



Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales

ACTAS DE LA XXI CONFERENCIA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MUSICOLOGÍA
Y XVII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA

Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música.

Prácticas y (etno) estéticas musicales

XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y

XVII Jornadas Argentinas de Musicología

Mendoza, 31 de julio al 3 de agosto de 2014



ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA



Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología / Stella Aramayo [et.al.]; edición literaria a cargo de Ana María Olivencia [et.al.].

1° Ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología, 2015.

E-Book.

ISBN 978-950-99271-2-4

1. Musicología. 2. Música Latinoamericana. I. Aramayo, Stella II. Olivencia, Ana María, ed. lit.

CDD 780.80

Fecha de catalogación: 06/07/2015

Diseño de tapa: D.I. Claudia Grebenc y D.I. Irene Diez.

Las editoras no concuerdan necesariamente con las opiniones vertidas por los autores.



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons
Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported. Para ver una copia de esta
licencia, visita [http://creativecommons.org/licenses/by-
sa/3.0/deed.es_AR](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es_AR).

aamusicologia.com.ar

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su Personería Jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia. Su número de identificación es 360.1.09

Dirección postal: México 564. 1° Piso. (1097). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

E-mail: **info@aamusicologia.com.ar**

Índice

Índice.....	4
Palabras previas	6
Estéticas, performatividad y recepción musical en la América Latina del Siglo XX	8
<i>Lila Fabro Jasiner. Decir/cantar Kaddish en América Latina: transmisión diaspórica en La Pasión según San Marcos de Osvaldo Golijov</i>	<i>9</i>
<i>Marcela Perrone. La no-discursividad en la organización temporal dentro de la música latinoamericana de concierto de los 70: Algunas reflexiones sobre estética, filosofía y política.....</i>	<i>20</i>
<i>Andrés Belfanti. Performatividad e identidad en la música latinoamericana para medios mixtos.....</i>	<i>30</i>
<i>Martín Kutnowski. Disonancia de tópicos estilísticos: parodia, sátira y rebeldía en la obra de Leo Masliah y Les Luthiers</i>	<i>44</i>
<i>Silvina L. Mansilla. La Sonata para piano (1921) de Athos Palma. Procesos de recepción en la producción musical argentina</i>	<i>57</i>
<i>Hernán Gabriel Vázquez. Conversación, escritura y análisis. Construcción y deconstrucción de discursos en entrevistas actuales a compositores latinoamericanos</i>	<i>68</i>
<i>Fátima G. Musri, Silvia S. Mercáu y José I. Weber. La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938).....</i>	<i>78</i>
<i>Oscar Olmello y Andrés J. Weber. La guitarra académica rioplatense en la primera mitad del siglo XX. Un itinerario desde los márgenes al centro</i>	<i>95</i>
<i>Myriam Kitroser. De la práctica a la teoría: relaciones entre dos protagonistas en los orígenes del campo de la música antigua en Argentina.....</i>	<i>110</i>
Música e identidad	125
<i>Alejandro Bluhn. Representando! Rap e identidad en jóvenes raperos de la ciudad de Rosario</i>	<i>126</i>
<i>Fabricia D. Malán Carrera. El canto comunitario y la identidad colectiva. El caso de los inmigrantes valdenses en el Río de la Plata.....</i>	<i>140</i>
<i>Guido A. Saá. La poética del estilo medio de Britney Spears como viraje comercial hacia el mercado joven-adulto</i>	<i>155</i>
Práctica y pedagogía musical	166
<i>Salvador Campos Zaldiernas. Enrique Iniesta (1906-1969), influencia de la pedagogía española en el violinismo chileno</i>	<i>167</i>
<i>Mauricio Valdebenito. ¿Práctica sin teoría?: Ricardo Acevedo y sus dos discos de guitarra chilena en la década de 1960.....</i>	<i>178</i>
La industria cultural y musical: reflexiones y recorridos en América Latina	191
<i>Juan C. Poveda Viera. La exotización del ser latinoamericano por parte de la industria musical estadounidense de mediados de siglo XX. Reflexiones a partir de los filmes «Saludos Amigos» (1942) y «The Three Caballeros» (1944).....</i>	<i>192</i>

