas obras son las lamentaciones y las «pētiḥot» (prólogos) a las lamentaciones que escribió Yehudah Ha-Leví en las cuales trae la palabra de los muertos a los vivos<sup>2</sup>. Poesías hebreas con elementos de balada<sup>3</sup> fueron escritas también en Italia; posteriormente, se componen baladas y romanzas en lengua judeo-española<sup>4</sup> y en yiddiś, lenguaje de los judíos de Europa Oriental<sup>5</sup>. No hemos encontrado evidencias acerca de la influencia que estas obras podrían haber ejercido en la formación de la balada literaria hebrea, en ge-

1 G. M. Miller, 'The Dramatic Element in the Popular Ballad', *University of Cincinnati, Bulletin* 19 (Cincinnati 1930) p. 12.

2 Sobre elementos baladísticos en la poesía hebrea de España y en las Qinot y Pētiḥot de Rabi Yehudá Ha-Leví, vid.: Y Levin, 'Kolot Min He'abar' pp. 33-42, y en especial 'Demut Ha'met Ha'hai' pp. 33-36, en: Tz. Malaki (ed.), *Poesia y Narrativa-Estudios de literatura hebrea* (Universidad de Tel-Aviv, 1978).

3 Ver, por ej. la sonata de elementos baladísticos «Ha'ben We'ha'emde Itzhak Haim Castiglioni (Vittorio Castiglioni), en cuyo centro el diálogo entre un niño muerto y su madre, H. Shirman (ed.), *Milḥar Hasirá Ha'ibrit b'Italia* (Berlín, 1934) p. 513.

4 Sobre poesías populares y baladas judeo-españolas, vid.: W. J. Entwistle, *European Balladry* (Oxford 1951) Book 2, Chap. 1: 'Romance Ballads, Spanish Jewry', pp. 177-89 y asimismo, el prefacio de M. Attias, *Romancero Sefardi* (Jerusalém, 1956) pp. 1-58. Sobre los problemas de un análisis genérico del romance sefardí, vid.: M. G. Avimelech, *Romanzas Sefardiés-Ensayo de tipología* (Jerusalém 1979) y principalmente: 'El género y sus problemas', pp. 13-20.

5 E. G. Mlotek, 'International Motifs in the Yiddish Ballad' *For Max Weinreich on his Seventieth Birthday* (The Hague 1964) pp. 209-228; D. Noy, 'Das Meidel und der Roiber, Fargleichig-Strukturele Studie in Yidische Folks Baladistic', *Haifa Jahrbuch Far Literatur und Kunst*, 5 (Haifa 1969) pp. 177-224.

neral, y en las primeras baladas de esta literatura, en particular.

El proceso de formación de la balada literaria hebrea no difiere del que tuvo lugar en otros géneros nuevos de la literatura hebrea; por ej., la novela o la tragedia. Es ésta una de las manifestaciones del «anhelo de la literatura hebrea moderna, a lo largo de casi doscientos cincuenta años de evolución, de alcanzar una estabilidad en todo tipo de creación literaria de acuerdo a la tradición europea»<sup>6</sup>. Esta tendencia a ser «literatura hebrea cual literatura europea» colaboró, entonces, a la recepción del género de la balada en la literatura hebrea.

El fenómeno de una literatura nacional evolucionando y matizándose en un encuentro con otra literatura no caracteriza tan sólo a la literatura hebrea. Conocida es la influencia que ejercieron las traducciones en las literaturas nacionales y europeas: en la alemana, la traducción de Shakespeare realizada por Schlegel y Tick; en la inglesa, durante la época elizabetiana, las traducciones en general, y en la literatura de los pueblos de Europa Oriental, las traducciones de Goethe y Schiller. No obstante, debemos considerar la singularidad de la balada literaria hebrea en comparación al proceso evolutivo que se dio en las literaturas nacionales de otros pueblos. Esta singularidad se ha de esclarecer gracias al conocimiento de la compleja relación existente entre la balada literaria y la balada popular.

La balada literaria se fue plasmando a través de una imitación a la balada popular, y asimismo, dentro de una completa antítesis a los componentes originales de esta última, no consiguiendo adaptarse al «espíritu de la época» propio de la balada popular, ni a su concepción de mundo, nociones y formas arcaicas. Sus atributos conceptuales y estéticos son diferentes. Al contrario de la balada popular, exponente de lo general, lo rutinario y tradicional, en la que el poeta asume una posición de anonimato, distínguese la balada literaria, justamente, por la medida en que éste imprime el sello de su personalidad creadora a la materia

<sup>6</sup> Sh. Halkin, *Convencionalismo y crisis en nuestra literatura*, 12 charlas sobre literatura hebrea moderna (Jerusalém, 1980). Primera charla: La crisis de la tradición literaria europea en la literatura hebrea moderna, página 9.

poética. La balada literaria no aprueba la sucinta trama de la balada popular, que ignora el móvil de los personajes y carece de una explicación causal del desarrollo de la trama.

El estilo rutinario y formulista de la balada popular adquiere nuevas y variadas facetas en la balada literaria, y su auténtica modelación va suavizando motivos terroríficos hacia tonalidades más armoniosas.

Los motivos mitológicos-populares se dan en la balada literaria bajo una luz alegórica o a través de una explicación racional. Dicho de otra forma, la balada literaria siguió las huellas del modelo popular pero se condujo con entera libertad en cuanto a sus diversos componentes. Esta doble dimensión de la balada literaria, es decir, de imitación así como de creación, ha de regir el método para su investigación. La balada literaria no debe ser examinada según su proximidad al modelo anterior, sino que, al igual que otras obras literarias, débese percibir en ella —además de los atributos poéticos habituales— una relación entre el modelo y la poesía original, entre lo convencional y su innovación.

El objeto imitado y la relación entre la imitación y la innovación difieren en los distintos tipos de baladas literarias. Hay baladas que adaptan conscientemente los medios configurativos de la balada popular, su lenguaje y su rima sencilla, aunque la medida de proximidad varía en las diversas obras. Y hay otras cuyo lenguaje literario figurativo es de alto nivel y sus versos están hechos según los requisitos del poema y no según los convencionalismos de la balada. Y a veces acontece que la balada literaria es la propia antítesis, en contenido y lenguaje, de la popular. La relación entre los elementos tradicionales y las innovaciones es la que da origen a los diferentes modelos de baladas literarias.

Pese a las dificultades de clasificación, debidas a la gran diversificación de las baladas, podemos observar dos tipos de modelos básicos y algunos secundarios:

1. El modelo de la balada popular, con ciertas ramificaciones secundarias, como ser la balada tradicional anglo-

escocesa, la «Yunačqe Pesme» de Serbia, la danesa «Vize» y otras.

2. El modelo de la balada literaria: la balada literaria de tipo popular, la balada numinosa<sup>7</sup>, la balada de ideas (o ideal)<sup>8</sup>, la balada moderna<sup>9</sup>.

