

Como citar este capítulo:

Glocer, Silvia. “Acerca de *Dybbuk Suite* de Alejandro Pinto”. En: Skura, Susana y Melina Di Miro (comps.) *El dibuk-Entre dos mundos. Un siglo de metáforas*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Agosto 2019, pp. 199-210.

Acerca de *Dybbuk Suite*, de Alejandro Pinto

Silvia Glocer

Alejandro Pinto tenía doce años cuando llegó a Buenos Aires con su madre y sus dos hermanos, José el mayor y Mario, el menor, un caluroso ocho de febrero de 1935. Desde Nieswicz, su pueblo natal, habían viajado a Varsovia, de allí a París y luego al puerto de Marsella –un recorrido de casi tres mil kilómetros– para embarcar en el buque Campana que los trajo hasta el Río de la Plata. En Buenos Aires los esperaba su padre, David Pinto, quien había llegado a la Argentina cinco años antes. En este país David se había ganado la vida como maestro de ídish en Olavarría, una pequeña ciudad en el interior de la Provincia de Buenos Aires y luego como *cuénteník*.¹

Al igual que su madre y sus hermanos, Alejandro había nacido en la ciudad de Nieswicz –polaca en aquellos tiempos, con una comunidad judía instalada desde inicios del siglo XVI–, el 30 de agosto de 1922. Su padre, en cambio, había nacido en la ciudad rusa de KrasniBor. Pero a mediados de los años treinta, el gobierno polaco había adoptado medidas económicas contra los judíos, como por ejemplo altos gravámenes a los comerciantes y propietarios de pequeñas empresas. Estas medidas, sumadas a la crisis económica en Polonia y un aumento del antisemitismo, empeoraron la situación de los judíos (cfr.: “The History of the Jewish...”, 2018) a tal punto que los Pinto decidieron emigrar.

En su casa todos hablaban ídish y en la ahora lejana Polonia, Alejandro se llamaba Zisel. Adoptó el nuevo nombre en castellano para la documentación argentina. En su pueblo natal estudió en Tarbut, una escuela hebrea sionista que incluía estudios bíblicos. Antes que la música, floreció en Alejandro su amor por la literatura: no sólo porque era un gran lector sino también porque a edad temprana, aun en Polonia, empezó a escribir poemas y cuentos en hebreo. “Era un amor por la literatura enloquecedor, como un juego de chicos sin que nadie lo sepa”, dirá Pinto muchos años después (Pinto *apud* Wolfgor, 1989: 6).

¹ Sobre los datos biográficos de Alejandro Pinto ver Glocer 2016:204, 205.

Al llegar, la familia se ubicó en el barrio porteño de Villa Crespo, en el que Alejandro vivió hasta el final de sus días. Comenzó a trabajar como dependiente en un almacén ubicado en Malabia y Padilla, mientras completaba sus estudios secundarios en la escuela nocturna. A los diecisiete años comenzó a estudiar Filosofía como autodidacta y en 1944, ya con veintidós, comenzó a estudiar música, primero con una profesora del barrio y luego, a instancias de un amigo, con Guillermo Graetzer. Mientras tanto, trabajaba en un comercio de camisas ubicado en la Avenida Scalabrini Ortiz (entonces llamada Canning) del cual, tiempo después, se convertiría en socio, extendiendo las actividades a la fabricación de camisas.²

En el campo musical Alejandro Pinto se dedicó a la tarea de componer y sobresalió fundamentalmente en dos géneros: la música vocal de cámara y la lírica. Fue en 1948 cuando se dio a conocer como compositor estrenando su obra para dos violines *Dos invenciones*. Luego compuso la obra de cámara *Los raptores*.

Dentro de su producción de música vocal de cámara dejó escritas más de ciento veinte canciones, casi todas muy breves, en castellano, hebreo o ídich. A partir de 1952 y durante catorce años, casi con exclusividad, Alejandro Pinto escribió ciclos de canciones en ídich sobre textos de Kehos Kliger, Israel Aschendorf y Leizer Wolf. En su serie de canciones afloran sentimientos de tenso humanismo, que revelan la profunda atracción de este compositor por este elocuente medio expresivo que es la voz humana. También escribió obras sobre poesías en hebreo de Yehuda Halevi y David Shimoni. Las composiciones vocales de Pinto denotan una personalidad particularmente sensible al canto. En ellas se expresan momentos de meditación profunda, la imploración de una plegaria o un giro sarcástico o humorístico. Musicalizó textos de poetas de habla hispana y entre otras obras, compuso dieciocho canciones sobre pequeñas poesías de Miguel Hernández. En ellas no se propuso asombrar con innovaciones armónicas, melódicas o rítmicas, sino simplemente ofrecer breves pinceladas, miniaturas musicales que crean con medios tradicionales cuadros de diversos caracteres. Sobre textos anónimos, en versión castellana, puso en música *Cinco poemas chinos*, revelando maestría en el género *lied*, con extrema economía de medios, tanto en la voz como en el piano que la acompaña, ciñendo el canto de manera absoluta al texto.

