

Der volf: Un pogrom, un rabino (y) un lobo. Reflexiones sobre una presentación musical

GARFUNKEL, Yasmin / Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) - ygarfunkel@gmail.com

Eje: Artes del Espectáculo y Judeidad - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: *Der volf* - ciclo de canciones - ídish- lobo - Leivik

> **Resumen**

A partir de una exploración en torno a la relación entre monstruosidades y judeidad —una temática que se propuso abordar el Área de Artes del Espectáculo y Judeidad durante el 2020— la autora de este trabajo comenzó a realizar una adaptación del poema narrativo *Der volf* (El lobo) escrito por H. Leivik en 1920, con el objetivo de crear un ciclo de canciones (en) ídish titulado también *Der volf*. El resultado se ve reflejado en una presentación musical en la que interpreta vocalmente junto a Diego Schnitman en la guitarra eléctrica y Federico Garber en el piano, las dos primeras canciones del ciclo cuya música también compuso ella, además de una canción popular del repertorio ídish. Este escrito aborda, entonces, la génesis del proyecto musical y las reflexiones en torno al mismo desde la perspectiva de una artista-investigadora que “cree en la producción de pensamiento, colabora y se esfuerza por la transmisión y el registro de ese pensamiento” (Dubatti, 2020: 25-26).

> **Presentación**

El ídish es una judeolengua que llegó a la Argentina debido a una gran inmigración de judíos proveniente del centro y el este de Europa que comenzó a fines del siglo XIX y que la mantuvo como su medio de expresión y comunicación más frecuente y apropiado. De acuerdo con Susana Skura (2012), cuando sus hablantes se establecieron en este nuevo medio, pasó a ser una lengua étnica de inmigración que devino luego minoritaria y minorizada, una lengua en peligro. “Afortunadamente, a fines del siglo XX [...] con la globalización postindustrial y discursos del multiculturalismo, asistimos a la reivindicación del concepto de etnicidad y la valoración positiva de la diversidad...”. (*Ibid.*: 10). En este contexto, muchas personas, entre ellas yo misma, salimos al encuentro de esta lengua, la elegimos, la deseamos y la aprendemos institucionalmente.

Me atrevo a considerar las canciones en ídish que atañen a esta presentación como parte de las producciones y poéticas que el colectivo judío lleva adelante como grupo, actualizando su pasado en la

interacción entre generaciones; entre miembros de un mismo grupo o de diversos subgrupos, dentro y fuera de la comunidad. A la vez, se inscriben dentro de la música argentina, la cual consta de una diversidad de géneros que no tienen mayor conexión entre sus expresiones sonoras que la de surgir de un mismo territorio nacional.

La idea primigenia del proyecto en cuestión fue realizar una presentación musical en el marco del Área de Artes del Espectáculo y Judeidad del IAE en la que yo interpretase vocalmente tres canciones del repertorio ídich relacionadas, como dije anteriormente, con “monstruosidades”. En primera instancia, decidí circunscribir la pesquisa a “monstruos”, entendiéndolos como “criaturas ominosas que merodean en los callejones de la historia exponiendo fragilidades, inseguridades, temores y deseos de las culturas en las cuales aparecen”. (Idelson-Shein, 2019:1). El *monstrum* es etimológicamente aquel que revela, aquel que advierte.

Yo conocía previamente ejemplos dentro del folklore *ashkenazí* y la literatura ídich como los del *golem* y el *dibuk*, figuras que se inscriben dentro del gótico judío, una versión étnica del género gótico, pero no encontré canciones en ídich que se relacionaran directamente con ellas. Entonces pensé en la posibilidad de interpretar una canción diegética de *Der Dibuk*, película perteneciente a la época dorada del cine ídich en Polonia, estrenada en 1937 y dirigida por Michal Waszynski, cuyo guión está enteramente en ídich. Sin embargo, la versión que está accesible en YouTube no cuenta con subtítulos en inglés de ese fragmento, los cuales podrían haberme guiado en la comprensión del ídich para que yo pueda, además de transcribir la música, transcribir el texto. Finalmente decidí descartar esta idea.

Tanto es así que al no encontrar lo que estaba buscando, viré mi investigación hacia poemas o relatos que incluyeran aquel tipo de personajes para luego musicalizarlos o, si fuera necesario, adaptarlos y componer la música. Fue entonces que encontré *Der Volf*, poema narrativo de siete episodios cuyo argumento me maravilló desde el primer momento. Me propuse leerlo en su idioma original, el ídich, y adaptarlo, es decir, seleccionar fragmentos casi sin modificarlos para contar la historia en canciones.