La particular trayectoria de la balada literaria hebrea puede entenderse única y exclusivamente al trasfondo de la situación general de la literatura hebrea, que a raíz de circunstancias especiales del pueblo judío, fue gestada fuera de su territorio nacional, en el seno de los grandes conglomerados de Europa Central y Oriental. Estas circunstancias históricas —un pueblo desarraigado del suelo patrio— lesionaron el desarrollo orgánico de este género de poesía, si se le compara con la evolución del mismo en las literaturas nacionales de otros pueblos.

Ya mencionamos que pese a la diferencia estructural entre la balada popular y la balada literaria, lo que distingue a esta última son sus vínculos con la balada popular.

Empero, no existe en la literatura hebrea una compilación de baladas populares como en el caso de las recopilaciones de baladas populares serbias, españolas o baladas populares rusas «Bilini». La balada literaria hebrea, que definimos anteriormente como género literario adquirido y cuya plasmación ocurrió a través de su adaptación a los modelos de las baladas europeas, se vio obligada en sus co-

7 Concepto tomado de la filosofía religiosa de Rudolph Otto (1917) quien definió la relación a lo sacro y divino con las palabras: «Numinosum: fascinosum et tremendum». Kämpchen se apoyó en este concepto al crear una tipología de balada literaria. Vid.: P. L. Kämpchen, 'Von den Typen der Deutschen Ballade', *Der Deutschunterricht* 8, Heft 4 (1956), pp. 5-13. A su juicio uno de los criterios para una tipología de la balada sería la relación a lo irracional. En la balada numinosa se encuentra la experiencia de ese mundo del más allá, atractivo y repelente a la vez. Ejemplos de este modelo son las baladas «Der Fisher» (El Pescador), «Erlkönig» (El Rey del Bosque) de Goethe.

8 La «balada de ideas» cristalizó en el famoso «año de baladas», 1797, al componer Goethe y Schiller las obras ejemplares de este modelo. El nudo de la trama es el hombre activo, consciente de su posición moral, que se confronta con las fuerzas externas del destino y la naturaleza, así como consigo mismo, en un constante afán de perfección intelectual. Las obras ejemplares de la balada «Der Gott und die Bajadere» (El Dios y la Bayadera) de Goethe, y las baladas de Schiller.

9 El precursor de la balada moderna es Bertold Brecht. Antiromántico por esencia de carácter narrativo. Hay quienes identifican a la balada moderna con la poesía narrativa, vid: H. Graefe, *Das Deutsche Erzählgedicht in 20 Jahrhundert* (Frankfurt 1972) pp. 132-135.

mienzos a descubrir materiales poéticos alternativos. A falta de baladas populares auténticas, encontró estas materias de índole baladístico en las fuentes escritas: la Biblia, las leyes del Talmud, los libros Apócrifos, la Cábala, las tradiciones históricas.

La balada hebrea halló en esas fuentes escritas materiales y motivos de igual valor a los motivos universales, sirviéndole, en un principio, la Biblia de principal fuente: la sucinta narrativa bíblica es de tal calidad dramática que permitió a muchos poetas usarla como núcleo en la elaboración de la trama poética. Los sabios judíos asignaron a la mayoría de los relatos bíblicos cuentos y leyendas que incluyen un sinnúmero de motivos aptos al género de la balada.

Además, la mención de temas bíblicos habría de revivir en la memoria de los lectores de hebreo una serie de recuerdos asociativos latentes. Así, este tipo de lector, que conocía el relato bíblico y las leyendas del Talmud, pudo salvar el vacío existente en cada una de las creaciones literarias y convertir la lectura de baladas de esta clase en un proceso activo, que contribuyó a una propicia aceptación. En el estudio a continuación nos proponemos tratar la creación de dos modelos básicos de la balada hebrea basada en la Biblia.

#### LA PRIMERA BALADA LITERARIA HEBREA

¿Quién compuso la primera balada literaria hebrea? Diversas respuestas se han dado a esta interrogante. Muchos otorgan el título a Micha Yosef Lebenzon (Michal). Ya'akov Fichman fue uno de los principales propagadores de esta opinión, al afirmar que Lebenzon fue el poeta por excelencia de la balada hebrea.

En la opinión de Yosef Klozner, «Mandelkern fue el primero, o casi el primero, en componer una balada hebrea». Otros denominaron a Constantín Abba Shapira «poeta de la leyenda nacional, autor de la primera balada de nuestra literatura». Hubo quienes vieron en David Frishman el creador de la balada hebrea de estilo europeo,

y no así en Lebenzon, a cuyos poemas de trama bíblico no le sienta el título de baladas. Y hubo quienes aseveraron categóricamente que «no se compusieron baladas durante la época de 'Ha'me'asfim' ni durante la época de 'Bikurei Ha'itim' sino que en nuestra época»; a saber, las baladas de Saúl Tchernihowsky<sup>10</sup>.

Hasta ahora es común la opinión entre los estudiosos de la balada hebrea, que el filólogo e investigador de la Biblia —y también poeta— Dr. Shlomó Mandelkern (1846-1902), conocido como autor de la Concordancia Bíblica, fue el primero, o dicho más prudentemente, entre los primeros que desarrolló el género de balada en hebreo<sup>11</sup>. Esta opinión, aceptada por muchos bajo la influencia de Klozner —sin haberse tomado la molestia de verificarla—, es puesta de manifiesto claramente en el artículo «Balada» de la Enciclopedia Hebrea y en todos los léxicos literarios<sup>12</sup>. Nuestro estudio a seguir la someterá a nueva consideración.

El examen de la poesía de Madelkern revela que el autor dio el subtítulo de balada a sólo tres poemas, que son: «Kol Nidrei» (1874) («Todos los Votos», plegaria del Día de la Expiación), «Eldad U'Meidad» (1877), «Milalai W'Gilalai» (1901). El análisis actualizado de estos poemas indica, al cotejarlos con los rasgos genéricos comunes a la poesía de su época, que son éstos poemas narrativos, humorísticos o satíricos, distantes del clima propio de la balada. No obstante, hay indicios de ese mismo clima de balada en el poema «Kol Nidrei», en el que se trae una impresionante descripción de la comunidad judía que ora y ayuna en la sinagoga en las vísperas del Día de la Expiación. Pero las repetidas intervenciones del narrador en la trama poética perjudi-

10 Y. Fichman, *Sirei Mikhal, Igrotaw w'targumaw* (Berlin 1924) Prefacio, pp. 9-40; I. Klozner, *Historia šel ha'sifrut ha'ibrit ha'hadašá* (Jerusalém 1947) p. 250; Y. Keshet, 'Al Constantin A. Šapira', *Molad*, vol. 30 Nos. 33-44 (1975) p. 504; Sh. Kremer, *Hilufei mišmararot be'sifrutenu* (Tel-Aviv 1959) p. 30; M. Y. Ben-Gurión, *Qitbei, dibrei biqoret*, 3 (Lipsia 1921) pp. 56-58.