² Se mantuvo en el rubro hasta los años 80, cuando debió cerrar su negocio a consecuencia de la política económica llevada a cabo por José Alfredo Martínez de Hoz durante la dictadura cívico militar (1976-1983).

También abordó el género lírico, con su ópera *Adonías*, con libreto propio, inspirado en un trágico episodio bíblico. Esta ópera fue estrenada en el Teatro Colón en 1989. Dos años antes había obtenido el premio en el Concurso de composición de obra escénica, organizado por el Fondo Nacional de las Artes y el Teatro Colón.

Pinto sentía profunda admiración por la escritora Alejandra Pizarnik. Motivado por la lectura de sus poemas, el clima sugerente de sus imágenes y su brevedad compuso sobre textos de ella *Árbol de Diana* y *Tiempo de Alejandra*, un tríptico para voz y orquesta, de clima expresionista. Como homenaje póstumo escribió *Réquiem para Alejandra* que fue estrenado en el Teatro Colón en 1973, bajo la dirección de Jorge Fontenla. Esta obra fue distinguida en Villa de Leiva, Colombia, entre más de setenta creaciones de compositores latinoamericanos, en la Primera Tribuna de Música de América Latina y el Caribe (TRIMALCA), en 1979 (“Primera Tribuna ...”, 1979: 89).

Aunque la mayor parte de su producción estuvo ligada a la música vocal, Alejandro Pinto no dejó de componer música instrumental, para orquesta, para conjuntos de cámara y para instrumentos solistas.

En la obra de Pinto se trasunta su origen judío, que aparece en sus creaciones de diversas formas. Primordialmente a través de algunos de los textos que musicalizó, elegidos por la fuerza y el dramatismo que transmitían, o por relatos como en el que basó su obra *Dybbuk Suite* de la cual nos ocuparemos en este capítulo. Pero también se trasluce en la inclusión de melodías tradicionales judías como en *Tempo di Marcia*, de 1977, en donde se escucha con claridad la cita de *Oyfn Pripetchik*, inmersa dentro de lo sórdidos acordes y sonidos de la percusión que aluden al camino hacia las cámaras de gas de las víctimas del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. Sus *Microvariaciones para violoncello* fueron elaboradas sobre la melodía de una canción de cuna que le cantaba su madre y que se puede distinguir al comienzo de la obra. Él mismo decía de sus creaciones: “Por más que quiera me resulta imposible escapar del dramatismo. Ya no hay nada que hacer. Musicalmente soy muy dramático, muy explosivo” (Pinto *apud* Wolfgor, 1989: 6).

Dybbuk Suite

Dybbuk Suite está conformada, según aclara su subtítulo, por *Tres bocetos sinfónicos sobre una leyenda dramática*.³ Estos bocetos –“De noche”, “El casamiento”,

³Fue registrada en SADAIC el 12 de agosto de 1982. Hay una grabación realizada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Juan Carlos Zorzi. Incluida en el CD. Alejandro Pinto. *Obras*

“El exorcismo”– están inspirados en una antigua leyenda de origen jasídico. A *Dybbuk Suite* se la puede ubicar entonces dentro del grupo de obras que se apoyan en un poema o un texto, y que intentan describir musicalmente las ideas que de esas palabras emanan, como ocurre con los poemas sinfónicos. Como acontece en la música programática del siglo XIX, cuya finalidad era evocar imágenes o provocar ideas en el oyente, representando escenas o estados anímicos a través de la composición musical, es también *Dybbuk Suite* una suerte de narración musical cuyos antecedentes pueden encontrarse en los grandes sinfonistas del romanticismo. Ejemplos claros de este procedimiento compositivo son obras como *Cuadros de una exposición* (1874), de Modest Musorgski, la suite *Peer Gynt* (1875), de Edvard Grieg o *Don Quijote* (1897), de Richard Strauss.