<i>Nicolás Masquiarán. “Dime de dónde eres”. Mercado musical chileno y repertorios políticos discretos en la década de 1990.....</i>	<i>205</i>
Música colonial y religiosa en América Latina	218
<i>Mario Masera. Análisis intertextual del canto neo-gregoriano. El caso de los monasterios benedictinos de Argentina y Chile.</i>	<i>219</i>
<i>Juan P. Páez. La música en torno a una devoción religiosa en Mendoza en la época de los centenarios argentinos.....</i>	<i>235</i>
<i>Stella Aramayo. Música gregoriana en la Profesión Solemne de las monjas dominicas de clausura en el Buenos Aires del siglo XXI.</i>	<i>248</i>
<i>Cristián Guerra Rojas. “Rostro divino, ensangrentado”: teoría y praxis de la composición y adaptación musical en las iglesias protestantes en Hispanoamérica durante el siglo XIX a partir del estudio de un himno</i>	<i>264</i>
<i>Clarisa E. Pedrotti. Pobres, negros y esclavos: ministriles en Córdoba del Tucumán.....</i>	<i>280</i>
El rock en Argentina	291
<i>Lisa Di Cione. Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina: de Johnny Carel a los Teen Agers.....</i>	<i>292</i>
La música en su interacción con otros campos artísticos	304
<i>Mariana Signorelli. La función poética del material sonoro en la danza contemporánea. Abordaje metodológico para el análisis de la música en espectáculos coreográficos de Buenos Aires en la actualidad. Caso Río conmigo de Diego Franco (CNDC)</i>	<i>305</i>
<i>Graciela B. Restelli. Un aporte al estudio de la música en el teatro popular de Buenos Aires durante la década del 20: el caso de las obras para Narcisín</i>	<i>323</i>
<i>Cintia Cristiá. Interrelación de la música y las artes visuales en la Argentina según la exposición Diálogo de musas: teoría estética y praxis artística</i>	<i>336</i>
Fondos documentales	348
<i>Silvina L. Mansilla y Guillermo Dellmans. El patrimonio de música académica argentina en custodia en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.....</i>	<i>349</i>
<i>Pablo Fessel. El Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional.....</i>	<i>359</i>
<i>Ana M. Olivencia. Nueva aproximación a la trayectoria de Julio Perceval a través de la prensa</i>	<i>374</i>
El análisis musical en la música del Siglo XX.....	389
<i>Héctor Rubio. El problema de la “expresión” en la obra tardía de Anton Webern. La antinomia construcción-expresión en la Sinfonía op. 21</i>	<i>390</i>
<i>Alejandro Martínez. Algunos aspectos de los micromodos de Francisco Kröpfl y su contextualización histórica.</i>	<i>399</i>

Decir/cantar *Kaddish* en América Latina: transmisión diaspórica en *La Pasión según San Marcos* de Osvaldo Golijov

Lila Fabro Jasiner

Estudiante de Licenciatura en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

En este trabajo se abordan las implicancias de la recontextualización del *Kaddish* -como ritual de duelo del pueblo judío- en *La Pasión según San Marcos* del compositor argentino Osvaldo Golijov. A partir de interrogantes que indagan acerca del desplazamiento de la función ritual del decir *Kaddish* ante el momento íntimo de la muerte, a su reubicación en el escenario como parte de una decisión y elaboración artístico-estéticas determinadas, entrevemos una trama de desfasajes semánticos entre música y palabra, y entre palabra y palabra. En este sentido, tomamos en consideración la doble concepción del duelo como dolor ante la muerte y como enfrentamiento dialéctico, para dar cuenta de los entrecruzamientos de ambas acepciones en relación al tema abordado. Nuestro interés se centra en la interrogación de los signos lingüísticos, tanto líricos como musicales, presentes en el *Kaddish* de Golijov como base para preguntar por lo ritual y lo cultural presentes en la obra. Proponemos, asimismo, la reflexión sobre el recogimiento de lo ritual desplazado de su origen, en tanto problemática específica e inherente de la condición diaspórica del pueblo judío; en este caso, en relación a desfasajes múltiples de la evangelización cristiana en América Latina y en Argentina.

Palabras clave: *Kaddish*, Golijov, ritual, diáspora.