11 S. Mandelkern, *Sirei šfat abñr*, Tomos 1-3 (Leipzig 1882-1901); S. Mandelkern, *Veteris Testamenti Concordantiae, Hebraice atque Chaldaice* (Leipzig 1896).

12 'Balada' *Ha'Entziklopedia ha'ibrit*, 8, pp. 786-90; A. Uchmani, 'balada' en *Tekhanim w'zurot*, 2 (Tel-Aviv 1978) pp. 105-06; A. Shaanan, *Balada -Milón ha'sifrut ha'hadašah ha'ibrit w'haklalit* (Tel-Aviv 1959) pp. 922-24.

can el efecto logrado, a lo que hay que añadir el carácter impositivo del aguijón satírico a lo largo de todo el poema.

Dos de los presentes en la sinagoga durante el ayuno de «Kol Nidrei» reflejan este gravamen satírico. Uno de ellos, honorable miembro de la congregación, trajo consigo un atado de dinero, y el otro, el «fariseo» —«huevos asados con una gallina cebada»— y prefiere ir preso que revelar en público su ignominia. También el poema «Eldad U'Meidad», al que Mandelkern relaciona con el versículo de Levítico 16.2, es un folletín poético. La tendencia «iluminista» del poema se manifiesta en el dualismo de los personajes, que llevan nombres bíblicos y son líderes de la comunidad, famosos por su riqueza y filantropía.

Los caracteriza el dualismo entre la máscara externa y el ser íntimo, el antagonismo entre las prohibiciones que ellos imponen a la comunidad y sus propias debilidades personales. Este dualismo llega a su extremo en el cuadro final del poema, en que estos mismos líderes deciden, entre cigarro y cigarro en «Šabat Naḥamú»<sup>13</sup>, declarar ayuno general todos los lunes y jueves a fin de detener la epidemia que azotó la ciudad.

Los dos poemas anteriormente mencionados no son sino poemas narrativos y satíricos, algo así como folletines poéticos según la pauta de esa época, cuya tarea era revelar y condenar la hipocresía «mojigata» de los honorables líderes comunitarios. El poema «Milalai W'Gilalai», de tono humorístico pero trama débil, se sirve de los nombres de dos sacerdotes del período de Esdras y Nehemías (12.36) para burlarse de poetas carentes de inspiración.

Es evidente que el poema «Leḥá Dodí», no indicado por Mandelkern como balada, está más cercano a este género que los tres anteriores, a pesar de que también en él hay elementos extraños a la balada, por ejemplo, las patéticas declaraciones del narrador de la poesía al padre muerto, compuesta según el ecróstico «Li'Šlomó». Pero a diferencia de otras baladas de Mandelkern, logra crearse en «Leḥá Dodí» un clima de misterio impregnado de creencias popu-

13 El Sábado que sigue a Tis'a be'Ab (9 del mes de Av), en el cual se da lectura del capítulo (Nahamú Nahamú 'amí (Is. 40) dedicado a ocasiones festivas.



lares judías: «Lilit», que descarría a las personas, el espíritu talismán, toda suerte de espíritus satánicos del más allá, como ser demonios maléficos y diablillos nocivos que engatusan a los hombres. Los muertos que vienen a rezar a la sinagoga: «Muertos eternos / que deambulan caóticos por este mundo / de sus sepulcros se alzarán, de los abismos infernales / para reposar de su ira en Šabat y principios de mes».

Las visiones del niño solitario en la sinagoga son evidentemente baladísticas: «Grupos de espíritus vienen chocando entre sí / todos ellos cubiertos con blancos sudarios / ...pilas de huesos sacudiéndose como olas del mar / despidiendo fétidos y putrefactos hedores».

Aunque hay en esta balada motivos universales, no cabe duda de que es ella hebrea en esencia. La descripción de la llegada del Sábado al comienzo del poema, la referencia a las oraciones, las expresiones arameas todas ellas le otorgan una tonalidad popular hebrea.

Así, el análisis refuta la tesis de los artículos enciclopédicos en el sentido de haber sido Mandelkern el creador de la balada hebrea. El género dominante en su obra es el epigrama, una forma literaria basada fundamentalmente en el pensamiento, la sutileza, la sátira. En calidad de poesía cognitiva, el epigrama es antítesis de la balada romántica. De ahí que Mandelkern no fue sustancialmente un «poeta de baladas». Incluso si consideramos al poema «Leḥá Dodí» una especie de balada, no es dado afirmar que la historia de la balada hebrea comienza con Mandelkern. Cincuenta y cuatro años antes de «Leḥá Dodí», publicó Leteris la balada «David entre los filisteos» (Zulkowa, 1822). Igualmente lo precedió la obra de Micha Yosef Lebenzon.

Tres fueron los factores que motivaron a Meir Halevi Leteris (1800-1871) a escribir baladas hebreas originales<sup>14</sup>: sus traducciones a las baladas ejemplares de Goethe y Schiller, su atracción por el romanticismo en la literatura y su ceñido interés por la Biblia y el Talmud, que lo indujo, en sus últimos años de vida, a corregir la edición hebrea de la Biblia publicada por la «Sociedad para la difusión de

14 M. Leteris, *Tofes qinor we'ugaw* (Viena 1860).

las Sagradas Escrituras», una asociación misionera, alzando con ello una barrera entre él y sus correligionarios.

Leteris llegó a un pleno conocimiento de los diversos géneros literarios a través de su obra de traducción, prueba de lo cual son sus comentarios a los poemas. Su sensibilidad en este punto se pone de manifiesto al destacar el género poético en los subtítulos de su obra poética original. Y así define a su poema «Mizmor Šir» (Himno) como «Ode»; «Šir Bi'yimei Ha'mabul» (Poema de la época del Diluvio), «Romance»; algunas poesías, «Visión»; «Telunot Ha'hayim» (Quejas de la vida), poesía de estudio; «Tif'eret Yisrael» (Gloria de Israel), poesía de héroes; «Mot Ahitofel» (Muerte de Ahitofel), poesía polémica; «David bi'sdot plištim» (David entre los filisteos), Ballade.

Gracias a las traducciones-adaptaciones de Leteris se introducen a su poesía, y por medio de ella, a la poesía hebrea, géneros y temas hasta entonces desconocidos. Muchos poemas tratan de temas bíblicos. Al observar el conjunto poético de Leteris se descubre que son muchos los elementos del «hombre romántico»<sup>15</sup> que influyen en su obra. Los antagonismos del hombre romántico, entre lo finito y lo infinito, entre las añoranzas y la realidad, son los que nos dan la sensación trágica de dualismo. Y es este mismo dualismo el que lo instiga a ir en busca de sus raíces, a desligarse de lo transitorio y apegarse a lo eterno. De aquí, entonces, esa inclinación al pasado y ese permanente sentimiento de lo trágico.