En *Dybbuk Suite* es el propio Pinto el que ha escrito para cada parte (o boceto) un breve texto que guiará al oyente. Para el boceto “De noche” dice: “En la vieja sinagoga. Un místico cántico cabalístico surca la penumbra misteriosa y lúgubre: ¿Por qué descende el alma de la alta cumbre al más profundo precipicio?” (Pinto *apud* Suárez Urtubey, 1982, s/p.). El comentario sobre “El casamiento” es: “el impuesto, el indeseado, el nefasto, el aciago, al que acudía el más diverso conglomerado de fantasmagóricos personajes que engullían hambrientos las comidas servidas al compás de una música insistente y obstinada” (ibíd.: s/p). El último momento de la obra, “El exorcismo”, es en palabras de Pinto: “dentro de una gran solemnidad, una lucha sin cuartel para ahuyentar al ‘dybbuk’ que se introdujo en el cuerpo de la novia, recurriendo a múltiples argumentos, ruegos, rezos e invocaciones” (ibíd.: s/p).⁴

Tan antigua como esta leyenda es la discusión acerca de si la música puede representar el dolor, el color de un paisaje o tormentas enfurecidas. Sabemos que la percepción no es un hecho puramente natural, sino también resultado de una educación y del contexto sociocultural en donde se desarrolla cada persona. En el caso de la música llamada pura o absoluta, es decir aquella que no contiene elementos extramusicales y por lo tanto no hace referencia a nada, cada oyente decidirá con su escucha la decodificación de ese mensaje. Pero cuando la percepción es influida por un texto que se conoce previamente o forma parte de la obra (el caso clásico de una

de inspiración judaica. Recopilación de Rebeca Efendovich. La partitura se encuentra en el Museo Judío de Buenos Aires (Libertad 769), en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (México 564) y en SADAIC, Archivo obras de cámara (Lavalle 1547).

⁴Programa en el Centro de Documentación del Teatro Colón. Agradezco a Virginia Chacón Dorr y Jorge Ghelman.

canción o un aria de ópera), la música puede llegar a cobrar otro sentido. ¿Cuáles son los recursos que utilizan los compositores para lograr describir con música esos textos? Variados y diferentes a lo largo de la historia de la música. Necesitaríamos otro capítulo para narrarlo, así que nos detendremos solo en Alejandro Pinto y en su *Dybbuk*. ¿Cómo representó musicalmente esta antigua historia? La novia, la penumbra, los ruegos...

En *Dybbuk Suite* se destacan en varias secciones los instrumentos de percusión a los que Pinto les dio un papel protagónico. Incluso en algunos pasajes, acordes a cargo del piano, son utilizados con función percusiva⁵. Un sonido del vibráfono abre esta obra. Los graves timbales y los bronce jugando con el aire crean el clima inicial. El ritmo es libre, es decir, no admite pulsación, pero de a poco, se va organizando y los motivos rítmicos se escuchan, lentos, reiterados, a modo de ostinatos. Cada vez más ágil, se apura el movimiento. Las cuerdas –en su registro agudo– dialogan con las notas graves del piano. Gran contraste de alturas que culmina con un crescendo de platillos. Un motivo melódico reiterado en las cuerdas, asciende en alturas y en volumen y cuando alcanza su clímax, aparecen sonidos que se deslizan hacia el registro grave. En el final del boceto los espera un toque de vibráfono, el mismo que dio la bienvenida a la obra. “El casamiento” es presentado por los timbales, los platillos y la tuba en una introducción que es seguida por un motivo melódico de apenas tres sonidos –en poder del trombón–, reiterado incansablemente hasta el final. El tambor con su golpe adornado, acompaña. De a uno cada instrumento que se incorpora lo hace con un nuevo motivo melódico o rítmico, conformando una suerte de collage. Luego, se irán callando, también, en forma ordenada, uno a uno. En este número hay una gran presencia de los instrumentos de viento en diálogo con la percusión. En el inicio del último boceto los bronce conversan entre ellos con sonidos largos y graves y las flautas intervienen con pequeños y veloces motivos rítmicos. El piano nuevamente percusivo, acompaña a un breve giro melódico persistente en las flautas. Una escala ascendente cada vez más rápida a cargo de los vientos culmina en el corno inglés quien, solitario, interpreta una melodía de pocos sonidos. Le responde el vibráfono quien le da paso a una sucesión de bloques sonoros. Los timbales y los platillos se encargan de realizar con destreza la conclusión, reforzada por el total de la orquesta.

⁵En el manuscrito consultado, Alejandro Pinto ha anotado indicaciones en la parte de piano como: “zigzagueando con el revés de la palma sobre las teclas negras” o “zigzagueando con los cinco dedos sobre las teclas blancas”, para lograr estos efectos percusivos.