Reciting/Singing *Kaddish* in Latin America: Diasporic Transmission in Osvaldo Golijov's *Passion According to St. Mark*

Abstract

This paper analyses the consequences of the recontextualization of *The Passion according to St. Marks's Kaddish* of the Argentine composer Osvaldo Golijov. We pose questions about the displacement of the ritual function of the *Kaddish* at the private moment of death, to its relocation at the stage as part of an artistic-aesthetic decision and so we observe a net built of semantic gaps between music and words, and between words and words. According to this, we consider the Spanish word of mourning – *Duelo*- as grief and also as dialectic duel, in order to illustrate discursive intertwinings. We focus on the interrogation of linguistic signs, both musical and lyrical, in Golijov's *Kaddish* in order to ask for the places of ritual and cultural in the musical piece. Furthermore, we propose the reflection on the ritual displacement as an inherent and specific issue of the diasporic condition of the Jewish people; in this case, related also to the Christian evangelization in Latin America and in Argentina.

Keywords: *Kaddish*, Golijov, ritual, diaspora.

En el siguiente trabajo abordaremos interrogantes relativos a las implicancias del *Kaddish* de duelo, como plegaria judía, al final de una obra musical con textos del Evangelio según San Marcos. Intentaremos así, dar cuenta de las mismas no desde una cuestión espiritual o religiosa, sino desde la interrogación y la escucha de enlaces simbólicos presentes en el *Kaddish* en relación al texto bíblico dentro de la obra contemporánea *La pasión según San Marcos* (2000) del compositor argentino Osvaldo Golijov.

Lo ritual

De todas las plegarias de la liturgia judía ninguna despierta más emoción ni inspira mayor reverencia que el Kadish, recitado ante el fallecimiento de un ser querido en funerales y reuniones recordatorias de los difuntos, siendo un deber de los hijos el decir Kadish durante once meses luego de la muerte del padre o de la madre.¹ En sus orígenes el Kadish no constituía una oración de los dolientes sino que era profesado por los rabinos al concluir sus clases, haciendo alusión a la esperanza mesiánica derivada de los profetas y salmos. Así, el decir *Kaddish* no constituye una oración por los muertos ni tampoco refiere a la muerte. Es una plegaria por la santificación del nombre de Dios (Kidush Hashem) y de la Torá como verdad revelada. [Ver Anexo I].

El Kadish es un texto transmisor de la espera y esperanza mesiánica del pueblo judío y se destaca como eje central su carácter colectivo en la espera y participación de una respuesta. De esta forma, la plegaria no constituye un acto solitario e independiente sino uno compartido y enlazado con otros –el Kadish se dice únicamente en presencia de un *minián*, es decir, en presencia de diez hombres, y a continuación de un salmo o plegaria–.

Nos parece importante mencionar la existencia de variaciones del ritual y texto del *Kaddish* –Medio *Kaddish*, *Kaddish* rabínico, Kadish completo, Kadish de duelo– relativas a las épocas históricas, a los diversos contextos y a las tradiciones –*ashkenazi* y *sefaradí*– al interior mismo del judaísmo. El Kadish de duelo o *Kadish Yatom*, que toma el texto del Kadish completo, incluye dos frases más incluidas a partir del siglo VIII de la Era Común, que reflejan el anhelo de paz. [Ver Anexo II].

En nuestros días, el decir *Kaddish* no constituye únicamente una plegaria funeraria pero en este caso, haremos caso a su función en relación a la muerte, ya que el

¹ Rabi Hayim Halevi Donin: *Rezar como judío. Guía para el libro de oraciones y el culto en la sinagoga* (Jerusalem: Editorial Eliner, 1990/5750).

Kaddish que concluye la *Pasión* de Golijov es un *Kaddish* de duelo a continuación de la *Crucifixión* y *Muerte* de Jesús.

De esta forma, reparamos en la posible significación del Kadish de duelo en la leyenda del Rabí Akiva y del niño que redime el alma del padre difunto al recitar *Kaddish* públicamente;² dando cuenta del lazo entre padre e hijo y de la sucesión de generaciones. Constituye así, una plegaria que no habla de la muerte sino de la vida y la transmisión generacional; es un ritual que de forma doliente enlaza una vez más.