En este sentido, consideré que el género ciclo de canciones, uno de los más importantes de la música del siglo XIX, sería ideal para eso, al consistir en un grupo de canciones individuales, completas por sí mismas pero diseñadas como una unidad para voz solista o ensamble vocal, con o sin acompañamiento instrumental. La cohesión entre las canciones, atributo necesario del género, estaría dada por el texto al seguir una línea narrativa.

- › ***Sobre Ash un koyl un mer gornisht (“Cenizas, brasas y nada más”) e In vald arayn (“Hacia dentro del bosque”)***

Por un lado, *lied* en alemán significa simplemente “canción”, aunque el término se utiliza más habitualmente para referirse únicamente a las canciones de compositores alemanes y austríacos del siglo XIX, generalmente para voz solista y acompañamiento de piano. Pero *lid* significa “canción” en ídich también, y abarca tanto la canción popular o folklórica como la académica o “artística”. Con respecto a la primera, podemos distinguir la balada, que cuenta una historia con énfasis puesto en una acción dramática, de la canción de tipo lírica, que pone el acento en la emoción causada por una experiencia. Según Itzik Gottesman (2017), muchas de las versiones (en) ídich de baladas internacionales mantienen el modo mayor característico, diferenciándose de la gran mayoría de las canciones populares (en) ídich que están en modo menor.

Vale recordar que, generalmente, las baladas eran poemas bastante largos que alternaban la narración y el diálogo en historias colmadas de aventuras románticas e incidentes sobrenaturales. Su forma se adaptaba muy bien a la musicalización y su mayor extensión con respecto al lied estrófico del siglo XVII requería mayor variedad de formas y texturas. Podríamos decir que *Ash un koyl un mer gornisht* e *In vald arayn* son *lider* que sin ser baladas, se aproximan más a este subgénero que a la canción de tipo lírica, ya que el eje reside tanto en la descripción del entorno como en la narración de la acción del protagonista desde el comienzo de la crónica hasta su transformación en lobo, tal como se podrá apreciar en el apartado siguiente.

En la interpretación de ambas canciones puede apreciarse cómo el acompañamiento instrumental no es simplemente un copartícipe de la voz, sino que ilustra e intensifica el significado de la poesía. Para *In vald arayn* se buscó especialmente que el contraste de clima y el movimiento del acontecer sean puestos de relieve por la música al iniciar la transformación del rabino en lobo, la cual tiene lugar en la segunda sección de la canción, escrita en la escala de “la menor armónica”, mientras que la primera sección está en la escala de “mi mayor artificial”. A su vez, el *Ash un koyl un mer gornisht* consta de una melodía en la escala de la menor armónica y una armonía que se diferencia al tener el V grado descendido, entendiéndolo como un color.

En este caso, las canciones están pensadas para ser cantadas por una soprano, al ser esa mi cuerda, con acompañamiento de piano, preferentemente. Sin embargo, no existe una partitura de la obra, sino únicamente la línea melódica acompañada del texto y de un cifrado americano, de modo que se pueda elegir el o los instrumentos que acompañen la voz y, asimismo, improvisar o realizar arreglos. De hecho, en la presentación musical a la que aquí se hace referencia, además de teclado, hay una guitarra eléctrica, cuya elección fue una decisión estética basada en su timbre. Por consiguiente, tanto el género de la obra como el ámbito de la línea melódica, que abarca casi dos octavas llegando a un *la₅* (según el índice acústico científico), se corresponden con la música académica, a la vez que la *lead sheet* —forma

abreviada de notación que contiene información musical básica utilizada principalmente para tocar *jazz*— y la guitarra eléctrica se relacionan directamente con la música popular.

En la Argentina, quienes cultivaron el género del ciclo de canciones, en ídich, fueron los compositores Alejandro Pinto, sobre textos de Kehos Kliger, Israel Aschendorf y Leizer Wolf, y George Andreani sobre textos del poeta Samuel Czesler. Por su parte, Bernardo Feuer compuso canciones sobre textos de Jaim Nachman Bialik, Isaac Leib Peretz y Mark Warshawsky. (Glocer 2020).

› **Contenido literario**

El monstruo que nos convoca o, mejor dicho, que convocamos, es el hombre-lobo, un híbrido perturbador que, de acuerdo con Jeffrey Jerome Cohen, evade una simple categorización y puede ser utilizado como un significante para distintos tipos de transgresiones, desórdenes y deseos (Lembke, 2019). Más aún, no se trata de un hombre común que se transforma en lobo, sino de un rabino. En este sentido, la de Leivik no es la primera obra en la que aparece un rabino-lobo, sino que:

“... la *editio princeps* de 1602 del *Mayse-bukh* [colección de cuentos tradicionales ídich] incluye el relato de un rabino piadoso convertido en lobo por su malvada esposa, y que se caracteriza por ser extremadamente violento y a la vez muy racional.” (*Ibid.*: 202)

Muy distinto es el motivo que desencadena la transformación del rabino en lobo en *Der volf*. H. Leivik escribe el poema narrativo o “crónica” en 1920, un año después de que se perpetraran en Ucrania durante la guerra civil rusa los pogromos más masivos y sanguinarios anteriores al *khurbn* —palabra que en ídich significa literalmente “devastación” y que hace referencia al genocidio llevado a cabo por los Nazis durante la Segunda Guerra Mundial —que implicaron la masacre de un número estimado de cincuenta mil judíos. Es el tercero de cuatro poemas considerados como “apocalípticos” o “visionarios”: *Er* (Él), *Dos kranketsimer* (La habitación enferma), *Der volf* (El lobo), y *Di shtal* (El establo). Cabe mencionar que al mismo tiempo que escribía *Der volf*, Leivik se encontraba trabajando en *Der golem. Dramatische poeme in akhtbilder*, es decir, “poema dramático” en ocho escenas inspirado en la figura mítica. Se publicó un año después, en 1921, y llevó un tiempo más hasta que fue adaptado para teatro y estrenado en Moscú en 1925. La versión no judía más difundida es la novela de Gustav Meyerinck, de 1915.

La crónica de *Der Volf* comienza el tercer día luego de un *pogrom* durante el cual un *shtetl* (villorio) anónimo es reducido a cenizas y escombros. Entre las ruinas, su único sobreviviente, el rabino del pueblo, recobra la conciencia. Esto no es de ningún modo un feliz despertar. Los victimarios se han ido y las víctimas han perecido. En cuanto el rabino comienza a buscar los restos de sus vecinos para poder enterrarlos de acuerdo con la tradición judía, se da cuenta de que nada ha quedado, solamente brasas y cenizas, por lo que no puede cumplir con su deber halájico hacia los muertos.

Al caer la noche, da un giro hacia el oeste —el sentido opuesto hacia el cual los judíos tradicionalmente rezan— y sigue el camino que conduce desde el pueblo masacrado hacia el bosque. “Con profunda desesperación, como si hubiera sido abandonado por la Ley (y por Dios)” (Geller, 2019: 254) corre para adentrarse en el bosque, y en el momento en que cruza el límite de la zona habitada, es atrapado por las redes empleadas para evitar que los lobos entren al pueblo. Lo que sucede a continuación es la aparente transformación del rabino en un lobo.

Judíos expulsados de otras comunidades comienzan a llegar al pueblo y lo primero que hacen, además de reconstruir las casas devastadas, es volver a poner en pie la gran sinagoga, de la cual sólo quedan paredes despojadas. El rabino se presenta ante ellos y le piden que realice los servicios religiosos, pero él insiste en que las ruinas permanezcan allí en recuerdo de su generación perdida y que, por lo tanto, el templo no sea reconstruido. Los nuevos moradores no le hacen caso y, en consecuencia, el rabino devenido lobo aúlla cada noche para aterrorizarlos. Mientras acontece *Neilá* (servicio de cierre) en *Yom Kipur* (Día de la Expiación), irrumpe el hombre-lobo en la sinagoga, donde es herido a muerte por uno de los fieles, otorgándole definitivamente un alivio a su sufrimiento y existencia, ligada al resto de su generación asesinada. Los nuevos habitantes pueden finalmente reconstruir su vida comunitaria.

Siguiendo a Geller, el protagonista transita a través de un terreno moldeado por las interrelaciones entre la agencia (humana), la comunidad, la Ley, la violencia mortal, la redención y, agrego, la culpa. Al respecto, me resuenan las palabras de Eliahu Toker (1972) sobre Leivik:

Toda la obra de Léivik constituye una larga reflexión centrada en la persona, y toda su maestría en el manejo de lo poético y de lo dramático, no es en sus manos sino la herramienta que emplea para cavar hondamente en sí mismo, en las ideas, en el devenir de la realidad.

Los personajes que habitan obsesivamente su obra son los protagonistas de su infancia y adolescencia: sus padres, las figuras bíblicas, el Mesías, la redención, la culpa, el heroísmo y el martirio.

Más aún, en el poema de Leivik *No estuve en Treblinka*, según Toker (*Ibid.*), aparece con toda claridad la culpa, multiplicada por los años que dura el martirio del judaísmo europeo mientras él permanece en Nueva York: "Yo debí morir con vosotros/ pero las fuerzas me faltaron/ y lo hago todo por ocultar ahora/ el debatirse de mi palabra y de mis manos" (*Ibid.*). Pareciera como si Leivik atravesara por lo mismo que el personaje de su poema escrito veinticinco años antes.

En cuanto a *S'brent* como canción que abre esta presentación musical, su elección radica en que tanto su letra como su melodía expresan el dramatismo de un *pogrom* mientras está aconteciendo, hecho que no se presenta en la crónica de *Der volf*, ya que como dijimos anteriormente, la acción comienza la tercera mañana luego de la masacre. *S'brent* describe el incendio del *shtetl*. El narrador, en primera persona, incita a los judíos a que no permanezcan inmóviles, que apaguen el fuego y que se defiendan aunque les cueste su propia sangre. Vale mencionar que Mordkhe Gebirtig escribió la canción en 1938, dos años

después del famoso *pogrom* acaecido en el pequeño pueblo de Przytyk, al que posiblemente esté haciendo referencia. Después de la guerra, que se cobró la vida del compositor y su familia en 1942, la canción se convirtió en una de las más populares e interpretadas mundialmente en las ceremonias en recuerdo del Holocausto junto con el Himno de los Partisanos, *Zog nit keyn mol*, del poeta y partisano Hersch Glick.

› **A modo de cierre**

Para concluir, citaré a Jorge Dubatti quien a su vez cita a Elena Oliveras: “la toma de conciencia del desarrollo de la obra solo puede aparecer post factum, una vez que ésta ha terminado. Sólo entonces el autor comprende que ha seguido el único camino en que se podía llegar a hacerla”. (2019:35). Mi obra aún se encuentra en proceso de composición y aguarda asimismo un análisis musical.

Bibliografía

- Dubatti, J. (2019). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En *La Escalera*, núm. 29, pp. 11-48. En línea: <<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/820/642>> (consulta: 15-02-2021).
- Geller, J. (2019). Der Volf or The Jew as Out(side of the)law. En Idelson-Shein, I. y Wiese, C. (eds.), *Monsters and Monstrosity in Jewish History. From the Middle Ages to Modernity* educación y realidad. Gran Bretania, Bloomsbury Academic.
- Glocer, S. (2020). Clase N°4 perteneciente al módulo N°4: Melodías del destierro. Música y judeidad en los escenarios argentinos (1930-1950). Capacitación Universitaria Extracurricular en Prácticas y Poéticas de la Judeidad argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gottesman, I. (2017). Folksong, Demons, and the Evil Eye: Folklore of Ashkenaz. En YIVO's Shine Online Educational Series, sitio web: <<https://yivo.org/Folklore-of-Ashkenaz>> (consulta: 3-5-2020).
- Idelson-Shein, I. (2019). : Writing a History of Horror, or What Happens When Monsters Stare Back. En Idelson-Shein, I. y Wiese, C. (eds.), *Monsters and Monstrosity in Jewish History. From the Middle Ages to Modernity* educación y realidad. Gran Bretania, Bloomsbury Academic.
- Lembke, A. (2019). The Raging Rabbi: Aggression and Agency in an Early Modern Yiddish Werewolf Tale (Maysebukh 1602). En Iris Idelson-Shein y Christian Wiese (eds.), *Monsters and Monstrosity in Jewish History. From the Middle Ages to Modernity*, Gran Bretania: Bloomsbury Academic.
- Skura, S. (2012). Introducción. Ídish en Argentina: mame-loshn, lengua muerta, lengua minorizada. En Susana, S (comp.), *Reflexiones sobre el idish*. Buenos Aires, Sholem Buenos Aires.
- Toker, E. (1972). *H. Leivik*. En The International Raoul Wallenberg Foundation, sitio web: <<https://www.raoulwallenberg>.