Hasta acá una posible descripción de la obra en términos técnicos musicales, con algo de énfasis en el diseño instrumental. A este relato le podemos agregar que Pinto ha escrito esta suite en un lenguaje atonal, es decir, organizando las alturas sin un centro de atracción adonde llegar, y por lo tanto, los puntos de tensión y reposo (o sea los momentos conclusivos y suspensivos de la obra) los logra a través de otros recursos como por ejemplo, contrastes de pianos y fortes, aumentos de volumen seguido de un silencio vertiginoso, un sonido de vibráfono.

Como dijimos, esta obra tiene un texto previo y es entonces donde el oyente puede hacer asociaciones más o menos prudentes entre la música y la palabra. La noche representada en el primer número por una rítmica estática, si es que acaso es estática la noche. ¿Son los *glissandos* descendentes el alma que baja “de la alta cumbre al más profundo precipicio”? En el segundo número, los personajes fantasmagóricos comen “hambrientos las comidas servidas al compás de una música insistente y obstinada”, tarea que Pinto se la encarga a los instrumentos que reiteran una y otra vez un motivo rítmico y melódico a lo largo de todo el número (los *ostinati*, como nos gusta decir a los músicos en italiano). Probablemente sea el corno inglés, en el tercer número el instrumento encargado de expulsar al dibuk en el ritual del exorcismo.

FLAUTA III

~~EX~~ DYBBUK-SUITE

ALEJANDRO
PINTO

I DE NOCHE, EN LA VIEJA SINAGOGA

II EL CASAMIENTO

III EL EXORCISMO

$\text{♩} = 126$

8^a

$\text{♩} = 104$

8^a 15

$\text{♩} = 92$

legato *mf.*

45

50

55

f. acc. molto cresc.

65 8^a *gliss. lentamente*

70

9

80 *f. FULL.*

33

33



Manuscrito (en tinta negra) de *Dybbuk Suite*, de Alejandro Pinto, parte de la flauta III. Es en la única particella donde se observa la corrección del título. Archivo: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Ciudad de Buenos Aires).

También se podría describir esta obra de un modo que Jean-Jacques Nattiez (1990) categoriza como discursos *impresionísticos*.⁶ Dentro de los modos de lenguaje no formalizados los *impresionísticos* son aquellos que utilizan un estilo literario lleno de metáforas e imágenes. Es, en líneas generales, el tipo de lenguaje que han utilizado los críticos musicales para referirse a esta obra y vincular de este modo a la música con el texto. Recorriendo las críticas musicales publicadas en los principales medios de Buenos Aires, en el momento de su estreno en el Teatro Colón,⁷ o las que aparecieron en su reposición en el mismo teatro, podemos ilustrar estas ideas.⁸

Según ellos, Alejandro Pinto supo lograr...

Efectos de ambiente aciago, a veces terrorífico (el temor es su constante), que no recordamos haya sido tratado con tanta eficacia en la música argentina. [...] La destreza del compositor da por resultado un admirable equilibrio de tensiones, el avance constante de lo terrible, la creación de climas que están pidiendo imágenes visuales: pintura o cine. (Cabrera, 1982:3)

Para otro crítico, en el primer boceto “el imponente poderío de los metales exaltan el misticismo jasídico” y en el casamiento “Los ‘Sheidim’ personajes fantasmales, engullen hambrientos las comidas servidas al compás de ritmos grotescos y obstinados” (“Dybbuk, una valiosa suite...”, 1982: 8).

Los críticos arman juegos de palabras cuando escriben que el estreno “ensombreció súbitamente los espíritus” (Picchi, 1982: 5) y consideran que Alejandro Pinto es “experto en el movimiento de vibraciones anímicas” (Picchi, 1982: 5).

También aparecen en los relatos imágenes vinculadas a la violencia y a los trastornos de la percepción. Para los críticos, este “denso y admirable trabajo” (Picchi, 1986: 9) crea una “atmósfera de enrarecida tensión y reiterados efectos que culminan en sensaciones de fuerte alucinación, provocadas por la sonoridad grave insistente y las violentas acumulaciones dinámicas” (ibíd: 9). El clima creado es “de suspenso y tenebrosos presagios” en el primer episodio y “alucinante” en el segundo y el tercer

⁶ Según Nattiez, los lenguajes no formalizados son aquellos que no usan otro recurso que el lenguaje en una traducción de las características de la obra. Las otras categorías son: de *paráfrasis* si trasladan la obra al lenguaje hablado o escrito de una manera sobria; y *hermenéuticos*, cuando describen e interpretan. Cfr.: Nattiez, 1990.

⁷ En la función extraordinaria número 28, el 29 de noviembre de 1982, organizada por dicho teatro y la Asociación Argentina de Compositores, de la cual Pinto era miembro, la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón fue dirigida por Juan Carlos Zorzi.

⁸ En junio de 1986, esta vez con la Filarmónica bajo la dirección de Mario Benzecry. La obra también se presentó en Rosario, Provincia de Santa Fe, el 25 de junio de 1984. Fue en el Auditorio Fundación “Héctor I. Astengo”, de esa ciudad, en el marco de un ciclo dedicado a las sinfonías de Sibelius organizado por la Subsecretaría de Cultura de la provincia, la Fundación Astengo y la Asociación Amigos de la Sinfónica. Dirigió Juan Carlos Zorzi.

boceto (Coda, 1986: 8). La palabra “alucinante” vuelve a aparecer en otro crítico que sostiene además que “en pocas obras se logra tanto con tan poco: un clima aciago y lúgubre de presagios, oraciones y exorcismo” (Cabrera, 1986: 6).

Dybbuk Suite recibió el Premio Municipal del bienio 1978/1979 (cfr. Mórdolo, 1989:15). Es probable que el momento de creación de esta obra haya sido durante la cruenta dictadura cívico-militar argentina iniciada en 1976. A fines de 1982 –época de su estreno– aun retumbaban como eco, los sordos ruidos de la Guerra de Malvinas y se sumaban a los gritos desgarrados de los centros clandestinos de detención. Dicen los diarios: “ambiente aciago...”, “terrorífico...”, “espíritus ensombrecidos...”, “violencia...”. ¿Acaso sólo se refieren al *Dybbuk* de Pinto? Cuando este músico se pregunta por qué el alma desciende de la alta cumbre al más profundo precipicio, aparecen más interrogantes. ¿Lo remite a esa oscura realidad de la Argentina del terror? ¿Tal vez piensa en su querida gente de Nieswiez, arrasada por los nazis en los años cuarenta?

Según la tradición para expulsar al dibuk se necesita música. Música ceremonial ejecutada por un cuerno de carnero, llamado *shofar*. No todo el mundo puede hacer esto, ya que es una tarea encomendada a un rabino experto en la Cábala. Alejandro Pinto lo sabía y de todos modos se animó: acompañado por una orquesta sinfónica, creó un círculo de protección sin necesidad de recitar ninguna palabra sagrada.

Bibliografía

- Anónimo (1979). “Primera Tribuna de Música de América Latina y el Caribe”. En *Revista Musical Chilena*, XXXIII, n° 148, pp. 88-90. Santiago de Chile.
- Anónimo (1982). “Dybbuk, una valiosa suite de Alejandro Pinto”. En *La Nación*, 15-XII-1982, p. 8. Buenos Aires.
- Cabrera, N. (1982). “La Filarmónica, sin fallas”. En *Clarín*, 1-XII-1982, p. 3. Buenos Aires.
- Cabrera, N. (1986). “El aplauso que escapa de la jaula”. En *Clarín*, 1-VII-1986, p.6. Buenos Aires.
- Coda, H. (1986). “Fodor y la restitución del asombro en el Concierto de Tchaicovsky”. En *La Nación*, 30-VI-1986, p.8. Buenos Aires.
- Glocer, S. (2016). *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo. (1933-1945)*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Mórdolo, A. M. (1989). “Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires”. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año 10, n°10, p. 15. Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse*. New Jersey, Princeton University Press.

- Picchi, S. (1982). "Elevado nivel en el cierre de temporada". En *La Prensa*, 3-XII-1982, p. 5. Buenos Aires.
- Picchi, S. (1986) "Eugene Fodor: violinista y músico de exquisita visión". En *La Prensa*, 30-VI-1986, p.9. Buenos Aires.
- Suárez Urtubey, P. (1982) "Alejandro Pinto: Dybbuk-Suite", En *Programa de mano del Teatro Colón*, Función N° 28. Centro de Documentación del Teatro Colón.
- "The History of the Jewish Community of Nieśwież". (2018). En <https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/valley/nieswiez/economy.asp>.> (Consulta: 11-11-2018).
- Wolfgor, V. (1989). "De Villa Crespo al Colón". En *El Barrio*, dic., pp. 5-7. Buenos Aires.