De esta forma, consideraremos a lo largo del presente análisis, al Kadish de duelo como corte y enlace, como duelo y transmisión, como desplazamiento y permanencia.

Lo diaspórico

El carácter diaspórico del *Kaddish* en la *Pasión* se encuentra en la recontextualización del ritual en una obra musical, en tanto desplazamientos entre significados y significantes. En este sentido, la función ritual del decir Kadish de duelo ante el momento íntimo de la muerte, es desfasada y se la ubica en el escenario como parte de una decisión y elaboración artístico-estética determinadas.

Destacamos así, que la inclusión o tratamiento de temáticas y textos religiosos en la historia de la música no solo data del origen de la misma, sino que *es* el origen de la misma, en función ritual pero, en este caso, escuchamos lo ritual y lo artístico que se exceden a sí mismos convirtiéndose en un hacer metafórico-artístico. Golijov fragmenta, transforma y atraviesa culturalmente el texto del Evangelio según San Marcos del Nuevo Testamento en su lectura y tratamiento como obra de arte. El evangelio cristiano deja de ser tal y pasa a ser una narración lírico-musical con un andamiaje musical heterogéneo o "multicultural", como ha sido llamado por una multiplicidad de críticas.³

En nuestra lectura, la narración resultante de la sucesión y superposición de géneros musicales de distintas procedencias –cubanas, afro-brasileñas, argentinas,

² Donín: *Rezar como judío*, p. 291.

³ Ver: 1) Mark Swed, "The passion of Osvaldo Golijov", *Los Angeles Times* (2000), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.osvaldogolijov.com/wd1r.htm>; 2) Richard Taruskin, "Sacred entertainments", en *The Danger of Music and other Anti-utopian Essays* (Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 2009), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web <http://es.scribd.com/doc/129447619/Richard-Taruskin-the-Danger-of-Music-and-Other-Anti-utopian-Essays-2009>; 3) "Una obra mestiza contemporánea superior", *La Nación Espectáculos* (2012), recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.lanacion.com.ar/1456300-una-obra-mestiza-contemporanea-superior#comentar>.

estadounidenses, europeas, judías, entre otras—, no responde a un tipo de discurso multicultural sino a uno anclado en la complejidad y la problemática general de la colonización y evangelización cristiana, presente en sus singularidades regionales y culturales. Observamos los entrecruzamientos, disparidades, disonancias y paradojas del texto evangélico cristiano reestructurado narrativamente para dar cuenta críticamente de la lógica cultural del capitalismo multinacional o multiculturalismo.⁴

La presencia de elementos o recogimientos de diversos géneros musicales y culturas, la entendemos sí como una utilización de elementos culturales diversos de parte del compositor en pos del producto final artístico, pero reconociendo también en ella las fragmentaciones, ruinas, forzamientos, recuerdos, olvidos y asimilaciones propias del orden de lo diaspórico y del orden de los sincretismos culturales. Por lo tanto, lo diaspórico, entendido no en tanto desplazamiento de un lugar geográfico a otro, sino como desplazamiento simbólico,⁵ atraviesa la totalidad de la *Pasión* de Golijov; y escuchamos en el decir/cantar *Kaddish*, al final de la obra, uno de los elementos esenciales de la concepción discursiva diaspórica del compositor.

Nos interrogamos, así, por el modo en que opera el decir/cantar *Kaddish* en la obra de Golijov, encontrando una posible respuesta en la resemantización y cuestionamiento tanto del texto bíblico cristiano como de la significación y práctica litúrgica judía: ¿Se dice Kadish en la *Pasión según San Marcos*? ¿Se canta Kadish en la *Pasión*? ¿Qué es decir/cantar *Kaddish*? ¿Es eso un Kadish?

Desfasajes y superposiciones lírico-musicales

Musicalmente, escuchamos como característica preponderante del *Kaddish*, el desfasaje y la superposición de cuatro planos de elementos heterogéneos que conforman un discurso sonoro unificado a pesar de la heterogeneidad de sus componentes. Al igual que toda la *Pasión* (exceptuando los números *Danza del pescador* y *Lúa Descolorida*), el *Kaddish* es una pieza esencialmente coral con presencia de pequeños grupos corales – en virtud de la espacialización sonora– sumados a los planos del canto solista, de la percusión y de la orquesta. La forma de la pieza está dada por la segmentación de

⁴ Slavoj Žižek: “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1998).

