

Dibuk: figuras del cuerpo rememorado

PABLO DREIZIK

Pablo Dreizik es docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Ha estudiado la obra de Emmanuel Lévinas, Franz Rosenzweig y su recepción en el mundo latinoamericano. Es autor de La memoria de las cenizas. Historia trauma y representación. Durante cuatro años ha sido el responsable de la Biblioteca y Archivo del Museo del Holocausto de Buenos Aires.

El texto profundiza en la figura del *dibuk* (el alma de un muerto que entra en el cuerpo de un vivo), una entidad mítica y literaria que pertenece a la tradición de los judíos del este de Europa. La intención es recuperar los diferentes papeles que ha desempeñado en la memoria y trauma de la Shoá como movimiento de resistencia y creatividad.

The paper deepens into the figure of the Dibbuk (the soul of a dead person that gets inside the body of a living one), a literary-mythical figure that belongs to the Eastern European jewish tradition. The intention of this work is to trace back the different roles that this figure played in the memory and the trauma of the Shoah, as a movement of resistance and creativity.

Palabras clave:

- Dibuk
- Judaísmo
- Shoá/Holocausto
- Trauma
- Literatura judía

En su relato ‘El autoservicio’, el escritor de lengua *idish* Isaac Bashevis Singer narra el encuentro de dos refugiados judíos en Nueva York durante la inmediata posguerra: Aarón, especialista en literatura *idish*, y Esther, una joven que arrastra tras de sí las penurias de los campos de concentración rusos y alemanes. Una noche, consternada, Esther le comunica a Aarón que ella ha visto, en plena noche, a Hitler junto a otros nazis en un café de Broadway. Aron advierte, entonces, en Esther, un estado de progresiva demencia alucinatoria. Sin embargo, finalizando el relato, Aaron ofrece otra perspectiva acerca de las visiones de Esther:

Pensé en lo que me dijo Esther referente a Hitler en el autoservicio. Me había parecido una solemne tontería, pero ahora comencé analizar la cuestión. Si el espacio y el tiempo no son más que formas de percepción, como afirma Kant, y la calidad, la cantidad y la causalidad únicamente categorías del pensamiento, ¿por qué no iba Hitler a celebrar una conferencia con unos cuantos nazis en un restaurante automático de Broadway? Esther no habló como una loca. Había visto una porción de la realidad que la celestial censura prohíbe por lo general. Había tenido una vislumbre de algo situado detrás del telón de los fenómenos. [Más adelante, Aron concluye] Sí, por Broadway pasean cadáveres.¹

Como se ve, la reflexión final del personaje de Singer descarta cualquier explicación psicológica para las visiones de Esther; sugiere, en cambio, que las formas espectrales corresponden a una modalidad singular de

la rememoración, de traer el pasado a la presencia o al presente. Por otra parte, a través de una cita irónica a Kant,² el pasaje del relato de Singer señala que este régimen particular de rememoración compromete nuestras percepciones ordinarias de la temporalidad, significando una disyunción en la presencia del presente. Finalmente, la especulación de Aaron sobre este régimen fenoménico particular —por el que el pasado interrumpe el curso del presente— corresponde a un contexto específico: los eventos Shoá y el modo en que estos alcanzan a los sobrevivientes.

En lo que sigue, querríamos detenernos sobre el modo en que el requerimiento del pasado sobre el presente recurre a la figura de la espectralidad como forma expresiva privilegiada.