Leteris se orienta hacia temas del pasado bíblico que tratan de la lucha entre la vida y la muerte, envueltas en un clima de misterio. El clamor de los «hijos de Coré» surge en su poema desde las profundidades del infierno donde se encuentra «el rey de los espantos»; «en las tinieblas está el ángel de la muerte» y «espantos y horrores en derredor»<sup>16</sup>. Absalón implora a Dios que arroje su alma al infierno, aunque sabe que éste es «horrible, tinieblas / abis-

15 He usado el concepto «Hombre romántico» en vista de la polémica entre Arthur Lovejoy y René Wellek acerca de la posibilidad misma de dar una definición generalizada del Romanticismo. Vid: A. Lovejoy, 'The need to distinguish Romanticism' in: *Problems in European Civilization-Romanticism* (Boston 1965) pp. 37-52.

16 *Tofes ginor we'ugaw*, pp. 7-9.

mos/el rey de los espantos despertará en los confines del averno / caminando enfurecido...»<sup>17</sup>. El diluvio bíblico, bajo el signo del «espanto de las tinieblas» inunda a los amantes Joás y Abigail (Poema de la época del Diluvio)<sup>18</sup>.

Leteris enfoca en el individuo atormentado esa subjetividad del «hombre romántico». Algunas de sus poesías tienen como centro el «yo» que vive momentos de crisis (por ej., «Moisés en el monte Nebó»), lo cual es una innovación en el ámbito de la poesía impersonal de su época. La lírica acompaña lo subjetivo: sus versos reconocen la musicalidad de la poesía, el son de las palabras. Según Leteris, la poesía no sólo es expresión de sabiduría, sino también es sonido producido por el «violín y el órgano» y así lo pone en claro el nombre de su colección de poemas «Coge el violín y el órgano».

El tercer factor que asistió a Leteris en la composición de baladas lo constituye, como ya dijimos, su inclinación por la Biblia y el Talmud. El escritor romántico europeo se dirige al mito, al folklore, al arte popular, en búsqueda de los secretos de su existencia. Leteris se inspira en las remotas y por él bien conocidas fuentes de su pueblo.

A este propósito, es necesario añadir algunas observaciones acerca de la índole de las relaciones intertextuales entre la balada literaria y la Biblia. Materiales y motivos bíblicos pueden servir de cimiento a una balada. A veces, la balada tan sólo modela sedimentos lingüísticos o motivos aislados de la Biblia. La balada que se basa en la Biblia lo hace usando todos los componentes de la trama, ideas y prototipos. La base bíblica se convierte en el principal elemento temático del poema, parte de su finalidad asociativa. La relación lingüística entre la balada y la Biblia se reduce, por su misma naturaleza, a un contacto limitado que no comprende la totalidad del poema.

El simple apoyo en el lenguaje bíblico afectó la originalidad de muchos poemas. Por ejemplo, el poema de Leteris «Mi ideal» se basa totalmente en los Salmos, hecho anunciado ya por el *motto* al comienzo del capítulo 63, continuando después el poema según otros capítulos de los

17 Op. cit., pp. 52-53.

18 Op. cit., pp. 28-29.

Salmos (42-43). Los versículos de fuente bíblica son entrelazados en el poema sin ninguna elaboración y tanto el modelo poético basado en el contraste aquí, allá como los cuadros líricos son trasladados mecánicamente. Desde este punto de vista, se le asemeja otro poema, «Canto matutino», cuyas imágenes son en su mayoría bíblicas, sin innovación alguna. Pero Leteris compuso algunas poesías, entre ellas una balada, cuyos temas bíblicos son originalmente iluminados con ayuda del Talmud. Así lo es el poema «Manantial de la Vida» que tiene como introducción el motto bíblico de Job 29.2, y el poeta señala: «Es conocida la exégesis de nuestros sabios que dice que este versículo describiría el estado del hombre antes de su creación», y el poema se basa en tal exégesis. Similares son el poema «A los hijos de Coré» basado en el aforismo de los sabios comentaristas en TB Sanhedrín 110a, y la balada «David entre los filisteos».

La fecha de la primera publicación de «David entre los filisteos» (1822) indica que es ésta la primera balada literaria hebrea. En esta balada se sirve Leteris del trasfondo y de las magnitudes bíblicas, si tomamos en cuenta el número de páginas que abarca la trama. El versículo bíblico, por su parte, no amplía ni detalla, lo esencial en él no es el acontecer sino la conclusión, la moraleja. Los versículos de 2 S 21.15 relatan que Isbi-benob intentó matar a David y es Abisai b. Sarvia quien lo salva. No es la trama lo primordial sino la decisión de los hombres de David: «Nunca más saldrá con ellos a la batalla, no sea que se apague la luz de Israel».

La balada de Leteris consta de tres capítulos: los pre-  
parativos de la naturaleza para la revelación divina y la palabra de Dios; la persecución tras la gacela que atrae a David a la tierra de los filisteos y la captura de éste; una paloma alerta a Abisai b. Sarvia, quien derrota a los filisteos y salva al rey. Leteris vuelca en la balada materias extraídas de una leyenda talmúdica que interpreta la expresión bíblica «e Iisbi-benob»; Leteris lo dice claramente: «Según la leyenda de nuestros sabios» (TB Sanhedrín 95 a-b). La comparación entre la leyenda talmúdica y la bala-

da nos ayudará a analizar la concepción de Leteris de la balada como género poético.

Tal como la leyenda talmúdica, antecede a la trama un diálogo entre David y el Creador, quien le plantea la necesidad de escoger por sí mismo el castigo a sus pecados. El conato de atentado de Isbi-benob se entiende, entonces, como castigo a los pecados del rey. Los principales componentes de la trama concuerdan con lo relatado en la leyenda talmúdica.

En ambas intervienen animales: un gacel (gacela según Leteris) atrae a David a la tierra de los filisteos; una paloma alerta a Abisai y le insinúa que el rey está en peligro. También la liberación es idéntica: Abisai salva al rey y mata a Isbi. Sin embargo, un examen más detenido de la leyenda talmúdica y de la balada de Leteris revela diferencias esenciales entre ambas.

El pecado de David es distinto en cada una de ellas. La versión talmúdica dice: «'Al yadhá nehergáh Nob 'ir Ha' kohanim, we'Al yadhá nitrad Do'eg Ha'Adomí, we'Al yadhá nehergú Šaúl U'šelošet banaw» (Por ti fue aniquilada Nob ciudad de sacerdotes y por ti está el edumeo ofuscado y preocupado y por ti fueron muertos Saúl y sus tres hijos). Y la balada: «La sangre de Uriah clama / desde las puertas del Infierno / a mí me gritará / y a ti te perseguirá...». Y aún más: en la balada se omiten detalles concernientes al tormento que sufrió David en manos de Isbi: «Kefatei, kematei, otbei we'sadiye totei bei bedaya. It'abeid lei nissa, maḳá, lei ar'a mitotei» (lo amarró, lo doblé, lo bajó a tierra y lo colocó bajo la viga de un lagar. Le ocurrió un milagro y la tierra se curvó bajo su cuerpo); la existencia de manchas de sangre en el agua: «Avišai ben Zuriyá hawá qáhafef reisei be'arbe'a garbei de'maya, hazinehu qitmei dama» (Abisai b. Sarvia solía lavar su cabeza con cuatro cántaros de agua, vio allí manchas de sangre).