⁵ Diana Sperling: “La centralidad del borde”, en Feierstein, R. y Sadow, S. (comps), *Creecer en el gueto, crecer en el mundo* (Buenos Aires: Milá, 2005). Recuperado el 14 de Abril de 2014 del sitio web: <http://www.bjpa.org/Publications/details.cfm?PublicationID=3776>.

acuerdo a la presencia o no presencia de los diferentes planos en una Introducción seguida de diez partes nombradas: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J.⁶

Consideramos que en el *Kaddish* se presentan tres vertientes: a) elementos minimalistas, b) elementos rítmicos de música popular y c) una textura instrumental producida por técnicas extendidas. Dentro de los elementos minimalistas identificamos motivos recurrentes –invariables o que presentan una mínima variación– cuyas superposiciones generan desfasajes o corrimientos métricos; caso de polimetría vertical presente a lo largo de toda la pieza en todas las partes, sean instrumentales o vocales [Ejemplo 1].

The image shows a musical score for the introduction of 'Kaddish'. It features four instruments: Berimbau, Caxixi, Maraca, and Bombo. The tempo is marked as ♩ = 60-66. The Berimbau part is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. It consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and 'cresc. through repeats'. A section of this pattern is labeled 'with variations' and is repeated 10 times (x10). The Caxixi, Maraca, and Bombo parts also feature similar repeating rhythmic patterns, each marked with a piano (*p*) dynamic and 'cresc. through repeats'. The Bombo part is divided into right hand (*rh*) and left hand (*lh*) parts. The score is enclosed in a double bar line with repeat dots at both ends.

Ejemplo 1. *Kaddish*. Introducción. (Golijov, 2012, *La Pasión según San Marcos*)

Los elementos rítmicos de música popular están conformados por ritmos cubanos y afro-brasileños en instrumentos percusivos de origen africano llevados a Brasil, y americanos precolombinos: Berimbau, Caxixi, Maraca y Bombo. Lo percusivo afro-latinoamericano conforma un ostinato rítmico/tímbrico presente en las partes A, B, G, H [Ejemplo 1] con una indicación de *tacet* en las partes en las cuales se dice/canta el texto del *Kaddish*.

Por último, la textura instrumental resultado de técnicas extendidas, como el uso del acordeón con pedal de *delay*, las cuerdas tocando armónicos y la guitarra utilizada con efecto redoblante, conforman un trasfondo instrumental con un resultado tímbrico trabajado de forma minimalista, en base a patrones recurrentes y repetidos en el tiempo con mínimas variaciones y desfasajes.

Destacamos que las tres vertientes, cuyas influencias minimalistas (*Electric counterpoint* de Steve Reich) y *Money, Money* de Luciano Berio resuenan a lo largo de

⁶ Osvaldo Golijov: *La pasión según San Marcos. Full Score* (New York: Hendon Music, Inc., 2012).

la pieza, están atravesadas por cambios constantes de dinámica. Golijov juega con las dinámicas de cada parte, ya sea vocal o instrumental,⁷ que conforman una textura vocal/instrumental con armonía modal prácticamente estática en un movimiento hacia adelante, producto de los desfasajes entre los diversos componentes.

Enfatizamos la parte C-F, del *Kaddish*, fragmento en el cual se presenta una yuxtaposición de textos diversos [Ejemplo 2].

De forma responsorial y mediante motivos rítmicos de notas repetidas, los coros de mujeres dicen/cantan un fragmento del *Kaddish* de duelo, a la par de un fragmento del *Lamento* de Jeremías en latín, entonado por la cantante solista, y del texto en español llevado a cabo por el coro de hombres que representan “la voz de los cielos” cantando: “Tú eres él, mi hijo amado, yo a tí te elegí”. En este fragmento, el ostinato percusivo cesa y el énfasis se encuentra en la superposición y entrecruzamientos de los diferentes textos y sus respectivos timbres, ritmos y alturas [Ejemplo 2].