FIGURAS DEL CUERPO REMEMORADO. En diversos lugares de su obra, Adorno, Benjamin, Horkheimer y más recientemente Habermas han tematizado la relación que nos mantiene ligados al pasado en términos de responsabilidad. Se trata, específicamente, de un “exigencia” (*Anspruch*) interpuesta por el pasado y dirigida a la comunidad actual de los vivos. Exigencia de las víctimas y vencidos de la Historia, que tiene lugar gracias a una cierta “fuerza anamnética” que le es dada a cada generación. En palabras de la Tesis II de Benjamin: “A nosotros, como a cada generación precedente, nos fue concedida una débil fuerza mesiánica, sobre la que el pasado hace valer una exigencia [*Anspruch*]”.³ La solicitud que, así, dirige el pasado, de-formaliza tanto la temporalidad en la que se comprende el orden seguido por las generaciones como, sobre todo, el carácter concluido de la Historia. Es esta misma demanda que inter-

1 I. B. SINGER ‘The Cafeteria’, trad. de I. B. Singer y D. Strauss, *Collected Stories. A Friend of Kafka to Passions*, ed. de Ilan Stavans, The Library of America, Nueva York, 2004, pp. 68-84 (‘El Autoservicio’, *Un amigo de Kafka*, trad. de A. Bosh, Planeta, Barcelona, 1978 pp. 69-89).

2 Los relatos de Singer tratan frecuentemente diversos modos de la recepción de las ideas de Kant, Spinoza y Hume en el mundo intelectual de los judíos emancipados del siglo pasado. Para un excelente análisis del tratamiento de la filosofía de Spinoza en la narrativa de Singer, véase S. B. SMITH ‘A Fool for Love. Thoughts on I. B. Singer’s Spinoza’, *Iyyun. The Jerusalem Philosophical Quarterly*, 51, January, Jerusalén, 2002, pp. 4-51.

3 W. BENJAMIN, ‘Tesis de filosofía de la historia’, en *Discursos Interrumpidos*, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1987 (traducción modificada).

Un rasgo saliente en los desarrollos precedentes acerca de una “solidaridad anamnética” con las víctimas del pasado descansa en la aceptación de una relación determinante entre el carácter inconcluso de la Historia y quienes interponen sus demandas, es decir, los “muertos”

pone el pasado aquello que mantiene inconcluso el transcurso de la Historia.

En un contexto marcado por las discusiones de los historiadores alemanes —*Historikerstreit*—,⁴ Habermas vuelve sobre el tópico benjaminiano de la “débil fuerza anamnética”, entendida ahora como la preservación activa de una forma de recuerdo solidario con aquellos que perecieron bajo el nazismo. Se tratará en este caso del mantenimiento de “la fuerza débil de un recuerdo expiatorio” que poseemos, aun cuando “no podamos reparar las injusticias que se hicieron a los muertos”.⁵

Un rasgo saliente en los desarrollos precedentes acerca de una “solidaridad anamnética”⁶ con las víctimas del pasado descansa en la aceptación de una relación determinante entre el carácter inconcluso de la Historia y quienes interponen sus demandas, es decir, los “muertos”. Tal aspecto fue subrayado por Benjamin en la Tesis IV, al sostener que las generaciones precedentes vencidas —los “muertos”— emplazan o interrogan a la comunidad de los vivos.

EL ESPECTRO COMO LLAMADA DEL PASADO EN LAS TRADICIONES LITERARIAS. La figura del espectro como representación de la carga del pasado, extendida sobre la comunidad de los vivos, ha sido un motivo persistente y complejo de la tradición literaria desde los comienzos de la modernidad.

Las narrativas que suceden al periodo de la Revolución Francesa mantienen una nota de ambigüedad respecto al pasado. Por una parte, despliegan un campo figuras donde la acción humana es percibida como un ejercicio emancipado del peso de las tradiciones y del pasado: el hombre nuevo es un rebelde en alianza con el demonio, como Caín en la obra de Byron. Sin embargo, durante el mismo periodo, el pasado — como prehistoria personal, tradición, autoridad y ley moral— es también percibido en la forma de una presencia siempre acechante por retornar. Un modo predominante en que la tradición literaria ha expresado esta amenaza de retorno del pasado ha correspondido a la figura del espectro. Pueden citarse entre muchas expresiones del periodo: ‘La caída de la casa Usher’, de E. A. Poe, las apariciones de Milton en los versos de Blake, *La casa de los siete tejados*, de Hawthorne, y el espectro del padre de Hamlet.

En tradición literaria judía el tema del pasado como espectralidad reconoce una historicidad propia. En su magnífico ensayo ‘Influencia de Wyspianski sobre el drama de Peretz *De noche en el viejo mercado*’, V. Erlich ha señalado la importancia en la literatura de Peretz del

tema de los espectros como figuras de redención: “Casi todas las sombras del otro mundo y los muertos representan temas específicamente judíos”; “los muertos en la obra de Peretz están enloquecidos de alegría por su repentina liberación. Tienen una sed apasionada de felicidad, de placeres sensuales. Buscan la compensación por años innumerables de petrificación, esclavitud y miseria”.⁷ Al considerar esta tradición, será posible observar, a través de su curso, las continuidades y rupturas que ha experimentado a partir del acontecimiento del exterminio nazi en Europa.

En *Sombras sobre el Hudson*, publicada por entregas en el diario *idish Der Forverts* entre 1957 y 1958, Singer presenta al profesor Shrage de Varsovia, lector de Kant, Hume y Spinoza, que “había llegado a Estados Unidos en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, pero su esposa Edzhe había sucumbido a manos de los nazis. Desde entonces continuaba guardando luto por ella e insistía en establecer contacto con su espíritu”. En uno de sus parlamentos, el profesor Shrage expresa: “¿Dónde estará ahora Edzhe? Lo acepto, su cuerpo ya no se encuentra en nuestro mundo, seguramente fue reducido a cenizas por los asesinos nazis. Pero ¿y su alma? ¿Adónde a ido a parar?”. La tentativa de comunicación del antiguo profesor de Varsovia se incluye dentro de un elenco de reflexiones sobre el estatuto de los cuerpos ausentes: “Si de verdad se trataba de Netty [su esposa asesinada], significaría que un espíritu puede en cualquier momento adoptar la forma de un cuerpo; y no sólo eso sino un corazón que late... Pero ¿cómo se encarnaba el espíritu? ¿De dónde sacaba la materia?”.⁸

En *Escoria*,⁹ Singer vuelve sobre este recurso para señalar la dirección del trabajo anamnético, cuando Max, el personaje de la novela, participa de una sesión espiritista en Varsovia con la intención tomar contacto con su hijo Arturo enterrado en Buenos Aires.

En la narrativa de Singer, entonces, la apelación al fantasma —en los textos que siguen a la destrucción de los judíos en Europa— permite mostrar modos evocativos por los cuales los sobrevivientes de la Shoá intentan traer al presente la presencia de sus seres queridos asesinados.

En otro contexto de evocación, pero con igual fuerza de significación respecto a la personificación de la acechanza espectral del pasado, el relato de Bernard Malamud ‘El pájaro judío’ sigue con una interesante variante esta matriz expresiva. En el cuento, un pájaro negro y enfermo que habla *idish* irrumpe en el departamento neoyorquino de la familia Cohen. El pájaro, cuyos hábitos y gustos describen el pasado de pobreza de los pequeños pueblos judíos de Europa oriental, asedia a la familia Cohen al evocarles rasgos de origen que ellos ahora rechazan como propios. Cuando el pájaro ingresa violentamente por la ventana, Cohen lo interroga “¿Estás seguro de no ser una especie de fantasma o alma en pena?”.¹⁰

EL DIBUK, CUERPO ESPECTRAL Y ANAMNESIS HISTÓRICA. El mito del *dibuk* representa como ningún otro la idea de una presencia espectral en el universo de la Europa judía oriental anterior a la Shoá. En su sentido primario, el *dibuk* refiere a la presencia de un espíritu que ingresa en los cuerpos y se adhiere al alma provocando la locura. En cuanto a sus fuentes, el *dibuk* no aparece

4 *Historikerstreit: Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, Hrsg. von Rudolf Augstein, Piper Verlag, Munich, 1987.