La rapidez con que Abisai viene en ayuda de David: «We'qam we'azal qafzá lei ar'a» (se puso en marcha y se le acertó el camino) (milagrosamente); la forma en que Abisai salva dos veces a David: «Amar Avišai šem oqmei le'David bein šemaya le'Ara» - «Amar Avišai šem We 'Ah-

tei» (Invocó Abisai un nombre y lo detuvo entre cielo y tierra - Invocó Abisai otro nombre y lo bajó).

En mi opinión estas diferencias no son fortuitas, sino que expresan la sensibilidad del autor hacia los elementos de la balada. Al variar la causa del pecado se produce en la trama la consecuente transición del plano nacional al plano personal. Es unánime el juicio que la balada no trata lo general sino que sitúa en su centro al individuo en los momentos decisivos de su vida. El factor común a los detalles omitidos radica en ser ellos elementos milagrosos. Su omisión transforma la trama legendaria del Talmud en una trama de balada, puesto que la balada establece también que lo sobrenatural es real.

Soluciones sobrenaturales en la trama, como son la salvación milagrosa, el acortamiento del camino, la invocación de un nombre, no están destinadas a reformar la índole baladística del poema: sí lo hacen la lucha dramática, el conflicto sangriento entre los personajes, el individuo situado al margen de la vida o la muerte. Y todos éstos son resaltados en la balada de Leteris. La comparación entre la balada de Leteris y la leyenda talmdúica es un ejemplo del proceso de selección de materiales en el traspaso de un género a otro, impuesto por las exigencias del patrón genérico.

La balada de Leteris incluye tres elementos característicos del género: descripción de la gacela y el camino que recorre el rey al perseguirla (estrofa 8-9); descripción de Isbi y las tropas filisteas (estrofa 11); descripción de la matanza de los filisteos ejecutada por Yishai (estrofas 19-20); ellos forman la dimensión épica. El elemento lírico es dado por los paisajes naturales de evidente tonalidad emotiva, pese a su indudable pertenencia a las normas de una poesía iluminista. La tormenta, la oscuridad, las lluvias desencadenadas, crean una atmósfera de pavor y angustia en derredor de David durante la revelación divina (estrofa 2-3).

Los versos cortos de tres a cuatro palabras, la rima sencilla y la abundancia de verbos contribuyen al ritmo ligero de la balada. Vale destacar la especial estructuración de la estrofa en esta balada de Leteris, que no tiene igual

en la lírica de su época. La estrofa de diez versos es de rima aparejada en los seis primeros y de rima cruzada en el último cuarteto de cada estrofa. Al parecer es ésta una estrofa original de Leteris. El diálogo expositivo entre David y Dios, el lenguaje directo de Isbi, de la paloma y de Abisai, son los componentes dramáticos de la balada. La trama se desenvuelve hacia un decisivo final enfrentamiento dramático entre Abisai e Isbi.

No hay duda de que el tipo de balada que sirvió a Leteris de modelo fue la «balada de ideas» (o ideal) de Schiller. La larga estructura y la tradicional trama eslabonada concuerdan con la fórmula de esta clase de baladas. Las dudas y titubeos, tipo *Eclesiástes*, de David, en un comienzo, y la respuesta de Dios en la tormenta llevan en sí una nítida carga ideo-moral. Sin embargo, la pugna entre los personajes es física y no refleja posturas ideológicas.

Pese a que desde el punto de vista genérico significa la balada de Leteris una innovación en la poesía de su tiempo, su proceso de formación sigue aferrado a los convencionalismos de la poesía iluminista, con preponderante dominio de la retórica bíblica. Débese señalar que Leteris matiza las fuentes de los Escritos al extraer versículos que no están directamente ligados al episodio de Isbi-benob, incrementando así el campo asociativo de la obra <sup>19</sup>.

Otro indicio de la influencia de la poética iluminista lo encontramos en las imágenes estáticas; por ej., la imagen de los primeros versos: «La aurora de bellos ojos / surge entre las cisuras del cielo», que se repite en otros poemas suyos. O las imágenes basadas en las cualidades rutinarias de lo similar sin tomar en cuenta el efecto que se obtiene al combinar estas cualidades: Puesto que el león «ruge», «y rugió Abisai cual león» (estrofa 5); los lobos

19 Un examen lingüístico revela que la mayoría de los versos fueron compuestos en base a versículos de la Biblia. Algunos ejemplos: «Porque mi alma está abatida dentro de mí» (Lm. 3: 20); «Como caíste del cielo, oh Lucero hijo de la mañana» (Is 14: 12); «Así el hombre nace para la aflicción» (Job 5: 7); «Porque todos sus días no son sino dolores» (Ec 2.23); «Tronó en los cielos...» (Sal. 18-13); «Envió sus saetas y lanzó relámpagos» (Id. 18: 15); «Quebrantó Jehova los cedros del Líbano» (Id. 29: 5); «El que anda sobre las alas del viento» (Id. 104: 3); «David inclinó su rostro a tierra, e hizo reverencia» (Is 24: 8); «Si anduviere yo en medio de la angustia» (Sal. 138: 7); «Mas el que guarda la ley es bienaventurado» (Pr. 29: 18); «El que cava foso caerá en él» (Pr. 28: 27).

nocturnos son «peligrosos», «el furor de los lobos nocturnos / infundiendo pánico en derredor» (estrofa 22); el caballo es «rápido», «y su caballo veloz galopaba / mientras su alma pedía la muerte» (estrofa 17).

Meir Halevi Leteris fue el primer poeta en componer una balada con plena conciencia del género literario, de lo cual es testimonio el subtítulo de su poema. La balada de Leteris se nutre de materiales hebreos originales de la Biblia y de leyendas talmúdicas. Artísticamente, está sujeta a las normas de la poesía iluminista, pero posee impresionantes elementos baladísticos. Esta fue la balada que, desde el punto de vista temático, pasó a ser prototipo de la balada bíblica que tendrá lugar posteriormente en la literatura hebrea.

#### LA PRIMERA BALADA HEBREA DE TIPO POPULAR

Leteris fue, como ya dijimos, el creador de la balada hebrea literaria, pero la primera balada hebrea de tipo popular corresponde a Constantin Abba Shapira (1839-1900)<sup>20</sup>. El interés que despertó la historia de su vida tumultuosa y versátil pese a su conversión al cristianismo continúa publicando poemas imbuídos de ambiente judío, puso en segundo plano los verdaderos logros de su actividad poética. A diferencia de Leteris, apartóse Shapira de la «balada de ideas» de Schiller, dándole a la balada bíblica una nueva orientación.