Aquí, nos parece interesante notar cómo el decir/cantar *Kaddish* entre C-F siempre se presenta, al igual que el ritual del *Kaddish* de duelo, de forma colectiva, unida a una plegaria anterior –“Elohí” en la *Muerte*– de forma responsorial dialógica; y, a diferencia de las otras voces que encarnan la voz de Dios y la del profeta Jeremías, el texto de la plegaria judía es dicho y cantado por los coros de mujeres, muchas veces entonando lo mismo en virtud de la espacialización sonora, y otras veces con pequeños desfasajes rítmicos. El texto del *Kaddish* es completado y entonado en los últimos fragmentos I-J, por la cantante solista –con nombre y apellido (Luciana Souza) explícitos en la partitura y fuera de la representación semántica bíblica– acompañada acórdicamente por los coros de hombres y mujeres con indicación *ppppp*, y orquesta, sin percusión, en un drástico cambio de carácter desde F, G y H –segmentos en los cuales el ostinato percusivo retorna de igual forma que en el comienzo de la pieza, sumada a una homorritmia coral *in crescendo*– hasta un final de carácter intimista, a modo de plegaria solitaria con una última afirmación dicha conjuntamente por los coros y la cantante solista en la afirmación *Amén*.

⁷ Esteban Fioroni: “Clase dictada” (Buenos Aires: 2014).

c. 81

Luc.
vi det te te un si...

Muj. Coro I
u b'io me jon u be ja iei de jol bet ls ra - el

Muj. Coro II
jon u b'io me jon u be ja iei ls ra - el

Hom. Coro I & II
yo/a ti

Accordion
pp

Violín 1-3

Violín 4-6

Cello 1
p

Cello 2
p

Cello 3
p

Cello 4-6 (+cb.)
p

Ejemplo 2. *Kaddish*. Parte D: compases 81-85 (Golijov, 2012, *La Pasión según San Marcos*).

Este último fragmento marca un cambio con el decir/cantar *Kaddish* de forma coral ocurrido entre C-F pero en nuestra escucha, consideramos que las dos formas distintas de decir/cantar *Kadish*, con sus variantes e invariantes, pertenecen al orden de la transmisión del ritual de duelo.

La plegaria en duelo de la *Pasión* es aquella entremezclada con otros textos, en otros idiomas, tiempos y espacios, no liberada de las problemáticas características de un duelo -aquí, como *enfrentamiento* de partes. (En este sentido, la preeminencia sonora de un texto sobre los otros -en la yuxtaposición de los tres textos- genera problematicidad y abre a la interpretación semántica). Es, asimismo, un duelo que concluye casi de

forma solitaria porque hubo tiempos en los que era la única forma de entonarlo; pero finaliza en una entonación colectiva y allí retoma tal carácter, que no es individual sino perteneciente a un pueblo.

Destacamos por último, el contraste entre el idioma español prevaleciente a lo largo de toda la *Pasión* (con excepción del aria *Lúa descolorida*, que se encuentra en portugués), hasta la *Muerte*, en la cual resuenan plegarias en hebreo, y el *Kaddish*, en el cual hay un despliegue y una superposición semántica-idiomática que repercute en la escucha. En ese sentido, el decir/cantar *Kaddish* es una escucha también. Es la escucha de la alteridad lingüística, textual e ideológica o de lo textual ideológico alterado por lo lingüístico ideológico. Es, sobre todo al final de la obra, la escucha del duelo en arameo como una lengua otra y previa, que llega a la *Pasión* de forma dispersa y desplazada en una doble funcionalidad metafórica entre el ritual y la música.

De esta forma, observamos cómo el discurso lírico-musical del *Kaddish* de Golijov se encuentra atravesado por la idea de lo diaspórico en su estructura conformada por desfasajes, ostinatos y superposiciones de motivos, ritmos, textos.