5 J. HABERMAS, *Identidad Nacional e Identidad Posnacional*, trad. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1989, p. 121.

6 El término “solidaridad anamnética” fue acuñado por Ch. Lenhardt en su reconstrucción del debate entre Benjamin y Horkheimer en ‘Anamnestic Solidarity: The Proletariat and its Manes’, *Telos*, 25 (1975), pp. 133-155.

7 V. ERlich, ‘Influencia de Wyspianski sobre el drama de Peretz *De noche en el viejo mercado*’, en *Estudios y ensayos sobre tópicos judíos*, Instituto Científico Judío-IWO, Buenos Aires, 1958, pp. 103-123.

La versión inglesa apareció en *Yivo Annual of Jewish Social Science*, 6 (1951), pp. 19-36. El texto de la obra de Peretz se ha publicado entero en *Prooftexts: A Journal of Jewish Literary History*, Indiana, enero de 1991, vol. 12, 1.

8 I. B. SINGER, *Sombras sobre el Hudson*, trad. de R. Henelde y J. Abecassis, Ediciones B, Barcelona, 2000, pp. 28, 176.

9 I. B. SINGER, *Escoria*, trad. de C. Lagarriga, Planeta, Buenos Aires, 1991.

10 B. MALAMUD, ‘El pájaro judío’, *Cuentos*, trad. de J. Ferrer Aleu, Plaza & Janés, Barcelona, 1987, p. 124.

ni en la tradición talmúdica ni en la tradición cabalista, sólo en el siglo XVII se introduce este término en la literatura de los judíos alemanes y polacos, presumiblemente como abreviatura de *dibbuk me-ru'ah ra'ah* (el movimiento de adhesión de un espíritu ingresante), de donde se retiene la acción de adherencia (*davok*).¹¹ Esta tradición ha dado lugar a una de las obras, hasta hoy, más importantes del teatro judío: *Der Dibbuk* de S. Anski —nombre literario de Salomon Zainwil Rapaport—, publicada por primera vez en 1916 y varias veces representada en diversos escenarios del mundo.

La historia de Ansky tiene lugar en un pequeño pueblo judío de Europa Oriental, un shtetl, donde Hanan, un pobre estudiante de la Cábala, muere luego de enterarse que la mujer que ama —Leah— se casará con otro. El alma apesadumbrada del espíritu de Hanan retorna como un *dibuk* e ingresa en el cuerpo de Leah. El padre solicita al sabio jasídico del pueblo que efectúe un exorcismo a Leah. Luego de una larga lucha, el *dibuk* deja el cuerpo de Leah, pero precisamente en ese instante ella muere. El *dibuk* logra así capturar su alma por toda la eternidad.

El interés suscitado por *Der Dibbuk* fue notorio desde su estreno, primero en *idish* por la *troupe* de Vilna en 1922, seguida por la puesta en escena del legendario grupo teatral *Habimá* dirigido por E. Vakhtangov con un carácter distintivamente expresionista, y las versiones filmicas de 1938 en Polonia, hoy consideradas un clásico del cine *idish*. Por otra parte, el alcance de la obra de Ansky se extendió tempranamente más allá de los límites del universo lingüístico y cultural judío de Europa oriental: en 1934 se estrena en la Scala de Milán la opera *II Dibbuk*, de Lodovico Rocca; igual ocurre con el ballet de J. Robbins y la versión musical de R. Simoni y D. Temki, entre muchas otras. El *dibuk* es el tema central de la obra teatral *The tenth man (El décimo hombre)* de P. Chayefsky, estrenada en Buenos Aires por O. Fessler a comienzos de la década del sesenta.

Las razones de la atención concedida a lo largo del tiempo, a través de múltiples y diferentes versiones, a una obra surgida de un medio con escasos intercambios con la cultura de Europa occidental, responde a la intensidad con que esta obra expresó la tensión —a través de rasgos religiosos y eróticos— entre el pasado de la tradición y el mundo de la emancipación. En los años de su estreno, esta tensión expresó la tensión entre el mundo tradicional de la ley y el nuevo espíritu de la emancipación (el título completo de la obra es, precisamente, *EI dibuk. Entre dos mundos*); mientras que, durante los años inmediatos a su estreno, la obra pudo expresar la tensión entre los soviets revolucionarios y la antigua Rusia, así como, en su temprana representación en Palestina, el retorno del pasado del gueto. De esta manera, la capacidad de la obra de Ansky de 1916 en orden a soportar y trasladar significaciones diversas y opuestas, según los contextos de recepción y producción, da cuenta de la potencia expresiva de las figuras de la espectralidad para exhibir la carga del pasado sobre la generación de los vivos.¹² El idioma de los judíos en las comarcas y ciudades de Europa oriental se transforma en un espectro errante, luego de que quienes podían hablarlo y comprenderlo fueran asesinados.

De las transformaciones que la figura del *dibuk* padeció en su representación, aquellas que siguieron al

exterminio masivo de la población judía de Europa resultan las más intensas en actualizar sus significaciones.

El carácter íntimo del entrelazamiento que liga la espectralidad al destino del idioma *idish* ha ocupado el motivo central de las tempranas narraciones de Singer: 'El último demonio' (*Mayse Tishevits*) y 'El espejo' (*Der shpzig*), y, como K. Frieden ha señalado, sólo el horizonte de la devastación y exterminio otorgan inteligibilidad a este personificación.¹³

LA POSESIÓN. En su trabajo *La posesión demoníaca*, Starobinsky ha estudiado tres modos ejemplares de representación de la posesión de demonios o furores en la tradición de Occidente.¹⁴ Los tres estudios encuentran en la representación de la posesión claves para la comprensión cultural de la historia de Occidente. En el caso de la figura del *dibuk*, la posesión —como N. Seidman ha señalado en 'The Ghost of Queer Loves Past: Ansky's Dybbuk and the Sexual Transformation of Ashkenaz'¹⁵ involucra marcados sesgos eróticos; enfatiza la fuerza y la corporeidad comprometida en la forma de ingreso con que irrumpen el pasado en el presente.

Un modo ejemplar en que el recurso a la "posesión" ha podido expresar la carga del pasado en Europa tras el exterminio nazi puede descubrirse en la re-escritura de la historia del *dibuk* en la novela de Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*.¹⁶ La obra de Gary narra la historia del actor cómico judío M. Cohn —alias Gengis Cohn—, asesinado en abril de 1944 por Schatz, comisario de las SS. Veinticuatro años después, el espíritu de Cohn regresa como un *dibuk* apoderándose del cuerpo del ex perpetrador, ahora jefe de policía de la ciudad de Licht. El *dibuk* asedia a Schatz donde quiera que vaya, le habla, y habla —como un ventrílocuo— a través de él, se sienta junto a su cama con la estrella amarilla.

Para concluir, señalemos la que entendemos que es una de las respuestas más creativas a la catástrofe, 'La extraña historia del gato Jaim Jaikl' del escritor de lengua *idish* I. Aschendorf —superviviente de los campos de concentración— radicado en Buenos Aires.¹⁷ Aschendorf utiliza el tema fantástico de la posesión en el contexto del nazismo. En su relato, apela al motivo del asedio espectral a través de la historia de Jaim Jaikl, quien, a punto de ser descubierto por los nazis, logra, mediante el uso de recursos de la tradición mística judía, transformarse en un gato. En su nueva condición, Jaim logra huir al sector alemán del gueto judío donde, en venganza, clava sus garras en los ojos del perro de

11 Para un estudio de las fuentes del *dibuk* en la tradición judía, véase Y. BILU, 'Dibbuk and Maggid. Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism', *AJS Review* 21/2, vol. XXI, 2, 1996, pp. 341-366.