Los poemas de Shapira entrelazan motivos legendarios judíos y motivos populares universales. Los personajes sobresalientes son aquellos personajes bíblicos que el pueblo admira y adora, acerca de los cuales la leyenda judía abunda en relatos; por ejemplo, el rey David y la matriarca Raquel. Junto a ellos, personajes netamente populares, el preceptor, la nodriza, el conserje de la sinagoga, la mujer hebrea. Muchas de las leyendas de Israel figuran en sus poemas: la leyenda del Sambatión y las diez tribus, relatos del Paraíso, cuentos ejemplares de la cueva de Macpelá, leyendas sobre el Quidduš Hašem (santificación del Nom-

20 K. A. Shapira, *Sirim nibharim* (Varsovia 1911).



bre), la leyenda del ángel de la muerte que es todo ojos, la leyenda de David dormido en la gruta.

La atracción de Shapira por este género encuentra especial expresión en la balada «David, rey de Israel, vive y existe» (1884). Las fuentes de esta balada son de tres clases: bíblicas y legendarias, folklóricas y universales. Shapira utiliza en forma parcial varias leyendas que van creando en el transcurso del poema una leyenda propia. La trama se inspira en el estrato bíblico (Os 3.5; Jer 30.9) y le da un sentido más amplio a la conocida sentencia del Talmud: «David, rey de Israel, vive y existe» (TB Roš Ha'šanáh 25a), que le sirve también de título. En esencia, la trama se teje de acuerdo a lo relatado en el libro «Viajes del Rabí Benjamín de Tudela».

«Estaban apartando las piedras y al levantar una de ellas dieron con la boca de una gruta. Entremos, dijo uno de ellos, veamos si hay algún tesoro. Y fueron caminando por la gruta hasta llegar a un gran palacio construido sobre pilares de mármol revestido de plata y oro y al frente una mesa de oro, un cetro y una corona— el sepulcro del rey David... Y estos dos hombres entran al palacio y he aquí que una ráfaga de viento se les viene encima desde la gruta, golpeándoles y abatiéndoles a tierra como muertos; y allí quedaron tendidos hasta el anochecer»<sup>21</sup>.

A ésto se agregan las descripciones de Flavio Josefo sobre los tesoros escondidos en la gruta: «E Hircano abrió el sepulcro de David, el más rico de todos los reyes, y sacó de allí más de tres mil talentos de plata»<sup>22</sup>. Y aún más: «Y su hijo Salomón lo enterró en Jerusalém con esplendor digno de reyes, y en especial enterró junto a él una inmensa fortuna...; al cabo de muchos años, el rey Herodes abrió por segunda vez una de las salas y extrajo muchos tesoro-

21 Benjamín B. Yoná de Tudela, en nombre de la ciudad al norte de España. Viajero judío que vivió en la segunda mitad del siglo XIII, escribió un libro de viajes con descripciones detalladas de los países y comunidades judías del Mediterráneo y Medio Oriente. Vid: Y. D. Eissenstein, *Ozar masa'ot* (1927). El testimonio del libro de Benjamín de Tudela que citamos según: *Sefer masa'ot Sel R. Binyamin Z'L al-pi qetaw ha'yad*, editado por Natán Adles Hacoheh (Londres 1907) párrafos 38-40.

22 Yosef ben Matitahu (Flavio Josefo), *Toledot milhemet ha'yehudim 'im ha'romain* (trad. N. Simhoni) 1, 2, 5 (Tel-Aviv 1957) pp. 10-11.

ros»<sup>23</sup>. Y así también los relatos acerca de los peligros que acechaban a los que pretendían penetrar en el sepulcro, según escribe Flavio Josefo en su libro «Antigüedades judaicas»: «Y en aquella época Herodes abrió de noche el sepulcro y entró en su interior... no encontró, tal como Hircano, dinero, pero sí llevóse joyas de oro y piedras preciosas...; empero, dos de sus guardianes murieron, puesto que desde el interior irrumpió una lengua de fuego sobre los intrusos, así lo cuentan, y él mismo salió de allí aterrizado. Fue a causa de su temor que levantó a la entrada del sepulcro una lápida de mármol blanco carísimo, a título de expiación»<sup>24</sup>.

Elementos legendarios adicionales son la descripción del anciano ceñido con cinto de cuero, el profeta Elías que extiende la llave a las dos jóvenes que desean entrar a la gruta en la que yace el rey David, y el motivo final de la balada: la redención tendrá lugar al vertir agua del Paraíso en las manos del rey David.

El carácter hebreo-popular de la balada es reforzado por el uso de otros motivos, a saber, la paloma gimiente («Qnesset Yisrael le'yonah 'imtilah») (La congregación de Israel fue comparada a una paloma - TB Sanhedrín 95a); el arroyo Dimón cuyas aguas se llenaron de sangre (Is 15: 9); el arpa en el cuarto de David (Berakot 3.b.). Lo realmente importante en esta balada es su forma popular, verdadera innovación en la poesía hebrea de aquellos días. También Mandelkern, en su balada «Lehá Dodí», hizo uso de ciertas creencias populares judías sin que influyeran en la configuración del poema. No así Shapira.

La trama de «David, rey de Israel, vive y existe» no es dramática sino épica-legendaria, envuelta en una atmósfera moderadamente mágica. El modelo concuerda con los signos genéricos de la balada literaria de tipo popular. La ley de la triplicidad, una de las leyes básicas y características de la creación popular según las leyes épicas de Ol-

23 Yosef ben Matitياهو (Flavio Josefo), *Qadmoniot ha'yehudim* (trad. A. Shalit), tomo segundo, libro séptimo, párrafo 15, 3 (Jerusalem 1963) pp. 264.

24 Op. cit., tomo tercero, párrafo 7, 1, pp. 220-21.

rik<sup>25</sup> —se da aquí tanto estructural como explícitamente. En primer lugar, los dos jóvenes preguntan a la paloma acerca del camino que conduce a la gruta de David; luego, al río, y es sólo a la tercera vez que un anciano les da respuesta. La balada relata que el anciano golpeó la puerta «... tres veces repitió; abrid las puertas —y la puerta se abrió». Como es corriente en las creencias populares, no existe diferencia entre las personas, los animales y el mundo inanimado. A fin de cumplir su misión, los dos jóvenes preguntan a la paloma, al río y finalmente al profeta Elías. Después, olvidan su misión, olvido que los lleva al fracaso: «Se ha perdido la oportunidad»<sup>26</sup>.

La retórica de la balada es propia también del modelo popular. Hay un estribillo de tres versos que trae una variante en el tercero:

«Y los intrépidos la marcha iniciaron  
día y noche caminaron  
hasta llegar a una palmera... (estrofa 9),

a un ancho río (estrofa 11) ...al confín de un monte, a cuyos pies había una gruta (estrofa 13)».

Muchas son las repeticiones: el águila, el águila (estrofas 11, 13), el río, el río (estrofa 12): dos veces se repite la pregunta: «¿Dónde se oculta la gruta de David?» (estrofas 10, 12).

Leyendas acerca de un rey que yace dormido y que guarda tesoros en el interior de un monte, o acerca de caballeros durmientes que despiertan cuando llega la hora y salen a batallar, son comunes en muchos pueblos<sup>27</sup>. Shapira relaciona, al inicio del poema, el motivo del rey David dormido en la gruta con la leyenda alemana del rey Federico I Barbarroja, quien no se habría ahogado en Cilicia durante su campaña a Jerusalem —según la versión de sus soldados— sino que yacería dormido en los montes Kyff-

25 A. Olrik, 'Epic Laws of Folk Narrative' in: A. Dundes, (ed.), *The study of Folklore* (Englewood-Cliffs 1965) pp. 129-141.

26 El motivo popular de la «oportunidad perdida» —comparar: M. 363.2: C.428; C.897.3— en el libro de motivos populares universales de: S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature* (Copenhagen-Bloomington 1955-1958).

27 Según el libro de motivos de Thompson: *Sleeping Army*, E.502; *Sleeping King in Mountain as Guardian of Treasure*, N.573.

haeuser, esperando la hora propicia para entrar nuevamente en combate. El origen de la leyenda de Barbarroja no es conocido; por primera vez se encuentra en un libro popular del año 1519<sup>28</sup>. La similitud de motivos entre la leyenda de Barbarroja y la del rey David es la causa de la diversidad de opiniones relativas a su antigüedad. Hubo quienes consideran que dado el parecido entre Barbarroja y el rey David (en la Biblia: «...y era rubio...» Is 16: 12); el relato de Benjamín de Tudela precedió a la leyenda alemana, influyéndola indirectamente a través de la traducción latina<sup>29</sup>.

En tiempos de Shapira se conocía la balada alemana «Barbarossa» del poeta romántico Friedrich Rückert (1817). Un estudio comparativo de ambas baladas indica que Shapira sigue las huellas de Rückert en los detalles descriptivos de Barbarroja, habiendo una diferencia capital entre ellas: el mundo de Rückert es un mundo hechizado, mágico, poblado de duendes, cuervos, ancianos y un rey que yace embrujado, mientras que el mundo de Shapira es sobrenatural sin ser amenazador, envuelto en esa encantadora sonrisa de las leyendas populares. El personaje del rey David, que al inicio es similar al de Federico I, va alejándose de éste con el correr de la trama. Aunque la lanza está aún clavada a su cabecera, hay

«A sus pies una vela, en el muro un arpa,  
en la mesa Salmos y poemas de duelo».

La imagen del rey David, tal como figura en la balada, es una prueba más del rasgo hebreo de la misma. Shapira es el primer poeta hebreo que compone una balada literaria-popular, con motivos bíblicos, de acuerdo a las leyes del género.

<sup>28</sup> 'Kaisersage', *Meyers Enzyklopaedisches Lexikon*, v. 13 (Manheim 1975) p. 313.

<sup>29</sup> *Ha'Entziklopedia ha'ibrit*, tomo 12, p. 71; M. Bosak, 'Be'igwot Agadáh aḥat', *Daavr* 17, 11 (1961).

## CONSOLIDACION DE LA BALADA BASADA EN LA BIBLIA

Las dos direcciones que Leteris y Shapira imprimen por primera vez en este campo, a saber, una que utiliza motivos bíblicos, ampliándolos por medio de la leyenda talmúdica más temprana, y otra que recurre a motivos populares, habrían de dar sus señas en la balada hebrea posterior. Durante los primeros setenta años de su evolución —desde Leteris (1822) hasta David Frishman (1894)— quien representa a la vez una etapa así como un comienzo —pocos son los poemas que pueden calificarse de baladas, sea ya por los subtítulos que les dan sus autores o por sus patrones genéricos. Y a pesar de que otros poemas de este tipo fueron compuestos, tales como los de Micha Yosef Lebenzon o los de Yehuda Leib Gordon, cuya definición genérica es materia de controversia<sup>30</sup>, la producción de baladas en esa etapa evolutiva fue generalmente escasa.

Hemos mencionado ya que la premisa de nuestro estudio considera a la balada un género literario adquirido. Sin embargo, todo género literario de tal modalidad va adaptándose durante su desarrollo a las peculiaridades temáticas e ideológicas de la literatura nacional que lo acoge. Dicho de otro modo, ese género retiene en sí los principales componentes que evitan la desintegración de la estructura toda, y al mismo tiempo, adquiere las cualidades de la literatura nacional. La balada literaria hebrea alcanza su plena madurez únicamente con la aparición de Saúl Tchernihowsky, convirtiéndose en un género popular dentro de la poesía hebrea. Junto a otros poetas contemporáneos que componen baladas, entre los cuales destacan Ya'akov Fichman, David Shimoni, Ya'akov Steinberg, ocasiona Tchernihowsky un verdadero cambio en la trayectoria de la balada hebrea.

Las baladas más conocidas de Tchernihowsky son las cinco baladas bíblicas cuyo personaje central es el rey Saúl. Ellas son según el orden de aparición: «En Ein Dor»

30 Sh. Yaniv, 'Ha'im M. C. Lebenzon hu mešorer ha'balada', *Alei Siah*, Nos. 12-13-14 (1982) pp. 318-27; U. Shavit, *Be'fetah ha'siráh ha'ibrit haḥadašah* (Tel-Aviv 1986) pp. 40-41.

(1893); «En la ruinas de Beth Shan» (1898); «El Rey» (1925); «En el monte Guilboa» (1929); «Los hombres valientes de Hebel» (1936). Las baladas se refieren a episodios de la vida de Saúl hasta su trágica muerte, y giran en torno a dos círculos: uno interno que trata de los conflictos entre Saúl, los profetas y el pueblo, y otro externo, entre él y sus enemigos filisteos. Cuatro de las cinco baladas amplían los versículos con ayuda de la leyenda tradicional. Muchas son las asociaciones con el texto bíblico, pero una adecuada selección de materiales y una evaluación de motivos otorgan un diferente enfoque a la trama. La balada «En las ruinas de Beth-Shan» hace uso, además de la Biblia, de materiales folklóricos. Tres baladas nos servirán de ejemplo para analizar el derrotero de Tchernihowsky en la balada bíblica: «En Ein Dor», «En el monte Guilboa» y «En las ruinas de Beth Shan».

La balada «En Ein Dor», una de las más conocidas, se basa en lo relatado en 1 S. 28 —la ida de Saúl a la adivina en Ein Dor. Las circunstancias de la balada se aclaran con el relato bíblico: luego de haber matado cruelmente a los sacerdotes de Nob (1 S. 22), pierde Saúl el apoyo de los círculos sacerdotales. Desde la profecía de Samuel «Jehová ha rasgado hoy de ti el reino de Israel» (1 S. 15: 28), espera angustiado el desencadenamiento de una desgracia, y antes de la lucha contra los filisteos precisa consultar a una adivina, una de aquellas mujeres que él mismo había ordenado dar muerte.