El duelo en el decir/cantar *Kaddish* y la transmisión metafórica

El *Kaddish* de Golijov es un discurso y es una acción (la acción de decir/cantar) atravesado por las dos acepciones del duelo como dolor por la muerte de alguien y como enfrentamiento dialéctico. Observamos que el texto del *Kaddish* de la *Pasión* corresponde al texto del medio Kadishy no al del Kadish de duelo pero volvemos a confirmar que este *es* un Kadish de duelo; una vez más, desfasado, con variaciones y entrecruzamientos, que se presenta de forma fragmentaria y con interrupciones. Asimismo es un *Kaddish* que excede a la plegaria y ritual judíos en la yuxtaposición de textos diversos y de palabras que se contradicen en un mismo y problemático discurso lírico-musical. Como describe Donin:⁸

“Hubo épocas en las que la Santificación del Nombre de Dios –Kidush Hashem– significaba una sola cosa: ser conducido a la crucifixión en manos de los romanos, o a un auto de fe cristiano, o a las cámaras de gas de los nazis, con la *Shemá* a flor de labios. Significaba ser asesinado por el sólo hecho de ser judío o por negarse a renunciar a la fe judía. Significaba ofrecer la vida por el Santo, Bendita Sea. En resumen: significaba morir en martirologio.

Pero no siempre fue así. En épocas de menos angustia y opresión, el deber judío de Santificar en público el Nombre de Dios fue y sigue siendo expresado, no por el modo de morir, sino por el modo de vivir.”

El *Kaddish* de Golijov da cuenta de lo citado anteriormente, en dolor y en enfrentamiento. Consideramos que constituye un discurso que cuestiona sobre todo al

⁸ Donin: *Rezar como judío*, p.284.

texto bíblico cristiano y a las acciones, en base al mismo, relativas a las muertes en santificación del Nombre de Dios.

Discursivamente, la sucesión del texto evangélico por un *Kaddish* de duelo como plegaria que alaba a Dios pero que va aún más allá y explicita un pensamiento mesiánico –en contradicción con la consideración cristiana de Jesús como mesías– implica la muerte de la idea de Dios en la Tierra, instaurando una concepción puramente humana de Jesús en el lazo ritual que implica el Kadish de duelo.

Ante eso, consideramos que el *Kaddish* de duelo desfasado, interpretado y fragmentado, no constituye una negación del texto cristiano, pero sí creemos que constituye un cuestionamiento y una expansión del mismo en tanto problematización semántica. El texto original del evangelio es excedido por el *Kaddish* de Golijov; el cual no constituye un simple apéndice sino que proyecta el texto al campo de la polisemia interpretativa discursiva, dentro de la cual se encuentra, asimismo, la interpretación del ritual y texto judíos, en cuestiones como: ¿Qué es un evangelio? ¿Qué es *Kaddish*? ¿Qué es Dios? ¿Quién/qué es Jesús?

Creemos importante destacar que el discurso trazado por Golijov, que no reproduce sino que produce una nueva narración anclada en una constante problematización del texto bíblico y de lo litúrgico, no concurre a la apertura semántica únicamente mediante el *Kaddish*, sino que la misma se despliega en una multiplicidad de recursos –la utilización de ritmos afro-latinoamericanos, la elección de los textos, la interpretación coral, la elección del idioma español como lengua de la narración, la inclusión de la canción popular contestataria *Todavía cantamos* de Víctor Heredia, entre otros– así como en la concepción discursiva final de la obra. No obstante, consideramos que el *Kaddish* en la *Pasión* constituye sobretodo la interpretación diaspórica del oxímoron de un cierre abierto en un tiempo proyectado hacia adelante mediante la transmisión y la memoria. Es en la interpretación misma del texto evangélico y del *Kaddish* como apertura final, así como en los desplazamientos y resignificaciones simbólicas que implica la misma, en oposición a un arraigo semántico, donde se conforma el discurso diaspórico de Golijov.

Escuchamos en la *Pasión según San Marcos* de Osvaldo Golijov la evangelización de América Latina y los atravesamientos mutuos en el interior de los sincretismos latinoamericanos. Escuchamos asimismo la violencia denunciada relativa al rol de la Iglesia católica en la última dictadura militar en Argentina (1976-1982) y escuchamos también el cuestionamiento de lo literal unívoco de la plegaria judía en pos