12 Por ejemplo, la re-escritura que supone *Dybbuk* de M. Ovadia y M. Cantoni, estrenada en 1995 en el teatro Franco Parenti de Milán, la cual incorpora fragmentos del monumental texto épico-testimonial de la literatura de la Shoá 'El canto del pueblo judío asesinado', de Y. Katzenelson. Como ha mostrado L. Quercioli Mincer en 'Il Dibbuk dei polacchi. L'elaborazione dello spazio ebraico nella Polonia contemporanea' (próximamente en *Polonia tra passato e futuro*, ed. de K. Jaworska, Franco Angeli, Milano, 2008), las puestas en escena de *Der Dibbuk*, que, con sus variantes, se estrenaron en Polonia después de la Shoá —especialmente las de K. Warlikowski y A. Wajda—, no pueden desligarse de la memoria del nazismo y especialmente, del rol de Polonia y de la población polaca no judía en aquellos acontecimientos.

13 K. FRIEDEN, 'I. B. Singer's Monologues of Demons', *Protexts*, 5, Indiana, 1985, pp. 263-268.

14 J. STAROBINSKY, *La posesión demoníaca. Tres estudios*, trad. de J. Matias Díaz, Taurus, Madrid, 1976.

15 *Queer Theory and the Jewish Question*, ed. de D. Boyarin, D. Itzkovitz and A. Pellegrini, Columbia UP, Nueva York, 2004.

16 R. GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, Gallimard, París, 1995.

17 I. ASCHENDORF, 'La extraña historia del gato Jaim Jaikl', *Tesoros del judaísmo*, Editorial Enciclopedia Judaica Castellana, México, 1959, pp. 220-240. Para una aguda visión del tratamiento literario de la Shoá en Latinoamérica, véase N. GLICKMAN, 'Aproximaciones al tema del Holocausto en la literatura latinoamericana', *Eco*, Bogotá, n° 255, 1983, pp. 287-297. No puede dejar de mencionarse la reciente versión del *dibuk* en el cuento de la escritora argentina A. M. SHUA 'Un *dibbuk* en América', *Cuentos con fantasmas y demonios*, Shalom, Buenos Aires, 1994, pp. 144-158.

El idioma de los judíos en las comarcas y ciudades de Europa oriental se transforma en un espectro errante, luego de que quienes podían hablarlo y comprenderlo fueran asesinados

un oficial nazi. Así, la narrativa espectral que retoma Aschendorf consume la redención del pasado, una respuesta que, incluso como venganza, desafía el momento melancólico de la literatura posterior a la Shoá.

Si volvemos a las figuras de la espectralidad en las tradiciones literarias de Occidente, Harold Fisch¹⁸ ha mostrado cómo la presencia obsesiva del pasado ha tenido una significación diferente en la imaginación inglesa o norteamericana y en la imaginación judía.

Así, en *Espectros*, de Ibsen, el fantasma del pasado representado por el capitán Alving es un dios precristiano que convoca desde un tiempo inmemorial a una reconciliación con la naturaleza. Igualmente, los espíritus del pasado que se van adueñando de Kurtz y de Marlow en *El corazón de las tinieblas* de Conrad representan el llamado de la memoria del temprano salvajismo, el regreso a la naturaleza.

El otro fantasma, el que hemos recorrido en torno a la figura del *dibuk*, forma parte, en cambio, de las figuras que en Occidente han representado un asedio de tipo ético. Aquí el asedio es la forma en que adviene el pasado de los muertos bajo el modo de una exigencia, anterior a cualquier contrato asumido libremente, y que nos conmina a responder por él.

18 H. Fisch, 'The figure of the Dybbuk', en *Commentary*, 4, abril de 1971, pp. 70-75.