Tchernihowsky amplía la dimensión del relato bíblico con leyendas de los Midrašim y del Talmud: «We'ki laila hayá; elá ot'ah ša'àh hayá lahem afeláh qe'laila» (y no era de noche sino que a esa hora los cubría una tiniebla cual noche (Levítico Rabbah 26-27; Tanhuma B Levítico); sobre lo acontecido entre Saúl y Samuel (TB Beraḳot 12a); y sobre el coraje de Saúl (Midraš Šoher Tob 7, 2).

Al cotejar la acción de la balada con la Biblia se verifica el hecho de que Tchernihowsky inclina el peso de la trama de Samuel a Saúl. En la Biblia, Samuel es el personaje central. Habla largo y tendido mientras Saúl pronuncia una sola frase. (1 S. 28.15). En el poema de Tchernihowsky el personaje central es Saúl. Sus palabras abar-

can cinco estrofas y la respuesta de Samuel solamente una. En la Biblia el tono de Saúl es de disculpa, y en el poema, de protesta, de queja, de imputación. En la balada, Saúl añora su pasado, los días de pastor.

Samuel ve en él un ingrato; Saúl debería estarle agradecido por haberlo sacado de su condición de pastor y ungido rey. En el poema es notoria la penuria de Saúl, causa de la invocación a Samuel. Saúl sabe que ha sacrificado su felicidad personal y tiene, por lo tanto, derecho a saber su destino. Pero Samuel no escucha sus súplicas, no le parecen importantes. La diferencia entre ambos se vuelve más significativa aún al fin del poema. Según la Biblia: «Y cuando vió Saúl el campamento de los filisteos tuvo miedo y se turbó su corazón de gran manera» (1 S. 28: 5); «Entonces Saúl cayó a tierra cuan grande era y tuvo gran temor» (1 S. 20). Según la balada: «Su cara palideció, pero no hay temor en su corazón / y en sus brillantes ojos / la terrible desesperación». El rey Saúl en la balada «En Ein Dor» es un hombre de fe, infeliz, que no objeta la profecía —él mismo había ya profetizado (la balada «El Rey»), que ingiere sobre su destino y que se enfrenta a Samuel, el profeta-visionario incapaz de comprenderlo, por estar entregado en cuerpo y alma a los asuntos públicos.

A pesar de ser «En Ein Dor» una de las baladas más conocidas en la poesía hebrea, su estructura no corresponde exactamente a este género. En la primera parte de la obra logra crearse una atmósfera de tensión dramática y de misterio entre Saúl y la adivina, atmósfera que se desvanece en la segunda parte, al recordar Saúl los felices días de su juventud. El carácter idílico aquí es contrario al mundo de la balada.

La balada «En el monte Guilboa», por otro lado, está muy bien construida. Tchernihowsky traza en ella los últimos momentos de Saúl. Su *motto* es el versículo: «Así murió Saúl en aquel día, juntamente con sus tres hijos y su escudero, y todos sus varones» (1 S. 31.6), acentuando la palabra «juntamente», al igual que en «y fueron ambos juntos», en el acto de inmolación de Isaac (Gn. 22: 6). El tema de la obra está ya en el *motto*. En un comienzo, se oye como un eco el versículo «Cómo han caído los valien-

tes» (2 S. 1: 19, 2527). El llamado a las armas de los «guardianes del bagaje», los reservistas que no participaban generalmente en la lucha (1 S. 17: 22) indica la gravedad de la situación. El verso «también los rayos del sol derramaron en mí el ardor de su ira» recuerda los anatemas bíblicos, en especial la lamentación: «Cumplió Jehová su enojo, derramó el ardor de su ira; y encendió en Sión que consumió hasta sus cimientos» (Lm 4: 11). El destino del pueblo es la mayor preocupación de Saúl y así lo expresa el poema: «Cordero de Israel, si fuere degollado cual ovejas». Esta analogía es bíblica, a partir del versículo: «Y yo era como cordero inocente que llevan a degollar» (Jr 11: 19). La balada es de estructura puramente dramática, y a excepción de los dos primeros versos narrativos que indican el lugar de los hechos, es toda ella diálogo entre el rey y su escudero. Se tiene aquí el caso de una balada que añade diversos versículos al tema bíblico central, creando entre ellos nexos lingüísticos.

La balada «En las ruinas de Beth-Shan» reúne materiales bíblico-legendarios y motivos populares folklóricos. La comunión temática entre esta balada y las del rey Saúl destaca aún más las diferencias estructurales entre ellas, pese a que tanto el *motto* fundamental del poema —la suerte del cadáver de Saúl en manos de los filisteos— como sedimentos lingüísticos, forman el vínculo con las Sagradas Escrituras, la balada matiza la concepción bíblica con tónicas populares. La leyenda destaca el origen sobrenatural de la espada de Saúl —le fue otorgada por Dios, y es el único en poseer espada en su ejército (Números Rab-bah 10.1).

Los motivos populares del muerto que no puede reposar en su tumba sin entierro adecuado o de los caídos en combate que esperan la señal para despertar y volver a la lucha todos ellos crean una «balada de espíritus» y el rey Saúl aparece cual espectro de rey de baladas. El poema comienza poniendo de relieve el contraste entre el Paraíso y los «residentes del abismo». El manantial, la suave brisa entre las hojas y el jardín diseñan el cuadro del «paraíso de Dios», de Elysium, mientras el rey deambula entre los «residentes del abismo», para que al darse la señal y



«los durmientes de tumbas despierten», salga él a doblegar a sus enemigos.

El poema finaliza con la intervención divina, que evita la represalia al conceder misericordia en lugar de venganza (motivo cristiano y también según 2 S. 7: 15-13 y 1 Cr. 17: 12-13).

Como ya señalamos, la balada hebrea llega a su cúspide con las baladas de Saúl Tchernihowsky, entre las cuales ocupa un lugar destacado la que modela temas y materiales bíblicos. Otras baladas notables de la poesía hebrea, basadas en la Biblia, se encuentran en la recopilación «Pe'at Sadeh» de Ya'akov Fichman, en «Dor le'Dor» de David Shimoni y en la obra poética de Sh. Shalom y Natán Alterman<sup>31</sup>.

SHLOMO YANIV  
Universidad de Haifa

31 Y. Fichman, *Pe'at Sadeh* (Jerusalém, Tel-Aviv 1844); D. Shimoni, *Sirim*, tomo tercero (Tel-Aviv 1954); *Dor le'dor*, pp. 99-217; S. Shalom, *Yalgut Sirim* (Tel-Aviv 1954) pp. 65-69, 81-85; N. Alterman, *Ir ha'yonah* (Tel-Aviv 1957).