de una interpretación ritual del Kadish como enlace, con múltiples posibles significados en interpretaciones, desfasajes y desplazamientos, que implica lo diaspórico. Escuchamos finalmente la historia del pueblo judío –así como de la humanidad– en esa “diáspora/desarraigo que conforma su condición de existencia en el exilio del origen y del sentido, en tanto seres hablantes, arrojados necesariamente a la multivocidad y a la interpretación”.⁹ De esta forma, consideramos que el decir/cantar *Kaddish* en *La Pasión según San Marcos* conforma lo ritual en el exilio; es un decir cantando interpretativo, es decir una transmisión diaspórica. Y escribimos “decir/cantar *Kaddish*”, porque lo que sucede tanto en la práctica litúrgica como en el *Kaddish* presente en la *Pasión*, se encuentra en el medio de ambas acciones, de ambas denominaciones. El *Kaddish* se dice cantando o se canta diciendo y como tales, podría denominarse cantilación o recitativo pero sostenemos que es un hacer de música y palabra ligadas, que se encuentra en el medio de posibles nombramientos fijos, en un hacer metafórico que expresa un resto no manifiesto abierto entonces a plurales lecturas.

El *Kaddish* de Golijov mantiene ese carácter y esa posición intermedia poniendo en evidencia que la muerte de lo unívoco literal es trascendida en duelo por la palabra, por la música, por la transmisión y la filiación cultural; por el decir/cantar una plegaria colectiva y reconocerse parte de un lazo, en tanto inscripción en una sucesión de generaciones (*eile toledot*) y en tanto parte de lo interpretativo.¹⁰

⁹ Diana Sperling: “Tiempo y filiación. El dispositivo de la filiación como productor de la subjetividad occidental”, Seminario dictado en Buenos Aires, 2014.

¹⁰ Mis agradecimientos por la ayuda y los aportes realizados en la reflexión sobre la transmisión y el *Kaddish* de duelo a la Lic. Isabel Edenburg, Lic. Esteban Fioroni, Dr. Ricardo Forster, Dra. Diana Sperling y Dr. Carlos Basch. Agradezco entonces el canto de mi padre y el canto del nombre de mi madre.

Anexo I

Kadish

Yitgadal veYitkadash Shmé Rabá. Bealmá di brá Jireuté VeYamlij Maljuté
bejayejón ubeyomejón ubejayeí dejol Beit Yisrael baagalá ubizman kariv
veimru Amen.

Ye'he Shme Rabá mevaraj leolam ulealméi almayá

Yitbaraj veYishtabaj ve Yitromam veYitnasé veYithadar veYitalé veYithalal
Shmé DeKudedeshá Brij Hu,

Leelá min col birjatá veshiratá, tushbejatá

venejematá, deamirán bealmá, veimmru Amen.

*Magnificado sea el Gran Nombre (de Dios) en
el mundo que El ha creado a Su voluntad. Que establezca
Su reino en nuestra vida y en nuestros días y en vida de toda
la Casa de Israel, prontamente y en tiempo cercano; y
dígase: Amén.*

*(Respuesta: Sea Su Gran Nombre bendito para siempre y
por toda la eternidad).*

*Bendito y alabado y glorificado y enaltecido y elevado y
embellecido y ensalzado y loado sea Su Nombre Sagrado,
Bendito Sea, por encima de todas las bendiciones y cánticos,
alabanzas y consolaciones que se pronuncian en todo el
mundo. Y dígase: Amén.*

(Donin: *Rezar como judío*, p. 286.)

Anexo II

Yehé Shlamá Rabá min Shemayá vejayím aleinu veal col Israel veimrú Amen.

Osé Shalóm bimromav, Hu yaasé Shalóm aleinu ve al col Israel veimru Amen.

Haya una gran paz de los cielos, y vida para nosotros y para
todo Israel; y dígase: Amén.

El que establece la paz en las alturas, El establecerá en Su misericordia la paz para
nosotros y para todo Israel; y
dígase: Amén.

(Donín: *Rezar como judío*, p. 287.)

Lila Fabro Jasiner es estudiante de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Interesada en el cruce de arte y judaísmo, y en los estudios transnacionales y de la diáspora, es miembro del Núcleo de Estudios Judíos del Instituto de Desarrollo Económico y Social, y miembro asociada de la Asociación Latinoamericana de Estudios Judíos. Como investigadora en formación, integra el proyecto en curso: “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish castellano. Teatro, prensa y escolarización judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX” (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires).