

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**Departamento de Filología Inglesa**

**Programa de Doctorado:**

**Estudios Superiores de Literatura en Lengua Inglesa**

**MUJERES TRANSGRESORAS Y DEMONIOS ESCRIBAS**

**ANÁLISIS DE LA PASIÓN EN LOS RELATOS POLACOS DE  
ISAAC BASHEVIS SINGER**

**Autor**

**Francisco Antonio Julio Giménez**

**Director**

**Dr. Manuel Villar Raso**

**Granada, 1999**



**A Inma, que llegó con el  
agua de Safo para refrescar  
mis ausencias.**

There is nothing that cannot become a passion.  
Especially if they are connected either with sex  
Or with the supernatural, and I would say  
For me sex and the supernatural go very much together.

I. B. Singer (Farrell, 1992: 161)

La presencia del diablo se manifiesta  
en la imposibilidad de establecer un orden.

A. Carpentier (1980: 221)

*Az ir vet, kinder, dem goles shlepn,  
Oysgemutshet zayn,  
Zolt ir fun di oysyes koyekh shep,  
Kukt in zey arayn!*

(When you grow weary and burdened with exile,  
You will find comfort and strength  
Within this Jewish alphabet)

M. Warshawsky (Mlotek, 1972: 2)

## ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN	7
1.1 Propósito	7
1.2 Desarrollo, notas y aclaraciones adicionales	10
1.3 Delimitación del corpus bibliográfico	13
1.4 Agradecimientos	17
2. INTRODUCCIÓN A LA OBRA LITERARIA DE I. B. SINGER	18
2.1 Algunos datos biográficos esenciales: la <i>transgresión</i> como clave de la evolución personal	22
2.2 Los años de silencio y el regreso del mal	31
3. EL <i>SHTETL</i> : TIEMPO Y ESPACIO MÍTICOS EN SINGER	39
3.1 El <i>shtetl</i> como microuniverso literario	39
3.2 La vida en el <i>shtetl</i>	43
3.3 El <i>shtetl</i> de Singer	48
4. MUJERES TRANSGRESORAS	53
4.1 Revisión crítica de la mujer en la narrativa de Singer	53
4.2 La mujer culta en el <i>shtetl</i>	64
4.2.1 Yentl	64
4.2.2 Zeitl and Rickle	70
4.2.3 La mujer judía de clase media/alta	78
4.3 La mujer masculina o el travestido revelado	81
4.3.1 Mathilda	83
4.3.2 La lógica del travestido	87
4.3.3 La experiencia americana	92



4.4 La mujer incompleta	100
4.4.1 Helena	102
4.4.2 Lise	106
4.4.3 Risha	111
4.5 La mujer demonio: brujas, hechiceras y arpías	114
4.5.1 Henne Fire o el fuego del infierno	116
4.5.2 Cunegunde o la Baba Yaga	120
4.5.3 Las bodas de Satán	126
5. CONCLUSIONES: LA TRAGEDIA DE SER	132
6. DEMONIOS ESCRIBAS	142
6.1 Singer y la deuda de la tradición	145
6.1.1 Antecedentes en la literatura yiddish	145
6.1.2 Fuentes bíblicas: sobre la naturaleza de los ángeles caídos	151
6.1.3 La Cábala y el misticismo judío	156
6.1.4 El ángel femenino: la eterna Lilith	159
6.2 El demonio como narrador omnisciente	163
6.2.1 The Unseen	170
6.2.2 Zeidlus the Pope	178
6.2.3 The Destruction of Kreshev	181
6.2.4 A Tale of Two Liars	186
6.2.5 Two Corpses Go Dancing	190
6.3 Los escribas del mal	194
6.3.1 From the Diary of One not Born	194
6.3.2 The Mirror	198
6.3.3 The Last Demon	202

6.4 Narradores Sobrenaturales: Singer y el nivel alegórico	207
6.4.1 Jachid and Jechidah	208
6.4.2 Shiddah and Kuziba	212
6.4.3 The Warehouse	214
6.4.4 Cockadoodledoo	216
7. CONCLUSIONES: EL DEMONIO Y LA ESTÉTICA DE LO ETERNO	220
8. CODA	229
9. APÉNDICES	232
9.1 Apéndice 1: Cronología	232
9.2 Apéndice 2: Discurso Premio Nobel	246
9.3 Apéndice 3: Noticias bibliográficas	250
10. BIBLIOGRAFÍA	274
10.1 Ediciones consultadas de la obra de Singer	274
10.2 Estudios sobre Singer	276
10.3 Obras generales sobre cultura judía	279
10.4 Estudios sobre la mujer	282
10.5 Otras fuentes	285
10.6 Índice alfabético de la bibliografía	287

## 1. PRESENTACIÓN

### 1.1 PROPÓSITO

La narrativa de Isaac Bashevis Singer fascina por el encanto inmanente de su imaginaria literaria. Qué decir de un mundo poblado por demonios, brujas, filósofos ascetas, mujeres travestidas y rabinos apóstatas, conviviendo en pequeñas aldeas (*shtetl*) que se cierran en sí mismas formando un universo donde realidad e imaginación constituyen un todo indisoluble. Esa extraña mezcla de religión y filosofía, de credulidad y escepticismo ante la vida, narrada en forma de cuento tradicional, le otorga a su autor una individualidad propia, una singularidad indiscutible dentro del mundo de los contadores de cuentos.

Tras el momento inicial mágico del entretenimiento, su obra se presta a un análisis más profundo en el que se vislumbra la memoria colectiva de un pueblo que expresa su realidad en una lengua casi desaparecida, el yiddish, y donde el eterno



conflicto entre la emoción y el intelecto está presente en la mayor parte de su producción literaria. La lectura y disfrute de su obra me permitió encontrar una idea recurrente en sus relatos, una constante dentro de la disparidad temática y los diversos mundos posibles que el autor nos ofrece: la transgresión como medio de realización personal en un espacio mítico concreto, el *shtetl* o pequeño poblado polaco.

Dentro de las múltiples facetas que presenta la transgresión en su producción literaria, mi interés se dirigió hacia dos temas concretos y ciertamente relacionados en el mundo singeriano: la mujer y el demonio. Me propuse analizar el alcance de la transgresión de determinados personajes femeninos y de la figura del demonio en aquellos relatos cuya acción se desarrolla en el *shtetl* centroeuropeo. Mi interés partió de la naturaleza heterónoma de ambos sujetos: la mujer sometida a las rígidas leyes dictadas por los hombres y definida como un no-ser (no ser hombre) y el demonio, eternamente considerado en un mundo fuertemente sacralizado como un no-ser (no ser Dios). En ambos casos predomina la necesidad de ser por sí mismos, de existir *per se* y actuar de manera autónoma, con el fin de alcanzar su individualidad y por ende su libertad (*free will* en la terminología singeriana). Ninguno de estos dos sujetos sabe refrenarse en la expresión de sus pasiones, que llevan hasta sus últimas consecuencias, declarándose por tanto abiertamente antisociales y destruyendo el orden establecido (orden social en el caso de la mujer y orden cósmico en el del diablo) por medio de sus transgresiones. Estos personajes sienten la necesidad de realizarse en plenitud y veremos cómo lo conseguirán a través de sus pasiones. Las pasiones son formas de existir y, como en un espejo, reflejan fragmentos diferentes de la vida (Gurméndez, 1996: 111).

En los relatos polacos de Singer, los personajes femeninos analizados pasan a ser individuos concretos tras la transgresión consciente de una norma impuesta en un mundo en el que el estudio y el conocimiento significan poder y en el que éste se

encuentra exclusivamente en manos de los hombres. La pérdida de la femineidad, la masculinización, el travestismo y/o la esterilidad serán el resultado de esa transgresión consciente, el producto de la expresión de la pasión sin límites. Los personajes femeninos transgresores son, ante todo, apasionados, individualistas en sentido moderno, decididos a obrar según su libre albedrío y, por tanto, excluidos de la comunidad. Los valores del *shtetl* son enteramente comunitarios, lo cual implica que cualquier sentimiento personal queda anulado por la ley, la costumbre o por Dios.

Por otra parte, Singer nos muestra su debilidad por un personaje transgresor y apasionado por excelencia, el Príncipe del engaño y la falsedad: el demonio. En pleno siglo XX Singer opta por rescatar del mundo gótico al último de los transgresores, adormecido entre las páginas de los últimos textos románticos y relegado a la burla y el semiolvido. Nuestro autor lo rescata de las sombras y le concede una autonomía heredada de las fuentes cabalísticas para que nos dé un testimonio privilegiado de un mundo que agoniza y para que asistamos a su propia muerte. El demonio será, ante todo, la justificación literaria que Singer necesita para recuperar un pasado imposible que nunca tuvo lugar, en el espacio específico del *shtetl*, donde *locus* y personaje se necesitan para justificarse recíprocamente. La recuperación de la figura del demonio implica la recuperación del más allá, de los términos tradicionales de maldad y justicia asentados en el folclore, en un mundo que se extingue sin remisión. Singer utilizará al demonio para hacer que la elección personal sea un modo de autocreación o autodestrucción. El demonio será el eterno crítico de Dios, será quien intente convencer al hombre de que Dios y hombre pueden prescindir el uno del otro. El *shtetl* se convertirá en el laboratorio donde el autor analizará la modernidad con todas sus pérdidas y excesos, el lugar donde los transgresores se destruirán en su intento de ser libres o desaparecerán sin dejar rastro, en un exilio eterno de soledad.



## 1.2 DESARROLLO, NOTAS Y ACLARACIONES ADICIONALES

Hemos dividido en dos secciones el estudio y análisis de los sujetos mujer y demonio en los relatos de Singer, según cada uno de los ejes temáticos.

La primera parte está dedicada al tema de la mujer, partiendo de la situación de la mujer judía dentro del espacio delimitado del *shtetl*. Veremos cómo todo acto que se realice más allá de los estrechos límites que marca la norma imperante repercute directamente en la esencia misma de los personajes femeninos desde una doble perspectiva: desde el punto de vista de la femineidad y el de la maternidad. En el primer caso, su aspecto femenino se verá alterado y surge así la masculinización, la homosexualidad o el travestismo. En el segundo caso, la transgresión de la norma llevará consigo la esterilidad.

Yentl, Aksha y Lise son algunos de los personajes femeninos de estos relatos que se atreven a romper los esquemas establecidos y a luchar por sus ideales hasta las últimas consecuencias. Son seres apasionados que saben leer y escribir, que se han educado en el amor a los libros y el respeto por las tradiciones. Conocen el Talmud, la Torá, la Mishná. A través del conocimiento la mujer puede enfrentarse a toda imposición y adquirir la posibilidad de decidir libremente. No hay que olvidar que el conocimiento es poder en la comunidad judía y que ese poder estaba reservado a una élite aristocrática formada por hombres sabios y de grandes riquezas (Weissler, 1987: 90).

Al mismo tiempo se perfila la noción de mujer-individuo en un ámbito donde la mujer siempre se ha definido por un no-ser, no-existir, o bien se ha relacionado



con otra realidad, nunca de manera independiente. Veremos cómo Singer retrata a seres individuales, definidos y, por tanto, únicos. Esta unicidad será un factor decisivo a la hora de evaluar su trabajo. La mujer se definirá como individuo al convertirse en transgresora, al salirse de la norma impuesta. Ese deseo de aprender todo aquello que le ha sido prohibido durante miles de años implica un cambio radical que no sólo se verá reflejado en su interior, sino que trascenderá al exterior poniendo en peligro el orden social. La femineidad de estos personajes se distorsiona, se caricaturiza y surge la mujer masculina o *mannish woman* (Buchen, 1968: 122), un nuevo ser atormentado y ambiguo que se mueve por los límites establecidos de lo masculino y lo femenino. Y así, Yentí tendrá que transgredir las reglas y disfrazarse de hombre para poder estudiar los textos sagrados o Matilde acabará siendo físicamente como su esposo en su intento por usurpar su lugar en el ámbito de estudio. El cambio del papel de la mujer en el orden social establecido llevará implícito un conflicto interno y externo que constituirá el núcleo de la acción narrativa. Esta primera parte sobre el estudio de la masculinización y la esterilidad se completa con el tema de la mujer-bruja o mujer-demonio, caracterización que Singer ilustra por medio de lo grotesco y lo macabro. En personajes como Henne, Cunegunde o Risha, mujer y maldad se unen en una apoteosis grotesca y despiadada que las definirá como individuos rebeldes fuera de la ley.

En la segunda parte, centramos la atención en el estudio de la figura del demonio en aquellos relatos en los que él es el narrador. Singer recupera el pasado a través del demonio. Su tratamiento de la demonología lo aparta de la tradición, puesto que lo utiliza con todo su poder simbólico y, además, porque cree en su realidad. Para Singer representa el poder gnóstico del mundo, tremendo y dual. Nuestro autor necesita un narrador que le permita contestar las cuestiones metafísicas desde el otro lado de la realidad, desde la ficción. Necesita una voz que no marque una línea divisoria entre lo sacro y lo profano, que se sitúe libremente dentro del

monólogo cerrado y se justifique sólo en el mundo del *shtetl*. Necesita a alguien que sea como Dios, pero que sea capaz de transgredir, de trastornar el orden moral establecido, de parodiar la tradición, alguien dispuesto a vivir sus pasiones hasta el límite y más allá. Singer le dará la voz literaria al demonio, lo rescatará de las sombras y lo dejará hablar.

En el análisis, partiremos de la revisión de las fuentes de las que Singer toma los elementos necesarios para la construcción de su imaginería demoníaca: la Biblia, la Cábala, el misticismo judío y la literatura yiddish anterior. El estudio de los ejes temáticos se completa con un apartado inicial, a modo de introducción, en el que se analiza la importancia de la obra literaria de Singer y con algunos datos biográficos esenciales en los que se vislumbra la transgresión como eje clave en su evolución personal. A continuación será imprescindible el estudio del espacio mítico en el que se mueven las mujeres transgresoras y los demonios: el *shtetl*. Analizaremos las coordenadas éticas, estéticas y religiosas de la vida en el poblado centroeuropeo y de las que partirá Singer para la creación de su propio microuniverso.

Concluiremos con tres apéndices en los que se incluyen (1) los momentos claves de su evolución personal, (2) el Discurso para el Premio Nobel, documento único para comprender su figura personal y literaria y, por último, (3) algunas noticias bibliográficas sobre su producción literaria en yiddish, inglés y español.



### 1.3 DELIMITACIÓN DEL CORPUS BIBLIOGRÁFICO

Singer es, ante todo, un escritor singular por la confluencia de varios factores: el hecho de que escriba su obra en yiddish<sup>1</sup> y la recree literariamente en inglés, que sea heredero de la tradición narrativa judía centroeuropea y su peculiar posición dentro de la realidad judío norteamericana contemporánea.

Aunque él mismo se considera un escritor yiddish, es consciente de la precaria situación en la que esta lengua se encuentra. Como dice, se trata de una lengua enferma, que no acabada (Farrell, 1987: 175). Pocos son hoy los lectores que pueden acceder a la obra de Singer en su versión original. De ello se desprende la importancia que el autor concede a la traducción de su obra en inglés, su dedicación personal y el reconocimiento implícito de los problemas que surgen en el campo de la traducción:

As a rule all writers lose in translation, and I would say humorists and poets are the greatest losers in translation. And a writer who is connected with folklore is a very bad loser too. And I would be a very bad loser because I have a little humor and am sometimes connected with folklore, and maybe I have a spark of poetry in me. With all these things I would be very vulnerable. I knew it from the very beginning but I decided to work on the translation. (...) So I take care of the English translation as much as possible. What they do to me in Japanese, I will never know. (Farrell, 1987: 175)

Singer es consciente de que el inglés es el medio de difusión por excelencia de su producción literaria y por ello participa activamente en la recreación de su obra, hasta tal punto que ha llegado a afirmar que algunas de sus traducciones

---

<sup>1</sup> Cf. 9.2 Apéndice 2: Discurso Premio Nobel para la justificación del uso de esta lengua en su producción literaria.



superan al original en yiddish (Shmeruk, 1975: 99). Lamentablemente, los problemas que surgen de esta compleja situación bilingüe no se han tratado con profundidad por parte de la crítica y sólo han recibido una atención marginal (por ejemplo en el caso de la traducción al inglés de su novela *The Family Moskat*) (Shmeruk, 1975: 99).

La obra de Singer consta de novelas, colecciones de relatos, libros de memorias, cuentos para niños, ensayos y traducciones. La elección de los relatos que forman nuestro corpus de trabajo no es gratuita. En ellos, Singer concentra todo su potencial creativo imaginario y desarrolla una temática inaudita en la literatura yiddish anterior: la pasión por el sexo, la pornografía, la paranoia, el misticismo o la inadaptación de sus personajes al medio que les rodea. Frente a la novela singeriana, basada en los esquemas tradicionales heredados del realismo decimonónico y en la que el tema dominante es el destino nacional del pueblo judío, los relatos permiten abordar una gran variedad de temas en los que se exploran las múltiples facetas de lo humano y lo divino.

La crítica (Alexander, 1990: 3-75) ha clasificado sus relatos en diversas categorías que sirven de punto de arranque a la hora de analizar su obra en núcleos temáticos (esta clasificación es más orientativa que definitiva): relatos autobiográficos, sobrenaturales y demoníacos, relatos morales, de supervivencia, apocalípticos, religiosos y filosóficos, de amor, sexo y perversión, relatos vegetarianos y, por último, los relacionados con el holocausto.

A la hora de seleccionar un corpus bibliográfico representativo y fiable optamos por agrupar sus relatos en dos grandes bloques que se diferencian por los contextos espacio temporales a los que hacen referencia: las narraciones que tienen lugar en el mundo mítico del *shtetl* en la Polonia anterior a la Segunda Guerra Mundial (Bilgoray, Frampol o Bechev) y los relatos que transcurren en los Estados Unidos de América. Hacia el primer grupo de relatos dirigimos nuestra atención. Es precisamente en el espacio del *shtetl* donde la transgresión cobra mayor fuerza y pasa

a ser eje central en algunos de sus relatos. El mundo del *shtetl* es un mundo eminentemente masculino y fuertemente sacralizado, espacio perfecto para que las transgresiones de mujeres y demonios objeto de nuestro estudio tengan su medio de realización.

En el caso de la mujer, hemos seleccionado aquellos relatos en los que el personaje femenino es el principal y donde la acción narrativa se desarrolla entorno a su transgresión. Todos los relatos se recogen en colecciones (consultar apéndice 3 para su localización). Los relatos seleccionados para nuestro análisis son (en negrita quedan como referencia de ahora en adelante):

**The Gentleman from Cracow**

**The Spinoza of Market Street**

**The Shadow of a Crib**

**Caricature**

**The Destruction of Kreshev**

**Teibele and her Demon**

**Yentl the Yeshiva Boy**

**Short Friday**

**Blood**

**Zeitl and Rickel**

**Cunegunde**

**A Crown of Feathers**

**Henne Fire**

**The Black Wedding**

**The Wife Killer**

En el caso del demonio, hemos analizado todos aquellos relatos en los que éste aparece como narrador omnisciente y que formaban parte originariamente de un proyecto común que Singer denominó *Memoirs of the Yeytser-hore (Evil-One)*. Con el tiempo el tema de unión quedó diluido y Singer incluyó estos relatos, de forma independiente, en distintas colecciones, abandonando así definitivamente su proyecto inicial. Este apartado se completa con otros relatos narrados por espíritus del mal, los ayudantes de Satán, toda una horda de diablos, demonios y *dybbuks* que nos contarán sus historias desde un ángulo más humilde. Los relatos objeto de nuestro análisis son:

**The Unseen**

**From the Diary of One not Born**

**The Mirror**

**The Destruction of Kreshev**

**A Tale of Two Liars**

**The Last Demon**

**Zeidlus the Pope**

**Two Corpses Go Dancing**

Por último, analizaremos otros relatos sobrenaturales en los que Singer se adentra en el terreno de lo alegórico:

**Shiddah and Kuziba**

**Jachid and Jechidah**

**The Warehouse**

**Cockadoodledoo**



#### 1.4 AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis más profundo agradecimiento a mi Director de Tesis, el Dr. Manuel Villar Raso, por su orientación, vitalismo y paciencia. También deseo manifestar mi gratitud a mi tutor, el Dr. José Luis Martínez Dueñas-Espejo por su excepcional magisterio y a la Dra. Encarnita Hidalgo Tenorio por sus consejos, ánimo y amistad perpetuos.

Así mismo quiero agradecer la cooperación y diligencia que me han prestado los profesores del Departamento de Hebreo de la Universidad de Granada y los compañeros de la Promoción-Verano 1995 del Uriel Weinreich Program in Yiddish Language, Literature and Culture de la Columbia University (en especial a Susan Sarah Hinde Miller por nuestras charlas sobre feminismo y travestismo) y a la plantilla del YIVO Institute of Jewish Research de Nueva York.

No podría dejar en el olvido al grupo de amigos que me rodea y que ha sufrido, en algunas ocasiones, mis excesos singerianos. Gracias a todos ellos.



## 2. INTRODUCCIÓN A LA OBRA LITERARIA DE I. B. SINGER

Isaac Bashevis Singer debería haber sido un escritor para minorías. Escribe sobre el mundo de los judíos polacos que fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial y, además, lo hace en yiddish, una lengua moribunda. Sus libros están llenos de citas talmúdicas, desconocidas para la mayoría de sus lectores y su ficción realista está repleta de criaturas sobrenaturales que la razón considera inaceptables. Sin embargo, millones de lectores de todo el mundo leen sus libros con admiración y placer. La obra de Singer es popular porque satisface los deseos humanos universales mediante una simpleza engañosa, una estética atractiva y un alto grado de sensualidad.

A través de sus personajes judíos, Singer nos describe la condición humana con profundidad. Allentuck opina que Singer lo consigue mediante el equilibrio de eternas paradojas, a través de

his enigmatic treatments of the titled paradoxes and grotesqueries inherent in the conflicts between divine promise and experiential reality, redemption and history, religion and secularism, tradition and modernism, eroticism and self-discipline. (Allentuck, 1969: 13)

De este modo, Singer transforma la historia moderna del mundo judío en novelas y relatos que nos hacen sentir muy cerca la solución de los misterios de la vida y naturaleza humanas. Sus personajes tienen el privilegio de la lentitud del arte, lo que les permite exhibir sus emociones y sentimientos con toda su intensidad y sentido. En la obra de Singer la realidad no queda suspendida, porque la vida se nos presenta con toda su molesta complejidad, pero sí nos encontramos con una disminución en el ritmo: los sucesos y las emociones se desarrollan de modo majestuoso, creando así la misma sensación de lentitud en la mente del lector. El tiempo parece alargarse mientras recibimos las meticulosas descripciones, cada matiz sugerido o pasión desbordante. El ritmo se ralentiza y se hace eterno, uno, donde la eternidad puede instalarse y la obra se convierte en una combinación de simplicidad y universalidad. Singer retrocede hacia lo ancestral, hacia un tiempo primero donde el hombre cohabita con las fuerzas de la naturaleza. Vuelve a un tiempo donde el demonio es un ser real, donde puede tener lugar la obra de arte en su sentido cósmico, donde la experiencia metafísica es común. En este escenario surge el individuo presto a ejercer su libertad de elección, su *free will*, y su inevitable repercusión en la vida y experiencia de otros personajes. En las consecuencias surge la tragedia y la dimensión humana de su obra.

Singer cree que la función del escritor de ficción no es moral ni espiritual (Rosenblatt y Koppel, 1971: 10). Sin embargo, su obra nos demuestra lo contrario. En palabras de Singer durante la recepción del Nobel de Literatura en 1978:

I am not ashamed to admit that I belong to those who fantasize that literature is capable of bringing new horizons and perspectives- philosophical, religious, aesthetical, and even social. (*Nobel Lecture*, 1978: 5)

El poder humano de la obra de Singer deriva principalmente de la descripción imparcial y afectuosa de un pueblo desaparecido, del uso desinteresado de la fantasía y la literatura como herramientas en su esfuerzo para el desarrollo individual del ser humano y de su creencia en el poder del lenguaje.

Singer no pretende transformar la historia de su pueblo limando asperezas o enfatizando virtudes. Se siente a sus anchas entre la historia antigua y la tradición, pero su éxito radica en su visión del pueblo judío como seres humanos y su rechazo a escribir sobre ellos con fines propagandísticos. Es tan imparcial que algunos críticos han llegado a afirmar que el principal atractivo de Singer para muchos lectores no reside, especialmente, en su interés apasionado por lo judío ni por el destino trágico de la historia de su pueblo. Aunque es probable que el éxito de Singer entre los lectores modernos radique en sus relatos, de alguna manera siempre están implícitos el destino del pueblo judío y su tradición. Lo sorprendente es la simpatía que despierta su obra entre los lectores no judíos, probablemente por su presentación afectuosa, esa mezcla de amor e imparcialidad con la que Singer trata a su pueblo.

Su primera novela, *Satan in Goray*, publicada en Varsovia en 1935, por ejemplo, pone de manifiesto los horrores de la invasión de los soldados de Chmielnicki ocurrida en Polonia en 1648. Sin embargo, también nos relata las ilusiones perdidas y satiriza la fuerza de la fe presentando la época de Shabbati Zevi, falso mesías local, desde un punto de vista grotesco y la superstición más extrema: la pérdida de la razón y la exaltación de lo irreal, su ascetismo y su erotismo. La novela nos describe la degradación y la tragedia que nacen de una fe ciega: en 1666-67 los habitantes de Goray se forjan falsas ilusiones y abandonan su rutinaria vida para abocarse en una orgía emocional que termina en destrucción al saber que el falso mesías Zevi se ha convertido al mahometismo. En su análisis de la naturaleza de la esperanza y la visión humana, la novela demuestra que la esperanza mesiánica es infinitamente más



destruictiva que la desesperanza producida por la violencia de Chmielnicki y sus seguidores.

Singer es imparcial no sólo en el tratamiento de su propio pueblo como grupo, sino también cuando se trata de miembros individuales. Sus personajes son individuos libres que tienden a hacer, sistemáticamente, lo contrario que su autor predica. Se trata de personajes judíos que por encima de este hecho se nos presentan como hombres y mujeres modernos que cuestionan irreverentemente todo lo establecido. Se interesan por el cosmos y los distintos sistemas filosóficos, aunque nunca obtengan respuestas definitivas y satisfactorias.

La lucha de los personajes de Singer es la lucha universal de la búsqueda, de la superación de las adversidades de la naturaleza y de las perversidades de la cultura. Sus protagonistas son individuos llenos de deseo con un conjunto de valores para vivir y otro distinto para superarse. Están inmersos en su contexto histórico y social particular, pero el proceso de su desarrollo personal atraviesa un momento decisivo de alienación, de separación del grupo y de su cultura. Aunque se trata de personajes que valoran y necesitan su grupo social, también rechazan la rigidez de su religión y desean liberar sus percepciones y acciones de las cadenas de la cultura que los inspira y mantiene. Según Irving Howe:

Singer's ultimate concern is not with the collective experience of a chosen or martyred people but with the enigmas of personal fate. His work, like most of the great constructs of Western thought, is inherently dualistic. It depicts a situation of antinomy which presumes some form of socioreligious determinism, while insisting upon the existential will of the individual. (Howe, 1990: 110)

La insistencia de Singer en la individualidad en sentido moderno (Howe, 1990: 108), traducida en personajes llamativos cuya intensidad emocional nunca parece apagarse, es uno de los principales atractivos de su obra literaria. Singer permite a sus

personajes que alcancen sus objetivos mediante los medios que sean necesarios, incluyendo el erotismo y la magia. Al mismo tiempo, la comparación con su propia biografía es inevitable. Singer utiliza la escritura para crear arte, pero también para criticarse, para enriquecerse, para construirse a sí mismo (con lo que otorga al arte la dimensión de autoconstrucción), hasta tal punto que en ocasiones es difícil distinguir entre la realidad y la ficción, entre el universo creado por sus palabras y la realidad de su vida.

Singer experimenta con los géneros y con el lenguaje como herramientas principales en la creación de la realidad. Su pasión por las palabras le lleva a creer en su poder, a mantener una fe mágica y ciega en la idea de que la ficción establece un mundo posible. Desde sus comienzos, Singer se da cuenta de que en su deseo de afirmar su fuerza creativa, su mejor arma no es la coerción social violenta sino el lenguaje. Singer se construye a sí mismo a fuerza de lenguaje e imaginación.

## 2.1 ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS ESENCIALES. LA TRANSGRESIÓN COMO CLAVE DE LA EVOLUCIÓN PERSONAL.

Singer escribió artículos, obras por entregas, novelas, relatos, libros biográficos y cuentos para niños. Los límites entre un género y otro están indefinidos en su obra, y pasa de uno a otro con total libertad y cierta inconsciencia. Sus sagas familiares son, hasta cierto punto, libros biográficos de ficción y sus memorias son sagas de su propia

familia. Los relatos son recuerdos de sus experiencias reales y sobrenaturales, y prácticamente no se pueden distinguir de algunos pasajes de su biografía. En cuanto a los cuentos para niños, aunque algunos fueron escritos con fines educativos, remiten a sus recuerdos infantiles y los complementan.

Singer ha comentado en diversas ocasiones que todos sus libros trataban sobre él (*Conversations*: 174). Lo cierto es que obra y vida encajan perfectamente y, bajo esta perspectiva, su obra se transforma en un acto incompleto que concluirá sólo con su muerte. Singer nos presenta en su obra a un individuo fascinante y apasionado, constantemente ocupado en evitar que las cosas no permanezcan inmóviles. Uno de sus rasgos más característicos es su insaciable apetito de cambio, de experiencia, de autoexpresión, de vida, en definitiva. En el terreno profesional esta inquietud vital se transforma en una experimentación constante de géneros literarios a fin de vivir la vida con toda su intensidad. Apasionado por el cambio, por la metamorfosis, la propia personalidad literaria del autor ha evolucionado: desde Isaac Warshafsky, Isaac Bashevis y D. Segal hasta el mundialmente conocido Isaac Bashevis Singer. A propósito de esta metamorfosis comenta Fiedler:

Despite the fact that he continues to write in Yiddish for *The Daily Forward* topical essays, reminiscences, uncollected tales, serial installments of novels, all under the name of Isaac Warshafsky, Singer has created for himself, after forty-five years in the United States, another, an American persona called Isaac Bashevis Singer. Under that name, he now publishes in English for the first time all his books, whether novels or collections of short fiction. Even when he still permitted full-length volumes of his work to make their initial appearance in Yiddish, he did so under a third name, Isaac Bashevis, a matronymic he bestowed on himself in honor of his mother Bathsheba. (Fiedler, 1991: 74-75)



Más allá de la figura literaria, su metamorfosis también ha sufrido otros cambios, transformándose incluso en seres sobrenaturales en algunos de sus relatos, novelas o libros para niños.

Incluso con una lectura rápida de algunos pasajes autobiográficos de su obra, nos damos cuenta inmediatamente de la enorme vitalidad de sus escritos. Nacido en un hogar con escasos recursos económicos, Singer disfrutó de una infancia relativamente feliz y despreocupada. En *In My Father's Court* (1966) nos presenta un niño repleto de energía e inquietudes, de gran agudeza y capacidad de análisis de todo lo que sucede a su alrededor. Y sobre todo, con una imaginación desbordante, infinita, tan ilimitada y palpable que llega a asustar al propio Singer. Desde su infancia se ve atrapado en las redes de la imaginación de tal modo que realidad y ficción no son más que un continuo: le cuenta a sus amigos que su padre es un rey, que ha aprendido de la Cábala los nombres sagrados de Dios y con sólo pronunciarlos puede volar como un pájaro y hacerse invisible, o que, si él lo desea, se puede convertir en rey de Jerusalén.

Su imaginación le lleva a preguntarse qué hay más allá de la religión y la cultura que observa en su propio hogar. Poco a poco se ve inmerso en nuevas experiencias intelectuales, nuevas inquietudes que van formando y fortaleciendo su instrucción vital. En palabras de Singer:

I existed on several levels. I was a cheder boy, yet, I probed the eternal questions. I asked questions about the Gemara and tried to explain the mysteries of Zeno. I studied the cabala and I went down to play tag and hide-and-seek with the boys in the courtyard, and I was deeply ashamed of this fact. Simultaneously I read Dostoevski and in Yiddish translation and penny dreadfuls that I bought on Twarda Street for a kopeck. I suffered deep crises, was subject to hallucinations. My dreams were filled with demons, ghosts, devils, corpses. Sometimes before falling asleep I saw shapes. They danced around my bed, hovered in the air. In my fantasies or daydreams I brought out the Messiah or was myself the Messiah. By uttering magic words, I built a palace on a mountaintop in the Land of Israel or in the desert region, and I lived there

with Shosha (his friend). Angels and demons served me. I flew to the farthest stars. I discovered a potion which when drunk revealed all the world's wisdom and made one immortal. I spoke with God and He disclosed His secrets to me. (*Love and Exile*: 17)

Entre las mentiras, las preguntas y las fantasías, las obras biográficas de Singer nos muestran el deseo irrefrenable del niño de descubrir su individualidad. Singer proviene de un hogar rabínico, de un mundo cerrado en el que todo lo que estaba fuera del hasidismo<sup>2</sup> era *tref*, sucio, y donde la libertad de elección estaba muy limitada. De hecho, sólo había dos caminos: Singer se convertía en un judío piadoso o en un pecador incorregible. La sociedad que sus padres representaban estaba interesada en producir individuos que pudieran enfrentarse a la vida a través de la adaptación, no de la innovación. Para ello la cultura controlaba el comportamiento minuciosamente y la rutina, el rito y la religión ocupaban y orientaban a los individuos. Así lo cuenta Singer en el párrafo inicial de *Love and Exile*:

Those who have read my works, particularly my autobiographical volume, *In My Father's Court*, know that I was born and reared in a house where religion, Jewishness, was virtually the air that we breathed. I stem from generations of rabbis Chassidim, and cabalists. I can frankly say that in our house Jewishness wasn't some diluted formal religion but one that contained all the flavors, all the vitamins, the entire mysticism of faith. (*Love and Exile*: 3)

El padre de Singer, Pinchos Mendel, era un judío hasídico extremadamente espiritual e ingenuo, incapaz de mirar a las mujeres y consciente de la pureza de su alma. Singer lo describe como:

---

<sup>2</sup> Movimiento místico fundado por el rabino Baal Shem (1700-1760), cuyo nombre real era Israel Ben Eliezer. Propugnaba el amor al prójimo, la redención, el optimismo, la humildad y la comunión con Dios. Existe una comunicación entre el mundo superior y el terrestre, en el plano espiritual; los preceptos divinos deben cumplirse de corazón y con alegría (Morales, 1989: 5).



a man for whom Jewishness was the very essence of life. The Torah, the Talmud, Cabala, Hasidism, this was his very life. He knew almost nothing about the world, really nothing. He didn't read newspapers, he knew that the gentiles had some scholars, he had heard of them, that they created airplanes and built guns and automobiles, but it was as if you would hear that something happened on the planet Mars. This was my father. (Kresh, 1979: 41)

Su madre, Bathsheba, pudo haber sido uno de los modelos para el personaje de Yentl (en Yentl) puesto que también era una mujer culta, conocedora del hebreo y de algunos textos sagrados. Se trataba de una mujer práctica y escéptica, siendo éstos los rasgos más característicos de su personalidad:

a pale, thin young woman with big gray eyes, a pointed nose, and hair as red as Pinchos Mendel's beard. She was said to wear the smallest shoes in Bilgoray. She also had a mind and was not ashamed to use it. She had taught herself Hebrew and is believed to have known practically the entire Torah by heart. (Kresh, 1984: 12-13)

En su hogar, la educación y la formación individual estaban totalmente definidos y limitada y los hijos sólo tenían dos posibilidades: las hijas debían convertirse en matronas piadosas y los hijos en rabinos.

Sin embargo, en el caso de los hermanos Singer, no será así. Hinde Esther, Joshua e Isaac encontrarán su propio camino para salir de este ambiente demasiado restrictivo. En sus memorias, Singer nos relata no sólo su propio camino de crecimiento individual, sino también el de sus hermanos. En los tres casos, el denominador común será la escritura como huida del mundo en el que nacieron, negándose a través del lenguaje a ser meras piezas del engranaje creador de judíos piadosos polacos incapaces de actuar ante el inminente ataque nazi. La época está también en su parte, puesto que



en mayor o menor grado, los hermanos Singer son herederos del despertar literario que tuvo su inicio a finales del siglo pasado, cuando el control de la religión había empezado a declinar y la literatura yiddish era el medio común de expresión colectiva de los centroeuropeos.

Hinde Esther fue la primera en utilizar un medio de expresión no religioso. Nació en Bilgoray el 31 de marzo de 1891. Era trece años mayor que Isaac y, según lo que se sabe sobre su vida, fue una mujer que rechazó en su totalidad un sistema de valores rígido y jerarquizado. El primer problema de Hinde Esther fue nacer mujer. Su madre, entonces una adolescente, rechazó a la recién nacida por este motivo y la dejó en manos de una nodriza durante un tiempo. Las relaciones de Hinde con su madre fueron distantes de por vida (no así las relaciones con su padre, que siempre la quiso pero la ignoró) y, como mujer, lo único que su madre esperó siempre de ella era que se convirtiera en una buena matrona judía y que tuviera sus propios hijos. Singer nos lo explica en el párrafo inicial de uno de los capítulos que le dedica en *In My Father's Court*:

Although we were not acquainted with Freud in those days, it could be said that a Freudian drama was occurring at home. My sister suspected my mother of not loving her, which was untrue, but actually they were incompatible. (...) Hinde Esther had inherited the Hasidic inspiration, the love of humanity, and the eccentric nature of Father's side. (*In My Father's Court*: 151)

Hinde Esther se convirtió en escritora, probablemente gracias a la riqueza de un hogar en el que el lenguaje era un medio de expresión valioso que despertaba el entusiasmo. Los hermanos Singer se apropiaron de ese lenguaje en su camino de huida hacia la libertad. A través de la escritura consiguieron conjurar sus propias historias personales y sus vidas. Hinde Esther fue la primera en apartarse de la cultura imperante en el hogar. Escribió una novela llamada *Diamonds* y un libro de relatos, que jamás se tradujo al inglés. También escribió otra novela autobiográfica, *Deborah*, que su hijo

Morris Kreitman tradujo al inglés. Sus deseos de cambio y huida aparecieron en una edad temprana, mientras leía los periódicos y libros en yiddish, paseaba con sus amigos por los jardines Saxony y soñaba con un primer amor. Sin embargo, sus posibilidades se vieron reducidas mediante un matrimonio pactado. Hinde Esther interpretó que su madre se deshacía de ella y se marchó con su esposo a Antwerp (Bélgica).

Singer le dará forma literaria a la experiencia sufrida por su hermana. El personaje de Hadassah, en *The Family Moskat* (1950) será un reflejo de esa posibilidad de realización personal truncada por la imposición de un matrimonio pactado. Hadassah ha utilizado un diario para la construcción de su Yo personal, para la expresión más íntima de sus secretos. Tras la boda ha dejado de ser ella misma, ya no hay espacio para la individualidad. Desaparece bajo el peso de la tradición con un adiós trágico e irremediable:

Tuesday- Dear diary, dear friend, it's almost three weeks since I've written in your pages. She who writes now is not the Hadassah you knew before. I am sitting at a writing-desk, a matron's wig on my head, and my own face is as strange to me as my soul. I have gone through all of it: the ritual bath, the wedding ceremony, and all the rest. I will confide no more of my secrets to you, my diary. You are pure; I am unclean; You are honorable; I am false. I hardly have the courage to turn your pages. I will hide you away, together with a few mementos that are precious to me. Even my name is changed now. Now I am Hadassah Kutner. And that name is as meaningless as everything else that's happened to me. Adieu, my diary. Forgive me. (*The Family Moskat*: 219)

Joshua Israel nació el 30 de noviembre de 1893, también en Bilgoray. Tuvo mucho más éxito en su huida de las prescripciones ortodoxas de su familia. Desde muy pronto se enfrentó a su padre, quien no dudó en acusarlo de infiel y enemigo del judaísmo. En su adolescencia descubrió que el mundo no era un pozo de maldad e



injusticia, sino un lugar increíblemente hermoso, abundante en placeres indescriptibles. Joshua no estaba dispuesto a llorar y asumir la resignación de sus compañeros judíos y se marchó de casa:

He [Joshua] was a rebel almost from infancy, oppressed by religious ritual, the drabness of the study house, and the opacity of the religious books he was forced to read. This brought him into early conflict with his family, and the strain between them increased as Joshua grew older. (Kresh, 1979: 21-22)

Inició su carrera como pintor, pero su fracaso le hizo orientar sus inquietudes artísticas hacia la escritura. Publicó numerosas obras entre las que destacamos *Blood Harvest*, *Yoshe Kalb*, *The Brothers Ashkenazi*, *The Family Carnovsky*, *Of a World That Is No More* y *The River Breaks Up*. Llegó a los Estados Unidos en 1933 (dos años antes que Isaac) y allí trabajó a las órdenes de Abraham Cahan como corresponsal polaco en *The Daily Forward*. Joshua (con sus posibilidades de escape y elección como varón) y Hinde Esther (con las limitaciones de emancipación propias de una mujer) fueron modelos para Isaac, quien halló entre ambos el punto de equilibrio para su propio desarrollo individual. Joshua se convirtió en el maestro literario de Singer, quien no desperdició oportunidad de manifestar su admiración por su hermano en numerosas ocasiones:

The only person I have a lot to thank for, from whom I learned a great deal, was my brother, I.J. Singer, who was ten years older than I. (...) I learned a lot from my brother, particularly in regard to construction. I consider him a great master of construction, and his writing was always quite close to me. (Farrell, 1992: 8)

Las diferentes reacciones que tuvieron ambos hermanos con respecto al enfrentamiento familiar se reflejan claramente en el tratamiento de la familia que ambos



representaron en sus biografías literarias. Para Singer, su padre (personaje central de *In My Father's Court*) es un rabino santo que atrae a la gente con su benevolencia e inocencia y que impresiona con su erudición religiosa. Su madre, en cambio, prepara una comida deliciosa y el joven Singer admira su racionalismo y escepticismo. En líneas generales, el tono de *In My Father's Court*, tiene un matiz de añoranza y reconocimiento hacia los padres.

Joshua, sin embargo, trata a sus padres sin ningún rastro de admiración en su biografía *Of a World That Is No More*. Influida desde muy temprana edad por el realismo, nos describe a su padre como un ser aterrorizado ante la vida, que jamás consiguió ser rabino oficial tras suspender los exámenes de lengua requeridos e incapaz de tener responsabilidades de ningún tipo. No sólo era incapaz de ganar el sustento necesario para la familia, sino que además malgastaba el dinero que caía en sus manos. Su mujer, principal víctima de su ineptitud, se dedicó a luchar por la economía familiar y alternó la estancia en su hogar con otras en casa de sus padres. Joshua no duda en mostrarnos sus debilidades y en particular la pobreza de su arte culinario. En general, observamos en la memorias de Joshua un tono de queja y acusación.

Singer nunca fue tan crítico con sus padres como su hermano. Permaneció en silencio, con sus propias reflexiones, recorriendo las calles de Varsovia sin permiso, escuchando detrás de las puertas y leyendo literatura mundana en secreto. Singer opta por la soledad de la introversión y la reflexión, por la necesidad de una observación pasiva para la construcción de su yo literario:

In a sense, I practiced my theory that one could not proceed in a straight, direct fashion through the world but had to constantly smuggle himself through, or muddle through. (*Love and Exile*: 150)

Singer no optó por la rebelión abierta como medio para conseguir sus objetivos. Quizás tampoco le fue necesario tras el antecedente establecido por sus hermanos con respecto a su liberación de la autoridad familiar. Probablemente tampoco estaba en el ánimo del propio Singer, quien optó por rechazar tanto los supuestos familiares como el carácter de rebeldía radical expresado por su hermano. Singer debe buscar su propio medio de expresión, el cauce perfecto para contar toda la rebeldía, el inconformismo, la rabia que siente. Y lo hará a través de sus narraciones, a través de una imaginación lírica y desbordante. Empezará a construir su yo literario a través de la pasión que siente por la vida y desde el ámbito doméstico, el más cercano y el que mejor conoce.

## 2.2 LOS AÑOS DE SILENCIO Y EL REGRESO DEL MAL

Como en muchos de sus relatos (*Yentl* o *Enemies, a Love Story*), Singer llega a un momento de su vida en el que debe tomar una decisión de suma importancia. En estos casos, la respuesta será el silencio o la inactividad. Singer no puede actuar porque se siente vacío, falta de creatividad. Un claro ejemplo de este estado de ánimo es el bloqueo productivo que sufrió tras su llegada a los EEUU en 1935. En *Lost in America* atribuye su problema al cambio de país, al enfrentamiento con una nueva cultura y una nueva realidad:



I had surrendered myself to melancholy and it had taken me prisoner. I did what it demanded, squandered my time on empty musings, on mental probes that could bring no benefit to me or to others, on searches for something I had never lost. I had presented creation an ultimatum: tell me your secret or let me perish. I stayed up nights and dozed by day. (*Love and Exile*: 348)

Su estado lo llevó a una grave crisis en la que dejó de creer en su propia habilidad artística y en la cultura yiddish. Singer recuperará su fe, tanto en sí mismo como en su obra, en 1943, el *annus mirabilis* de su carrera literaria. El contenido de lo que Singer tenía que expresar no era nuevo, pero el medio resultó ser sorprendente: creó una crítica sobria, directa e inteligente de la literatura yiddish en Polonia. Su ataque fue doble, con un análisis de las limitaciones formales de la creatividad artística judía en la Polonia de entre guerras y las limitaciones inherentes de la lengua y cultura yiddish. Los experimentos de las nuevas tendencias artísticas, como el futurismo, no encajaban en el ámbito de la cultura yiddish, resultaban inútiles a la hora de trabajar con el mundo moderno y tan sólo subrayaban su provincianismo y la estrechez de sus horizontes intelectuales. De esta manera, cuando todos los falsos mesías les fallaron, los escritores tuvieron que empezar a utilizar el expresivo vocabulario del *yidishkayt*<sup>3</sup> en el que ya no creían. Los escritores centran su atención en el *shtetl*. Para conjurar ese microcosmos de tradición y revolución, los escritores yiddish no necesitaron recurrir a su memoria. Se dedicaron a construir su propio universo literario, falsificando la historicidad y partiendo de unos presupuestos estéticos definidos. El movimiento de recuperación de

<sup>3</sup> Para Howe (1976: 16): "Like other important terms in cultural discourse, *Yiddishkeit* has no single, agreed-upon meaning. No one has a monopoly on the term, and, naturally enough, different groupings of opinion within the Jewish world have used it in different ways (...). The culture of *Yiddishkeit* is no longer strictly that of traditional Orthodoxy, yet it retains strong ties to the religious past. It takes on an increasingly secular character yet is by no means confined to the secularist elements among Yiddish-speaking Jews. It refers to a way of life, a shared experience, which goes beyond opinion or ideology".

Así mismo, comenta Alonso (1990: 16): "La cultura del *Yiddishkeit* busca la afirmación de la identidad judía histórica, cultural y religiosa, en torno a la lengua vernácula que sirve de unidad al pueblo judío en la Diáspora. Busca también la adaptación de sus valores a las corrientes universales, sin que esto suponga un perjuicio para la conservación de la identidad tradicional".



la tradición y del conocimiento de la cultura propia fue la pieza clave para la obtención de la autonomía cultural y la defensa de los derechos nacionales. Para Singer la recuperación del folclore y la vida del *shtetl*, basada en el fracaso de todas las esperanzas temporales, va a ser el origen estético e intelectual de su producción literaria.

En los EEUU Singer analiza el estado de la lengua yiddish. Llega a la conclusión de que el yiddish, como lengua moderna, ha muerto. La lengua se ha convertido en algo obsoleto, tan sólo utilizada por un sector marginal de la sociedad judía norteamericana. Los escritores que se empeñaban en seguir utilizando el yiddish como medio de expresión, sólo tienen dos salidas igualmente inaceptables: utilizar el yiddish vulgar que todavía se hablaba en los EEUU o inventar un pseudo-lenguaje que incluyera las nuevas realidades de la vida judía en Norteamérica.

Ante las dos posibilidades, Singer elige una solución radical: renunciar al presente en favor del pasado, en favor de los espacios literarios del Viejo Mundo, donde los personajes utilizaban el yiddish como parte integrante de sus vidas. Los libros de historia, teología, folclore, el mundo del libro, en definitiva, serán la fuente de material para el escritor yiddish, carente de toda esperanza en el mundo contemporáneo.

Sin embargo, Singer no vuelve al pasado por el pasado, sino que responde al impulso revolucionario en el mundo del arte de la *traición creativa* (Roskies, 1995: 281), dentro de su programa de recuperación del pasado. Había que recobrar un tiempo pretérito en nombre de los valores y sensibilidades recogidas en el mundo contemporáneo. Aunque los personajes, los lugares, los temas pertenecían al pasado, no había motivo para no aplicar las mejores herramientas que la civilización occidental ofrecía. En otras palabras, el retorno al mundo del cuento costaría un alto precio a los escritores yiddish, exigiendo de ellos al mismo tiempo la renuncia del presente, forzándoles a volver a los esquemas religiosos e históricos, e introduciendo en su literatura, demasiado idealista, el espíritu de búsqueda y pesimismo característico de la modernidad.

Singer utilizará especialmente las fuerzas del mal, lo oculto, lo demoníaco para regresar a ese pasado. Mirará en el interior de todo judío, hombre o mujer, rico o pobre, joven o viejo, sabio o ignorante. A través de un demonio narrador que lo sabe todo sobre este mundo y el próximo, que lee todo tipo de libros, los cuentos de Reb Nahman, Gogol, Dostoyevsky, Peretz y Sholem Asch. Singer convierte el arte de narrar en un arte esencialmente demoníaco, donde el demonio narrador domina la situación, actúa con tanta astucia que los pecados parecen virtudes y los humanos parecen actuar con total libertad. Pero donde reina el mal, la elección moral y el desarrollo del individuo son sólo meras ilusiones: la compasión, la belleza, el intelecto, como cualquier otra característica humana, pueden ponerse tanto al servicio del bien como del mal. En especial el intelecto, puesto que la capacidad de racionalizar el comportamiento humano es el principio del pecado. El mal trabaja en silencio, entre bastidores, hasta que el individuo se enfrenta al objeto de su deseo. Entonces, mientras el intelecto humano trabaja sin descanso, maquinando elaborados esquemas de autojustificación, el demonio ya tiene a su víctima atrapada en la red.

El demonio como narrador es una de las técnicas favoritas de Singer. De este modo puede formular las cuestiones metafísicas que tanto le preocupan una y otra vez, y además le permite contestarlas desde el otro lado de la realidad. Desde que Gogol recuperó la figura del diablo y lo situó en la aldea ucraniana y Dostoyevsky mostró la energía demoníaca del ser humano capaz de destituir al Todopoderoso, la historia de la literatura contemporánea no había recurrido a nadie tan malvado y poderoso como el diablo. El regreso de Satán, como narrador y agente de la acción, marcó el regreso a un tiempo anterior al diluvio, cuando el destino de la creación estaba todavía en equilibrio. Fue en el año 1943 cuando un demonio de proporciones metafísicas fue liberado, el año en que Singer recuperó la fe en sí mismo, en la vida o en la escritura.

Volver al mundo perdido de los cuentos también significa volver a un mundo de piedad, intrínsecamente judío tanto en el estilo como en el contenido. Singer lo sabe y



su labor consiste en recurrir a las fuentes judías y contar las mismas historias, pero dándoles un giro inesperado y radical<sup>4</sup>. No predica la resignación pasiva a los judíos del gueto, ni busca la reconciliación de sus hermanos con el mundo contemporáneo. La presencia en sus textos del punto de vista del demonio nos muestra lo fina que es la línea que separa lo sacro de lo profano:

Not only does learning not protect a person from sin; the *hubris* born of learning is the hardest sin to extirpate. How easily the acquisition of knowledge becomes an end in itself, a license to blaspheme, to fancy oneself a god. The learned devil deludes man into believing that evil is a problem of human proportions when the humanist fallacy is itself the root of all evil. (Roskies, 1995: 291)

En los relatos demoníacos de Singer encontramos muchas tendencias paródicas que nos muestran cómo el autor se encontraba plenamente dedicado a la elaboración de una literatura yiddish moderna, basándose principalmente en la noción de *traición creativa* al parodiar a sus anteriores maestros. Singer se dio cuenta de que los manifiestos no eran suficientes para el derrumbe de los cimientos ideológicos del secularismo yiddish. Hacía falta una literatura yiddish moderna y hacia ella Singer dirige sus pasos.

En su recuperación del arte perdido de la narración, Singer se dedica plenamente a poner en funcionamiento su ingenio, su conocimiento, su oído para la música de la lengua yiddish. Y así, recobra los contextos de ficción necesarios para cultivar el arte de la narración. Como Peretz y Sholem Aleichem anteriormente, Singer crea la ilusión de un habla viva a través del monólogo, y como ellos, cambia el centro del mundo de la tradición a favor de los rebeldes, los que se desvían en su camino, las mujeres y los niños, todo ello en un emplazamiento lingüístico esencialmente yiddish.

---

<sup>4</sup>Así lo hace, por ejemplo en su relato *Zeidlus the Pope*, basado en la historia de un Papa judío, según un texto de Isaak Meir Dik, y con anterioridad recogido en el libro medieval *Mayse-bukh* (Roskies, 1995: 289).



Otra técnica que Singer utiliza es la recuperación del concepto de *bobe-mayse* o los cuentos de la abuela. Además, lo lleva hasta su sentido eminentemente literal y crea el personaje de Matl, una anciana rodeada de un grupo de otras mujeres como ella, con toda una riqueza de tradiciones locales, supersticiones y fórmulas piadosas, que se van desarrollando a medida que avanza la narración. De este modo, el arte de contar cuentos se transforma en un acto de habla comunitario. Singer justifica el uso de narradoras en algunos de sus relatos:

I use the female narrator because among the Yiddish-speaking people the storytellers were either the Hassidim or the old women. They used to sit there on the porches of their houses and tell stories. And since they were not inhibited by special doubts, they would just say whatever they had to say and they said it sometimes in a very picturesque and remarkable manner. I usually use the monologue of some Hassid or of some old woman. (Alexander, 1990: 99)

En los años sesenta, Matl será sustituida por la vieja Aunt Yentl, también poseedora de un rico estilo idiomático y un repertorio de cuentos e historias para las mujeres. Allí donde los personajes eruditos citan el Talmud o el Zohar, Aunt Yentl y sus mujeres utilizarán proverbios y chismes locales con la misma finalidad: demostrar que el ser humano nunca actúa con libertad. El medio comunitario de la narración es el mensaje en la medida en que la comunidad insiste en un único estándar de moralidad y contempla a los seres humanos como víctimas pasivas de sus propios destinos. Y, sin embargo, las historias juegan con fuego: nos hablan de locos, mesías, hombres y mujeres que se desvían de la norma social y en su mayoría se destruyen en su deseo de ser libres, de seres cuya única salvación reside en el amor o en el exilio permanente. Aunt Yentl con sus continuas citas de proverbios ensalza la pasividad, incluso en los casos en los que la anarquía y la tentación amenazan con cambiar todo orden establecido.

La narración de relatos en yiddish se convierte en un acto solitario en el Nuevo Mundo. Las terribles predicciones de Singer en 1943 se confirmaron en sus relatos americanos (a partir de 1969) en los que el lenguaje hablado ya no refleja un mundo de folclore y pasión religiosa. Desde el punto de vista técnico, desaparecen la cadencia, la abundancia de frases hechas, proverbios y máximas; desaparece el uso dialectal, el uso de fórmulas típicas del lenguaje femenino, giros desacralizadores del demonio y las estructuras lingüísticas de seres sobrenaturales. Todo ello lleva a equiparar los códigos lingüísticos de judíos y gentiles. Desaparece el habla popular sincopada y sentenciosa dando paso al inglés característico del autor, cargado de nuevas connotaciones, en su mayoría cristianas. El demonio contempla desde su posición privilegiada el fin del arte de narrar cuentos en yiddish.

En sus últimas décadas, Singer dirigirá su atención a los niños, a esos lectores que no utilizan la psicología, ni la sociología, ni conocen a Kafka o *Finnegans Wake*. En palabras de Singer:

There are five hundred reasons why I began to write for children, but to save time I will mention only ten of them: (1) Children read books, not reviews. They don't give a hoot about the critics. (2) Children don't read to find their identity. (3) They don't read to free themselves of guilt, to quench their thirst for rebellion or to get rid of alienation. (4) They have no use for psychology. (5) They detest sociology. (6) They don't try to understand Kafka or *Finnegans Wake*. (7) They still believe in God, the family, angels, devils, witches, goblins, logic, clarity, punctuation and other such obsolete stuff. (8) They love interesting stories, not commentary, guides or footnotes. (9) When a book is boring, they yawn openly, without any shame or fear of authority. (10) They don't expect their beloved writer to redeem humanity. Young as they are, they know that it is not in his power. Only the adults have such childish illusions. (*Nobel Lecture*, 1979: 13-14)<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Este manifiesto fue escrito para el acto de recepción del National Book Award en 1970 por su libro *A Day of Pleasure: Stories of a Boy Growing Up in Warsaw*. Posteriormente, Singer lo volvió a leer en el banquete que se ofreció en el acto de entrega del Premio Nobel en Estocolmo, el 10 de diciembre de 1978.



El éxito de los relatos para niños sugiere que en su última fase, el arte de contar cuentos en yiddish debe observarse desde el exterior. Cuando un escritor yiddish alcanza una cierta edad se transforma en una figura paternal y se santifica. Este aspecto es el que tiene Singer en sus últimas décadas, este es el sentimiento que nos transmite en sus entrevistas y sus apariciones públicas. Los relatos del escritor ya no son terribles visiones dantescas y apocalípticas que producen terror incluso a sus lectores adultos, sino suaves parábolas de una época remota en un lenguaje olvidado. Singer, una vez más, construye su alter ego literario, el viejecito Naftali y su inseparable caballo Sus. Naftali es una versión simplificada de Gimpel, de origen humilde en busca de un hogar permanente, un lugar mítico donde su caballo y él puedan descansar. El héroe termina sus días lejos del ámbito judío, en algún lugar a medio camino entre Lublin y Varsovia, entre el pueblo y la ciudad, entre la comunidad y la soledad.

Por su parte, el demonio abandona sus armas y también se marcha lejos para descansar. Es un final sentimental para alguien que ha pasado su vida al amparo de la transgresión, para alguien que ha hecho de la literatura un medio de expresión y crecimiento personal, para alguien que jamás dejó de sentirse un transgresor. Su obra literaria, para él crecimiento y salvación, era también una infracción imperdonable contra todo lo que representaba el mundo olvidado de sus antepasados. La transgresión de Singer es también una violación de los muros que separan la sociedad judía de la no judía, un salto del espacio hasídico al ámbito prohibido. Singer, que había iniciado la lucha por la expresión de su yo furtivamente, se verá desbordado por la fama y el éxito y reconocido mundialmente con el premio Nobel de Literatura en 1978.



### 3. EL *SHTETL*: TIEMPO Y ESPACIO MÍTICOS EN SINGER

#### 3.1 EL *SHTETL* COMO MICROUNIVERSO LITERARIO

A partir de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez más sobre la importancia de la categoría del espacio, no sólo para el lenguaje y la antropología cultural, sino para todo el universo del arte (Garrido Domínguez, 1993: 207). Sobre todo, el espacio es una *realidad textual*. Se trata de un espacio ficticio cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad. Kant fue el primero en afirmar la naturaleza apriorística e intuitiva del espacio y el tiempo así como la precedencia del tiempo sobre el espacio en cuanto a forma del sentido interno. El espacio funciona como condición subjetiva de la intuición externa y constituye, junto con el tiempo, una de las fuentes de conocimiento.

La indisolubilidad del tiempo y del espacio ya fue también proclamada por Goethe y reaparece en la teoría de la relatividad de Einstein (Garrido Domínguez, 1993:

209). De ella tomará Bajtín el término metafórico de cronotopo, concepto básico del arte literario. Desde diferentes perspectivas se insiste en la interdependencia del espacio y el tiempo y en el importante papel del primero en cuanto lugar en que la acción narrativa se cristaliza, se vuelve concreta y tangible. Ésta evoluciona a medida que se producen los desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad (en relación con el individuo o la colectividad). El espacio se constituye así en el propulsor de la acción narrativa.

Se trata de un elemento que contribuye de forma decisiva a la creación del efecto de realidad, es el soporte sólido tanto para la verosimilitud como para el sentido del texto y el ensamblaje de la microestructura. Pero, sobre todo el espacio es un signo del personaje y cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad, como a su comportamiento.

Así pues, los personajes deambulan por espacios que son una proyección de ellos mismos y, en cuanto a tales, se contraponen entre sí. Lo habitual es que cada personaje tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de un modo muy preciso, hecho que da lugar a que se establezcan relaciones muy diversas con los demás personajes. El respeto de estas fronteras de los espacios ajenos es lo característico de los cuentos del folclore. Su transgresión es característica del relato contemporáneo y acarrea unas consecuencias inevitables. El paso de una parcela espacial a otra da lugar a la polifonía espacial.

En esta situación encontramos a Singer, en quien se combinan la parcelación estática del folclore y la transgresión propia del relato contemporáneo. Singer considera el folclore como el producto del talento de una colectividad, donde los límites no se conocen, donde se puede encontrar la esencia del arte:



But folklore gives you wings, gives you the little cap that makes you invisible, gives you little boots so you can walk seven miles in a second. This appeals immensely to our human emotions. Folklore doesn't give a hoot about the mind. It works only for your feelings. And this to me is the essence of art. In my case I use Yiddish folklore—the folklore I heard in the house where I grew up. (Kresh, 1979: 13)

En el folclore que Singer conoce desde su infancia se describe un mundo muy semejante al mundo ordinario en el que vivía, pero en el que constantemente se transgredían las leyes de la lógica y la naturaleza. En el mundo de Singer, sin embargo, la irrupción ilógica y sobrenatural de esta transgresión ha ocurrido de verdad, en cuyo caso debe admitirse que en el mundo operan fuerzas misteriosas. En palabras de Todorov:

O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o existe realmente, como cualquier otro ser vivo... Lo fantástico es la vacilación experimentada por una persona que sólo conoce las leyes naturales ante un suceso aparentemente sobrenatural (Anderson Imbert, 1979: 175).

La duda, en el ánimo del narrador, de alguno de los personajes o del lector identificado con ellos, es el rasgo esencial del cuento fantástico. Si el quebrantamiento del orden lógico y natural es ilusorio, el cuento entra en el género de lo extraño, donde lo sorprendente puede ser explicado. Si, por el contrario, se decide que la intervención de lo sobrenatural es una prueba efectiva de la existencia de leyes desconocidas por el hombre, el cuento entra en el género de lo maravilloso: se despega de nuestro mundo habitual y va al encuentro de un universo donde lo que creíamos imposible es posible, aunque no podamos explicar su naturaleza portentosa. Lo fantástico, pues, es la línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso. La incredulidad total y la fe absoluta nos sacan de lo fantástico. La duda, en cambio, nos mantiene en lo fantástico.



Si de algo no carecen los personajes de Singer es de esa duda. En su proceso de evolución típico se parte de una situación inicial estática en la que dichos personajes ocupan un espacio limitado y preciso. De la duda pasarán a la acción movidos por sus pasiones, hasta llegar a la meta definitiva del caos en todo orden establecido. En el camino de ida y vuelta, la transgresión consciente será la constante que desencadene la acción narrativa en un *shtetl* ciertamente reinventado según las necesidades artísticas de nuestro autor.

Singer nos presenta un mundo muy estilizado, con alternativas radicales, que no concibe otras formas de pensamiento o sentimiento ni otros parámetros de referencia moral o metafísica.

Sin embargo, por muy independiente que pueda resultar en sus posiciones, no podemos olvidar que Singer escribe como el escritor judío que es, dentro del marco de la teodicea esencialmente tradicional. Sin un interés concreto en la historia, resucita doctrinas y actitudes que pertenecen a un mundo ya perdido, y presenta sus soluciones sin comentarios ni juicios. Pero no parece creer en ellas más allá del plano sentimental, ni analiza su significado ni el alcance de la experiencia. Siente el amor, la ternura, la violencia y la traición que nace del amor. Su obra se circunscribe a la dialéctica del deseo y el rencor más que a la del amor y el odio. Los demonios que habitan su mundo no alcanzan ni expresan la dinámica profunda de eros y thanatos, sino que más allá, caemos en el plano de la abstracción, de lo trascendente.

Singer recobra la noción de *shtetl* desde el folclore. Veamos las coordenadas éticas, estéticas y religiosas de la vida en el *shtetl*, de las que partirá para la creación de su propio microuniverso.

### 3.2 LA VIDA EN EL *SHTETL*

El *shtetl* contempla el universo como un todo planeado, diseñado y gobernado por Dios. Se trata de una unidad compleja, pero básicamente se caracteriza por el orden, la razón y la finalidad. Todo tiene su sitio, su causa, su función. Se trata de un universo en el que las partes que lo integran son interdependientes. Este dinamismo se extiende tanto en el tiempo como en el espacio, de manera que las incongruencias aparentes del presente se pueden interpretar como proyectos de un proceso a largo plazo hacia la total integración.

En este microuniverso, el comportamiento, tanto humano como divino, debe tener sus raíces en la razón y el orden. Todo acto debe ser racional, originado y dirigido hacia un fin específico. Se tiene un concepto de Dios como ser razonador, y todas las interpretaciones y modificaciones que se hagan a sus leyes deben basarse en esta concepción. Por lo tanto, también se exige que los seres humanos sean racionales. Se considera peligroso ir más allá de la razón. Sin embargo, la maldad que nace del comportamiento de los ignorantes también se considera parte integrante del plan divino, puesto que todo lo positivo tiene y necesita lo negativo:

Joy cannot exist without sorrow, Sabbath cannot exist without the weekday world, light would be unimaginable without its counterpart of darkness. (Zborowski, 1952: 409-10)

Como el universo, también el hombre está formado por fuerzas complementarias, el bien y el mal, la razón y la pasión. Por lo tanto, por medio de una lógica que contempla las partes contrarias como elementos integradores de un todo



dinámico, tiene sentido que lo racional y lo irracional se complementen como parte legítima de la humanidad en un universo ordenado y gobernado por la razón.

En el *shtetl* se tiene la concepción de que Dios creó el mundo para el hombre, para todos los hombres. El mundo está compuesto de dualidades, lo bueno y lo malo, el hombre y la mujer, los doctos y los ignorantes, los judíos y los no judíos. No se trata de hacer que todos seamos iguales, ni alterar el orden establecido. En el *shtetl* no existe una actividad misionera ni proselitista. Allí se dice que si uno es cristiano, que sea un buen cristiano, al menos.

La concepción de que el mundo es para el hombre lleva consigo la idea de que las cosas mundanas deben disfrutarse. De hecho, se prescribe dicho disfrute en el tiempo y lugar adecuados. La vida está hecha para el goce, a pesar de los problemas y los sinsabores. Pensar que el hombre nace y muere contra su voluntad implica que las cosas no siempre son como deseamos que sean. El hombre del *shtetl* sabe que, a pesar de las desventajas, la vida también ofrece recompensas. La visión optimista del pueblo implica esperanza en el futuro y deleite en el presente.

En este sistema de equilibrio existen elementos hostiles para el hombre. El fuego, las plagas, los demonios, los malos espíritus producen una ansiedad que sólo puede mitigarse, en parte, mediante el cumplimiento de las obligaciones religiosas y la superstición. El equilibrio en el *shtetl* es fruto de la interacción de las partes que lo constituyen. Cada elemento es parte integrante del todo, aunque no por ello deja de tener su individualidad. Todo elemento está incompleto en su aislamiento y, aunque algunas partes se consideran superiores a otras, cada una es indispensable. Como toda cultura, el *shtetl* contiene unas combinaciones únicas en su funcionamiento, unos rasgos perceptibles que alcanzan todos los aspectos de la vida. Como complemento de la razón y el orden surgen la incongruencia, la ironía y la paradoja, partes integrantes del sentido del humor del *shtetl*.

Por otra parte, el énfasis que su cultura pone en la razón y en la ley se relaciona con el énfasis de la palabra. Se trata de una cultura altamente verbalizada, en la que cada acto de la vida diaria se relaciona con las palabras de los Textos Sagrados y sus comentarios. El valor social más importante que se establece es el del aprendizaje, respaldado por la labor de los eruditos, puente entre la ley escrita y el pueblo. Las palabras se convierten así en algo más que un simple medio de comunicación. La palabra tiene fuerza en sí misma, una sustancia en sí misma (la raíz hebrea para *palabra* es la misma para *objeto* o *cosa*).

El *shtetl* no establece una gran distinción entre la palabra y el hecho. Se considera que la palabra es la fase inicial del hecho, o bien, que es un tipo especial de hecho. Además, por su potencialidad, las palabras son especialmente peligrosas. Las maldiciones recuperan todo su carácter amenazador y cuando alguien las expresa desea, literalmente que se hagan realidad. Pero también las palabras son una válvula de escape a través de la cual se puede dar rienda suelta a las emociones, una catarsis mediante la que se verbalizan las preocupaciones y los sentimientos. El yiddish es un claro reflejo de esa necesidad:

Yiddish possesses an incomparable vocabulary of words to express shades of feeling; a juicy catalogue of praises, expletives, and curses; and a richer array of characterization-names than can be found, I think, in any other language on this globe.

(Rosten, 1968: 441)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Como anécdota podemos citar la típica expresión "oy!" en Yiddish, a la que los expertos le han dedicado algunas páginas de análisis y comentario. Esta expresión se utiliza de tantas maneras como lo permita la habilidad histriónica del hablante. Es un lamento, una protesta, un grito de terror o el reflejo del placer: "Oy! is an expletive, an ejaculation, a threnody, a monologue. It may be employed to express anything from ecstasy to horror, depending on (a) the catharsis desired by the utterer, (b) the effect intended on the listener, (c) the protocol of affect that governs the intensity and duration of emotion required (by tradition) for the given occasion or crisis" (Rosten, 1968: 222).



Las emociones salen a la luz a través de las palabras, de los gestos, los gritos o el llanto. Todos estos medios de expresión se consideran una actividad positiva y pueden transformar una situación negativa. En ningún caso, la expresión de las emociones se considera algo infantil. Al contrario, se trata de una conducta característica de los adultos en determinadas circunstancias.

Se considera que el individuo es un campo de fuerzas en el que coexisten elementos de contraste. Cada persona tiene en sí misma tanto los buenos como los malos impulsos. La interacción continua entre ambos no se contempla como lucha sino como una sucesión constante de reajustes entre los dos aspectos de la personalidad. Se espera que el bien prevalezca y se considera que si el hombre sabe lo que está bien lo hará. Pero el hombre, sobre todo, es un agente libre, incluso si su destino está escrito: en palabras del Talmud, "Everything is foreseen but the choice is given" (Zborowski y Herzog, 1952: 417). La coexistencia de libre albedrío y predestinación presenta un problema largamente debatido y objeto de eternas disputas. En cualquier caso se trata de otro ejemplo de contrastes que se aceptan más como complementarios que contradictorios.

En el núcleo familiar también se da esta complementariedad e interacción. El padre representa los valores de la comunidad, la tradición. Es el portavoz de la ley de Dios en la casa. Es eterno. La madre, en cambio, es la fuente del calor, de la ternura, de la respuesta emocional. Uno no puede existir sin el otro y, como pareja, no pueden completarse sin los hijos. El contraste dentro de la unidad familiar funciona entre hombre y mujer, bien como esposo/esposa, o bien como hermano/hermana.

La mujer en la cultura del *shtetl* está subordinada con una serie de funciones distintas a las del hombre. Tanto si es esposa como si es hija, se cataloga como un tipo de ser humano distinto. Sin embargo, constituye el eje de la vida doméstica y, a pesar de ser considerada inferior al hombre, éste depende de ella, así como ella depende de él.

Este juego de fuerzas entre el conflicto y la cohesión crea un campo de tensión en equilibrio por su propia interacción.

El individuo es parte de la comunidad. Su posición en ella se define por la erudición, el dinero y el linaje. En ella no existe la privacidad, ni se desea. Todos los individuos son objeto de crítica y análisis. La autoridad de los líderes de la comunidad es relativa (el *shtetl* no reconoce absolutismos). Incluso la autoridad de Dios se puede revisar, cuestionar y criticar. La única autoridad absoluta es el espíritu de la Torá. Cada autoridad humana tiene su propia interpretación de las palabras a través de las cuales se llega al espíritu. Cada intérprete se basa en los comentarios que se han hecho a través de la historia, en una línea continua que se pierde en el tiempo.

Sin duda alguna existe la llamada identificación colectiva. El individuo se identifica totalmente con el grupo hasta llegar a ser el grupo mismo. La colectividad es eterna y a través de ella alcanza la inmortalidad en este mundo. De nuevo nos encontramos con la estructura de las partes complementarias, interdependientes e indispensables. Sin embargo, dentro de la identificación en el grupo, el individuo tiene espacio para una intensa actividad individual. Cada individuo debe luchar por mantener un estatus social y económico.

El universo del *shtetl* es un continuo. Desde los tiempos remotos hasta el presente no existe ruptura en la cadena que une el pasado y el presente. La promesa del Mesías es una nostalgia del futuro remoto como respuesta del pasado remoto. Todos los judíos errantes se unirán y el Templo se volverá a construir. No existe la ruptura en el espacio. Todo es un eterno continuo. Se concibe el pasado como la imagen del presente. Para el hombre del *shtetl*, ser judío es un modo de vida en el que la religión, los valores, la estructura social y la conducta individual están unidas para siempre.



### 3.3 EL *SHTETL* DE SINGER

Sin embargo, el *shtetl* de Singer no es una comunidad en orden y equilibrio, sino una sociedad donde gobierna el desorden, el caos, un lugar donde no existen las relaciones sociales estables ni los controles sociales efectivos. Por ello, Singer opta por las visiones apocalípticas, lo que le permite alejarse del contexto social para presentar las acciones y motivaciones de sus personajes en estado puro, casi abstracto, sin las complicaciones que representaría una red delimitada de relaciones sociales. El *shtetl*, que Singer nunca describe en detalle, se nos presenta como un espacio donde cohabitan judíos piadosos y demonios por igual. Todo ello convierte los poblados de Goray, Bilgoray, Frampol o Zamosc en espacios producto de la imaginación más ficticios, aun siendo reales geográfica e históricamente, que los poblados imaginados por los escritores yiddish clásicos (como las aldeas de Glupsk o Tuneyadevke en la obra de Mendele o los poblados de Kasrilevke y Kozodeyevke en la de Sholem Aleichem). Y así, el *shtetl* de Singer se convierte en un espacio cargado de emoción, en un espacio muy personal que algunos críticos han comparado con los espacios mítico literarios de Hawthorne, Faulkner o García Márquez (Pinsker, 1971, 51).

Singer rescata la geografía de la provincia de Lublin en su Polonia natal y establece en su mundo de ficción una red de aldeas que se conectan entre sí. El autor parte de los espacios que habitó en su infancia: la pequeña aldea de Leoncin (donde nace en 1904), Radzymin y Bilgoray. Las rescata desde el recuerdo y forman parte integrante de su geografía personal en novelas como *Satan in Goray* (1955) o relatos como *Esther Kreindel the Second* (en *Short Friday and Other Stories*). Singer nos presenta un espacio repleto de pequeñas aldeas, cada una con sus personajes particulares y sus supersticiones. Las favoritas de Singer, por la frecuencia con la que aparecen en sus relatos son Frampol (espacio físico donde se desarrolla la acción en

The Gentleman from Cracow, The Unseen, Gimpel the Fool, The Little Shoemakers o Two), Janov o Yanov (en Zeidlus the Pope, Fire, A Tale of Two Liars, The Beggar Said So, o On the Way to the Poorhouse) y Turbin (en The Wife Killer, The Man Who Came Back, o Strong as Death is Love)<sup>7</sup>.

Sin embargo, la lista se prolonga más allá de la treintena de poblados, algunos nombrados tan sólo una vez, otros sin nombre, con la fórmula recurrente de *our town* (Zeitl and Rickle, Getzel the Monkey o The Litigants). Lo característico en todos ellos es la estilización de las descripciones de estos espacios físicos. Singer sólo nos da algunas pinceladas descriptivas de estos poblados y, además, en muy contadas ocasiones. Se trata de rasgos comunes que apenas nos dan detalles de su apariencia o su delimitación geográfica:

(...) Goray, the town that lay in the midst of the hills at the end of the world (*Satan in Goray*: 13)

In the town of Shidlovtse, which lies between Radom and Kielce, not far from the Mountains of the Holy Cross. (*The Dead Fiddler*: 32)

En los relatos sólo encontramos una descripción más detallada de los espacios físicos en el caso de Kreshev (en *The Destruction of Kreshev*) y Tishevitz (en *The Last Demon*). En ambos casos se trata de lugares emblemáticos en la geografía de Singer por su carácter apocalíptico y el hecho de que dichas historias estén narradas por el demonio. Los dos poblados son importantes como espacios por sí mismos. Kreshev ha dejado atrás todo su esplendor y prosperidad para convertirse en un lugar insignificante y mísero. Y es así porque ese fue el objetivo del Maligno, la destrucción de todo un pueblo a través de la destrucción individual de tres de sus personajes:

<sup>7</sup> Para la localización de los cuentos en sus colecciones de relatos cf. 9.3 Apéndice 3: Noticias Bibliográficas



Kreshev is about as large as one of the smallest letters in the smallest prayer books. On two sides of the town there is a thick pine forest and on the third the river San. The peasants in the neighbouring villages are poorer and more isolated than any others in the Lublin district and the fields are the most barren. During a good part of the year the roads leading to the larger towns are merely broad trenches of water; one travels by wagon at one's peril. Bears and wolves lurk at the edge of the settlement in winter and often attack a stray cow or calf, occasionally even a human being. (The Destruction: 94)

En el caso de Tishevitz, intervienen otros factores a los que ya hemos hecho alusión anteriormente y que tienen su repercusión en el desarrollo del relato<sup>8</sup>.

Cualquier aldea es válida en la geografía polaca para el desarrollo de la acción narrativa. Bajo esta perspectiva, Paul Kresh nos ofrece una descripción del *shtetl* donde nació Singer y que es aplicable a cualquiera de ellos:

One must try to imagine a town dotted with tiny houses, birds nesting in their slopin shingle roofs, the unpaved streets covered with white sand from the nearby banks of the Vistula. There were painted signs above the drygoods shop and the grocery, pictures of pots and pans over the hardware store, cutouts of tomcats wearing leather boots and smoking cigarettes in holders in the tobacconist's windows. Bakeries, tailor shops, and a cobbler's shop marked by a sign showing a pair of boots lined the streets. (Kresh, 1979: 20)

El espacio del *shtetl* queda limitado y definido por los propios personajes, quienes proyectan su personalidad y su complejidad sobre el mismo (Garrido Domínguez, 1993: 217).

---

<sup>8</sup> Cf. 6.3.3 The Last Demon

Singer recupera el *shtetl* y lo convierte en el eje central de parte de su producción literaria, no como matriz de relaciones sociales establecidas sino como cantera de personajes, motivos y leyendas. Una vez descartado el interés por la verosimilitud histórica, Singer reformula el mundo del *shtetl* de acuerdo con sus necesidades. El poblado centroeuropeo se convierte así en el laboratorio perfecto donde se puede analizar la modernidad y sus fracasos.

Para la elaboración de este microcosmos de tradición y revolución, el escritor yiddish no necesita confiar en su memoria. Cada *shtetl* tiene su propio carácter y sus leyendas locales. Singer reconoce el tesoro olvidado en el mundo del pasado, en el folclore judío, y allí encuentra la fuente intelectual y estética para su producción literaria. Singer renuncia al presente en favor del pasado, renuncia a América en favor del Viejo Mundo y dirige su atención hacia un espacio perdido donde, al menos, los personajes hablan en yiddish, piensan en yiddish, viven en yiddish. Los libros de historia, la teología, el folclore serán las fuentes de donde beberá nuestro autor.

Sin embargo, Singer no vuelve al pasado porque sí. Su respuesta responde a lo que se ha denominado *tradición creativa* (Roskies, 1995: 281). Recupera el pasado en nombre de los valores y las emociones recogidas en el mundo contemporáneo, bajo el reclamo del psicoanálisis. Aunque los personajes, los lugares y los temas procedan del pasado, no hay motivo para no aplicar las mejores herramientas que nos ofrece la civilización occidental. El regreso al folclore es el precio que paga el escritor yiddish para revitalizar y salvar su literatura. Lo hará desde dentro, recurriendo a su religión y a su herencia histórica, y desde fuera, introduciendo el espíritu del análisis contemporáneo y su pesimismo inherente en una literatura que era demasiado idealista. Singer concluye:

We believe that the Jewish attachment to the past can accommodate an extremely progressive outlook, for the history of the Jewish people is the history of an ongoing revolution against the power of darkness. (Roskies, 1995: 282)



Desde esta perspectiva, Singer recupera el poder de la oscuridad que se encuentra en el alma de todo judío, hombre o mujer, rico o pobre, joven o viejo, erudito o ignorante. Así regresa al arte de la ficción con un narrador demoníaco que lo sabe todo sobre este mundo y el más allá, que ha leído mucho, desde Gogol y Dostoyevsky hasta los clásicos de la literatura yiddish. A través de unos diálogos repletos de conocimiento sobre la cultura judía, de ingenio y rabia, Singer transforma el arte de contar cuentos en un arte esencialmente demoníaco.

Así mismo, Singer recuperará, a partir de 1945, el concepto de *bobe-mayse* o cuentos de la abuela. Crea así a Matl, rodeada de un grupo de mujeres, quien se mueve entre tradiciones locales, supersticiones y fórmulas piadosas mientras cuentan historias al calor de la lumbre. Posteriormente, creará a Aunt Yentl, otro personaje narrador con un rico estilo idiomático.

Una vez más, como en los viejos tiempos, el arte de narrar se convierte en un acto comunitario, con un solo estándar de moralidad en el que se mantiene una distinción absoluta entre lo propio y lo ajeno. Sin embargo, sus historias nos hablan de locos, falsos mesías, transgresores de todo tipo y clase social, la mayoría de los cuales se destruye o desaparece en un exilio eterno.

#### 4. MUJERES TRANSGRESORAS

##### 4.1 REVISIÓN CRÍTICA DE LA MUJER EN LA NARRATIVA DE SINGER

No son muchos los críticos que se han encargado de analizar el papel que desempeña la mujer dentro de la narrativa de Singer. Si bien la bibliografía sobre su obra es considerable, a la hora de rastrear en los trabajos dedicados al tema de los personajes femeninos, la documentación es sorprendentemente escasa. Desde los trabajos iniciales de Irving H. Buchen (1968) y M. Allentuck (1969), donde se analizan estos personajes sin llegar a ninguna conclusión, hasta los trabajos de E. Alexander (1980) o D. Miller (1986), quien se encarga de editar varios ensayos sobre aspectos específicos de su obra, se ha avanzado poco o prácticamente nada en la definición y análisis de la imagen femenina que el autor nos ofrece en su obra. Hay que destacar, sin embargo, un monográfico antológico sobre el tema que merece nuestra atención, aunque sólo sea como punto de arranque y crítica de un enfoque que, actualmente,



puede considerarse ya caduco y superado. Me refiero al artículo de Evelyn T. Beck, "The Many Faces of Eve: Women, Yiddish and Isaac Bashevis Singer" (1975) que se presentó en el Second Annual Yiddish Studies Colloquium en Nueva York. El texto, destacable por ser único en su temática dentro de la bibliografía de Singer, no ha podido superar el paso del tiempo. Es curioso el hecho de que este texto parezca ser de obligada mención por parte de la crítica reciente, pero en ningún caso se arroja nueva luz sobre el tema (baste con citar, como ejemplo, la mención que se hace de este artículo en el interesante análisis de Frances Vargas Gibbons (1995) sobre los conceptos de transgresión y autocastigo en los héroes, que no heroínas, de Singer). Es hora, pues, de prestar atención al artículo de E. T. Beck y enfocar el tema desde una nueva perspectiva, lejos de las lecturas iniciales de carácter feminista-radical, de plena efervescencia en la época de su publicación y que le valieron el calificativo de misógino a Singer o que tacharon de machista el enfoque de su narrativa.

La autora comienza con una comparación interesante y acertada, hasta cierto punto, de la situación de la mujer y de la lengua yiddish. Para ello, parte del hecho de que ambas han sido constantemente evaluadas y oprimidas a través de su historia; ambas han sido consideradas desde un punto de vista nostálgico o sentimental, dentro del canon establecido por el romanticismo y, muchas veces, desde la burla. También es interesante la relación de poder que se establece entre el uso del hebreo como lengua de cultura y poder (la lengua de la religión y el estudio, la lengua del hombre, en definitiva) y el uso del yiddish como lengua del espacio privado, de la mujer, en la casa o en el mercado<sup>9</sup>.

Esta idea que une el destino de la lengua y literatura en yiddish con la noción de lo femenino arranca en el siglo XIX y perdura, prácticamente, hasta nuestros días. Ambas realidades se consideran:

---

<sup>9</sup> Es interesante el ejemplo que recoge E. T. Beck sobre la estructura del proverbio tradicional judío. Este análisis lo llevó a cabo Ruth R. Wisse (1971), quien en *The Schlemiel as Modern Hero*, U. Chicago Press, p.48, demuestra que el proverbio está formado por dos partes, la primera en hebreo, de carácter elevado, y la segunda en yiddish, de tipo práctico y realista.

a) Dependientes; la mujer se ha definido durante mucho tiempo por un no-ser, no-existir<sup>10</sup> y, en el contexto específico de la cultura del *shtetl*, como algo siempre dependiente, definido siempre *en relación con*. Por su parte, el yiddish siempre se ha considerado una jerga derivativa<sup>11</sup>.

b) Ilógicas; partiendo de las teorías que conceden una fuerte base emocional en la constitución biológica de la mujer. La lengua yiddish, hasta hace poco, carecía de determinadas reglas gramaticales<sup>12</sup>. Además, una de las características más relevantes de esta lengua es su vocabulario, con una gama muy extensa de términos que expresan estados de ánimo, alabanzas y maldiciones. Se trata, pues, de una lengua de alto contenido emocional, que ha sido denominada *Mame-loshen*, lengua madre:

Since Jewish women were not taught Hebrew, the "sacred tongue", they spoke Yiddish to the children- who, in turn, spoke it to their parents and, later, to their own children. So Yiddish became known as *Mame-loshen*, "mother's language", to distinguish it from *loshen-ha-kodesh*, "the sacred language". (Rosten, 1968: 440)

<sup>10</sup> Según Lorite Mena (1987: 12): "La mujer ha existido históricamente en la tensión de una paradoja inquietante, abismal, que apenas hoy llega a ser comprendida como simulacro: al no significar sino como seducción, la mujer no debía (no debe) tener un ser propio para poder existir. Una ausencia de ser: una existencia en simulacro".

<sup>11</sup> "Yiddish, the name of a language, need not be pronounced with embarrassment- even by German Jews, who long despised it as a vulgar jargon; or by Hebraicists, who loathed it as the shabby vernacular of the masses; or by ardent Israelis, who consider it a demeaning tongue of hated German and ghetto ancestry" (Rosten: 1968, 439).

<sup>12</sup> La normalización del Yiddish es relativamente reciente. Desde el punto de vista histórico, se registra la formación del Modern Yiddish hacia 1750. Sin embargo, hasta finales del siglo XIX no aparecieron los primeros textos oficiales (el *English-Yiddish Dictionary* (1891) de Alexander Harkavy). Ya en nuestro siglo, son dignos de mención la gramática *College Yiddish* (1949) de Uriel Weinreich (libro de texto actual en los cursos de lengua y literatura Yiddish organizados por el YIVO Institute for Jewish Research y que necesita una actualización urgente) y el *Thesaurus of the Yiddish Language* (1950) publicado por el Yiddish Scientific Institute (YIVO) (Rosten: 1968, 529).



Por último, no podemos olvidar que durante mucho tiempo la literatura escrita por mujeres y la literatura en yiddish han sufrido un destino semejante, no siendo juzgados por sus propios méritos, sino por factores extrínsecos tales como la lengua utilizada o el sexo del autor. Como muestra de ello, tenemos el hecho de que en los siglos XVIII y XIX, muchas escritoras se vieron obligadas a utilizar nombres masculinos para poder publicar sus obras o para ser tratadas por la crítica en igualdad de condiciones. Entre otros ejemplos dignos de mención, destacamos los de M. L. Halpern, quien escribió algunas de sus obras bajo el seudónimo de Frieda Halpern; Jacob Glatstein utilizó el nombre de Clara Blum para publicar su obra *Freye Arbeiter Shtimme*; o el propio Singer, quien utilizó el seudónimo de Yitskhok Bashevis, basado en el nombre de su madre (Beck, 1975: 4). Irónicamente y por razones similares, los autores judíos del siglo XIX que se atrevían a escribir en yiddish debían hacerlo bajo un seudónimo femenino o mediante nombres que lo relacionaban directamente con sus madres, a fin de que sus textos escritos en hebreo no perdieran autoridad, al relacionar al autor con la lengua yiddish.

E. T. Beck da tres razones para interesarse por el tema femenino en la obra de Singer: (1) se trata del autor más leído en yiddish y, por lo tanto, el más representativo para muchos de la cultura judía en general y de la literatura en yiddish en particular; por otra parte, (2) no es el escritor modelo para los eruditos en literatura yiddish (veremos como Singer no encaja ni en el canon judío, ni en el canon de la cultura yiddish). De hecho, el propio autor ha hecho gala, en más de una ocasión, de no pertenecer a ningún colectivo, decantándose siempre por la individualidad y la soledad (Burgin, 1978: 49). Por último, Beck afirma que (3) sus personajes femeninos representan las actitudes y estereotipos básicos que se encuentran implícitos en la tradición judía europea y que se han incorporado al acervo cultural presente en la literatura y la vida judío-norteamericana.

Efectivamente, y como Irving Howe ha señalado en repetidas ocasiones, Singer no encaja dentro del canon que la literatura yiddish establece. Son conocidos sus comentarios sobre la impaciencia y desazón que su literatura produce en los críticos por el fuerte contenido sexual, su pasión por lo irracional, su expresionismo a la hora de definir a sus personajes, lo grotesco y el exceso. Lo que realmente le critican es su alejamiento de los dos pilares básicos de la literatura yiddish: la sentimentalidad y la justicia social (Alexander, 1990: 11). Automáticamente se le asigna a Singer la etiqueta de *autor moderno*, lo cual también necesita una matización, puesto que su producción novelística sigue la norma de las tradiciones más puras del realismo decimonónico y su eje conductor es la religión y el destino del pueblo judío. Sin embargo, la crítica (Fiedler, 1991: 73) ha hecho una lectura moderna de sus relatos, analizando temas como la demonología, la perversidad y la visión apocalíptica del mundo, alejándose de los temas propuestos en sus novelas. Singer escapa a las etiquetas de escritor judío o escritor judío-norteamericano contemporáneo; ambas categorías son demasiado limitadas para un autor que construye su obra desde tres perspectivas que se superponen más allá de cualquier clasificación: desde la lengua yiddish en la que escribe, desde la tradición literaria judía de la Europa del Este y desde la realidad narrativa judía norteamericana contemporánea. En palabras de Leslie Fiedler:

To the Jewish literary establishment, for instance, the majority of critics who read him in Yiddish, Singer's work seems too demonic and erotic to be properly "Jewish" at all; (...) Singer has always insisted on his difference from such Jewish-American exponents (Bellow, Rosenfeld, Howe) of "modern" fiction, alienated from their folk roots and too highfalutin to tell a simple story; so that there seems no reason to disbelieve him when he says he has never read any of them. (Fiedler, 1991: 73-74)

El público yiddish que lee a Singer en su versión original evalúa y, con demasiada frecuencia, censura su obra. Esto es así hasta el punto de que se le rechaza



públicamente como miembro de la denominada *Cultura del Yiddishkeit*, argumentando en su contra razones relacionadas con el contenido de su obra. Como afirma Pilar Alonso:

Los lectores, muy reducidos en número, que acceden a la obra de I. B. Singer en su versión original yiddish, se encuentran por lo general excesivamente mediatizados por las circunstancias trágicas que rodean su historia y por el legado cultural e ideológico de que se sienten no sólo portadores, sino también preservadores, para aceptar con objetividad la profusión de elementos heterodoxos, heréticos muchos de ellos para las restrictivas mentalidades judías, que conviven en la obra de Bashevis Singer en cósmica e incluso revolucionaria armonía. (Alonso, 1990: 43)

Por otra parte, la concreción estereotípica de los personajes femeninos de Singer requiere una puntualización. E.T. Beck concluye con la afirmación de que Singer no ve a la mujer como individuo, sino como clase. Para ello, parte de una clasificación, a todas luces insuficiente, de los personajes femeninos:

1. mujer-sumisa
2. mujer-tentadora
3. mujer-bruja
4. mujer-arpía
5. mujer-víctima

Es fácil reconocer bajo estas etiquetas a muchos de los personajes femeninos de los relatos de Singer que son objeto de nuestro estudio. Pero nos quedan otras muchas mujeres que se escapan a una clasificación tan limitada. No olvidemos que el propio Singer ha comentado en más de una ocasión que él no escribe sobre estereotipos:

Yo escribo sobre una persona en particular... para mí basta con escribir sobre un individuo. No necesito que sea un símbolo. Yo digo que así como cada cual tiene sus huellas dactilares, todo ser humano es diferente. Si escribo sobre un hombre, quiero decir un hombre. No todos los hombres, no todos los judíos. (Alonso, 1990: 51)

Para esta autora, Singer no ve a la mujer como individuo, sino como clase. En el caso de la mujer judía que cumple fielmente los preceptos que la norma establece (categoría de mujer-sumisa) es cierto que la mujer puede considerarse más como clase que como individuo. Se trata de personajes con un papel subsidiario, que dedican sus vidas al hombre. Es el caso de Taibele (en *Taibele and Her Demon, Short Friday*), Shoshe (en *Short Friday, Short Friday*), Black Dobbe (en *The Spinoza of Market Street, The Spinoza of Market Street* y otras tantas mujeres que desde su sumisión cumplen un papel impuesto por la tradición, quedando así integradas en el destino común de la Historia. Son las piezas que ponen en funcionamiento el engranaje de la estructura patriarcal de la sociedad. El hecho de que sean productos del judaísmo es lo que les confiere esa unicidad, lo que establece el común denominador que las convertirá en grupo, clase o sistema.

Pero, ¿qué ocurre cuando la mujer no cumple ese papel de sumisión, cuando se rebela a la tradición, a lo impuesto, y se atreve a ir más allá de los estrechos límites establecidos por la norma? Es entonces cuando la mujer se separa del grupo, deja de ser un elemento del sistema y pasa a ser un personaje único, con nombre propio y voz propia.

A esta doble clasificación inicial hace referencia el artículo de Giménez Segura, cuando analiza las relaciones existentes entre judaísmo y mujer. La autora parte de una división dual positiva/negativa en las relaciones que se establecen entre los tres ángulos del triángulo Ley (Dios)- masculino- femenino:



Se prefigura (en el judaísmo) así la diferenciación de las funciones paterna y materna, del hombre y la mujer, o si se quiere, de lo masculino y lo femenino (...). La mujer da la vida en función de la palabra del padre, pone al hijo en el camino y desaparece para posibilitar su vuelta a la vida, al padre. Consecuentemente, hay dos clases de mujeres. La que acepta la ley y realiza su misión transmisora, y la que no la acepta y actúa sus encantos obstaculizando el plan divino. Aliada del padre y sublima en el primer caso o perversa enemiga en el segundo. En cualquier caso, como mujer, no tiene nada sustancialmente propio que aportar si no es su presencia de madre como lugar de tránsito que posibilita el encuentro y diálogo del hijo con el padre. Pero si no acepta ese papel, aporta su cuerpo como lugar de placer suministrando la muerte. En síntesis, o es mensajera de la vida o portavoz de la muerte. La fuerza de una u otra cara de su imagen depende de su posición en relación con la ley paterna. (Giménez Segura, 1991: 283)

La cita de Giménez Segura no tiene desperdicio y afianza nuestra teoría sobre la mujer como ente que se define siempre *en relación con*. La mujer, o es *buena* y actúa como vehículo de relación según lo establecido, o es *mala* si obstaculiza lo establecido. También merece la pena destacar la idea apuntada por la autora de que, desde el aspecto de mujer perversa, la mujer se convierte en cuerpo. La autora hace un análisis de tipo freudiano y apoya sus teorías en la importancia de la sexualidad en el análisis de las relaciones humanas, en general, y a la hora de definir la identidad femenina, en particular. Singer recuperará la importancia del cuerpo a partir de la mujer perversa para dirigir su maldad (la de ella) hacia dos salidas marginales propias de la literatura contemporánea: el erotismo y la demonología.

La transgresión tiene muchas formas, tan distintas y con tantos matices como los propios rostros de esas mujeres: ahí está Yentl con su pasión por el estudio de libros prohibidos, el desenfreno sexual de Lise, la atracción por la sangre de Risha, el placer como categoría recobrada y reivindicada, la continua desacralización en un mundo encerrado en su propio dogmatismo. Y sobre todo, la transgresión que representa el eje básico de nuestro análisis: la ruptura de los límites entre lo masculino y lo femenino. En

el fondo, subyace la dualidad inamovible sobre la que se asienta el judaísmo, la eterna separación entre lo masculino y lo femenino, entre el bien y el mal. Una vez diluidas las fronteras que marcan lo establecido por la norma, se rompe el equilibrio y surge el caos. El caos, inevitable, será a su vez la categoría necesaria que ponga en funcionamiento el mecanismo de la acción narrativa. La fábula nacerá del choque de dos fuerzas opuestas, en palabras del propio Singer:

I would say the very essence of literature is the war between emotion and intellect, between life and death (...). Emotions are the very topic of literature. (Burgin, 1978: 85-86)

Del enfrentamiento entre categorías tales como pathos y razón, nacerá el dilema que llevará a los personajes femeninos de Singer a cuestionarlo todo, a ver certeramente el abismo que separa sus mundos femeninos biológicos de los mundos femeninos impuestos y, lo que es más, les llevará a dar el salto, a transgredir conscientemente la norma impuesta. Lo harán desde su propia voluntad, siendo siempre conscientes de su decisión. En más de una ocasión Singer ha comentado que la capacidad de libre elección (*free will*) es lo más importante en el ser humano, lo que realmente lo diferencia de los animales (Burgin, 1978: 81-84). El autor reivindica así el error y la transgresión como consecuencias directas del ejercicio de la libre elección. Sus personajes femeninos se convertirán en seres marginales con voz propia, inclasificables y, por tanto, individuales. De este modo, rompen su molde de estereotipo para formar parte de la galería de personajes únicos, con identidad. Singer nos presenta personajes concretos, con personalidad propia desde su rebeldía y marginalidad. La mujer transgresora ya es un individuo.

Desde este punto de vista, los personajes de Singer ya no son arquetipos sino seres con volumen, definidos por el rechazo implícito o explícito al sistema. E. T. Beck concluye su artículo con una lectura freudiana del problema al afirmar, que para Singer,



la perversidad natural de la mujer reside en su sexualidad. La concepción que, según la autora, tiene Singer de la mujer viene respaldada por la reiterada mención en sus obras de Schopenhauer (reconocido misógino). La presencia de las ideas del filósofo alemán en algunos de los relatos de Singer<sup>13</sup> es motivo suficiente para la autora para tacharlo de misógino y es, además, la base para llegar a la conclusión de que Singer tiene una actitud negativa hacia la sexualidad de la mujer. Por si ello fuera poco, la autora deduce que el uso de tantas citas de Schopenhauer implica que tales ideas se ponen en boca de Singer y no de sus personajes. Sin duda alguna, la autora hace una lectura reduccionista y simplificada de la admiración de Singer por el filósofo. Schopenhauer tiene una lectura mucho más amplia y rica y sus ideas filosóficas sobre el pesimismo no se quedan en el mero hecho de sufrir el dolor que supone inherente al ser humano: no olvidemos el atisbo de esperanza en los dos remedios que propone para tratar esta desgraciada voluntad de vivir: el arte y la moral (Aubral, 1990: 85). Singer, sin duda alguna, siente una gran admiración por Schopenhauer, como también la siente por Spinoza o Kant. Singer dirige su atención hacia dos aspectos fundamentales del filósofo: su radical pesimismo y su análisis de la psicología humana, sin olvidar que su filosofía está fundada en el voluntarismo (la voluntad es la base y el origen de toda realidad). Singer retomará esta idea para elaborar su propia filosofía, basada en lo que denomina *libre albedrío*:

What I admire in Schopenhauer is his courage to be a pessimist. Most of the philosophers tried one way or another to paint a beautiful universe and to give people hopes which were nothing more than wishful thinking. Schopenhauer had the courage to say that we are living in a world of evil. In this respect, he resembles the Cabalist.(...) What I also like in Schopenhauer is that he was a beautiful writer, a sharp observer of human affairs. He was a great psychologist. As far as psychology is

---

<sup>13</sup> Ver Caricature o The Shadow en *The Spinoza of Market Street* (1958)

concerned, he really investigated human life- he had a great knowledge of human passions. (Burgin, 1978: 85-86)

Por último, nos queda por analizar la evaluación que la autora hace del único análisis que sobre el tema hizo Irving H. Buchen en 1968. La autora no deja de reconocer el mérito que tuvo Buchen en su día al intentar analizar los personajes femeninos en la obra de Singer. Cita sus ideas básicas:

- 1.- posición subordinada de la mujer en los relatos
- 2.- cuando la mujer se libera del poder o la tiranía masculina, recupera su papel inicial de mujer-tentadora (poder demoníaco)
- 3.- el caos surge cuando se diluyen los límites entre lo masculino y lo femenino.

Sin embargo, la autora critica a Buchen en sus conclusiones, puesto que se limita al análisis pero no adopta ninguna postura crítica ante la evaluación de Singer en este tema. Buchen no es capaz de emitir un juicio moral sobre el tema y la autora se lo recrimina. Lo acusa de machismo porque concluye diciendo:

Singer values the traditional subservience of women not because he is a male chauvinist or wishes to perpetuate the evil image of Eve, but because women's capacity for dependence and surrender create a model for men. (Buchen, 1968: 128)

La autora interpreta que lo que Buchen dice es que las mujeres no son importantes por sí mismas sino como modelos para los hombres con el único propósito en la vida de *civilizarlos*. De nuevo, la autora hace una interpretación sesgada de sus palabras. Lo que sí es cierto es que Buchen se evade de su responsabilidad como crítico y deja el tema abierto, actuando como algunos personajes de Singer, incapaces de tomar



una postura comprometida en la defensa de sus ideales y que, cuando se ven en el trance de decantarse por algo concreto, desaparecen del texto sin dejar el menor rastro<sup>14</sup>.

## 4.2 LA MUJER CULTA EN EL *SHTETL*

### 4.2.1 YENTL

En *Yentl the Yeshiva Boy*, Singer nos narra la historia de Yentl, una joven judía que, tras la muerte de su padre, decide continuar sus estudios. Para ello deberá cambiar de identidad y convertirse en hombre. Se traslada a Bechev donde conocerá a Avigdor. Se convierten en compañeros de estudio inseparables. Avigdor rompe su noviazgo con Hadass para evitar que su vergonzoso pasado recaiga sobre ella. Yentl no soporta la idea de perder a Avigdor y accede a casarse con Hadass para que él siga a su lado. Yentl y Hadass se casan y la farsa continúa algunos meses. La situación se hace

---

<sup>14</sup> Citemos como ejemplos los casos de Yentl, en *Yentl* (1961) o de Herman, en *Enemies, a Love Story* (1972). En el primero de ellos, veremos cómo Yentl, incapaz de seguir con la falsa identidad masculina que ha adoptado y, al mismo tiempo, incapaz de recobrar su identidad femenina inicial, opta por desaparecer sin ninguna explicación. Más enigmático es el final de *Enemies, a Love Story*, donde Herman Broder se siente incapaz de dirigir su vida con tres mujeres (su primera esposa, que él creía muerta, su segunda esposa y su amante) y decide resolver el problema desapareciendo inesperadamente. Abandona a las tres en un enigmático final, en el que las tres se preguntan dónde está Herman.

cada vez más insoportable para Yentl, quien siente que está traicionando no sólo a Hadass y a Avigdor, sino a ella misma. Le cuenta su secreto a Avigdor y después de anular su matrimonio desaparece de sus vidas. Avigdor y Hadass se casan y poco tiempo después tienen un hijo al que ponen de nombre Anshel.

Desde el principio, se nos informa de que Yentl es distinta a las demás mujeres:

But Yentl didn't want to get married. Inside her, a voice repeated over and over: "No!" What becomes of a girl when the wedding's over? Right away she starts bearing and rearing. And her mother-in-law lords it over her. Yentl knew she wasn't cut out for a woman's life. She couldn't sew, she couldn't knit. She let the food burn and the milk boil over; her Sabbath pudding never turned out right, and her hallah dough didn't rise. Yentl preferred men's activities to women's. (Yentl: 149)

Con la primera de estas afirmaciones, Yentl pasa a convertirse en una mujer rebelde que no cumple la función básica de la mujer según la tradición: casarse y tener hijos. Admite su falta de habilidad en las tareas propias de las mujeres y su preferencia por las actividades propias de los hombres. Yentl conoce los libros, ha estudiado a escondidas con su padre la Torá y desprecia las labores de las mujeres:

No, she had not been created for the noodle board and the pudding dish, for chattering with silly women and pushing for a place at the butcher's block. (Yentl: 150)

Yentl quiere continuar con sus estudios y sólo ve una manera de conseguirlo: debe cambiar su aspecto, disfrazarse de hombre y marcharse de Yanev. Es consciente, en todo momento, de que actúa en contra de la ley escrita que ya conoce pero no le importa el riesgo. Nos encontramos, pues, ante una doble violación de la ley: no sólo



estudia la Torá, derecho reservado a los hombres, sino que también utiliza las ropas masculinas<sup>15</sup>.

A lo largo de todo el relato, Yentl sabe lo que arriesga, pero en ningún momento se arrepiente de ello o flaquea en su decisión: el deseo de saber la hace fuerte y le da valor. Su determinación sorprende incluso a Avigdor, su compañero de estudios, cuando al final del relato Yentl le revela su verdadera identidad y actúa en consecuencia.

Por otra parte, salir de Yanev vestida de hombre le permite pasar de la esfera privada a la pública. Deja su casa y sus ropas femeninas y sale a un mundo nuevo para ella. El paso es importante y arriesgado.

En la sociedad judía de principios de siglo, la mujer seguía dominada por una serie de leyes, *Halakah*, que la confinaban al espacio privado de la casa o a un sector particular de la sinagoga, alejada de los hombres. En la *Halakah* se tratan asuntos de la vida doméstica y del comportamiento sexual, así como aspectos relacionados con los ritos religiosos (Shalvi, 1987: 12-28)<sup>16</sup>. Al mismo tiempo se excluye a las mujeres de ciertas acciones porque son propias del padre, como el estudio de la Torá, la circuncisión de los hijos varones, la responsabilidad de educarlos, enseñarles una profesión o darles una esposa. Sobre la educación de los hijos varones, se distingue entre la labor educativa del padre ("ha de enseñar las letras y la tradición") y la de la madre ("de ella depende la educación afectiva, los valores, la fe en Dios y en la vida") (Barylko, 1991: 117). La madre judía se convierte así en la portadora y transmisora de

<sup>15</sup> No hay que olvidar que el judaísmo es la única religión que sacraliza la lengua en la que se expresa la Ley. El sentido de tal sacralización es claro: la lengua contiene en sí misma la Ley. Ley, palabra, lengua son la misma cosa. (Giménez Segura, 1991: 42). La relación palabra/poder queda patente; el conocimiento de la palabra (el hebreo) es el conocimiento de la Ley. A partir de ese momento ya puede interpretarse. El estudiante tiene una posición activa (ajena a la mujer) y desde ella puede escuchar activamente, interrogar al texto (a la Ley, lo establecido), a sí mismo y a los demás, plantear problemas, argumentar, cuestionarlo todo en fin: todo ello son habilidades clave en la cultura rabínica.

<sup>16</sup> Esta prohibición se interpreta como un modo de salvaguardar el honor de los hombres de la congregación, ya que se podría pensar que son demasiado ignorantes para leer la Torá. Otros autores, consideran que la mujer en la sinagoga podría resultar una distracción sexual. Este último aspecto se relaciona con la división que se hace en el templo entre hombres y mujeres. También se las excluye, como a los niños, del privilegio de participar como *quorum* o *minyan* (presencia en los ritos de diez hombres judíos) (Shalvi, 1987: 17).

otro tipo de conocimiento de carácter informal y de una religiosidad más emotiva (Green, 1990: 237).

La familia es el pilar fundamental sobre el que se asienta la sociedad judía, en palabras de De Lange:

La unidad básica de la vida judía era la familia; tal vez ahí residía la verdadera fuerza del sistema. Las familias eran numerosas, fuertes y leales. Era una sociedad en que se tendía a valorar a la comunidad por encima del individuo, y que nunca había enaltecido el celibato ni el monacato, la familia proporcionaba estabilidad y continuidad, y era el marco social, económico y religioso inmediato para la vida del individuo judío. (De Lange, 1992: 92-93)

El sistema favorecía a los hombres sobre las mujeres. Apenas recibían instrucción y eran excluidas de la vida activa de la sinagoga. La educación desigual para hombres y mujeres no sólo refleja la asimetría de los roles sexuales, sino que los refuerza. A lo largo del siglo XIX se irán superando gradualmente los límites establecidos en lo referente a la educación de la mujer judía. Varios son los factores que contribuirán a este hecho, entre los que destacamos la secularización en la sociedad global, la emancipación de las comunidades judías y el impacto de la Reforma en el seno del judaísmo (Green, 1990: 248).

Los miembros de la familia quedaban unidos por unos vínculos muy especiales. La fama de un pariente o un antepasado era fuente de orgullo para toda la familia, en tanto que la vergüenza recaía sobre la misma si un miembro era causa de deshonra (De Lange, 1992: 93).

Éste último aspecto también queda reflejado en Yentl. Avigdor no puede casarse con Hadass porque se murmura en el pueblo sobre su pasado, sobre un trágico suceso ocurrido un tiempo atrás:

Hadass reddened. "It wasn't my fault. My father was against it."



"Why?"

"Because they found out a brother of his had hanged himself." (Yentl: 154)

Las mujeres tenían un estatus legal similar al de los niños y los esclavos. No podían dar testimonio ante un tribunal. Eran excluidas de la vida pública y de la mayoría de las ocupaciones remuneradas. Sólo dentro del hogar las mujeres disfrutaban de cierta libertad y respeto, y aun allí había una clara separación de funciones, las más *honrosas* de las cuales quedaban reservadas a los varones (De Lange, 1992: 93).

La existencia de un estatus legal distinto para las mujeres pone en evidencia las relaciones asimétricas de poder que se establecen entre sexos. Recientemente, se han estudiado las relaciones legales existentes entre el hombre y la mujer, más específicamente, la situación de la mujer judía en el marco legal del contrato de matrimonio o *Ketubbah*. Autoras como Laura S. Levitt (1995) o Minnie B. Pratt (1986) analizan las nociones de *hogar e identidad* en relación con la mujer judía, su pasado y su presente. Levitt hace un análisis pormenorizado del contrato de matrimonio para llegar a la conclusión de que dicho documento establece una noción de *hogar* especialmente reducida y establece las relaciones entre cónyuges en términos de dominio. Según la autora, en el texto se igualan la ley y la costumbre por lo que lo que Dios exige de los hombres es exactamente lo que los hombres hacen. De esta afirmación, se desprende que el poder de los hombres sobre las mujeres tiene el visto bueno de Dios a través del contrato de matrimonio. La relación de dominio queda pues, legalmente justificada:

In various ways, therefore, this passage (opening section of the *ketubbah*) presents male dominance and heterosexuality as both commanded and natural. The institutional arrangement set up and reinforced by these two powerful statements is a relationship of domination. Two unequal parties are involved, a man with power and a woman who presumably needs this man to take care of all her most basic needs. Despite the

paternalistic logic involved, the text nevertheless advocates an asymmetrical power relationship. (Levitt, 1995: 44)

Levitt concluye con la necesidad de redefinir el marco legal del matrimonio, con el rechazo de la institucionalización de la heterosexualidad y basándose en el principio de que la sexualidad no es algo que podamos adquirir o poseer de otra persona, es decir, contemplar el matrimonio como una relación igualitaria basada en el consentimiento mutuo de los cónyuges.

La unión entre los miembros de la familia y la continuación de la saga familiar son dos de las funciones principales de la mujer judía. E. Alexander (1980: 138-9) interpreta el final de Yentl teniendo en cuenta esta última premisa de la procreación como finalidad básica de la mujer judía. La desaparición de Yentl, final esencialmente europeo, se relaciona con la incapacidad de producir vida en un matrimonio formado por dos mujeres. La prueba de ello es no sólo la desaparición de escena del personaje principal, sino el hecho de que Avigdor y Hadass esperen un hijo poco tiempo después de la celebración de su matrimonio:

No long after the wedding, Hadass became pregnant. The child was a boy and those assembled at the circumcision could scarcely believe their ears when they heard the father name his son Anshel. (Yentl: 169)

Según Alexander, algo se ha ganado (la concreción de la felicidad en la constitución de un nuevo núcleo familiar *productivo*) y algo se ha perdido: ha desaparecido Yentl, una estudiante de la Torá y, por extensión, todas las generaciones de posibles mujeres con estudios a lo largo de la historia del pueblo judío.



#### 4.2.2 ZEITL Y RICKEL

Zeitl y Rickel (en Zeitl and Rickel) son otro ejemplo de mujeres cultas dentro del microcosmos de Singer. Desde el principio la voz narradora nos informa de los conocimientos de estos dos personajes:

(Yeb Yisroel) dressed like a rabbi, in a velvet caftan, a round rabbinical hat, slippers, and white socks. He was forever writing something, standing before a high desk, and people said that Zeitl copied all his manuscripts. [...] Zeitl taught the daughters of rich families to read and write. (Zeitl and Rickel: 112)

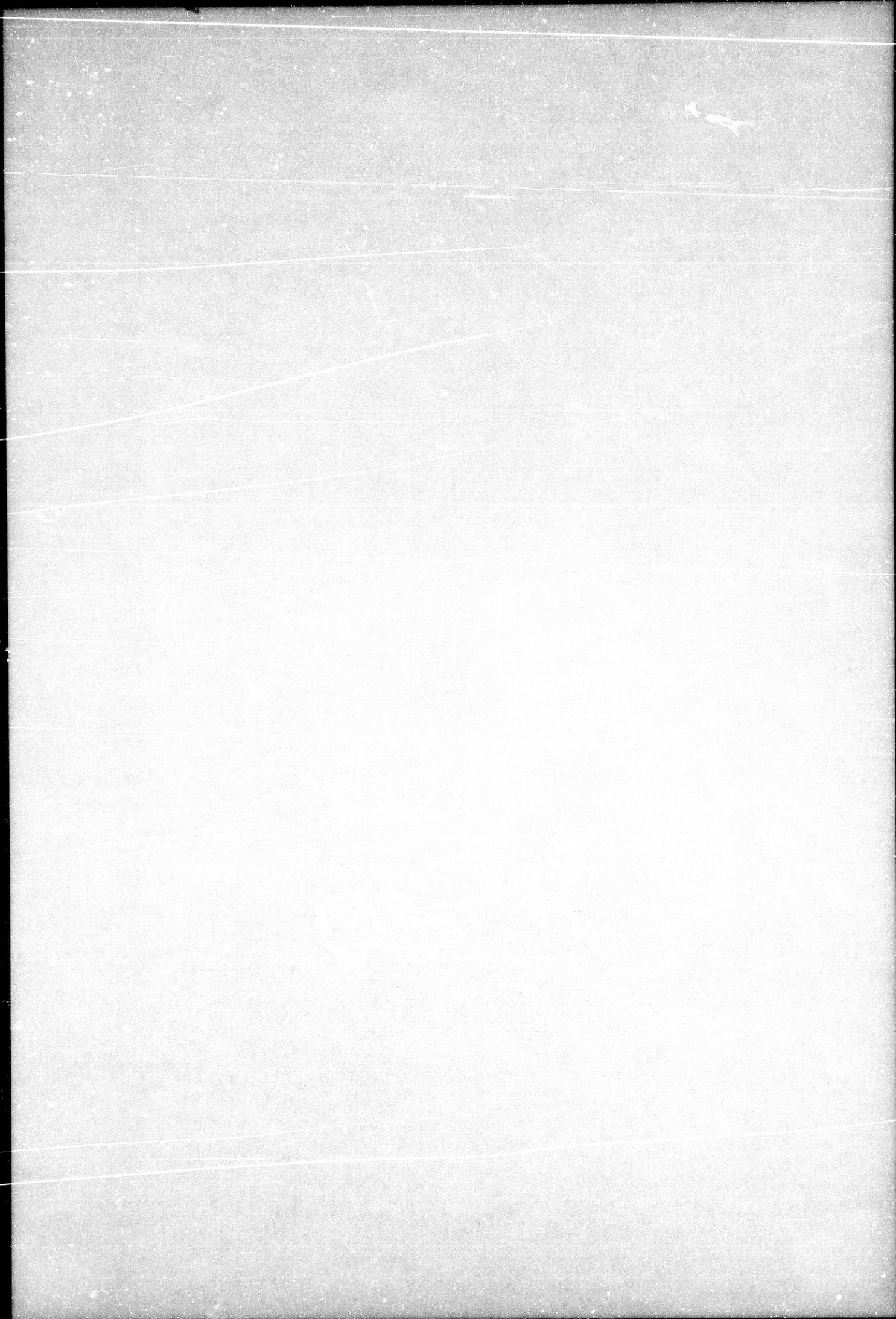
Zeitl also knew Polish and German. (Zeitl and Rickel: 113)

(Rickel) read many storybooks and loved to invent wild and improbable tales. (Zeitl and Rickel: 115)

Zeitl se nos presenta como una mujer de gran bagaje cultural y rodeada de misterio. Al mismo tiempo, parece ser una inconformista y la narradora la describe con cierto tono peyorativo y premonitorio:

But Zeitl had everything sent to her from the stores (...). She had aristocratic ways. (...) And she did not shave her hair. (Zeitl and Rickel: 113)

A través de la voz narradora, observamos cómo el pueblo critica y amonesta a los dos personajes. Las costumbres de Zeitl no son aceptadas por la comunidad; no pierde su tiempo en el mercado y ordena que le traigan la compra a casa; no le gusta salir a la calle: "But when was she seen in the street?" (Zeitl and Rickel: 113). Además se atreve a transgredir la norma judía que obliga a la mujer a raparse la cabeza y





colocarse una peluca, una vez que la mujer ha contraído matrimonio (Barylko, 1991: 87)<sup>17</sup>.

En este relato la voz narradora es especialmente importante porque a través de ella se recrea la trama central. Nos encontramos ante un narrador-testigo, personaje menor que observa las acciones externas de los protagonistas (Anderson Imbert: 1992: 59). Singer se decanta, una vez más, por el uso de una narradora anciana que cree en lo sobrenatural, puesto que como él afirma, confieren cierta verosimilitud al relato (Burgin, 1978: 118).

La historia se estructura sobre una serie de características de los cuentos de transmisión oral:

- Uso de fraseología: refranes, proverbios, frases hechas:

My grandmother used to say: "If the devil wants to, he can make two walls come together. If it is written that a rabbi will fall off a roof, he will become a chimney sweep." (Zeitl and Rickel: 111)

If something is destined to happen, it does. (Zeitl and Rickel: 111)

But when a woman who has had a man is left alone, it goes to her head. (Zeitl and Rickel: 115)

However, as the saying goes, heaven and earth conspired that there should be no secrets. (Zeitl and Rickel: 119)

- Uso de verbos y expresiones relacionadas con la transmisión oral:

<sup>17</sup> Sobre el uso de la peluca propia de la mujer judía piadosa, comenta Barylko (1991: 87): "Maimónides en su libro *Mishné Torá* explica que si la mujer sale con la cabeza descubierta está transgrediendo la ley. Aparentemente en casa podía estar con la cabeza descubierta, pero más bien no corresponde, y eso por costumbre de delicadeza y castidad. La cabeza se cubre con un pañuelo, y hay quienes lo hacen tapando el pelo natural con una peluca."

Sobre el uso de la peluca y su valor simbólico en el proceso de emigración de la mujer al Nuevo Mundo, cf. 4.3.3 La experiencia americana.

If anybody told me about it, I'd say he was a liar. (Zeitl and Rickel: 111)

Now listen to a story (Zeitl and Rickel: 118)

He was later dismissed, but that's another story. (Zeitl and Rickel: 120)

- Abundancia de preguntas retóricas que agilizan el texto y establecen una conexión directa entre el narrador y el destinatario:

What could a husbandless wife do? (Zeitl and Rickel: 115)

Where was I? Oh, yes, penance. (Zeitl and Rickel: 120)

Who can tell what goes on in another's head? (Zeitl and Rickel: 124)

- Uso del vocativo:

Old maids, you know, also end up half crazy. (Zeitl and Rickel: 115)

My dear folks, Zeitl had thrown herself into the well a moment earlier.

(Zeitl and Rickel : 123)

My dear folks, the two girls seemed so much in love (...)

(Zeitl and Rickel: 117)

- Uso de estructuras impersonales:

(...) and it was whispered that Zeitl bathed him in a wooden bathtub.

(Zeitl and Rickel: 116)

Rumors were brought to Reb Eisele, our rabbi (...) (Zeitl and Rickel: 117)

(...) and people said that Zeitl copied all his manuscripts.

(Zeitl and Rickel: 112)



- **Carácter didáctico o moralizante:**

If something is destined to happen, it does. (Zeitl and Rickel: 111)

They've surely served their punishment by now. (Zeitl and Rickel: 111)

Forty years have gone by since their deaths, and they have probably suffered their allotted share. (Zeitl and Rickel: 124)

El carácter oral del texto contribuye a crear una atmósfera de complicidad entre la voz narradora y el lector. Desde el principio sabemos que la historia tendrá un desenlace trágico e inevitable. El pueblo entero parece conspirar contra Zeitl y Rickel. Todo se llena de rumores, susurros, secretos. Sin embargo, eso no parece afectar a nuestras protagonistas. Son capaces de enfrentarse a todos y revelar públicamente su relación amorosa:

Zeitl's arm would be around Rickel's shoulders, and Rickel's around Zeitl's waist (...). Naftali, the night watchman, had seen Zeitl and Rickel kissing each other on the mouth (...) and embraced like a loving couple. Zeitl called Rickel dove, and Rickel called her kitten. (Zeitl and Rickel: 116-7)

Una vez más, Singer crea unos personajes capaces de enfrentarse a todas las leyes y tradiciones y, una vez más, lo hace recurriendo a dos mujeres instruidas y con inquietudes intelectuales. Son mujeres (sobre todo Zeitl) que están continuamente bajo la mirada pública. Y si bien es de todos conocida su cultura, Zeitl enseña a leer y a escribir a las hijas de las familias ricas, los murmullos se acentúan cuando se descubre que estudian juntas y en secreto los libros sagrados, reservados sólo para los hombres:

Zeitl and Rickel, it was said, were studying Reb Yisroel books together. Their lamp burned until late at night. Those who passed their bedroom window saw shadows

moving this way and that behind the drape, and coming together as in a dance. Who knows what went on there? (Zeitl and Rickel: 117-8)

Llegados a este punto, es conveniente señalar la existencia de toda una literatura en yiddish para "mujeres e ignorantes"<sup>18</sup>. Se trata de colecciones de cuentos piadosos, guías para llevar una vida adecuada, resúmenes y adaptaciones de textos bíblicos y oraciones. Destaca la llamada literatura *musar* (o literatura educativa) para mujeres. Cabe mencionar, entre otras, la obra titulada *Brantshpigl*, escrita por Moses Henoch Yerushalmi Altshuler, publicada en 1596 y con capítulos tan como "This chapter explains how the modest woman should conduct herself in the home", o "This chapter explains who is a good wife and who is a bad wife" (Weissler, 1987: 77). Otros textos también destinados específicamente a exponer las obligaciones religiosas de las mujeres son el *Frauen Buchlein* (s. XVI), escrito en verso, y el *Simhat hanefes* de Elhanan Hendel Kirchen (s.XVIII), tratado de urbanidad y etiqueta en el marco de la vida judeoalemana, en el que se incluyen canciones tradicionales con anotaciones musicales para diversas ocasiones (Romero y Macías, 1994: 218).

Además de esta literatura de carácter religioso, a partir del siglo XVII se producen en yiddish una serie de piezas teatrales inspiradas en relatos bíblicos y numerosos poemas satíricos, históricos, éticos y amorosos, destinados a ser cantados en las festividades.

Es importante señalar que no se puede hablar de un modelo destacable único en la formación de la mujer judía debido a las complejas relaciones que se establecen entre los sexos según los países, la actitud ante la religión y la clase social. Nancy Green (1990) describe un tipo ideal de modelo religioso y, posteriormente, analiza las posibilidades de educación de tres categorías de mujeres judías perfectamente definidas: las

---

<sup>18</sup> Para ser más exactos, este tipo de literatura se dirigía a mujeres y hombres "who are like women in not having much knowledge". Esta literatura se considera parte de la vida religiosa de aquellos que no pertenecen a una élite educada (Weissler, 1987: 78).



judías de salón de Berlín, las mujeres *tradicionales* del *shtetl* ruso y la judía inmigrante en Estados Unidos<sup>19</sup>.

Se consideraba a las mujeres judías de los salones berlineses de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX la vanguardia de la emancipación femenina, y se las condenaba como ejemplos del modo en que el movimiento judío de la Reforma conducía a la asimilación. Se trataba de casos marginales, muy llamativos, entre la élite social de Berlín, pero, en cualquier caso, no eran la norma (Green, 1993: 238). Estas mujeres gozaron de lo mejor que una familia de clase alta podía ofrecer a una niña: estudio de idiomas (francés, inglés, latín, hebreo) y música, preceptores privados y lecturas orientadas por padres ilustrados. Sin duda alguna, se trataba de una educación *decorativa* y, para la mayoría de los historiadores judíos, tenía un exceso nefasto de mundanidad. Lo cierto es que, en muchos casos, la asimilación condujo a estas mujeres a la conversión al protestantismo o catolicismo<sup>20</sup>.

El modelo de mujer tradicional del *shtetl* mantiene estrecha relación con el que queda reflejado en los relatos de Singer, con el tipo idealizado del estudioso del Talmud y su piadosa esposa. Se trata de una mujer con una fuerte responsabilidad que se encarga no sólo de las tareas del hogar, sino que en algunos casos es la fuente principal de ingresos para la economía doméstica:

In the European *shtetl* (small Jewish community) in the late nineteenth and early twentieth centuries, it was customary for the wife also to help support the family. This was not a matter of additional finances to help the family live a "better life". This was a matter of necessity in order to give the husband time in which to study the laws of the Torah and Talmud so that he could become learned. So, not only did the woman have full responsibility of child care, cooking, cleaning, marketing, laundry, and other menial household duties, but she was also burdened with the responsibility of working outside the home for at least a portion of the family income. In some cases, the women

<sup>19</sup> Para el análisis de la mujer judía emigrante, cf. 4.3.3 La experiencia americana.

<sup>20</sup> Otros ejemplos aparecen recogidos en 4.2.3 La mujer judía de clase media/alta

of the *shtetl* took it upon themselves to be the sole support of their families in order to allow their husbands to study on a full-time basis. (Mann, 1979: 15)

En algunas ocasiones se permitía a las niñas asistir a la *heder* (escuela privada), en una habitación separada, y recibir instrucción del maestro. La mayoría de ellas no permanecían más de uno o dos años, tiempo suficiente para aprender a leer y escribir en yiddish y para memorizar algunas oraciones en hebreo. En la mayoría de los casos, sus lecturas quedaban reducidas a la popular *Yiddish Tseena Ureenah*, versión de la Biblia en lengua vernácula, con algunos comentarios y escrita con un estilo muy sencillo (Green, 1990: 240)<sup>21</sup>.

Otro aspecto digno de mención es la posibilidad de que algunas de estas historias, y en particular las llamadas *tkhines* fueran escritas por mujeres. Se trata de oraciones de súplica de carácter privado fuera del canon oracional, escritas en un tono romántico, sencillo y sentimental. Sin embargo, este problema todavía no se ha resuelto. Weissler explica que la mayoría de estas súplicas se publicaban de forma anónima o bien bajo un pseudónimo masculino<sup>22</sup>. En este apartado hay que mencionar por su singularidad las memorias de una mujer, Glueckel de Hameln (ss. XVII-XVIII), quien ofrece en su obra una descripción de la vida de una mujer en la sociedad de su tiempo (Schechter, 1980: 126-147).

El acceso de las mujeres a la educación permaneció limitado debido a dos temores: que la educación secular condujera inevitablemente a la apostasía y la creencia común de que el exceso de educación fuera causa de que las mujeres no pudieran casarse nunca.

<sup>21</sup> Se trata de la paráfrasis del Pentateuco más difundida. Fue escrita por Yaacob Askenazi de Yanov en el siglo XVI y en ella se entrelazan hábilmente el texto bíblico, la agadá, el midrás, la exégesis y la mística, todo ello encauzado a la enseñanza moralizadora. Dicho texto se convirtió en la más importante fuente de conocimientos para las mujeres (Romero y Macías, 1994: 218).

<sup>22</sup> Weissler (1987: 75) cita a Rebecca Tikiner como autora de este tipo de literatura. Extrae su información del artículo de Cynthia Ozick, "Notes toward Finding the Right Question", Nueva York, Schocken, 1983, pp. 120-151, cuyas conclusiones, por cierto, cuestiona.



Estas dos posibilidades se encuentran también en el mundo creado por Singer, y se encarnan en las figuras de Aksha (en *A Crown of Feathers*) y Lise (en *The Destruction of Kreshev*). Veremos cómo Aksha abandona la religión de sus antepasados para convertirse a la fe católica y, posteriormente, intenta volver al judaísmo mediante un camino de vuelta lleno de castigos y pesares. Ése será el precio que tendrá que pagar por haber dudado, por haberse atrevido a leer los libros prohibidos (el Nuevo Testamento) y ser consciente de ello:

To her amazement, she found a Bible translated into Polish- the New Testament as well as the Old. Aksha knew it was a forbidden book, but she turned the pages anyway  
(*A Crown*: 7)

Por otra parte, el afán desmesurado por leer de Lise pondrá en peligro su femineidad y las posibilidades de matrimonio:

Her father had told her repeatedly that it was not proper for a girl to study Torah and her mother cautioned her that she would be left an old maid since no one wanted a learned wife, but these warnings made little impression on the girl. (*The Destruction*: 199)

Por último, no podemos olvidar que la educación estaba condicionada a los recursos económicos. La élite judía pagaba preceptores privados para sus hijas, pero las niñas pertenecientes a una clase social más baja debían conformarse con algunas clases en el *heder*, o en casa, compartiendo las lecciones con sus hermanos.

---

<sup>22</sup> Weissler (1987: 75) cita a Rebecca Tiktiner como autora de este tipo de literatura. Extrae su información del artículo de Cynthia Ozick, "Notes toward Finding the Right Question", Nueva York, Schocken, 1983, pp. 120-151, cuyas conclusiones, por cierto, cuestiona.

#### 4.2.3 LA MUJER JUDÍA DE CLASE MEDIA/ALTA

Es precisamente dentro de esa élite donde podemos encontrar casos que por su excepcionalidad han sido objeto de estudio recientemente. En los últimos años proliferan los artículos monográficos sobre mujeres judías excepcionales de finales del siglo pasado o principios del XX y se está trabajando a fondo este tipo de mujeres que se atreven a buscar su propia identidad en un mundo en constante cambio. Naturalmente, nos alejamos de la mujer del *shtetl*, pieza del engranaje de la estructura patriarcal judía, para dirigir nuestra atención hacia mujeres de clase media/alta con una educación secular excelente. A ellas dedica su artículo Harriet Pass Freidenreich (Freidenreich, 1995: 113-21). La autora se encarga de estudiar 400 mujeres de origen judío con estudios universitarios y pertenecientes a la sociedad centroeuropea de principios de siglo. Sus conclusiones son muy interesantes. La gran mayoría de este tipo de mujeres presentan un fuerte rechazo hacia la religión y prefieren considerarse humanistas y adoptar una ideología de izquierdas. De hecho, el grupo de mujeres que reafirma su posición desde y a favor del judaísmo queda reducido al 15% de los casos analizados; es el grupo minoritario denominado *Jewish Jews*:

This group, at most fifteen percent of the total, approached the top rungs of the consciousness ladder and actively affirmed their Jewishness, whether by perpetuating Jewish observances in their homes, involvement in Jewish organizations, acknowledgment of a Jewish nationality, or seeking to acquire more advanced Jewish knowledge. (Freidenreich, 1995: 119)

En el resto de los casos, la mujer judía con una educación superior suele abrazar la apostasía, aunque excepcional es el caso de la mujer que abandona oficialmente la



comunidad. La mayoría seguía adscrita a ella y aceptaban su etiqueta de *mujer judía* como un hecho natural en sus vidas, sin que ello supusiera algo determinante. Lo que no podía pasar inadvertido era el hecho de que algo estaba cambiando en la sociedad de la época. Las tradiciones judías iban perdiéndose poco a poco y, sobre todo, de generación en generación:

As one unmarried woman with a doctorate in chemistry expressed it: "My grand mother went to synagogue and was involved in Jewish organizations, my mother observed the high holidays, we did not deny being Jewish". Another woman with a doctorate in economics and three children refers in her memoirs to an Orthodox grandmother who observed dietary laws and Zionist parents who went to synagogue twice a year, but states that "somehow, any observance of the Jewish holidays has disappeared from my life". (Freidenreich, 1995: 117)

Uno de los casos más extremos es el de Käte Frankenthal, quien rechazó los valores y el estilo de vida propios de la clase media judía, y se separó explícitamente de todo aquello que fuera judío en esencia o apariencia. Se declaró *konfessionsloss* (sin ningún tipo de afiliación) y se convirtió en doctora en medicina y activista socialista. No podemos pasar por alto la descripción que de ella se nos ofrece en sus memorias<sup>23</sup>, como tampoco puede pasar desapercibida la similitud de este personaje real, en su aspecto externo y en alguno de sus comportamientos, con algunos de los personajes de ficción de Singer que iremos analizando:

In many respects, Käte was an exceptional and unconventional woman; she learned fencing and boxing for self-defense, often wore mens's attire, smoked cigars, and drank whisky. (Freidenreich, 1995: 113)

La mujer empieza a cuestionar su papel en un mundo diseñado por y para el hombre. Desde su posición de *nueva mujer* con estudios superiores, va dejando atrás las atribuciones hasta entonces propias de la mujer judía. Uno de los ejemplos más significativos es el momento en el que deja de asistir a la sinagoga. Este episodio queda recogido con una fuerza estremecedora en las memorias de Charlotte Wolf, quien no duda en mostrar su indignación ante el hecho de que hombres y mujeres se sentaran separados en la sinagoga:

Both the atmosphere and the happenings in the Synagogue almost suffocated me. The religious service was held on the ground floor, which was reserved for males. Women did not participate in it, and had to sit in a gallery above... The women, second-class citizens of God, chatted about children, house and clothes, and paraded their fineries to one another. They didn't understand Hebrew anyway; neither did most of the men I believe... I accepted neither the discrimination between the sexes nor the hollow holiness of the religious services. (Freidenreich, 1995: 118)

Por último, haremos mención de otro caso excepcional, el de Rahel Goitein Straus, una de las primeras mujeres doctoras en medicina en una universidad alemana. Nacida en 1880 en Karlsruhe, hija de un rabino ortodoxo, recibió una educación excepcional y se convirtió en una ferviente sionista cuando todavía era adolescente. Lo curioso de su caso es que no se rebeló contra el papel tradicional de madre y esposa, y creó un hogar *kosher* (siguiendo las leyes domésticas). Al mismo tiempo, organizó y dirigió varios grupos feministas sionistas en Munich y trabajó en organizaciones a favor de los derechos de la mujer. Todo ello sin olvidar su práctica privada como médico, sus conferencias para mujeres sobre el control de la natalidad o la nutrición, e incluso la redacción de un panfleto en el que se explica cómo hablar de sexo con las hijas.

---

<sup>23</sup> Käte Frankenthal, *Der dreifache Fluch: Jüdin, Intellektuelle, Sozialistin*, Frankfurt, Campus Verlag, 1981. El título de sus memorias hace referencia a los tres "defectos" de esta mujer: ser judía, intelectual y socialista.



No hay que olvidar que todos estos casos son excepcionales y se limitan al ámbito de la mujer judía de clase media/alta. Nosotros prestaremos especial atención a la situación de la mujer de clase baja, la que vive alejada de los centros urbanos donde las posibilidades de acceso a la cultura son mayores.

Singer nos presenta en sus poblados mítico-imaginarios como Frampol, Kreshev, Yanev o en el mundo del gueto judío de Varsovia, otro tipo de mujer: una mujer encerrada en el espacio privado, sin la posibilidad de ampliar sus horizontes intelectuales, excluida del espacio público reservado para el hombre. Un mundo, en definitiva, donde la mujer sólo podrá definirse, llegar a ser, a través de la transgresión. Sólo así llegará a ser individuo, sólo así se construirá como mujer.

#### 4.3 LA MUJER MASCULINA O EL TRAVESTIDO REVELADO

Tanto en Yentl como en Zeitl y Rickel se produce una desviación en el comportamiento sexual normativo hacia dos formas de relación homosexual, si bien con matices distintos. Zeitl y Rickel viven una relación íntima tanto pública como privada, mientras que Yentl vive una farsa en la relación con su esposa y hacia la sociedad, nunca hacia sí misma. Las alternativas se complican con la aparición de una nueva

figura, *la mujer masculina (mannish woman)* (Buchen, 1968: 122), mujer cuya femineidad se distorsiona y oscurece por el afán de independencia e individualidad.

Buchen relaciona la adquisición de conocimiento con el oscurecimiento y/o pérdida de la femineidad. Aunque cada personaje posee unas características propias que lo definen, existen una serie de rasgos comunes a todos estos personajes femeninos. Buchen menciona, entre otros, el amor por los libros (especialmente libros religiosos o prohibidos) y el hecho de que sean hijas de rabinos o estudiosos sin otros descendientes varones:

Reb Naftali had only one grandchild- a girl, Aksha, an orphan (...) she began to search in her grandfather's library for another book to read (...) Aksha spent all day and part of the night in her husband's library. (A Crown : 3-13)

Her father, Reb Todros, may he rest in peace, during many bedridden years had studied Torah with his daughter as if she were a son. He told Yentl to lock the doors and drape the windows, then together they pored over the Pentateuch, the Mishnah, the Gemara, and the Commentaries. (Yentl: 149)

(...) from the very beginning she (Lise) had shown a great interest in books.(...) Her father had told her repeatedly that it was not proper for a girl to study Torah and her mother cautioned her that she would be left an old maid since no one wanted a learned wife, but these warnings made little impression on the girl. (The Destruction: 199)

He had buried three wives, and Zeitel was the daughter of the third (...) Zeitel and Rickel, it was said, were studying Reb Yisroel's books together. (Zeitel and Rickel: 112-17)

Las descripciones físicas de estos personajes muestran una serie de rasgos masculinos que no pueden pasar inadvertidos. Son el punto de arranque de todo un proceso metamórfico que convertirá a estas mujeres en unos seres distorsionados,



grotescos, física y psicológicamente masculinos. Y así, por ejemplo, se compara a Yentl con un muchacho:

(...) Yentl was unlike any of the girls in Yanev- tall, thin, bony, with small breasts and narrow hips (...) She looked like a dark, handsome young man. (Yentl: 149)

Lise, en cambio, se asemeja a un hombre en potencia al tiempo que se nos informa que no está demasiado interesada en temas propios de la mujer:

On more than one occasion, Reb Bunim, who was devoted to her, would say sorrowfully: "It's a shame she's not a boy. What a man she would have been." (The Destruction: 199)

(...) her mind was concerned with weightier matters than dresses and shoes (The Destruction: 199)

#### 4.3.1 MATHILDA

El caso límite lo presenta Mathilda en *Caricature*. El doctor Margolis contempla con amargura cómo los años han ido transformando a su esposa Mathilda. Apenas si recuerda a aquella joven de la que se enamoró muchos años atrás. Ahora la observa y se sorprende de su cambio, de cómo va dejando atrás su femineidad para convertirse en un ser con rasgos masculinos:

She had grown smaller and smaller and puffier and puffier; her stomach stuck out like a man's. (...) Her nose was flat and her thick lips and jowls made him think of a bulldog. Her scalp showed through her hair. Worst of all she had begun to grow a beard, and though she had tried to cut, shave, singe off the hair, it had merely grown denser. (...) Her eyes stared with a masculine severity. (Caricature: 122)

En este breve fragmento sobre la descripción física de Mathilda, ya entrada en años, Singer utiliza un campo semántico definido por el rasgo [+ masculino] para caracterizar a este personaje: *like a man's; bulldog; beard; shave; masculine severity*.

Mathilda está presente en dos episodios del relato. En el primero de ellos, el doctor Margolis observa cómo su mujer ha cambiado con el paso de los años. Ese cambio es el primer paso hacia la masculinización del personaje. En el segundo episodio, al final del relato, Mathilda se nos presenta como un ser ya transformado, masculinizado hasta el punto de ser una copia del propio doctor Margolis. Estas dos descripciones son las encargadas de moldear al personaje de una forma definitiva. Comparando las características físicas del personaje en cada una de las escenas vemos cómo se produce ese cambio metamórfico:

- aspecto externo, vestimenta:

1ª escena: *wearing a silk kimono and open sandals*

2ª escena: *clad in his dressing gown and slippers /  
a half smoked cigar / a bottle of cognac*

- rasgos faciales:

1ª escena: *she had begun to grow a beard*

2ª escena: *(her beard) grotesquely long and thick*

1ª escena: *her eyes stared with a masculine severity*



2ª escena: *on her tightly shut lids was stamped dissatisfaction, the look of disillusionment*

1ª escena: *her nose was flat*

2ª escena: *her hairy, masculine nose protruded; her nostrils were clogged with small tufts of hair*

Al mismo tiempo, el autor se vale de este mecanismo para citar unas palabras de Schopenhauer en boca del doctor Margolis:

Dr. Margolis remembered a saying of Schopenhauer: Woman has the appearance and mentality of a child. If she becomes intellectually mature, she develops the face of a man. (Caricature: 122)

La metamorfosis será completa al final de la historia. Mathilda no sólo se muestra a los ojos del doctor Margolis con más rasgos masculinos que nunca, sino que además se ha convertido en una especie de doble de sí mismo. Esta transformación se refleja en los aspectos físicos mencionados y en el hecho de que esté vestida con las ropas de su esposo. Como el narrador afirma, nos encontramos en el último estadio del declive de la femineidad:

There sat Mathilda clad in his dressing gown and slippers asleep at the desk. (...) Never before had her beard seemed to him so grotesquely long and thick; (...) Her head was almost bald. She was snoring heavily. In sleep her eyebrows were drawn together, and her hairy, masculine nose protruded. (...) In some mysterious way she had grown to resemble him- she was like the image he had just seen in the mirror. (Caricature: 130)

El motivo final de este proceso de masculinización de Mathilda hay que buscarlo en la relación mujer/poder a la que ya hemos hecho referencia con anterioridad. El doctor Margolis se nos presenta como un hombre docto que ha pasado muchos años de su vida escribiendo una obra que ahora contempla con disgusto y decepción (personaje recurrente en diversos relatos de Singer). Mathilda jamás ha estado interesada en los libros. Pero con el tiempo ha cambiado y se atreve a juzgar la obra de su esposo. Si bien en un principio el interés que en ella despierta la obra de su marido es de carácter económico, poco a poco se interesa por sus cosas, por las primeras obras que escribió, por su filosofía. Con la actitud crítica, cínica del doctor Margolis hacia su obra y su vida en general, se produce la pérdida de la ambición masculina. En su amargura llega a definir la vejez como parodia de la juventud. Al mismo tiempo, se produce el efecto contrario en Mathilda. Ahora es una mujer que lucha por lo que desea y defiende sus intereses y los de su marido. Pero acceder al poder implicará dejar a un lado la ignorancia, la pasividad, y empezar a actuar. Lo curioso de este caso es que la propia naturaleza parece ser la encargada de transformar a Mathilda en una *mujer masculina*. A través de la decadencia física y el continuo contacto de los años, se produce esta imitación biológica. Mathilda ha comprendido que el libro jamás se publicará. Y, en ese preciso instante, concluye la metamorfosis: los dos pasan a ser lo mismo, el doble reflejo del fracaso:

Evidently she wished to convince herself that the book was worth publishing. On her tightly shut lids was stamped disappointment, the look of disillusionment that sometimes lingers on the face of a corpse. (Caricature: 130)



#### 4.3.2 LA LÓGICA DEL TRAVESTIDO

What a strange power there is in clothing  
(Yentl: 166)

Con estas palabras Singer centra la atención en un tema muy interesante: el poder de la ropa en el proceso de masculinización que venimos analizando. Yentl utiliza las ropas de su padre para introducirse en el mundo de los hombres. Será su tarjeta de presentación. Sólo de este modo conseguirá acceder al mundo del saber reservado para los hombres (no debemos olvidar que el objetivo último de Yentl es el estudio). Es esa pasión por los libros la que la llevará a cambiar su aspecto físico hasta las últimas consecuencias. Y no olvidemos tampoco que este acto implica una transgresión, otra más, ya que el hecho de que una mujer utilice las ropas de un hombre es un acto pecaminoso contemplado en el Talmud, y Yentl lo sabe:

"How could you bring yourself to violate the commandment every day: A woman shall not wear that which pertaineth to a man?"

"I wasn't created for plucking feathers and chattering with females"

"Would you rather lose your share in the world to come?"

"Perhaps..." (Yentl: 164)

Al ocultar su verdadera identidad femenina, Yentl se convierte en un travestido. De este modo surge una figura ambivalente de compleja subjetividad que se ve obligada a desempeñar un papel en el que no encaja. Marjorie Garber (1992) analiza este tipo de travestismo y llega a una serie de conclusiones muy interesantes. La autora norteamericana asocia el travestismo de Yentl con la crisis generalizada del emigrante,

personaje que se encuentra desplazado de su medio natural y, por tanto, se ve obligado a llevar una vida a la que no pertenece:

The transvestite is a sign of the category crisis of the immigrant, between nations, forced out of one role that no longer fits (here, on the surface, because a woman can't be a scholar; but not very far beneath the surface, because of poverty, anti-Semitism, and pogrom, Jewish as well as female) and into another role, that of a stranger in a strange land. (Garber, 1992: 79)

El travestismo de Yentl cumple su primera finalidad: Yentl es, ante todos, un hombre sabio que estudia el Talmud y que se encuentra felizmente casado con Hadass. Sin embargo, la escisión del travestido pronto saldrá a la luz. La situación es insoportable para Yentl, incapaz de seguir engañándose a sí misma, a su esposa, a Avigdor y a la comunidad. El único modo que tiene de revelar su verdadera identidad es mostrar a Avigdor su cuerpo sin ningún tipo de disfraces. Y así, se arma de valor y se va liberando poco a poco de todas las prendas masculinas que han ido escondiendo su propia identidad:

Anshel took off the gaberdine and the fringed garment, and threw off her underclothes. Avigdor took one look and turned first white, then fiery red. Anshel covered herself hastily. (Yentl: 163)

El acto, además de valeroso, podemos interpretarlo como el primer paso hacia la aceptación de Yentl como mujer. Pero, ¿cuál es el siguiente paso para el travestido revelado? Frente a las soluciones prácticas más comunes, la vuelta al travestismo, o la asunción de una nueva personalidad, Garber propone una tercera salida que coincidirá con el final del relato: la desaparición del travestido y su reencarnación en un niño querido por todos, *the changeling boy*.



Not long after the wedding, Hadass became pregnant. The child was a boy and those assembled at the circumcision could scarcely believe their ears when they heard the father name his son Anshel. (Yentl: 169)

*The changeling boy* viene a resumir y resolver la dualidad presentada por Yentl/Anshel. El espacio vacío dejado por el travestido revelado se llena de un nuevo contenido: un nuevo Anshel. Este nuevo personaje cierra el relato y lo completa. Desde el punto de vista del análisis textual es significativo que Singer concluya el relato con la aparición del nuevo Anshel. A partir del momento en que Yentl revela su verdadera identidad, los hechos que conducen hacia el final del relato se suceden a una velocidad vertiginosa. El autor prefiere el ritmo ágil para desembocar en el párrafo que cierra la historia. Tras la desaparición de Yentl, Avigdor y Hadass son ahora los protagonistas. Su nueva relación y la evaluación de la situación por parte del pueblo dará lugar a distintas conjeturas que irán desde lo posible a lo fantástico. Pero, ¿dónde está Yentl?

Como ya vimos, Alexander (1980) se ocupó de preguntar por qué Yentl desaparece en lugar de cuestionarse dónde está. El crítico cita en su artículo los dos motivos por los que Yentl debe desaparecer: el primero de ellos es la visión tradicionalista de que el judaísmo clásico se basa en las nociones duales de distinción y separación (*weekday from Sabbath, gentile from Jew, meat from milk, woman from man*). Por lo tanto, desde el primer momento en que Yentl se viste con ropas masculinas, la frontera entre lo masculino y femenino queda diluida. Yentl se ha convertido en una transgresora consciente. El segundo motivo queda recogido en la falta de productividad que supone la relación entre seres del mismo sexo:

Whatever else may be said for homosexual relationships, they do not do much for propagation of the race and perpetuation of the Jewish people. (Alexander, 1980: 138)

Su explicación de carácter sociológico sobre la huida de Yentl como mujer no productiva se veía reforzada por el nacimiento de un hijo en la relación Avigdor-Hadass. Sin embargo, Garber arroja nueva luz sobre el asunto y ve en el recién nacido a un nuevo personaje que representa esencialmente la parte que el travestido revelado ha dejado tras de sí. Yentl vuelve con toda su magia y su fuerza reencarnada en un nuevo ser. El nuevo Anshel será un hombre público, con todas las posibilidades de estudio, libertad de expresión y posición social que se le han negado a Yentl como mujer. Representa todo aquello que ella no ha podido ser, el resultado del dolor de la transgresión consciente de Yentl, todo lo que ella ha sacrificado al adoptar la identidad del travestido.

"What's going to happen now?" (Yentl: 166) Y ahora ¿qué? se preguntan Avigdor y Yentl. Y ahora ¿qué? nos preguntamos nosotros. ¿Qué ha sido de Yentl? Nuestra heroína ha desaparecido y en su huida ha dejado un rastro de preguntas sin resolver. Singer concluye el relato con un final feliz que encaja perfectamente dentro del canon normativo (divorcio de las parejas cruzadas, matrimonio entre dos personas que se aman y nacimiento de su hijo). Sólo nos queda Yentl, un personaje sin final, que desaparece como respuesta consecuente a toda su trayectoria marginal, a lo largo del texto. El final feliz es válido para todos excepto para Yentl. Como afirma Singer, Yentl no puede alcanzar la felicidad porque el conflicto interno permanecerá en ella de por vida:

*A person like Yentl could not be happy because, although she is living according to the way she wanted to live, she is also a woman and she also has the desires of a woman. I would say the conflict between being a woman and being a man stayed with her for the rest of her life. This is the way I see it. (Farrell, 1992: 198)*

El final de este personaje es un misterio que jamás se resolverá:



One thing was clear to all: Avigdor knew the truth. But it was impossible to get anything out of him. He remained in seclusion and kept silent with an obstinacy that was a reproof to the whole town. (Yentl: 168)

Cuando Yentl se despoja de su disfraz de hombre surge una nueva mujer muy distinta a la Yentl que aparece al comienzo del relato. La nueva Yentl es un ser que no encaja en el mundo de los hombres, pero tampoco en el de las mujeres ("I'm neither one nor the other", Yentl:164). Su sexualidad alterada, travestida, desnuda, nos muestra un personaje complejo, que se mueve de manera oblicua por entre la estructura narrativa del texto. Si el relato se concluye desde el canon normativo del cuento tradicional ¿dónde situamos a Yentl? No puede seguir siendo el punto de flexión entre Avigdor y Hadass, ni seguir viviendo en el pueblo después de su divorcio, ni presentarse como mujer ante Hadass, ni siquiera como hombre ante sí misma. La lógica dual y subjetiva del travestido entra en conflicto con el canon heterosexual tradicional y el choque es inevitable. Queda la huida como alternativa, como nuevo comienzo, pero ¿hacia dónde?

### 4.3.3 LA EXPERIENCIA AMERICANA

To be American, they had to look American.  
(Schreier, 1992: 56)

La actriz y directora Barbra Streisand se atreve a dar una respuesta a esta pregunta en la versión cinematográfica de *Yentl* (1983) basada en la obra de Singer. *Yentl* descubre la verdad ante los rabinos y desaparece de las vidas de Avigdor y Hadass. Con su propia identidad femenina embarca rumbo a los Estados Unidos donde podrá seguir su vida como mujer y donde podrá, supuestamente, continuar sus estudios sin ocultar su identidad. La versión de Streisand fue duramente criticada por el propio Singer, quien, en más de una ocasión, mostró su disgusto ante una lectura tan poco realista y calificó la película de vehículo para el lucimiento personal de la actriz:

He (Singer) said his character did not sing and Streisand had taken too many liberties with his story, especially allowing *Yentl* to begin a new life at the end of the film by sailing to America and resuming life as a woman. (Waldman, 1995: 142)

*Singer*: Why would she decide to go to America? Weren't there enough yeshivas in Poland or in Lithuania where she could continue to study? Was going to America Miss Streisand's idea of a happy ending for *Yentl*? What would *Yentl* have done in America? Worked in a sweatshop 12 hours a day where there is no time for learning? Would she try to marry a salesman in New York, move to the Bronx or to Brooklyn and rent an apartment with an icebox and a dumbwaiter? This kitsch ending summarizes all the faults of the adaptation. (Farrell, 1992: 226)



Singer conoce a la perfección la situación de la mujer judía emigrante a su llegada a los EEUU. Las condiciones de trabajo para estas mujeres eran realmente miserables a principios de siglo. Trabajaban una media de quince horas diarias en talleres textiles principalmente y, en la mayoría de los casos, tenían incluso que pagar de su propio bolsillo la maquinaria necesaria para desarrollar su trabajo. He aquí el testimonio de una de las primeras líderes sindicalistas, Rose Schneiderman:

The hours were from 8 am to 6 pm, and we made all sorts of linings- or, rather, we stitched in the linings- golf caps, yachting caps, etc (...). By working hard we could make an average of about \$5 a week. We would have made more but we had to provide our own machines, which cost us \$45... We paid \$5 down (for them) and \$1 a month after that. (Howe, 1976: 265)

Las condiciones laborales eran peores para las mujeres emigrantes que para aquellas que habían nacido en los EEUU o que habían llegado allí siendo muy pequeñas. Estas últimas, solían trabajar en grandes almacenes o como secretarias. Su salario seguía siendo ínfimo pero su estatus era superior, lo que les permitía relacionarse con gente refinada y conseguir un marido mejor. Un factor determinante a la hora de establecer su estatus laboral era el dominio del inglés. En los departamentos comerciales o en las oficinas, hablaban sólo en inglés, y las condiciones físicas de su lugar de trabajo eran sensiblemente mejores que las de las pobres emigrantes que sólo hablaban en yiddish y quedaban relegadas a los lúgubres talleres textiles, donde se hacían en condiciones muy precarias. Tanto los hombres como las mujeres debían empezar por asistir a la escuela nocturna: clases vespertinas de inglés, cursos de escuela primaria o secundaria para obtener un diploma, o bien cursos vocacionales (Green, 1993: 244). Incluso en el Nuevo Mundo la lucha constante entre educación y economía estaba presente:

La pobreza y el agotamiento se interponían [al desarrollo de la educación]. En las escuelas vespertinas era difícil incluso concentrarse, tras largas jornadas en condiciones de sobreexplotación; en las escuelas elementales, las clases que a veces contaban entre 60 y 100 estudiantes sin duda desalentaban a más de un escolar en ciernes.(...) Y a menudo las sacrificadas eran las niñas, quienes, en última instancia, subsidiaban la educación de sus hermanos varones. (Green, 1993: 244)

Recién llegadas al nuevo mundo, se esperaba de ellas lo mismo que durante tantos siglos se les había pedido, que se convirtieran en esposas y madres, que se incorporaran al engranaje productivo desde esa doble perspectiva de inferioridad social y actividad laboral. Sin embargo, las cosas no podían seguir así por mucho tiempo. A finales del siglo pasado, muy pocas mujeres judías se rebelaron contra los modelos tradicionales o condiciones laborales. Sin duda alguna, uno de los recuerdos más vibrantes de la participación de las inmigrantes judías en el movimiento obrero fue la "Insurrección de los 20.000", la huelga de tres meses en la industria del vestido entre 1909-1910 (Green, 1993: 247)

Las primeras sindicalistas se enfrentaron a muchos problemas, sobre todo en las áreas con población judía. Rebecca Kohut, otra de las primeras líderes sindicalistas, nos narra su experiencia:

I was sent on a series of speaking tours, and I frequently had to face hostile crowds in Jewish neighborhoods. For Jewish women were expected to stay at home... To have opinions and to voice them was not regarded as good form even in the home. (Howe, 1976: 265)

Las terribles condiciones laborales dieron lugar a una serie de huelgas que culminaron en 1911 con la tragedia del incendio de la Triangle Shirtwaist Company. Se trataba de una de las empresas más grandes del ramo textil situada en Washington



Square. En los dieciocho minutos que tardó en controlarse el incendio, murieron 148 trabajadoras, la mayoría jóvenes judías e italianas:

The full horror of sweatshop conditions became public knowledge in 1911 when a fire broke out at the Triangle Shirtwaist Factory in Manhattan. One hundred and forty-six workers, most of them Jewish women, died largely because the rear exit, a heavy iron door, had been locked by the factory owners; it was a company policy to ensure that all employees left by one front exit, where they could be checked to make sure they had not pilfered anything. (Telushkin, 1991: 404)

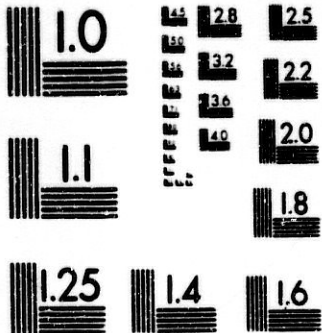
Poco importó si la tragedia se originó por un fallo del sistema contra incendios o si éste resultó inadecuado para la empresa. Lo cierto es que la zona del East Side se puso en pie y se sucedieron las escenas de histeria colectiva, las manifestaciones y los mítines poniendo de manifiesto la precariedad de las condiciones laborales. Las palabras de Rose Schneiderman durante los funerales son elocuentes:

This is not the first time girls have been burned alive in this city. Every week I must learn of the untimely death of one of my sister workers. Every year thousands of us are maimed. The life of men and women is so cheap and property is so sacred! It is up to the working people to save themselves. (Howe, 1976: 305-6)

La tragedia de la Triangle Shirtwaist Company llenó columnas de periódicos en la época y fue origen de un gran número de publicaciones y novelas. Rápidamente se incorporó a la historia de los emigrantes judíos en forma de poemas, obras dramáticas o canciones, tal y como se refleja en la *Ballad of the Triangle Fire*<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> Esta canción se incluye en el musical *Paved with Gold* según una idea original de Moishe Rosenfeld y Zalmen Mlotek y dirigido por Joanne Borts, que se estrenó el 2 de octubre de 1993 en Nueva York.



**MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART**  
**NATIONAL BUREAU OF STANDARDS**  
**STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a**  
**(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)**



Square. En los dieciocho minutos que tardó en controlarse el incendio, murieron 148 trabajadoras, la mayoría jóvenes judías e italianas:

The full horror of sweatshop conditions became public knowledge in 1911 when a fire broke out at the Triangle Shirtwaist Factory in Manhattan. One hundred and forty-six workers, most of them Jewish women, died largely because the rear exit, a heavy iron door, had been locked by the factory owners; it was a company policy to ensure that all employees left by one front exit, where they could be checked to make sure they had not pilfered anything. (Telushkin, 1991: 404)

Poco importó si la tragedia se originó por un fallo del sistema contra incendios o si éste resultó inadecuado para la empresa. Lo cierto es que la zona del East Side se puso en pie y se sucedieron las escenas de histeria colectiva, las manifestaciones y los mítines poniendo de manifiesto la precariedad de las condiciones laborales. Las palabras de Rose Schneiderman durante los funerales son elocuentes:

This is not the first time girls have been burned alive in this city. Every week I must learn of the untimely death of one of my sister workers. Every year thousands of us are maimed. The life of men and women is so cheap and property is so sacred! It is up to the working people to save themselves. (Howe, 1976: 305-6)

La tragedia de la Triangle Shirtwaist Company llenó columnas de periódicos en la época y fue origen de un gran número de publicaciones y novelas. Rápidamente se incorporó a la historia de los emigrantes judíos en forma de poemas, obras dramáticas o canciones, tal y como se refleja en la *Ballad of the Triangle Fire*<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> Esta canción se incluye en el musical *Paved with Gold* según una idea original de Moische Rosenfeld y Zalmen Mlotek y dirigido por Joanne Borts, que se estrenó el 2 de octubre de 1993 en Nueva York.

The streets were full of people  
Weeping bitter tears.  
Poets, writers, everywhere,  
Describe that awful fire  
When those young girls  
Were trapped to die  
In the Triangle Fire

A partir de este tipo de sucesos se forjó la clase trabajadora judía en Norteamérica (Howe, 1976: 306).

La incursión de la mujer en la actividad socioeconómica del país y el aprendizaje del inglés son dos factores fundamentales hacia la integración de la mujer en EEUU. Sin embargo, existe un tercer factor más rápido y directo, que permite el acercamiento de la mujer judía inmigrante a la vida cultural del nuevo país: su aspecto externo<sup>25</sup>.

La ropa y el aspecto externo de la mujer es un factor determinante y marcador de su identidad. En el *shtetl* la mujer debe vestirse según los principios de recato y modestia establecidos por la ley judía en general y por la costumbre en particular: como bien dice un viejo proverbio judío "A custom is stronger than a law" (Schreier, 1994: 33). En primer lugar tenemos el cabello. Bajo el principio de modestia y considerando que el cabello era uno de los adornos naturales de la mujer, después de la boda, la esposa solía cubrirlo con bonetes o pañuelos y, en las familias más ortodoxas, solía afeitarse la cabeza y usar una peluca. Para muchos judíos, el uso de la peluca era una señal inequívoca del grado de recato y devoción de la mujer:

---

<sup>25</sup> "The three keys to Americanization were adopting American clothes and manners, learning English, and embracing American political attitudes" (Kallen, H.M., Democracy Versus the Meltingpot: a Study of American Nationality, *Nation*, 19 febrero, 1915:192).



The bride's hair is cut off and for the rest of her life she wears a wig or sheytl, in order to reduce her dangerous charms. A woman is not supposed to wear short sleeves, and in any case a man should not study in a room where a woman's arms are exposed. (Zborowsky y Herzog: 136)

La apariencia representa, dentro de la cultura judía, la manifestación visual de una identidad étnica y marca la unidad solidaria que ha distinguido a este grupo social a través de la historia. Las fuentes clásicas judías son ricas en referencias a la forma de vestir y a la indumentaria (Biblia, Talmud, literatura rabínica). El atuendo debe reflejar la decencia y humildad reservando el uso de prendas finas para el sábado y las fiestas.

Estas ideas han contribuido a hacer del vestido judío algo anticuado y pasado de moda. La autoimposición de medidas restrictivas del lujo en el atuendo ha perseguido siempre un doble objetivo: el hacer menos evidente dentro de la sociedad judía las diferencias de posición económica entre sus miembros y el no llamar la atención al mundo exterior con prendas ostentosas (Romero y Macías, 1994: 126).

Si la apariencia de la mujer judía del *shtetl* es el rasgo distintivo de la tradición, su integración en un nuevo sistema implicará el cambio radical de su imagen. Éste es el caso de la mujer de la vieja Europa cuando llega a los Estados Unidos. La asimilación a la cultura de llegada se inicia con el cambio del aspecto exterior del emigrante. La mujer abandonará su figura amorfa, recatada y colectiva para transformarse en otro ser con una apariencia distintiva. La transformación será total, de la cabeza a los pies: la sencilla peluca de matrona será sustituida por un sombrero de ala ancha o por complejos peinados trenzados con postizos; el pecho, la cintura y las caderas quedarán moldeados por la prenda de moda y emblema de la nueva época, el corsé; los pies se liberarán de las botas europeas de suelas pesadas para calzarse unos botines ligeros de tacón alto.

Cuando la mujer judía del *shtetl* ruso llega a los Estados Unidos se encuentra con un mundo nuevo y sorprendente. Lo primero que le dirán sus familiares de América es que debe cambiar su aspecto para integrarse en la sociedad. "They don't wear wigs

here" (Schreier, 1994: 49) son las palabras con las que Yekl saluda a su esposa Gitl cuando ésta llega a la Isla de Ellis, en uno de los cuentos clásicos de Abraham Cahan, Yekl, a Tale of the New York Ghetto (1896). Para Yekl, el aspecto de su esposa, su peluca, sus ropas oscuras y su mirada de terror son imágenes de un pasado que trata de olvidar por todos los medios.

Esta escena es muy significativa a la hora de analizar el primer paso en el proceso de asimilación. Muchos emigrantes enviaban dinero a sus familias en Europa para que pronto se reunieran con ellos en América. El dinero iba destinado al pasaje, a los gastos que pudiesen tener durante el viaje y, en muchos casos, para que la familia pudiera adquirir ropas americanas. Éste era el primer requisito para dejar atrás su aspecto rural, para diluir en lo posible su estatus de *recién llegado* e integrarse pronto en un nuevo sistema<sup>26</sup>. Es obligado mencionar, llegados a este punto, un fragmento del comienzo de una de las obras maestras de la literatura norteamericana contemporánea, la novela de Henry Roth, *Call it Sleep* (1934). En él se refleja ese doble miedo que acompañará a muchos de los emigrantes al llegar a la nueva tierra: el de la mujer ante una nueva realidad y el del marido a retroceder en su proceso de americanización al ponerse en contacto de nuevo con su mundo anterior:

As for his wife, one guessed that she was a European more by the timid wondering look in her eyes as she gazed from her husband to the harbor, than by her clothes. For her clothes were American- a black skirt, a white shirt-waist and a black jacket. Obviously her husband had either taken the precaution of sending them to her while she was still in Europe or had brought them with him to Ellis Island where she had slipped them on before she left. (Roth, 1964: 10)

<sup>26</sup> Schreier dedica un capítulo de su apasionante libro *Becoming American Women* (1994) a la noción de *recién llegado* y al proceso de asimilación que el *greenhorn* lleva a cabo: "Greening out was a gradual process and widely interpreted, but it was universally understood that clothing was the first step (...)" (1992:93).



Muchas mujeres llegaron a los Estados Unidos a regañadientes y con temor. La tierra a la que llegaban era una tierra no *kosher*, no santa. Pero también hubo otras que emprendieron el viaje con gran resolución, tirando por la borda sus pelucas religiosas (Green, 1993: 244)

El proceso de integración será lento y complejo. Pero será este primer paso, el del cambio del aspecto externo, el más rápido hacia la asimilación, el que dará al emigrante la sensación de que se va integrando en el complejo sistema social que lo envuelve. Este acto lleva consigo el cambio de identidad, la adopción de un nuevo estatus, como el del travestido, donde no encajará completamente en ninguno de los mundos posibles, entrando en una crisis generalizada que lo convertirá en un ser extraño en una tierra extraña.

## 4.4 LA MUJER INCOMPLETA

If man's highest calling is to study Jewish texts,  
 woman's is to bear Jewish children  
 (Friedman, 988:11)

Existe un viejo proverbio yiddish muy popular dentro de la vida familiar en el *shtetl* ruso:

When the hen begins to crow like a rooster, it is time to take it to the shoykhet (ritual slaughterer). (Cohen, 1986: 85)

La imagen de la gallina que se transforma en gallo no nos puede pasar desapercibida. Cuando la mujer penetra en el espacio social reservado para el hombre se produce una alteración que, en la obra de Singer, llevará inevitablemente al caos (Friedman, 1988: 223). La mujer trasgresora ha de ser eliminada del orden social porque, como ya hemos visto, no encaja en él. Se ha convertido en un ser extraño, *a freak of female nature* (Cohen, 1968: 84) y, como la gallina que se ha transformado en gallo, deberá llevarse al matarife para ser destruida. En los relatos de Singer el matarife será la sociedad, el orden establecido. Él se encargará de hacer *desaparecer* a Yentl, de encerrar a Helena en un convento, de llevar a Lise al suicidio o de ejecutar a Risha.

En mayor o menor grado, estos *seres extraños* son el producto de la perversidad y su eliminación de la sociedad es algo inevitable. Ya no son seres productivos con una finalidad única dentro del papel establecido para los sexos. La división sexual se ha quebrado y el orden establecido en el *shtetl* peligra<sup>27</sup>. No hay que olvidar que la mujer

<sup>27</sup> El orden social es el pilar fundamental sobre el que se asientan las bases de la armónica convivencia entre los roles masculino y femenino. Zborowski y Herzog (1952: 132-133) ponen este orden en relación con el poder



posee un estatus indirecto dentro de la sociedad- no tiene el rango de individuo, sino que se integra en el entramado social como esposa, madre o hija. Los términos que se utilizan para designar a la mujer reflejan este estatus indirecto y la definen relacionándola siempre con otra entidad. Y así, los nombres en yiddish para "mujer" son, entre otros, *yiddishe froi* (mujer yiddish), *yiddishe tochter* (hija yiddish), *yiddishe kind* (niña yiddish) o *bet-yisroel* (hija de Israel)<sup>28</sup>:

For men there is the title "Reb", but for the woman there is no corresponding generalized title. She may be referred to as the wife of her husband, "Isaac's Sara" and addressed by her name without a title, or as "Housewife", *Balebosteh*. (Zborowski y Herzog, 1952: 129)

La homosexualidad de Zeitl y Rickel, el travestismo ambiguo de Yentl, la perversión sexual de Lise o la obsesiva necesidad de venganza de Helena no permiten la continuidad de la comunidad, y, por lo tanto, representan una amenaza en el orden social<sup>29</sup>. La esterilidad como producto de la trasgresión será una característica común de todas ellas. Será el estigma que las marque frente a la sociedad. Su individualidad quedará reconocida precisamente por ese no-ser, no-significar dentro de la comunidad.

---

establecido y la superioridad masculina en el mundo del *shtetl*: "(...) the shtetl sees itself through the eyes of men and talks about itself through the words of men. It is set up as a man's culture, with woman officially subordinate and officially inferior".

<sup>28</sup> Notas extraídas de una de las sesiones del Uriel Weinreich Program in Yiddish Language, Literature and Culture, celebrado en Nueva York durante el verano de 1995.

<sup>29</sup> El hecho de quedarse soltera es un estigma dentro de la cultura del *shtetl*: "To be a spinster is a dreadful fate which fortunately occurs far more in the anxious forebodings of girls and their parents than in fact. The shtetl does not provide a place for an alte moyd (old maid)". (Zborowski y Herzog, 1952: 129).

#### 4.4.1 HELENA

En *The Shadow of a Crib*, Singer nos presenta a Helena, hija única de una viuda rica, públicamente despreciada por el Dr. Yaretsky cuando la casamentera se la ofrece en matrimonio. A partir de ese momento, se transforma en un ser atormentado que se debate entre la venganza y el suicidio:

But what could she do about it? Should she vanish so completely no one would ever hear of her again? Should she drown herself in the pond? Should she revenge herself upon that charlatan, Yaretsky?- But how? (*The Shadow*: 83)

Helena se abandona, deja de comer, pierde el interés por sus animales, por la poesía. Desea ser un hombre para poder actuar; imagina que es un caballero que reta a duelo a Yaretsky, mientras se consume en el espacio privado de su dormitorio. La desesperación y el cansancio dan lugar a la perversidad, dejan entrar a los diablos en el alma y se desencadena el caos:

Who can understand the feminine soul? Even an angelic woman shelters within herself devils, imps, and goblins. The evil ones act perversely, mock human feelings, profane holiness(...) It is all part of the perversity so characteristic of the female's nature. (*The Shadow*: 84)

En ese momento Helena pasa a formar parte de la larga lista de mujeres malvadas míticas pertenecientes a la tradición judía en general y a la literatura yiddish en particular<sup>30</sup>. Esta tradición arranca de la dualidad mujer/pecado propia de la cultura

---

<sup>30</sup> "Nevertheless, in spite of the great caution used, woman has all the faults God tried to obviate. The daughters of Zion were haughty and walked with stretched-forth necks and wanton eyes: Sarah was an eavesdropper in her



judía, donde la mujer es peligrosa no sólo porque carece de virtud en sí misma, sino porque despierta el deseo en el hombre arrastrándolo hacia la perdición (Zborowski y Herzog, 1952: 134).

Helena acepta la invitación para ir a una fiesta y es consciente de que el Dr. Yaretsky estará allí. Todo está preparado para su venganza. Cuando le presentan oficialmente al doctor, sucede lo imprevisible:

And then there occurred one of those mysteries, one of those imponderables, which confound human reason. Helena lifted Dr. Yaretsky's hand to her mouth- and kissed it.  
(The Shadow: 89)

El beso público de Helena representa el primer paso hacia su perdición. Las normas sociales se han quebrantado y Helena ya se encuentra al otro lado; se ha producido el salto y Helena se ha convertido en un ser extraño, rechazado por la sociedad. Unos minutos más tarde abandona la fiesta avergonzada y confusa:

The widow's coachman quickly came up to help the ladies into their carriage (...) Helena collapsed into the carriage. The driver mounted, cracked his whip and a great cry came up from everyone- catcalls, hooting. Children who should have been asleep mingled with the adults, running behind the carriage, screaming frenziedly, flinging stones and horse dung. (The Shadow: 91)

Sin embargo, el Dr. Yaretsky es el que ha sufrido el mayor cambio. Tras el incidente se ha quedado perplejo, hechizado y no puede conciliar el sueño. "What sort of nonsense was that?" (The Shadow: 91) se pregunta, intentando analizar su estado de

---

own tent, when the Angel spoke with Abraham; Miriam was a tale-bearer, accusing Moses; Rachel was envious of her sister Leah; Eve put out her hand to take the forbidden fruit, and Dinah was a gadabout" (Zborowski y Herzog, 1952: 133-34).

ánimo. El beso de Helena ha movido los cimientos de este admirador de Schopenhauer, quien llegó a definir a la mujer como:

that narrow-waisted, high-breasted, wide-hipped vessel of sex, which blind will has formed for its own purposes- to perpetuate the eternal suffering and tedium. (The Shadow: 102)

Yaretsky empieza a plantearse una serie de preguntas acerca de Helena: ¿por qué lo ha elegido a él?, ¿por qué su amor es tan fuerte? Llega a la conclusión de que todo se reduce al instinto de reproducción propio del ser humano. Se había prometido no integrarse en el sistema, después de reconocer que la familia era una institución fraudulenta, "since deceit is as essential to women as violence to men" (The Shadow: 92). Pero el destino lo empuja de nuevo hacia Helena y la encuentra en una fosa que ella misma había cavado poco antes de tomarse media botella de yodo. Yaretsky le devuelve la vida y ella, en agradecimiento, le besa la mano por segunda vez en ese mismo día.

El segundo beso de Helena acaba con toda posibilidad de salvación. Se suceden con rapidez la boda frustrada de Helena con Yaretsky y la posterior huida de éste. Yaretsky no quiere participar en la tarea de la propagación de la humanidad. Llega a la conclusión de que ha sido hechizado o de que ha perdido el juicio. La huida de Yaretsky marca el final de Helena. ¿Qué salida le queda a una mujer que ha quebrantado las reglas sociales, que ha intentado suicidarse, que ha sufrido la vergüenza pública y que, por último, es abandonada unas horas antes de su boda? Sólo una, la huida:

The following night, Dr. Yaretsky made his escape. Three months later Helena left to take the nun's vows at the convent of Saint Ursula. Dressed entirely in black, she took a black trunk, much like a coffin. (The Shadow: 104-5)



Helena se aparta de la sociedad porque es consciente de que no le queda otra salida. Se ha convertido en un ser no-productivo, incompleto, que jamás alcanzará el fin último de la mujer judía: la procreación<sup>31</sup>. Actúa como su propio *matarife* porque ya no puede ocupar un lugar en la estricta sociedad del *shtetl*. Singer utiliza una hermosa metáfora donde Helena y la casa en la que habitaba tienen un final común, el abandono:

The house was abandoned. Everyone knows that an unoccupied house quickly goes to ruin. Moss and nests covered the roof, the walls sprouted mold and toadstools, an owl perched on the chimney and hooted in the night as if mourning an old misery. (The Shadow: 105)

De las ruinas de una vida estéril emerge la figura de Helena como madre. Las sombras del pasado conspiran para que la casa abandonada se llene de luces por la noche y para que Helena cante una nana al niño que el destino le negó:

Soon there was talk that lights could be seen at night in the windows of the crumbling state. An old crone who walked past the ruin swore that she'd heard a thin voice as if that of a mother crooning lullabies to her infant and the old woman had recognized it as Helena's voice. Another woman confirmed this and added that on moonlit nights one could see on the wall of Helena's room, The shadow of a crib... (The Shadow: 108-109)

<sup>31</sup> Es importante destacar el hecho de que la mujer judía del *shtetl* es madre ante todo. Desde la infancia se le enseña a ser madre encargándole el cuidado de los más pequeños de la casa y haciendo las tareas domésticas propias de una mujer ("A girl is always a mother to someone. If there are no small children at home, she will be told to help out her aunt or a neighbor. A big sister often figures almost as a parent to brothers or sisters who are considerably younger than she. If the mother should die, a sister usually slips into her role -not necessarily the oldest sister, but the one temperamentally most suited to the part"). El papel de la madre como eje central de la vida familiar queda perfectamente definido en el *shtetl*. La mujer queda, una vez más, definida en relación con una función determinada dentro del entramado social, nunca por ella misma (Zborowsky y Herzog, 1952: 291-346).

#### 4.4.2 LISE

En *The Destruction of Kreshev* nos encontramos ante un hecho muy significativo: el narrador del relato es el Diablo. Ésta será una de las constantes en varios relatos de Singer. La presencia del Diablo como narrador y creador de la historia es el punto de arranque para la acción narrativa marcada, además, por el signo caótico que acompaña la presencia del Maligno:

I am the Primeval Snake, the Evil One, Satan. The cabala refers to me as Samael and the Jews sometimes call me merely "that one". (*The Destruction*: 193)

En este relato, el Diablo teje la tela de araña y espera que Lise caiga en su trampa. Lise es otro de los personajes que cumple los requisitos para convertirse en transgresora: se trata de una mujer inteligente, interesada por los libros; no se preocupa en absoluto por *cosas sin importancia* como los vestidos y zapatos (desprecio hacia el paradigma clásico de femineidad); se niega a raparse la cabeza tras la boda y, sobre todo, es muy consciente de todo lo que hace, actuando siempre por voluntad propia:

She acted willingly and of her own accord. (*The Destruction*: 244)

Tras la boda, Lise se convierte en una mujer, según las palabras de su madre:

You are now a woman and share with us all the curse of Eve. (*The Destruction*: 218).



Lise ya está preparada para ser madre. Sin embargo, no es así. El Diablo prepara el camino hacia la destrucción: en primer lugar, la de los personajes centrales; posteriormente, la del resto del pueblo. En este proceso de destrucción no puede haber creación. Lise y su marido, Schloimele, se entregan a un juego privado, el de la pasión, alimentado por la presencia omnipotente del Diablo. La pasión hace que se descontrolen sus sentimientos: en ausencia de razón, las palabras y los hechos adquieren una nueva dimensión. Los secretos de alcoba se hacen públicos y la armonía del pueblo se ve alterada por la conducta irregular de los amantes:

"It's all very strange," people wispered to each other. "Something weird is going on there." And the old women sitting on their porches and darning socks or spinning flax had a perpetually interesting topic of conversation. And they listened sharply with half-deafened ears and shook their heads in indignation. (The Destruction: 222)

La degradación de Lise es paulatina, partiendo de las palabras para llegar a los hechos. Schloimele somete su voluntad a través de las palabras, de la mentira (una de las armas características del Maligno). Lise cree todo lo que su marido le cuenta: que él es discípulo de Sabbatai Zevi y la reencarnación del rey Salomón, que ella es la reencarnación de Abeishag la Shunamita, y que Mendel, el cochero, lo es de Adonijah, hijo de Haggith.

Sabbatai Zevi (1626-1676) es uno de los personajes más fascinantes del misticismo judío. Singer lo rescata de la tradición en varias de sus historias por la carga simbólica de este personaje. Zevi representa el impulso humano natural de actuar para mejorar las cosas. Sin embargo, el resultado obtenido no es el deseado:

Singer: To me, Sabbatai Zevi was the symbol of the man who tries to do good and comes out bad. In other words, for me Sabbatai Zevi is in a way Stalin and all these people who tried so hard to create a better world and who ended up by creating the

greatest misery. Naturally, Sabbatai Zevi couldn't have created as much misery as Stalin, he didn't have the power.

Howe: So that the whole tradition of Sabbatai Zevi is one which you see as part of the Faustian impulse of human beings to be active, to do things and then, afterwards, misery follows.

Singer: To fail, yes. (Farrell, 1992: 128)

En el clima de histeria producido por las terribles persecuciones de los judíos por parte de las tropas cosacas a mediados del siglo XVII en Ucrania, surge este falso mesías capaz de mover a las masas a estados de histeria y éxtasis. Sus enseñanzas se extendieron desde Turquía a Venecia, Hamburgo, Amsterdam y Londres. Se le conocía bajo el nombre de *Rey de los judíos* y su figura siguió el modelo mesiánico de Jesucristo. Miles de judíos se prepararon para el fin del mundo, vendieron sus posesiones, abandonaron sus hogares, y rezaron y ayunaron para el Día del Juicio Final. Fue arrestado en Constantinopla y prefirió abrazar la religión islámica antes de ser decapitado (Rosten: 1968, 504-7).

Irving Howe comenta en su introducción a las *Selected Short Stories of Isaac Bashevis Singer* (1966) que el tema del falso mesianismo y el de Sabbatai Zevi en particular, son elementos que Singer adopta de la historia del judaísmo precisamente por su tendencia a separarse de la rígida ley de Moisés y proclamar el fin del eterno éxodo:

Zevi appeared after the East European Jewish community had been shattered by the rebellion-pogrom of the Cossack chieftain, Chmielnicki. Many of the survivors, caught up in a strange ecstasy that derived all too clearly from their total desperation, began to summon apocalyptic fantasies and to indulge themselves in long-repressed religious emotions which, perversely, were stimulated by the pressures of Cabbalistic asceticism. As if in response to their yearnings, Sabbatai, a pretender rising in the Middle East, offered to release them of everything that rabbinical Judaism had



confined or suppressed. He spoke for the tempting doctrine that faith is sufficient for salvation; for the wish to evade the limits of mundane life by forcing a religious transcendence; for the union of erotic with mystical appetites; for the lure of a demonism which the very hopelessness of the Jewish situation rendered plausible. In 1665-66 Sabbatianism came to orgiastic climax, whole communities, out of a conviction that the messiah was in sight, discarding the moral inhibitions of exile. Their hopes were soon brutally disappointed, for Sabbatai, persecuted by the Turkish Sultan, converted to Mohamedanism. His followers were thrown into confusion and despair, and a resurgent rabbinism again took control over Jewish life. Nevertheless, Sabbatianism continued to lead an underground existence among the East European Jews- even (I have been told by *shetl* survivors) into the late nineteenth and twentieth century. It became a secret heretical cult celebrating Sabbatai as the apostate saviour who has been required to descend to the depths of the world to achieve the heights of salvation. (Alexander, 1990: 111-12)

La historia de Sabbatai Zevi nos ofrece muchos de los ingredientes que Singer tomará para el desarrollo de sus historias: el falso mesianismo, la comunión de lo sacro y lo profano, el deseo de ir más allá de lo mundano, la presencia visible del mal, lo demoníaco, la unión de lo erótico y lo místico. Y, sobre todo, esa carga simbólica que lleva este personaje, la del ser humano que actúa y obtiene como único resultado el caos.

El siguiente paso es la pérdida de voluntad por parte de Lise y la obediencia ciega a los deseos de Schloimele:

Soon he gained such mastery over her that she obeyed him implicitly. And he ruled her at will. He commanded her to strip naked before him, crawl on all fours like an animal, dance before him, sing melodies that he composed half in Hebrew, half in Yiddish, and she obeyed him. (The Destruction: 225-26)

El próximo deseo de Schloimele pondrá a prueba la obediencia de Lise. Schloimele quiere que Lise tenga relaciones sexuales con el cochero Mendel para que luego le cuente la experiencia. Lise no duda en obedecer a su esposo. En el apocalíptico final del relato, el esposo se arrepiente de todos sus pecados tras confesarse públicamente ante los rabinos. Mendel confiesa también sus pecados aunque no parece arrepentirse. Por su parte, Lise es capaz de aceptar todas las culpas, insistiendo siempre en que todo lo hizo por voluntad propia, sin haber sido obligada por nadie, ni siquiera por fuerzas ocultas:

"I know that I've forsaken this world and the next", she said, "and there's no hope for me. (The Destruction: 243)

Lise ha quebrantado las normas, ha pecado, y en consecuencia debe aceptar su castigo. Lo sufre en silencio, sin piedad, convertida en una terrible pecadora y por tanto quedando excluida de la comunidad. No hay redención posible. Lise ha sido víctima y verdugo del pueblo. El suicidio de Lise es el último acto heroico de su vida. Desprovista de toda dignidad y sin esperanzas ni en este mundo, ni el otro, decide quitarse la vida, porque no siente ningún afecto especial por ella<sup>32</sup>. Ni siquiera entonces se aceptará el arrepentimiento de Lise: será enterrada detrás del muro, fuera de la tierra sagrada que se reserva para los piadosos.

---

<sup>32</sup> Sobre el tema del suicidio, Singer comenta: "I think a person who does not think about suicide does not see the tragedy of humanity. So he is not a highly sensitive person. I think a highly sensitive person would sooner or later, play with the idea that a man can put an end to it if he really wants to". (Farrell, 1992: 216)



#### 4.4.3 RISHA

Pero será Risha (en Blood) la que represente el grado máximo de depravación al llegar a transformarse en un ser fantástico, mitad mujer, mitad lobo. Risha, en su pasión por la sangre y el sexo, usurpa el puesto de matarife. Una vez más, la mujer traspassa su propio ámbito y se adentra en el mundo masculino, en esta ocasión, desempeñando un papel exclusivamente reservado para hombres.

Singer nos presenta una trama finamente tejida entre la pasión y la sangre. El párrafo que da comienzo al relato es suficientemente elocuente:

The cabalists know that the passion for blood and the passion for flesh have the same origin, and this is the reason "Thou shalt not kill" is followed by "Thou shalt not commit adultery". (Blood: 26)

Risha se ha casado por tercera vez tras haber quedado viuda en dos ocasiones. Se le puede considerar una *killer-wife*<sup>33</sup>. Los años van pasando y no tiene hijos. El hecho de que su marido sea treinta años mayor que ella y que viva retirado de la vida mundana, dedicado a la oración y el estudio, no son sino agravantes de su situación. Risha se siente atraída por Reuben. Es precisamente la sangre fría con la que Reuben es capaz de matar a los animales lo que más le atrae de él. La química entre los dos personajes surge de un modo poderoso y brutal, en pasajes cargados de alto contenido erótico:

---

<sup>33</sup> La superstición de la *killer-wife* es un tema popular que pertenece al folclore judío. Se trata de la existencia de ciertas mujeres cuyos maridos están destinados a morir poco tiempo después de la boda. La tradición arranca de la Biblia y ha sido objeto de estudio a través de diversas fuentes literarias (Talmud, Midrash, Maimónides) (Friedman, 1990: 23-61).

Holding the fowl, Reuben looked at Risha intently, his gaze traveling up and down her and finally coming to rest on her bosom. Still staring at her, he slaughtered the gander. Its white feathers grew red with blood. It shook its neck menacingly and suddenly went up in the air and flew a few yards. Risha bit her lip. (Blood: 30)

En un primer estadio de su relación, Risha se siente identificada con las víctimas de Reuben:

In their amorous play, she asked him to slaughter her. Taking her head, he bent it back and fiddled with his finger across her throat. When Risha finally arose, she said to Reuben: "you certainly murdered me that time."

"And you, me," he answered. (Blood: 33)

El siguiente paso será identificarse con el propio matarife. Aunque no ha estudiado el *Schulchan Aruch*<sup>34</sup>, ni los Comentarios (textos esenciales de estudio para todo profesional), Risha insiste en ocupar el puesto de Reuben. Tal y como Irving Buchen (1968: 121) señala, esta usurpación del papel masculino es un elemento crucial a la hora de interpretar la perversión de Risha. Ahora es ella la que tiene el dominio, el poder no sólo sobre Reuben, sino sobre toda la comunidad. Incluso el poder de Risha es ahora superior al de Reuben, puesto que el único objetivo de su deseo de matar es el placer. El sacrificio de animales desprovisto de su ritual y función social deja de tener sentido y se convierte en un acto brutal, en el reflejo de la lucha de poderes donde el más fuerte siempre es el vencedor (Alexander, 1990: 61). Como señala el narrador de la historia: *one transgression begets another* (Blood: 36). El siguiente paso de Risha será obtener placer por medio del engaño a toda la comunidad, mediante la venta a sus vecinos de carne doblemente impura, por tratarse de carne de cerdo y caballo que vende

<sup>34</sup> También conocido como *Prepared Table*. Se trata de un manual estándar que reúne algunas leyes judías sobre el consumo de alimentos. Fue redactado por Joseph Kato y se publicó por primera vez en 1565 (Alexander: 1990, 130).



como carne de ternera *kosher* (pura), y porque ella misma ha llevado a cabo el sacrificio ritual. Cuando el pueblo descubre todo el engaño, exige el castigo de los culpables y su arrepentimiento. Reuben huye y Risha se convierte al cristianismo. Éste será el último paso de su perversión. Decide abandonar el judaísmo no sólo para proteger su integridad sino para separarse de la comunidad-víctima y pasar a pertenecer a la comunidad-verdugo (Alexander, 1990: 62):

Risha shouted back: "I don't need your money. I don't need your God either. I'll convert. Immediately!" And she began to scream in Polish, calling the Jews cursed Christ-killers and crossing herself as if she were already a Gentile. (...) "I don't want to belong to this filthy sect anymore." (Blood: 42)

Apartada de los placeres que le proporcionaban el sexo y la sangre, fuera de su comunidad, de sus propias raíces, Risha se ha convertido en un ser solitario, atormentado en sueños por imágenes de animales salvajes. No ha producido absolutamente nada; al contrario, sólo ha obtenido destrucción y caos en su mundo. La esterilidad creativa de Risha es el resultado último de su perversión. Despojada de todo resto humano, Risha es ya una bestia salvaje, mitad mujer, mitad loba, que morirá como un animal sacrificada por sus perseguidores. La bestia no pertenece al mundo de los humanos: ni los judíos ni los cristianos querrán enterrar su cuerpo en sus cementerios. Risha será sepultada en el campo, como un animal más. La transgresión de Risha la ha individualizado, la ha convertido en un ser único, aunque sea un monstruo, y por ello merece un lugar en el acervo cultural del pueblo, en su propia historia. Risha pasa a ser una leyenda, se hace inmortal y eterna como las brujas, las hadas, como todos los seres mítico-imaginarios que pueblan nuestra niñez:

Risha's grave on the hill soon became covered with refuse. Yet long afterwards it remained customary for the Laskev schoolboys on the thirty-third day of Omer, when

they went out carrying bows and arrows and a provision of hard-boiled eggs, to stop there. They danced on the hill and sang:

*Risha slaughtered*

*Black horses*

*Now she's fallen*

*To evil forces*

*A pig for an ox*

*Sold Risha the witch*

*Now she's roasting*

*In sulfur and pitch*

(Blood: 46-7)

#### 4.5 LA MUJER DEMONIO: BRUJAS, HECHICERAS Y ARPÍAS

Singer utiliza lo grotesco y lo macabro para reafirmar el sentido de realidad en el lector. Bajo esta perspectiva, sus figuras demoníacas son símbolos del mundo y de lo mundano y, en muchos casos, Singer pone su visión de lo grotesco al servicio de su visión moral. Existen demonios cómicos en sus relatos, pero no demonios morales y ello es así porque su visión de lo grotesco se relaciona más con la alegoría Judeo-Cristiana que con la del romanticismo decimonónico (Allentuck, 1969: 47).



Entre los temas favoritos de Singer en los que el autor recurre a lo grotesco, tenemos la unión de parejas poco comunes<sup>35</sup>, al modo que al propio diablo le gusta reunir (en *Big and Little*, en *Short Friday and Other Stories*), el baile de los muertos (en *Two Corpses Go Dancing*), la confusión entre sexos (en *Yentl the Yeshiva Boy*) o las bodas macabras entre muertos o entre un demonio y una bruja. Veamos detenidamente este último caso.

Para la caracterización de este tipo de mujer (mujer-bruja, mujer-arpía o mujer-tentadora), al que ya hizo referencia E. T. Beck en su artículo sobre las mujeres de Singer<sup>36</sup>, nuestro autor recurre a lo grotesco y a lo macabro. Ambas estéticas, muy presentes en su producción literaria, constituyen en este caso la base artística de algunos relatos que tienen como personajes principales las brujas o mujeres arpías que recurren a la brujería para lograr sus objetivos. Singer se adentra en el mundo de lo fantástico, una vez más, para presentarnos a estas brujas en las que se unen la maldad y la condición de mujer en una apoteosis grotesca y despiadada. Veremos cómo Henne, Cunegunde, Zlateh o Risha pasan a la inmortalidad a través de la memoria colectiva, del folclore. Todas ellas serán, en mayor o menor medida, víctimas de sus circunstancias, menospreciadas y asediadas por su doble condición de mujeres solas e hijas de la malvada Lilith.

---

<sup>35</sup> Así lo manifiesta el demonio (en *The Destruction*: 94): "It is well known that I love to arrange marriages, delighting in such mismatings as an old man with a young girl, an unattractive widow with a youth in his prime, a cripple with a great beauty, a cantor with a deaf woman, a mute with a braggart."

## 4.5.1 HENNE FIRE O EL FUEGO DEL INFIERNO

En *Henne Fire* (*The Collected Stories of I. B. Singer*) Singer utiliza lo grotesco y lo macabro hasta sus últimas consecuencias. Desde la tradición, la narradora nos cuenta la historia tal y como su abuela se la contó y como ejemplo de que existen personas que son demonios (en el caso de Henne, fuegos del infierno). Su descripción nos presenta una mujer extraña, de apariencia amenazadora y famosa por sus ataques de rabia. No pasa desapercibido su aspecto masculino, común a muchas mujeres transgresoras en Singer:

Henne Fire, as she was called, was not a human being but a fire from Gehenna<sup>37</sup>  
(Henne: 240)

She was black as a gypsy, with a narrow face, sunken cheeks, emaciated- skin and bone. Once I saw her bathing in the river. Her ribs protruded like hoops. How could someone like Henne put on fat? Whatever one said to her, no matter how innocently, she immediately took offense. She would begin to scream, shake her fists, and spin around like a crazy person. (Henne: 240)

I see her to this day, black, lean, with a chest like a man and the wild eyes of a hunted beast. (Henne: 248)

Henne tiene cuatro hijas que pronto la abandonan, incapaces de soportar la vida junto a su madre. Incluso su esposo, Berl Chazkeles, ejemplo de paciencia y

---

<sup>36</sup> Cf. 4.1 Revisión crítica de la mujer en la narrativa de Singer.

<sup>37</sup> Gehenna o Gehemna: se trata del Valle de Hinom, en las cercanías de Jerusalén, donde en la antigüedad se practicaban sacrificios al ídolo Moloj. Para el judaísmo, lugar impío, sinónimo de infierno (Morales, 1989: 5).



comprensión, acaba abandonándola. Es entonces cuando Henne deja de ser una mujer para convertirse en una bruja:

When Henne heard he (her husband) was seen leaving the village, she fell down in an epileptic fit right in the gutter. She knocked her head on the stones, hissed like a snake, and foamed at the mouth. (Henne: 341)

La mentira, la infamia, las maldiciones serán sus armas para enfrentarse a todos. El camino hacia la perdición se inicia en el momento en que se queda sola. La que hasta ahora era conocida como Black Henne pasa a llamarse Henne Fire. Las autoridades deciden llevarla a Lublin, a un asilo, pero pronto regresa al pueblo. A partir de entonces comienzan los incendios. Primero su casa, luego sus ropas. El fuego se relaciona constantemente con el infierno:

The men fought the fire until dawn. Some of them were overcome by the smoke. These were not flames, but goblins from hell. (Henne: 243)

Tongues of flame licked everything. God save us, these were tricks of the Evil Host. Henne sent everybody to the devil; and now the devil had turned on her. (Henne: 244)

Henne comienza su exilio. Singer nos presenta una mujer totalmente abandonada por todos, sin familia, ni hogar, ni lugar donde refugiarse. Ni siquiera en el asilo para los pobres le dan cobijo. Todos temen a Henne, sobre todo temen a su fuego. El rabino le ofrece una pequeña cabaña en el patio de su casa. Allí se encierra lejos de todos. Singer nos ofrece una imagen conmovedora de la soledad y el exilio:

Henne lay in bed all day. She was not the same Henne: she was docile as a sheep. Yet evil looked out of her eyes. (Henne: 245)

Pero el fuego vuelve y destruye la pequeña cabaña. Se decreta que Henne abandone el pueblo, pero ella prefiere morir antes que abandonar el lugar donde nació. Por fin se decide que Henne se quede y entre todos construyen una cabaña de ladrillos para ella. Sin embargo, las cosas empeoran y Henne empieza a beber, comportamiento extraño, según el narrador, y vía rápida para la destrucción:

That a woman should drink is rare, even among the Gentiles, but that a Jewish woman should drink was unheard of. (Henne: 247)

Sin lugar a dudas, la bruja es un personaje de tipo dionisiaco. Según los antropólogos (Caro Baroja, 1961: 269), la bruja real, turbulenta y alocada, debió ser con frecuencia una mujer borracha que producía risa y miedo a la vez en las personas sencillas y cuyos instintos y emociones no estaban tan ordenados como en un principio hubiera sido deseable<sup>38</sup>. La actitud de la mujer borracha resulta tan grotesca, amenazadora e hilarante como la de Henne, objeto de la burla e incompreensión por parte de la colectividad:

She sang, cried and made crazy faces. She strolled over down to the marketplace in her undergarments, followed by cat-calling urchins. (...) The neighbors said Henne got up in the morning and drank a cup of vodka. This was her breakfast. Then she went to sleep and when she awoke she began to drink in earnest. (Henne: 247)

---

<sup>38</sup>El tema de la mujer borracha relacionada con la brujería también ha sido objeto de otras expresiones artísticas como la pintura. Baste citar como ejemplo el famoso cuadro de Franz Hals, que representa a Hille Bobbe, con su búho y su jarra de cerveza (Museo de Berlín).

Lo grotesco es el resultado de la comparación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, antagonismo señalado por Nietzsche a finales de 1871 cuando concluye su libro sobre el origen de la tragedia griega. El arte dionisiaco se produce en estados de embriaguez y frenesí, causados por las bebidas alcohólicas y excitantes: este arte es eminentemente multitudinario y violento y se suele acompañar de música y estados de ánimo contradictorios: el paso de la alegría desenfadada a la tristeza sin límites. Así es Henne, una fuerza arrolladora y vital capaz de acabar con todos o la viva imagen de la tristeza y la soledad.

En la transformación de Black Henne en Henne Fire y en la apoteosis final de alcohol y fuego existe algo de liberación, de magia. En palabras de Nietzsche:

Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la *moda insolente* han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial (Nietzsche, 1973: 44-5)

Henne muere carbonizada en su propio fuego. Desde el infierno volverá para torturar una y otra vez a sus enemigos, desde la eternidad hasta la eternidad misma. Con su liberación, Henne pasa a formar parte de la Unidad Universal, de la memoria colectiva. Henne, puro fuego, es la viva representación de la veneración por las fuerzas de la luz y especialmente el respeto por el fuego que se siente dentro de la mitología eslava. Se convierte así en la mujer-bruja portadora del fuego del infierno, puente entre lo humano y lo satánico, y como tal perdida entre dos mundos, exiliada de ambos, en la eterna tragedia de no ser.



#### 4.5.2 CUNEGUNDE O BABA YAGA

Cunegunde (con el mismo título en *The Séance and Other Stories*, 1968) representa la mujer-bruja más tradicional de los cuentos fantásticos, el arquetipo que los antropólogos han denominado *bruja rural* (Caro Baroja, 1961: 315). Se trata de una mujer vieja, al margen de la sociedad, temida y despreciada, sujeta a grandes crisis nerviosas y que tiene en su haber unos conocimientos limitados de curandera, emplastera, saludadora, que practica a veces la adivinación y que acaso busca el consuelo en los paraísos artificiales que la flora europea le puede suministrar: entre los ungüentos mágicos, los polvos maléficos y el uso frecuente de estupefacientes. En Europa era común el uso de plantas de la familia de las solanáceas, entre las cuales se hallan la belladona, el beleño y el estramonio (Akdley et al., 1983: 54). Su consumo era nocivo para el organismo humano y las visiones que producía eran especialmente sombrías.

Se trata de un personaje que aparece en varios de los relatos de Singer y al que el autor le dedicó uno de ellos. Cunegunde es una bruja que vive sola y apartada del pueblo. Su principal función es la de hacer hechizos para proteger y protegerse de los malos espíritus y recolectar hierbas y raíces para sus pócimas:

The old woman had come out with her mattock not to dig up potatoes, but to unearth wild roots and herbs necessary for her sorcery. There was an entire apothecary in her hovel: devil's dung and snake venom, wormy cabbage and the rope with which a man had been hung, adder's meat and elves' hair, leeches and amulets, wax and incense. Cunegunde needed all this, not only for those who sought her help, but for her own defense. (Cunegunde: 219)

Singer nos presenta, de nuevo, a una mujer sola. Desde su soledad, Cunegunde se exilia a su cabaña, lejos de todos. Singer recupera de la mitología eslava la imagen de la bruja que vive en el bosque, lejos de la comunidad (Willis, 1993: 209). La remota situación de su cabaña parece indicar que sirve de puesto de vigilancia de la entrada al Otro Mundo, y penetrar en ella puede significar la muerte. El odio, el rencor y el placer que Cunegunde encuentra en el sufrimiento (su pasatiempo favorito es la tortura de animales) la llevan a la práctica de la brujería:

Sitting in the dark, she would dole out curses. Hearing laughter outside, she would spit. Cries of joy pained her. Irritated by the cows lowing as they turned from pasture, she discovered an incantation that prevented their giving milk. Yes, Cunegunde was in debt to no one. All her enemies died. She learned to give the Evil Eye, to conceal a charm in granary or stable, to lure rats to grain, to close the womb of a woman in labor, to form someone's image in clay and pierce it with pins, and to produce growths on chickens' beaks. (Cunegunde: 221-2)

Cunegunde encaja en la descripción que los poetas románticos hicieron de las brujas como hijas de la desesperación, como productos de una época de desesperanza y frustración. Las mujeres-brujas de Singer tienen ese matiz de tristeza y soledad común a las brujas que viven en épocas de angustia, de catástrofes, entre pasiones individuales y miserias colectivas.

Huérfana desde la infancia, Cunegunde vive aterrorizada por los cuentos terribles de su hermana Tekla, y una pasión que comienza a emerger por lo grotesco y lo macabro:

Although other girls abhorred the dead, Cunegunde liked to study a corpse, chalky or clay yellow, prostrated with candles at its head. The wails of the mourners comforted her. She enjoyed seeing hogs killed by peasants, backed with knives and seared alive

in boiling water. Cunegunde herself liked to torture creatures. She strangled a bird, and cut up worms to watch each segment wriggle. Stabbing a frog with a thorn, she observed its contortions. (Cunegunde: 220)

Cunegunde presiente que su muerte está cerca. Recurre a la magia para protegerse de ella, a los hechizos que han ido pasando de unas brujas a otras desde tiempos inmemoriales:

Strong is the leopard,

Angry the lizard;

Hudak and Gudak

Come in with the blizzard.

Blood is red,

Dark is the night;

Magister and Djabel

Lend me your might (Cunegunde: 224)

Go away to all the deserted forests where neither men nor cattle will pass. In the name of Amadai, Sagratanas, Belial, Barrabas, I implore of you (Cunegunde: 226)

Naked-boned, in smoke and fire,

Water-bellied, feet in brier,

Without teeth, without air,

Break your neck, run from here (Cunegunde: 226).



Sin embargo, cuando su hora llega, ningún encantamiento puede protegerla. Cunegunde muere a manos de un campesino que descubre que había sido víctima de uno de sus muchos maleficios. Cunegunde observa su propia muerte. La visión, apocalíptica y terrible, no deja piedad para Cunegunde. En una superposición de planos, surge la imagen macabra de un infierno largamente prometido, de un lugar lleno de dolor y sufrimiento donde Cunegunde pasará el resto de su eternidad:

Soon she found herself among rocks, ditches, and leafless trees, in a dusky land with no sky. She viewed a magic show that was simultaneously a Gehenna. Moving through the air like bats, black men climbed ladders, swung from ropes, somersaulted. Others, with millstones around their necks, were dumped into barrels of pitch. Women were suspended by their hair, their breasts, their nails. There was a wedding, and cupping their hands, the guests drank spirits from a trough. From nowhere, Cunegunde's enemies materialized, a lusty mob carrying axes, pitchforks, and spears. A covey of horned devils ran alongside them. Everyone had joined up against her: Beezlebub, Baba Yaga, Babuk, Kulas, Balwochwalec. Torches aloft, neighing, they ran at her with a vengeful joy. "Holy Mother, save me," Cunegunde screamed for the last time. (Cunegunde: 227)

Singer utiliza aquí lo macabro y lo grotesco como un tipo de juego artístico, como un ejercicio de decoración artística que lo lleva a un barroquismo exagerado y puramente estético. El movimiento de la escena, la superposición de planos y la contorsión de las figuras nos lleva a la imaginería visionario-apocalíptica y musical de los artistas medievales, dados a la representación de escenas grotescas en lugares dedicados a la religión y al culto. La tradición que posteriormente será tema recurrente en la estética de infinidad de artistas (como por ejemplo Teniers o Brueghel), arranca de las imágenes místicas del Bosco (Fernández et al., 1985: 167). Baste observar las representaciones de brujas que nos ha dejado el artista y que se conservan en el Museo

del Louvre en las que los movimientos descoyuntados, los equilibristas raros, los caprichos de tipo muscular, son algo diabólico en esencia. O los cuadros sobre las tentaciones de santos, en los que se puede ver la imagen clásica de la pareja que se traslada por los aires al *Sabbat* montada en un pez volador, él delante con una pértiga de la que pende un caldero y ella detrás con una falda de cola larga<sup>39</sup>.

En muchos de los pintores flamencos posteriores, esta intención primordial religiosa y moralizadora va siendo gradualmente dominada por una intención estética humorística. Y así, como ocurre con la estética que Singer adopta, nos encontramos con los pintores de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII, quienes transforman la pintura religiosa en fantástica, pasando el tema religioso mismo a adquirir un significado accesorio frente a paisajes y escenas costumbristas. Singer recoge ese sentido puramente estético y las brujas, las arpías, las mujeres arteras dejan de ser parte de un realismo piadoso que fustigaba sus vicios y perversiones para convertirse en eje de un realismo puramente estético, de un ejercicio meramente literario.

Singer rescata el aspecto folclórico y localista de la brujería del Romanticismo. Los autores románticos trataron el tema desde lejos, con un criterio efectista y teatral con la finalidad de producir una sensación determinada en el público de los certámenes, de las exposiciones, de las revistas y libros del momento, en el público burgués en esencia. El movimiento romántico fue promotor de muchas averiguaciones y trabajos. Bajos sus auspicios, puede decirse que se creó el Folclore (Caro Baroja, 1961: 277). Los artistas, tras haber buscado fuentes de inspiración en la Historia medieval, en las crónicas truculentas de siglos lejanos, buscaron en el *pueblo* nuevos elementos para sus invenciones siempre espectaculares. En esta época se encuentran los filones más ricos

<sup>39</sup> Citemos como ejemplo el tríptico de *El Jardín de las Delicias* (Museo del Prado) que ha suscitado diversas interpretaciones. En la tabla de la derecha (*El Infierno*), con más de cincuenta símbolos con claves se desborda la fantasía del El Bosco: figuras híbridas hombre-animal, tormentos musicales, luces misteriosas o espacios opresivos. Otras obras dignas de mención son *El Carro del Heno* (símbolo de los placeres prohibidos) o *La Piedra de la Locura*. Su arte encierra una dimensión social intensa y nos presenta un mundo de terrores, locuras, supersticiones y amenazas, e incluso dimensiones del ser humano que desbordan a su época. Las descripciones grotescas de Singer encajan perfectamente en la esencia misma del arte de El Bosco. Fray José de Sigüenza escribió: "El Bosco tuvo el valor de pintar a los hombres cuales son por dentro" (Fernández et al., 1985: 167).

de las mitologías, en especial la mitología germánica, de tradición oral, desde donde se establece una identidad casi absoluta entre las creencias primitivas de los germanos y las de los campesinos. Esta base folclórica es una de las fuentes de las que Singer tomará toda su imaginaria apocalíptica, desde donde perfilará las creencias y supersticiones de su *shtetl* atemporal y literario.

Dentro de la mitología del grupo eslavo, dirigimos nuestra atención hacia los personajes femeninos del folclore, en especial hacia Baba Yaga, la bruja, la figura mítica más célebre en los cuentos populares eslavos. Tiene poder sobre los animales y viaja a bordo de un mortero, se impulsa con la mano del mortero y borra sus huellas con una escoba. En este breve fragmento se describe a la Baba Yaga (la conexión con las descripciones de las brujas de Singer no puede resultar más obvia):

Se la suele encontrar en su choza, que se alza sobre patas de pollo en medio de un espeso bosque, y para entrar en ella, el héroe o la heroína tienen que pronunciar una fórmula mágica, tras lo cual aparece la puerta. La Baba Yaga ocupa todo el interior con su repugnante cuerpo de vieja bruja, una nariz que llega hasta el techo y unas piernas que abarcan toda la estancia. Está tan escuálida que parece un esqueleto con dientes puntiagudos. La llaman *piernas flacas* y la cerca de su jardín está hecha de huesos (Willis, 1993: 209).

Cunegunde, como parte integrante del folclore popular, se convierte en un personaje común en algunos relatos cortos y en los cuentos para niños. Así pasa a ser maestra y guía de nuevas brujas con sus lecciones sobre encantamientos. Uno de los mejores ejemplos es el que aparece en *The Wife Killer* (en *Gimpel the Fool and Other Stories*) donde Zlateh (a partir de ahora conocida como Zlateh the Bitch o the Cossack) necesita un maleficio para acabar con su esposo. Para ello visitará a la vieja Cunegunde:



Everybody knew that she (Cunegunde) was a witch. Her whole face was covered with warts, and she walked almost on all fours. Her hut was at the end of the town, on the sand, and it was full of all kinds of animals: rabbits and guinea pigs, cats and dogs, and all kinds of vermin. Birds flew in and out of the windows. The place stank. (The Wife Killer: 52-53)

La lucha final entre Zlateh y su marido termina a favor de éste. Zlateh muere sola. Su esposo no se hace cargo de ella. La comunidad la entierra cerca de la tapia, fuera de la tierra sagrada para los piadosos. Singer equipara a Zlateh con sus otras heroínas también muertas en circunstancias extrañas como es el caso de las suicidas o de las brujas no arrepentidas<sup>40</sup>.

#### 4.5.3 LAS BODAS DE SATÁN

Dentro de la tradición esotérica, la ceremonia entre Satán y una mujer-demonio, es una práctica común desde tiempos inmemoriales (Godwin, 1990: 115). La boda es un ritual al que Singer recurre una y otra vez en su producción literaria. En especial, en aquellos casos en los que la ceremonia invoca lo sobrenatural, en los que se encubre la maldad, la intervención de fuerzas ocultas o la magia negra. Dicha ceremonia le permite a Singer probar otras alternativas, otras posibilidades, dar rienda suelta a una imaginación desbordante. Singer parte de la alegoría y el arquetipo para analizar todas

---

<sup>40</sup> Cf. 4.4.2 Lise (en *The Destruction*) y 4.4.3 Risha (en *Blood*).

sus implicaciones y lo hace a través de la importancia simbólica de la unión o el fracaso de dicha unión.

Singer recoge esta tradición en dos de sus relatos: *The Black Wedding* (en *The Spinoza of Market Street and Other Stories*) y *The Gentleman from Cracow* (en *Gimpel the Fool and Other Stories*). El autor utiliza en ambos casos un personaje masculino del que desconocemos su verdadera identidad hasta el momento mismo de la ceremonia:

And then, the gentleman from Cracow revealed his true identity. He was no longer the young man the villagers had welcomed, but a creature covered with scales, with an eye in his chest, and on his forehead a horn that rotated at great speed. His arms were covered with hair, thorns, and elflocks, and his tail was a mass of live serpents, for he was none other than Ketev Mriri, Chief of the Devils. (*The Gentleman*: 25)

The moment Hindele saw him she knew what she had suspected long before- that her bridegroom was a demon and that the wedding was nothing but black magic, a satanic hoax. (*The Black Wedding*: 39)

En el caso de la novia, nos encontramos con dos tipos de mujeres distintas. Hodle entra en la categoría de arpía o bruja, apartada del pueblo y semiolvidada hasta que en Frampol se celebra un baile donde todas las mujeres conseguirán un marido. La descripción de Hodle se adecúa a la imagen de mujer arpía que venimos analizando:

Tall and lean, with red hair and green eyes, she went barefoot summer and winter, and her skirts were made of colored scraps discarded by the seamstresses. She was feared by mothers who said she wove spells that blighted the young. The village elders who admonished her received brazen answers. She had the shrewdness of a bastard, the quick tongue of an adder, and when attacked by street urchins, did not hesitate to strike back. (*The Black Wedding*: 21)

Hindele, en cambio, es víctima de las circunstancias que la rodean. Se trata de una mujer débil, introvertida, de aspecto físico poco atractivo (entra en la categoría de las *mannish women* de Singer) y que pronto se queda huérfana:

Hindele was known to be sick, to keep too many fast days and to fall into a swoon when things did not go her way. Nor was she attractive. She was short, frail, had a large head, a skinny neck, and flat breasts. Her hair was bushy. There was an insane look in her black eyes. (The Gentleman: 36)

Su descripción, desde su infancia, nos llega con cierto halo de misterio: se trata de una mujer educada, que conoce los libros prohibidos en un mundo específicamente hostil. No podemos pasar por alto dos referencias que dan testimonio de la terrible desgracia que supone tener una hija. Éste es uno de los contratiempos que sufre Aaron Naphtali, rabino de Tzivkev:

Moreover, Rabbi Naphtali had no son to succeed him, only a daughter named Hindele. Who could be eager to follow a rabbi under these circumstances? (The Gentleman: 33)

Por otra parte, no cabe duda de que tener un hija en Yampol es una experiencia dolorosa para los padres de la neófita:

There was a custom in Yampol that when the wife of a young man gave birth to a girl, the father was placed on a table and lashed thirty-nine times with a strap. (The Gentleman: 38)



En el momento de la ceremonia, Singer hace alarde de todo un despliegue de medios, donde no se escatiman los detalles. Cada elemento del ceremonial clásico es sustituido por otro elemento macabro con una simetría sutil y precisa: los cánticos, las oraciones, el palio, los novios:

Satan himself gave away the bridegroom, while four evil spirits held the poles of the canopy, which had turned into writhing pythons. Four dogs escorted the groom. Hoddle's dress fell from her and she stood naked. Her breasts hung down to her navel and her feet were webbed. Her hair was a wilderness of worms and caterpillars. The groom held out a triangular ring and, instead of saying, "With this ring be thou consecrated to me according to the laws of Moses and Israel," he said, "With this ring be thou desecrated to me according to the blasphemy of Korah and Ishmael." And instead of wishing the pair good luck, the evil spirits called out, "Bad luck," and they began to chant. (The Gentleman: 25)

Los planos, de nuevo, se superponen. El tiempo y el espacio se alteran en una espiral vertiginosa de caos y oscuridad. Desaparecen las paredes, el techo, el suelo. Día y noche se funden, se hacen eternos. Nos hallamos en una nueva dimensión oscura, amenazadora, preludio de un infierno infinito, en pozos repletos de seres monstruosos o en cavernas rodeadas de hierbas venenosas, cardos y animales carroñeros:

In the middle of the dance, two she-demons grabbed her by the arms and carried her away into a bedroom which was actually a dark cave full of thistles, scavengers and rubbish. (...) That night never ended. True, the sun rose. It was not really the sun, though, but a bloody sphere which somebody hung in the sky. (The Black Wedding: 41)

Lo macabro y lo demoníaco se abrazan en una orgía de sangre y violencia. La noche de bodas se convierte en un acto brutal. La violación se consuma y Hindele permanece en silencio:

Then the devil to whom she was espoused entered. He assailed her with cruelty, tore off her clothes, martyred her, abused her, shamed her. She wanted to scream for help but she restrained herself knowing that if she uttered a sound she would be lost forever.  
(The Black Wedding: 41)

Lo curioso en este relato es el doble ángulo de visión desde donde el autor nos narra los hechos. Todos estos acontecimientos extraños y terribles ¿son pura fantasía en la mente atormentada de Hindele o están sucediendo realmente en el mundo posible de la ficción? La respuesta, una vez más, permanece abierta. Tanto si se opta por el plano psicológico como si se elige la explicación demoníaca, nos encontramos ante un relato de paranoia mística cuyo único final puede ser sólo la muerte de la víctima.

La muerte, al dar a luz a un demonio (medio rana, medio mono), acabará con el sufrimiento de Hindele. En el caso de Hodle, se descubrirá que era en realidad la propia Lilith, que había llegado a Frampol con toda su hueste de demonios.

Las brujas de Singer tienen un final común que las iguala a todas: la muerte<sup>41</sup>. Se trata del final lógico a unas vidas frustradas y trágicas. Bajo esta perspectiva vemos a las brujas de Singer, porque fueron ante todo mujeres que fracasaron como tales, mujeres perdidas, sin rumbo, que vivieron bajo la maldición de la vergüenza y el deshonor, que en su ancianidad se hicieron fuertes y transgredieron conscientemente para

---

<sup>41</sup>La misma suerte corre otro grupo de personajes del folclore eslavo. Se trata de las Amazonas que luchaban como hombres y tomaban la iniciativa sexual. Al final de estos relatos, las Amazonas siempre se sometían, bien con la muerte o mediante el matrimonio (Willis, 1993: 209).

conseguir alterar el orden lógico. De su mano llegó el caos, la inversión: lo bueno fue lo malo, lo torcido lo derecho, lo público algo sin interés, y lo privado y lo secreto se hizo maravilloso. Todas ellas, desde su individualidad de personajes grotescos y transgresores, pasarán a formar parte del acervo cultural, de la tradición. Todas ellas tendrán su puesto en el estrecho límite que separa lo extraño y lo maravilloso.



## 5. CONCLUSIONES: LA TRAGEDIA DE SER

En más de una ocasión, Singer ha admitido públicamente la importancia de la pasión en su obra literaria. Lo que realmente le interesa al autor es el estudio de la emoción y cómo ésta se transforma en pasión. Y aún nos atrevemos a dar un paso más y ver cómo esa pasión se convierte en exceso. El ansia de cambio está en la base de todas esas pasiones que hemos ido analizando y que forman el mundo de Singer y su obra literaria. Los personajes femeninos que han sido objeto de nuestro estudio se definen justo en el momento en que deciden cambiar, sacar jugo de la experiencia, ser, en definitiva, vivir. La pasión es una recompensa en sí misma, hace que la vida se dispare, produce una alegría y una intensidad en la emoción insospechadas. La necesidad de transformación es común a todos ellos. La metamorfosis de estos personajes es una reivindicación constante y emotiva de su yo femenino. Yentl se transforma en Anshel para poder seguir con sus estudios, pasando así de la esfera privada a la pública, travistiendo su identidad para darse cuenta finalmente de que se ha convertido en un ser inadecuado, absurda como mujer dentro del modelo imperante y como hombre en un

mundo masculino al que no pertenece. Mathilda evoluciona hacia un modelo masculino de mutación física y psicológica. Con los años su aspecto físico se deteriora y va tomando el aspecto de su esposo, el doctor Margolis, al mismo tiempo que la ambición despierta el interés de Mathilda por su labor intelectual. Vestida con sus ropas y con su aspecto físico, concluirá su transformación cuando los dos se conviertan en un mismo reflejo del fracaso de sus vidas. Risha evoluciona de manera paulatina e irreversible hacia su destrucción. El primer paso será quebrantar el orden social con una pasión desenfrenada por el sexo. El siguiente paso será la usurpación del papel masculino del matarife: la atracción por el sexo y la sangre se completa con la relación hombre/poder en el marco de la desacralización que implica el hecho de que una mujer ocupe un puesto desempeñado por hombres y con un fuerte componente religioso.

Ahora bien, hemos visto cómo la consecución de sus objetivos, en general, y del objetivo único común a todo ser humano, la consecución de la felicidad, en particular, siempre implica una pérdida, una transgresión y en definitiva el caos. En esto se asemejan las heroínas de Singer a los héroes de la tragedia griega. Como ellos, nuestros personajes se ven abocados a un destino no exento de sentimiento trágico, a la elección continua entre ser o existir<sup>42</sup>. Como ellos, viven en un mundo mítico, el espacio del *shtetl* poblado de seres humanos y sobrenaturales, en una mezcla continua y diluida, en un mundo atemporal fijado por Singer en una época remota, antes de que la voracidad de los tiempos modernos acabara con todo vestigio de una cultura ya desaparecida y relegara la memoria a una fantasía literaria escrita en la lengua de los fantasmas, demonios y voces del más allá.

Al igual que los héroes clásicos, son personajes que destacan por su lealtad hacia sí mismas y los ideales que defienden, por la convicción inamovible y testaruda que les hace ver una única realidad y que justifica, sin ningún tipo de fisuras, la necesidad inevitable de autosacrificio (Griffin, 1980: 45). Yentl sacrificará su ideal de

---

<sup>42</sup> Para Griffin (1980: 30), todo héroe debe hacer esta elección en cualquier relato tradicional: una vida larga de inactividad o una breve carrera de gloria.

felicidad, unión de almas entre Avigdor y ella, por el amor de éste hacia Hadass; Helena acabará con toda idea de libertad personal al confinarse en un convento; Lise pagará su transgresión con el suicidio.

Todas ellas, como heroínas, viven la vida a través de su experiencia, con un alto grado de pasión que las hace vulnerables, pero que al mismo tiempo les permite ahondar en su propia realidad, en el conocimiento de sí mismas. En todo momento son conscientes de sus actos y lo demuestran ante la sociedad que las juzga y castiga. En palabras de Redfield:

El héroe, decimos nosotros, pone a prueba los límites de la vida y experimenta las contradicciones de la vida con plena conciencia. (Redfield, 1975: 203-4)

Las heroínas de Singer también sufren las contradicciones de la vida, la continua lucha que existe entre la cultura y la naturaleza. Y es allí precisamente, en el incierto territorio que separa lo establecido de lo *natural*, donde se sitúa el héroe guerrero (Redfield, 1975: 191). A diferencia de las fábulas de héroes griegos, el campo de batalla será la vida misma, lo cotidiano, las salas de estudio, la casa o la plaza. Sus armas serán la pasión por lo prohibido, el afán por el estudio, la atracción por el sexo o por la sangre. No habrá en sus acciones grandeza épica, ni gloria memorable, ni fama, ni honor, recompensas de valor incalculable para el héroe trágico. Sin embargo, la convicción, la consciencia de sus actos, la necesidad inevitable de actuar, será similar. Desde su nueva posición cambia la perspectiva de sus mundos: ya pueden hacerse preguntas, cuestionar los valores inamovibles y actuar. Lise sabe que no hay salvación para ella:

I know that I've forsaken this world and the next, she said, and there's no hope for me.  
(The Destruction: 243)



Yentl es consciente de lo que arriesga y se reconoce transgresora:

I'm wicked, a transgressor, a Jeroboam ben Nabat, she told herself. Her only justification was that she had taken all these burdens upon herself because her soul thirsted to study Torah. (Yentl: 160)

How could you bring yourself to violate the commandment every day: "A woman shall not wear that which pertaineth to a man"?

I wasn't created for plucking feathers and chattering with females.

Would you rather lose your share in the world to come?

Perhaps... (Yentl: 164)

Aksha reconoce sus pecados, todo el mal que ha causado por haberse dejado seducir por el Demonio, por querer saber la Verdad. Sus palabras: "I'm lost." (A Crown: 15), son señal inequívoca del reconocimiento público de sus actos y de la aceptación de las consecuencias.

Estas heroínas actúan, sufren una transformación, transgreden, viven, son. Surge entonces en sus vidas una nueva realidad: la tragedia de ser, de existir, de definirse individualmente frente al resto del mundo, de lo establecido. El reconocimiento expreso de su nueva realidad lleva consigo una reflexión sobre los valores morales. Surge así la responsabilidad trágica. Las heroínas nunca actúan contra su voluntad, sino que eligen una respuesta. En palabras de García Gual (1991):

El héroe elige, pero esa elección le encamina a su destrucción o al sufrimiento. (García Gual, 1991: 23)

No deja de ser significativo, pienso, que casi todas las decisiones que los personajes trágicos toman pertenezcan a la categoría que Aristóteles define como *ouk hekousia*. Ninguna fatalidad fuerza al héroe a elegir ese preciso acto, pero él elige sin la

reflexión serena y la total libertad, en un relativo desconocimiento de la verdadera circunstancia. (García Gual, 1991: 28)

Por tanto, lo específicamente trágico es ese avance inevitable hacia la ruina de la heroína, inevitable porque se inscribe en la propia esencia del sujeto (García Gual, 1991: 24) y, además, consciente. Vivir una pasión implica engaño y sufrimiento. Su decisión es emocional, pasional y, sobre todo, trágica. Por tanto no arranca de una reflexión previa, sino que forma parte de una idea inicial que persigue, de manera obsesiva, a los personajes femeninos de Singer:

Yentl conceived a plan and day and night she could think of nothing else.(...) Her head was full of Talmudic disputations, questions and answers, learned phrases. (Yentl: 149-50)

But Risha was adamant. What difference did it make? she asked. They would both toss on the bed of needles anyhow. If one committed sins, one should get as much enjoyment as possible out of them. (Blood: 36)

Tampoco son estos personajes totalmente libres. Viven encadenados a una cultura opresiva, a un destino inevitable regido por un Dios totalitario y absorbente. Es un mundo en el que no hay espacio para la libertad de acción porque todo está organizado por un plan divino. Por lo tanto, la libertad del individuo sólo puede abrirse camino a través de la transgresión. Surge así el exceso (*hybris*) (García Gual, 1991: 24). Las heroínas de Singer se caracterizan por el exceso: la pasión por el estudio, el placer por el sexo, la atracción por lo prohibido, la búsqueda de la Verdad, se experimentan hasta sus últimas consecuencias, sin límites ni freno, porque ya todo está perdido. La pasión concede a las heroínas una libertad insospechada, una enorme vitalidad. Desde

esta nueva libertad, pueden desafiar la rutina diaria, pueden salir de la prisión que representa la comunidad para ellas. En palabras de Singer:

I would say that people with great passion have more freedom than those who have no passion. It seems a paradox- but I believe in it. I will tell you why: the person who has very little passion lives according to a routine. And since a community means routine, he lives in peace with the community. Although he lives a moral life, it's not free will. The community itself becomes a prison to him. (Farrell, 1992: 89)

Vivir en la armonía de la comunidad implica ser súbdito y refrenar las pasiones. El apasionado nunca pertenece a la comunidad, cárcel que reprime la pasión a fin de mantener el ciclo de la vida. Las heroínas transgresoras de Singer son incapaces de refrenar sus pasiones. Son, ante todo, impacientes, es decir, apasionadas. La *patientia* latina o el *pathos* griego es el sufrimiento asociado a la sumisión y el servilismo (López Castellón, 1993: 13). Esa impaciencia se convierte en acción, en experiencia y, al mismo tiempo, en sufrimiento (enfermedad según los estoicos) y castigo, de acuerdo con la rica polisemia de *pathos*.

La emoción se transforma en pasión y ésta en exceso. Se cumple así el ciclo trágico de las heroínas en un ejercicio de metamorfosis constante, de continua necesidad de cambio. El personaje característico de Singer

is passionately engaged in trying not to keep things the same. Singer's main characteristic is an insatiable appetite for change, for experience, for self-expression, and for life. (Vargas Gibbons, 1995: 13)

Para el autor, vida y literatura van unidas porque son insolubles. No podemos olvidar que para Singer, el acto de creación literaria comenzó siendo una respuesta rebelde, una transgresión consciente y oculta al mundo religioso de su padre, al



opresivo ambiente familiar (hijo y nieto de rabinos). Si había empezado a conocer la realidad a través de huidas secretas por las calles de Varsovia, si leyó sus primeros libros seculares a escondidas, sus primeras producciones literarias sólo podían ser la expresión de la necesidad de liberar todo el caudal imaginativo que tenía en su interior. Y lo tuvo que hacer de manera clandestina, ilícita, creando en él una sensación que jamás olvidaría. Se convirtió en un transgresor de por vida, en un mundo en el que el desarrollo personal y la noción de pecado eran inseparables. Como sus personajes, para Singer ser significó transgredir. El autor optó, libre y conscientemente, por la literatura como medio de salvación y desarrollo personal, aunque esta elección supusiera una infracción imperdonable hacia todo aquello por lo que sus padres habían luchado:

Singer was trespassing into territory forbidden by his father, an act analogous to gaining access to the equally forbidden mother. This trespass is also a violation of the walls dividing Jewish and gentile society. It is a bursting out the Hassidic space to penetrate a proscribed realm. (Vargas Gibbons, 1995: 24-25)

Singer elige la literatura como vía de desarrollo personal. La ficción se convierte así en un modo de investigación y en ella puede contrastar todos los recursos de la cultura. Las premisas de las que parte el autor de ficción son hipotéticas, pero la lógica interna de la acción la crea el autor en concordancia con las normas de la cultura. Imaginativamente, Singer está poniendo a prueba los límites de la capacidad de su cultura para funcionar. El escritor es, pues, un estudioso de la cultura, pero en un sentido específico: es un estudioso de las anomalías características de la cultura (Redfield, 1975: 157). Estudiar lo anormal, lo que escapa a las normas imperantes, es transgredir. En ese ámbito, Singer se siente como pez en el agua y sus personajes también.

En el mundo de Singer la transgresión es un acto constante y va siempre unida a la noción de pecado (Vargas Gibbons, 1995: 24-25). El pecado no es un acto aislado,

sino la manifestación de la corrupción radical de la naturaleza humana. No es algo relativo al obrar sino al ser; no es relación sino sustancia. Las heroínas singerianas viven su individualidad de una manera consciente y, en algunos casos, como hemos visto, se sienten culpables. Surge así la necesidad de reparación, de catarsis, el deseo nostálgico de ser uno.

El ciclo que se inicia con la transgresión se cierra con la purificación. En la tragedia clásica, el exceso (*hybris*) debe ser reparado con la catarsis. Singer nos presenta algunas historias en las que las heroínas tienen un posible camino de vuelta, de salvación: el arrepentimiento. No todas optan por esta posibilidad, pero algunas lo hacen como medio de purificación, en un último intento, desesperado, de recuperar su puesto en el orden. Como todo acto de purificación, habrá que seguir un ritual, doloroso, para que el caos desaparezca y quede restablecido el orden:

Lo que no está limpio suele ser lo ambiguo, lo anómalo, lo intersticial; las cosas que no están limpias escapan a las categorías y confunden nuestra comprensión de las categorías. (Redfield, 1975: 289)

Por tanto, la pureza es la forma, una especie de apego o necesidad a la esencia de lo establecido. El ritual será la ceremonia que purifique el cambio, el restablecimiento de lo que se había hecho impuro. El camino de vuelta no será fácil. Aksha tendrá que sufrir mucho para poder limpiar su mancha:

What do you want her to do?

There are more severe forms of contrition.

What, for example?

Wearing pebbles in the shoes. Rolling naked in the snow in winter- in nettles in summer. Fasting from Sabbath to Sabbath. (A Crown : 22)

Lise y Mendel sufrirán la humillación de ser sacados en procesión por el pueblo para que todos puedan burlarse de ellos y limpien así los terribles pecados cometidos:

According to the sentence the sinners were to be led through all the streets in town, to halt before each house where every man and woman was to spit and heap abuse upon them. The procession began at the house of the rabbi and worked its way down to the homes of the lowest members of the community. Many feared that Lise would collapse and spoil their fun but she was apparently determined to accept her punishment in all its bitterness. (*The Destruction*: 249)

Although the beadle had warned against violence, some of the women pinched and mishandled her. One woman doused her with a bucket of slops, another pelted her with chicken entrails and she was splattered with all sorts of slime. (...) Lise was called: "Harlot, whore, strumpet, wanton, tart, streetwalker, stupid ass, doxie, bitch", and similar names. (*The Destruction*: 250)

El ceremonial, por duro y absurdo que hoy nos resulte, forma parte de su cultura. En este caso, Lise se había apartado de la comunidad y su aceptación sólo puede hacerse de modo colectivo y de acuerdo con la tradición. Toda ceremonia será eficaz en el mismo grado en que sea percibida como una repetición de ceremonias anteriores. La ceremonia implica tanto la continuidad diacrónica de la comunidad como su cohesión sincrónica (Redfield, 1995: 295). Estas palabras confieren un mayor dramatismo, si cabe, al trágico final de Risha en *Blood*. Si consideramos el funeral como ejemplo indiscutible de ceremonial, expresión de la continuidad de la comunidad a la que hemos hecho mención, Risha no puede formar parte de esa comunidad, ni aún después de su muerte. Convertida en un animal y después de ser herida en la cacería, agonizará hasta el amanecer. Cuando el pueblo descubre su cadáver, nadie quiere darle sepultura, nadie quiere que Risha forme parte de su memoria colectiva, de su comunidad a través de la aceptación de su cuerpo insepulto:



It was now clear that Risha had become a werewolf. Since the Jews refused to bury her in their cemetery and the Christians were unwilling to give her a plot in theirs, she was taken to the hill on the estate where she had fought off the mob, and a ditch was dug for her there. (Blood: 46)

El camino de rebelión, pérdida y retorno, eminentemente singeriano, se ha cumplido una vez más. Se trata de un sendero que las heroínas de Singer tendrán que recorrer, inevitablemente, en su deseo de autoafirmarse, de individualizarse, de llegar a *ser per se*.

## 6. DEMONIOS ESCRIBAS

Nothing is more Jewish  
than a Jewish demon  
(Roskies, 1995: 265)

El *shtetl* es el centro clave del universo de Singer. La elección de este espacio mítico no es gratuita y se justifica desde dos puntos de vista: el biográfico y el lingüístico.

Singer retorna al pasado y sitúa en él su punto de partida. La razón primera es obvia, puesto que nos encontramos ante un autor que parte de su propia experiencia para la creación de su universo literario particular. No podía ser de otra manera, pero Singer no se queda ahí y se atreve a dar un salto, de acuerdo con el principio de transgresión dentro de su vida y obra, al que venimos haciendo referencia. La elección del poblado mítico centroeuropeo sitúa a Singer dentro de la tradición de la literatura yiddish, una tradición que marca sus propias fronteras en los estrechos límites de un mundo ya desaparecido. Las fuentes de las que el autor bebe se encuentran en la Biblia, la literatura yiddish, el Talmud y la Cábala. Pero también se encuentran en otro tipo de

obras ajenas a la cultura yiddish, como es el caso de la producción literaria de Dostoyevsky, Tolstoi o Gogol (Farrell, 1992: 72).

El *shtetl* se convierte en el laboratorio donde Singer va a experimentar su personal visión de la realidad de su mundo, donde analiza desde la literatura los conceptos de rebelión, pérdida y retorno. Para ello, Singer nos ofrece un microuniverso claro y concreto, mucho más puro en su estado literario de lo que lo fue en la realidad histórica. El *shtetl* literario se estructura a partir de la memoria y el sueño, puesto que se trata de un mundo que ya se ha extinguido para siempre. Se trata de un lugar anacrónico desde el punto de vista de la modernidad, un mundo lleno de supersticiones, pobre, saturado de religión. Se trata de un pueblo aislado, encerrado en si mismo, a caballo entre las costumbres y rituales intemporales y la Ley eterna, con el recuerdo del terror siempre presente y la eterna esperanza de la liberación.

Es precisamente en este espacio donde Singer analiza la extraordinaria fragilidad del orden cósmico. Nos presenta una ficción repleta de falsas visiones y falsos mesías, mentiras, sueños, herejías y milagros. Sus personajes serán muertos vivientes, almas sin descanso, pequeños diablos no nacidos. Nos contarán sus historias las ancianas que se sientan en los porches en las cálidas noches de verano o los demonios que ansían alcanzar la destrucción del orden establecido. Serán ellos los encargados de recoger, en el diario satánico, todos aquellos relatos en los que el objetivo será la destrucción física o moral de los personajes, comprobar, en definitiva, la fragilidad de lo humano.

Singer recoge las actitudes literarias e ideas de sus predecesores poniendo especial énfasis en lo grotesco y lo melodramático. Está especialmente preocupado por la sensibilidad moral y la incapacidad del hombre para enfrentarse a los desafíos morales de la vida. Singer no propone modernizar al judío del *shtetl* y convertirlo en un ciudadano del mundo moderno. Se preocupa por la condición universal del ser humano, vulnerable en cualquier momento a sus pasiones.



En Singer la tentación vence. Satán lidera y gana todas las batallas. El hombre cae vencido por sus propias debilidades: el orgullo, la lujuria, la envidia, la vanidad, la avaricia. Analizaremos cómo estas debilidades son las armas con las que el Maligno acabará con el ser humano. Para Singer, la vida es la historia de los fracasos morales del hombre. La capacidad de libre elección del hombre casi se ha anulado por el gran poder del mal.

Los antecesores de Singer utilizaron el diablo sociológicamente, como símbolo de las supersticiones del *shtetl*. Singer lo utiliza como poder simbólico y porque cree en su realidad. Para él representa el poder gnóstico del mundo, tremendo, dual, tal y como lo relata en *The Last Demon* (1959). Su finalidad es retratar al hombre moderno a través de la vida judía centroeuropea, en su lucha sin igual para superar la maldad que el hombre ha desatado por dejar de creer en Dios y adorar las ideologías utópicas o mesiánicas que persiguen la eliminación de la necesidad de elección moral individual.

Para ello Singer volverá a su origen, a su pueblo, a su lengua, una lengua de transmisión oral, instrumento del genuino contador de cuentos. Se situará en un tiempo remoto, "a time when Satan was real" (Roskies, 1995: 278), y en un espacio definido: el *shtetl*. ¿Dónde si no? Los demonios también tienen su propio espacio, como relata Singer en *Lost (A Crown of Feathers)*:

If demons do exist, they are not in New York. What would a demon do in New York? He would get run over by a car or tangle himself in a subway and never find his way out. Demons need a synagogue, a ritual bathhouse, a poorhouse, a garret with torn prayerbooks- all the paraphernalia that you describe in your stories. (*Lost*: 182)

## 6.1. SINGER Y LA DEUDA DE LA TRADICIÓN

### 6.1.1 ANTECEDENTES EN LA LITERATURA YIDDISH

La crítica (Bodoff, 1990: 305) no se ha puesto de acuerdo a la hora de evaluar la posición en la que se sitúa Singer frente a la tradición. La opinión se divide entre los que consideran que la obra del escritor judío es una desacralización continua de la vida en el *shtetl*, los que opinan que es un escritor fiel a la tradición, y, por último, los que consideran una tercera categoría más compleja, en la que se conjugan la continuidad y el contraste de la tradición.

Partiremos del estudio y contraste de los principales predecesores literarios de Singer para establecer nuestras conclusiones sobre la importancia de la tradición de la literatura yiddish en el autor judío en general y el papel que ha desempeñado el demonio en la literatura yiddish moderna hasta llegar a Singer. Veamos cómo nos presentan su universo literario estos autores y cómo se posicionan frente a la estructura del *shtetl*.

Hay que buscar los antecedentes literarios de Singer en fechas relativamente cercanas a él (Alonso, 1990: 17). Se considera 1850 el año que aproximadamente marcó el comienzo de lo que hoy conocemos como *literatura yiddish moderna*.

En primer lugar se encuentra Abramovitch-Mendele, considerado el padre de la literatura yiddish moderna. Su producción literaria se sitúa en el terreno de la sátira imaginaria y pretende ser un espejo en el que se reflejen los judíos del *shtetl* y las cualidades autodestructivas inherentes al pueblo judío. Presenta al hombre del *shtetl* como el típico ejemplo de marido incompetente y sin ningún tipo de autoridad. Su trabajo más representativo es *The Mare* (1873) donde se constata que los judíos no pueden exigir un trato humano por parte de la sociedad, ni pueden conseguir sus

objetivos con los sueños, ni acabar con el anti-semitismo. Es especialmente interesante esta obra por la presencia del demonio (Ashmedai) como poder absoluto que controla el destino del pueblo judío. Mendele rechaza al judío del *shtetl* que culpa al demonio de todos sus problemas. El *shtetl* es un lugar yermo del que hay que salir y modernizarse a través de una nueva educación. Como dice Mendele:

leave the past, leave the *shtetl* outlook, customs, rituals, and culture, because they chain you to a past from which there can be no redemption. (Bodoff, 1990: 307)

Sholom Aleichem da un paso adelante. No importa si el judío cambia o no su aspecto, su cultura o sus costumbres; siempre será rechazado por el gentil. Aleichem busca las causas en la falta de identidad cultural del pueblo judío. Destaca de su producción *The Haunted Tailor* (1901) por la caracterización del demonio en su papel de tentador, idea que aparece constantemente en la producción de Singer. Satán ya no es satírico, como en Mendele, sino que es parte integrante y humorística de las creencias y el folclore del pueblo judío. Para Aleichem, el demonio es un símbolo que une a la gente del pueblo. Nos presenta un *shtetl* entrañable, humorístico, fiel a la tradición, con un toque romántico-nostálgico, donde tienen lugar la niñez, la inocencia, el folclore. Nos ofrece un pasado irreal pero necesario para la construcción de una nueva identidad cultural. Aleichem creó un personaje mítico e inolvidable, el lechero Tevya, representante de un pasado idealizado y difícil dentro de un *shtetl* bastante liberado del rigor propio de la religión. Este personaje se popularizó tras el estreno de la versión cinematográfica de *Fiddler on the Roof* (1971) dirigida por Norman Jewison. Aleichem se identifica con la vida del *shtetl*, pero se distancia de ella a través del humor para acabar siendo un mero espectador. Aleichem, que emigró a los Estados Unidos aproximadamente un año antes de morir, introdujo en su obra vivas descripciones de judíos emigrantes en América.



I. L. Peretz se define como un humanista liberal que no se identifica con el *shtetl* sino que lo observa desde fuera. Sus personajes no provienen del folclore sino del mito. Se trata de un creador de héroes morales modernos, más allá de la tradición judía, dentro de la denominada fábula heroica. Satán vuelve a aparecer como tentador. Los personajes siguen cayendo en la tentación, pero eso ya no es una desgracia moral. Los héroes de Peretz poseen personalidades bíblicas, de gran poder y fuerza moral y con algo que enseñar al mundo moderno. Propone salir del *shtetl* y mezclarse con las experiencias y culturas de otros pueblos del mundo. Tiende así a la universalización del judío, hacia la creación de un judío europeo moderno y liberal. Por tanto, su punto de vista es europeísta, tanto en la concepción temática de su obra como en el desarrollo estilístico de la misma: amplía los reducidos confines habituales en la novela yiddish introduciendo temas nunca tratados antes, como el del amor, y reviste su prosa de un rigor y una sobriedad que la aleja paulatinamente de la profusión típica de la narrativa yiddish. Se le considera un autor integrador porque adopta una postura positiva ante los principios religiosos propios del hasidismo y ante la doctrina mística y teosófica de la Cábala. Las deficiencias literarias que pudieran imputarse a Peretz son consecuencia más de su falta de dedicación a la literatura, que de su carencia real de atributos (Alonso 1990: 18-19)

En *A Pinch of Snuff* (1906) nos presenta a Satán como un personaje tentador, decadente, flemático y escéptico. El diablo aparece rodeado de su corte de demonios y en compañía de su esposa Lilith. Singer recuperará toda la genealogía demoníaca en sus relatos, y nos presentará la jerarquía de las fuerzas del mal. Para Peretz, el hombre no sólo no es malvado por naturaleza, sino que es capaz de tener valor moral. La aceptación pasiva de la injusticia en este mundo no es una virtud. Si no hay justicia en este mundo, tampoco la habrá en el otro. Peretz incita a la acción; Singer le tomará la palabra.

Mendele, Sholom Aleichem y Peretz forman la triada clásica de escritores en lengua yiddish. Otros antecedentes dignos de mención son S. Anski, I. Manger y Der Nister.

Anski, como Peretz, intentó crear una nueva identidad cultural basándose en el material folklórico, a través de expediciones etnográficas. Destaca su obra *The Dybbuk* (1912-1917), drama romántico expresionista donde se exploran los límites entre la vida y la muerte. Se basa en las revueltas de Chmelnicki que tuvieron lugar en 1648. Singer se centrará en los mismos hechos históricos para la primera de sus novelas, *Satan in Goray* (1955).

I. Manger también ve al judío del *shtetl* como el héroe popular y crea un folclore judío a partir de los relatos bíblicos. Destaca por lo irreverente y satírico de su tratamiento del tema, todo ello a través de la imaginación y el buen humor.

Por último, Der Nister se caracteriza por ser un producto típico del siglo XX. Sucumbió a los encantos del nuevo simbolismo y las vanguardias, eliminando los rasgos que caracterizaban su cultura y mezclando tiempo y espacio, símbolos y metáforas, culturas y religiones. La suya es una reacción contra el realismo. Propone el paso de un pasado obsoleto y religioso a un presente moderno y materialista.

No hay que olvidar que junto con toda esta producción de corte folclórico imaginativo se produjo otra corriente de tipo realista que se acogió al género de la novela. Nos referimos a las obras de Der Nister, Chaim Grade, I. J. Singer y Sholem Asch. Son los llamados escritores yiddish de segunda generación, de influencia decisiva en la producción literaria de Singer. Acerca de ellos comenta Howe:

This generation of novelists was remarkable for its sheer energy, and for its readiness to expend that energy in a passionate struggle with the tradition that had formed it. Though many of these writers had been personally encouraged by Peretz, almost all had to break away from his influence (...) and all tried to bring into Yiddish Fiction a number of new elements (Howe, 1976: 446).

Howe los denomina *la generación sacrificada de la literatura yiddish moderna*, puesto que, tal y como él justifica:

They rebelled; they turned from the moldiness of the *shtetl* toward metropolitan excitements; they opened themselves to new, forbidden sensations; they welcomed history. And most of them paid a price. (Howe, 1976; 448)

Así es. El deseo de emular a los grandes escritores europeos y su afán de universalización chocó de lleno con la juventud de su cultura y el resultado fue un provincianismo realista en la mayoría de los casos<sup>43</sup>. Sin embargo, lo que realmente nos interesa de esta segunda generación de escritores fue su habilidad para introducir una serie de cambios importantes dentro de la cerrada estructura y limitada temática de la literatura yiddish existente hasta el momento. Estos cambios son la base de muchos componentes de la obra de Singer y desembocaron en la creación de una nueva prosa más embrutecida, densa, viva y erótica. Entre estos nuevos elementos podemos destacar:

- La ampliación de los temas, incluyendo algunos derivados de la tradición occidental y hasta el momento ausentes en la producción literaria de Mendele, Sholom Aleichem y Peretz.
- El descubrimiento de capas sociales en el *shtetl* que hasta ahora habían sido ignoradas.

---

<sup>43</sup> Howe sólo salva de la quema dos novelas que considera obras maestras: *Three Cities* de Sholem Asch y *The Brothers Ashkenazi* de I. J. Singer, el admirado hermano de nuestro autor (Howe, 1976: 448).



- Una apertura consciente para recibir la influencia de la literatura europea moderna como contrapartida a la fuerte influencia de la cultura nativa.
- El deseo de ir más allá de los temas característicos del mundo judío centroeuropeo y pasar a los grandes temas universales (lucha de clases, relaciones personales, impulsos sexuales, anonimia urbana).
- Celebración de la energía como principio de la vida humana y, en especial, de la vida judía, en oposición a los principios clásicos de reflexión, paciencia y resignación.
- Un interés, con frecuencia inocente, por la existencia física del mundo o del ser humano y el estudio de su naturaleza.

Todas estas innovaciones se encuentran en la obra de Singer, sólo que el escritor se atreve a dar un paso más y, bajo la nociones de *libre albedrío* y *transgresión*, elabora su producción literaria. La *energía* como principio de la vida humana propuesta por sus antecesores se transformará en *pasión* en la obra de Singer, una pasión desbordada que no conocerá límites. El interés de Singer se dirigirá hacia lo demoniaco, lo erótico, lo apocalíptico, explorando el choque de estos elementos en la cultura del *shtetl* y analizando sus consecuencias.

Singer es consciente de su especial posición dentro de la cultura del *Yiddishkeit* y dentro de la propia tradición de la literatura escrita en yiddish. Como él mismo afirma:

The Yiddish tradition, in my mind, is a tradition of sentimentality and social justice. These are the two pillars, so to speak, of the Yiddish kind of emotions. They are always for the underdog, very much so, and they are always sentimental. When I

began to write I felt that this kind of tradition is not in my character. I am not a sentimental person by nature. By sentimental, I mean really sentimental, let's call it *schmaltz* as it should be called. Neither is it my nature to fight for social justice although I am for social justice. But since I am a pessimist and I believe that no matter what people are going to do it will always be wrong and there will never be any justice in this world, I have my own way given up. And because of this I had to create my own kind of tradition. (Farrell, 1992: 126)

#### 6.1.2 FUENTES BÍBLICAS: SOBRE LA NATURALEZA DE LOS ÁNGELES CAÍDOS

Los antiguos hebreos atribuían todo lo que sucedía en cualquier parte, ya sea en el Cielo o en la Tierra, al Dios Único. La evolución de una fuerza diabólica singular separada que se enfrentó al Buen Dios Único sólo comenzó doscientos años antes del nacimiento de Cristo. El Dios del Antiguo Testamento no vivió esos tiempos de dualidad. Pero gradualmente, a partir del siglo II a. de C. en adelante, los hebreos evolucionaron desde esta creencia en un Dios ambivalente a otra en un Dios único. Si bien existían muchas variaciones sobre este tema monista, con el tiempo se desarrolló la idea de un Diablo único separado. Esto dio lugar a un dilema evidente entre el concepto monista de un único principio divino y la idea dual de un principio separado para Dios y otro para el Diablo.

La noción de Diablo separado o de los Ángeles caídos no aparece en el Antiguo Testamento. En cambio encontramos a *ha-satan, el Adversario*. El relato más antiguo de los Ángeles, que se habían rebelado y fueron castigados por ello, aparece en el

apócrifo Libro de los Secretos de Enoc. Las influencias de Enoc y las concepciones duales del Zoroastro persa serán la base de la noción de la hueste caída y la concepción posterior del Diablo, tal y como ya aparece en el Apocalipsis (Godwin, 1990: 80).

Por tanto, en los textos veterotestamentarios en los que aparece Satán, este personaje se encuentra subordinado a Dios y es su ministro. Pero, a su vez, los escritores bíblicos, sobre todo en el Génesis, dejan traslucir la existencia en el universo de un antipoder, un anti-Dios que se opone a los buenos designios del Creador.

El término griego *demonio* significa *alma*. Los demonios se definen como espíritus invisibles que ocupaban los espacios etéreos entre Dios y la humanidad (Piñero, 1993: 12). En principio, el término designa a los seres maléficos del folclore hebreo, aunque también a los espíritus de los muertos para los israelitas (Isaías, 8, 19). Son, al igual que Satán, espíritus subordinados a Dios, ángeles buenos o neutros que toman venganza de parte de Dios por algunas acciones malas y son portadores contra los hombres de plagas y castigos.

Los textos fundamentales para conocer el pensamiento religioso del judaísmo en los siglos inmediatamente anteriores al nacimiento de Cristo son los libros tardíos del Antiguo Testamento y los apócrifos, textos redactados entre los siglos IV/III a. de C. y el nacimiento del cristianismo. En este conjunto de escritos desempeñan un papel fundamental las concepciones apocalípticas. Probablemente por la mentalidad racionalista de los griegos más cultivados, la divinidad se concibe como más lejana, más trascendente, más inaccesible para el ser humano. Pero, en compensación, el mundo entre Dios y los hombres se ve cada vez más poblado por seres intermedios, espíritus buenos y malos. Es en esta literatura donde la angelología y la demonología adquieren un enorme desarrollo.

Del conjunto de textos apócrifos se deduce que hacia el s. II a. de C. los judíos distinguían tres categorías de *malos espíritus*:



1. Los Satanes, ángeles que se rebelaron contra Dios, distintos de los demonios
2. Ángeles caídos por haberse unido a las hijas de los hombres
3. Los espíritus malignos o demonios engendrados por la unión de los ángeles caídos y las mujeres.

En este primer grupo surge la figura única de Satán, como jefe de los satanes (en griego *Diabolos*, acusador o difamador). En los apócrifos se recoge el paso de este vocablo de nombre común a nombre propio. Y así, encontramos en estos siglos inmediatamente antes del nacimiento de Cristo que Satán pasa a ser el nombre propio del gran jefe de unos ciertos satanes, que son su cortejo de ayudantes. Se transforma en el comandante supremo de un antirreino del mal.

Posteriormente se simplifica esta clasificación de espíritus del mal en dos categorías, los satanes y los demonios (Piñero, 1993: 24). La diferencia entre ellos la encontramos en su propio origen: mientras que los demonios o ángeles caídos se transformaron en espíritus perversos por el pecado de lujuria, los satanes lo son por el pecado de rebelión contra Dios, por un acto de desobediencia meramente intelectual.

Por último, y a fin de simplificar una clasificación bastante compleja, se acabarán por fusionar todos estos orígenes en un único bloque un tanto indiferenciado. En una sección bastante tardía del libro I de Enoc (Parábolas 68-69), los ángeles caídos se confunden con los satanes. La confusión es tanta que los textos llegan a ser contradictorios incluso sobre el lugar donde se asientan unos y otros: en las profundidades de la tierra<sup>44</sup> o en el espacio etéreo.

Como resultado de esta fusión, el nombre de estas criaturas también cambia. Los nombres de los distintos jefes de las antiguas y diversas clases de espíritus malignos se confunden en un solo personaje, jefe de los satanes y comandante supremo

---

44 Singer sitúa uno de sus relatos sobrenaturales en este espacio subterráneo. En *Shiddah and Kuziba* (en *The Spinoza of Market Street*, 1961) invierte los papeles entre humanos y demonios y sitúa a estos últimos "nine yards inside the earth at a place where two ledges of rock came together and an underground stream was flowing" (p. 111).

de toda suerte de espíritus perversos. Entre los nombres recogidos por la tradición destacamos:

Azazel, Mastema, Belcebú, Belial, Duma, Sier, Salmael, Gadreeí, El Ángel de Roma, Samael, Asmodeo, Mefistófeles, Lucifer, y en las tradiciones islámicas como Iblis (Godwin, 1990: 79).

También se ganó una serie de títulos populares:

Viejo Cornudo, Pene Alegre, El Caballero, Monseñor, Espantajo Negro, Pedro Botero, Viejo Garabato y el Viejo Muchacho Amigo (Godwin, 1990:79-80).

Singer no es ajeno a los nombres del demonio. En sus relatos selecciona los más populares, los que están en la mente del pueblo, y no duda en utilizar diversos nombres para un mismo narrador en una misma historia. Y así, en el corpus seleccionado de relatos en los que Satán es el narrador, encontramos hasta 15 nombres distintos sólo para el Príncipe de las Tinieblas:

The Angel of Death (Duma)  
The Arch-Fiend  
Asmodeus  
The Chief of Devils  
The Destroyer  
The Evil Spirit  
The Old Rebel  
The Old Nick  
The Primeval Snake  
The Prince of Darkness  
Samael

Satan

The Seducer

The Tempter

That-One

En los momentos previos al nacimiento de una nueva secta judía, que proclama como mesías a Jesús de Nazaret, nos encontramos que la demonología bastante complicada, nacida de un cúmulo de influencias externas y de una evolución propia no siempre uniforme, tiende a simplificarse muchísimo en torno a una única figura principal, Satán, rodeado de un coro de ayudantes que le sirven de cortejo y de instrumentos para perpetrar sus designios. Hacia el final de este período la imagen del Diablo se une a las creencias negativas que ya habían aparecido en el Antiguo Testamento: el Demonio queda así conectado con las tinieblas, el mundo subterráneo, las regiones del aire; es el estímulo de toda molestia y tentación, especialmente la sexual; es el causante de enfermedades y de la muerte.

Entre las influencias externas más importantes que han contribuido al desarrollo de la imagen del Diablo entre los judíos, se destaca la de la religión irania. Tanto en la literatura judía apocalíptica como en los escritos de Qumrán se perciben notables concomitancias, sobre todo en el zoroastrismo (Zaragoza, 1993: 27). En ambos sistemas religiosos, el Diablo se halla al frente de un ejército de demonios o espíritus malvados, ordenados en diversos rangos jerárquicos. Las funciones perversas de Ahrimán se ven parcialmente reflejadas en las acciones del Diablo judío: acusar, seducir, llenar el mundo de cosas malas y molestas para la humanidad. En los dos sistemas, el universo se halla dividido en dos bandos: el de la luz y el de las tinieblas. Sin embargo, existe una diferencia fundamental. En Irán el principio del Mal es independiente y tiene la misma potencia que el Espíritu del Bien. Ahrimán es un dios creador que se complace en crear sólo lo malo. En la religión israelita, por el contrario, el Diablo no es una divinidad creadora y está siempre subordinado a Dios. El dualismo hebreo es, pues,



secundario y no tan completo como el iranio. Pero en la práctica, los judíos concebían al Diabolo como un ser que actúa casi independientemente de la divinidad.

### 6.1.3 LA CÁBALA Y EL MISTICISMO JUDÍO

El interés de Singer por los demonios, las posesiones, las transmigraciones, los *dybbuks*<sup>45</sup> y otros espíritus del más allá tiene también su origen en la Cábala. La demonología cabalística y la del mundo hasídico tiene sus raíces en el folclore de Transilvania, Ucrania y otros puntos de Centroeuropa. En el universo de la Cábala todo está vivo, repleto de divinidad. Sin embargo, Dios ha fracasado en su intento de crear un mundo perfecto, puesto que existe un lugar lleno de tinieblas al que Él no puede acceder:

there is a realm in the creation where God could not reach, a realm of darkness and evil where his light does not shine. (Ariel, 1988: 186)

Para el misticismo judío, ese reino de tinieblas está repleto de una energía equivalente a la del reino de Dios, y, en ella, gobierna con plena autonomía el poder del

---

<sup>45</sup>Espíritu humano incorpóreo del folclore judío que por sus pecados vaga sin descanso hasta encontrar cobijo en el cuerpo de una persona viva. Esta creencia prevaleció en los siglos XVI Y XVII en el Este de Europa. Personas con enfermedades nerviosas o mentales eran llevadas ante un rabino para que éste expulsara al dybbuk mediante un rito exorcista (Morales, 1989: 5).

mal. Singer retrata un mundo que tiene su base espiritual en el misticismo y en el que todo rebosa divinidad en mayor o menor grado, según la proximidad o lejanía de Dios. En palabras del propio Singer:

Actually, we were all part of God's light, but through the process of emanation and diminution God's light grew ever darker, ever more specific and accessible, until it turned into matter- earth, rocks, sea, animals, people. According to the Cabala, Creation was a kind of gradual revelation and popularization of divinity. The Cabala is pantheistic. (Ariel, 1988: 185-186)

La autonomía que Singer concede al Demonio y a sus huestes tiene su origen en el mito judío del concepto del mal desarrollado a partir de fuentes cabalísticas por Rabbi Isaac ben Jacob ha-Kohen en la segunda mitad del siglo XIII<sup>46</sup>. En su obra *Treatise on the Left Emanation*, publicada en Jerusalén en 1927, nos presenta un análisis pormenorizado del concepto del mal en la mística judía y de sus fuentes tanto míticas como teológicas. Basa su análisis en un sistema de dualidades mediante el cual se describe la existencia en términos de dos poderes antagónicos similares en constante lucha:

This is evident both within the realm of evil- Asmodeus and Samael, the Older Lilith and the Younger Lilith- as well as in the relations between the evil powers and the good. The Sword of Asmodeus is reflected in the Sword of the Messiah; the pure leviathan is reflected in the evil leviathan, and so forth. Even the creation of Samael and Lilith is a parallel to the creation of Adam and Eve. (Dan, 1980: 39)

---

<sup>46</sup>Para un estudio pormenorizado de este mito nos remitimos al exhaustivo estudio realizado por Joseph Dan (1980), Samael, Lilith and the Concept of Evil in Early kabbalah, *A/Sreview*, vol. 5, pp. 17-40.

Por tanto, no se trata tan sólo de un mito basado en el dualismo, sino de un mito marcado por una estructura interna que se nutre de esa lucha constante. Parece ser que la creación del mito tiene su justificación última en la victoria mesiánica y la destrucción de las fuerzas del mal. Por ello, algunos autores han considerado el texto de Rabbi Isaac como el primer tratado apocalíptico hebreo escrito en la época medieval. Esta original visión nos presenta, pues, la piedra fundamental de una mitología del mal estrechamente relacionada con la aparición de otra nueva mitología mesiánica.

Singer tomará estos elementos de la Cábala y creará un mundo propio y autónomo en el reino del mal, donde Samael y Lilith se describen como marido y mujer (con el paralelismo obvio a la creación de Adán y Eva en el reino del Bien) y donde los demonios representan un poder natural que es parte integrante del mundo creado. Todo ello sin olvidar el enfoque mesiánico y apocalíptico de muchos de sus relatos.

Junto a la Cábala, el Hasidismo es la otra fuente de la que Singer se sirve para construir las imágenes folclóricas de los ángeles y los demonios que nos encontramos en su producción literaria. Los Cabalistas desarrollaron un sistema demonológico completo, al que incorporaron las imágenes de origen árabe y cristiano así como del folclore eslavo y alemán (Farrell, 1987: 30).

Según la Cábala, el Mal se percibe como consecuencia del alejamiento de Dios en el acto de la creación. La idea del *tzimtzum*, la contracción de *Ein-Sof*, o el oscurecimiento de la luz divina en la primera parte de la creación dio lugar a un espacio vacío o a un lugar lleno de tinieblas, ambos metáforas para el reino del Mal<sup>47</sup>. Este oscurecimiento le permite a Singer establecer toda una serie de conexiones metafóricas entre el Mal y la inaccesibilidad de Dios. Como dice Singer:

---

<sup>47</sup> Teoría basada en los estudios de Isaac Luria Ashkenazi (1534-1572), para quien la creación del universo es intrínsecamente imperfecta. Sin embargo, Luria cree que el hombre tiene la capacidad de perfeccionar el mundo y así completar el proceso de la creación (Ariel, 1988: 165).



The material world is a combination of seeing and blindness. This blindness we call Satan (Farrell, 1987: 31).

De este modo, para Singer, Dios y la luz divina son metáforas de la claridad del significado (lo que se ve), mientras que Satán, el oscurecimiento de esa claridad o la oscuridad indican la inaccesibilidad del significado (la ceguera). De este modo se relacionan la ausencia de Dios y el lado oscuro del hombre.

Según la Cábala, en la segunda parte de la creación, cuando la luz divina emanó en el espacio reservado para la creación, los rayos de luz se alejaron y el mundo se fue apartando paulatinamente de lo espiritual para acercarse a lo material. Del poso que quedó tras este proceso se engendró el Mal. De nuevo, la Maldad se relaciona con la condición de exilio al punto más alejado de toda fuente de significado. El Mal es la oscuridad o la ceguera de la condición humana.

#### 6.1.4 EL ÁNGEL FEMENINO: LA ETERNA LILITH

Tanto las fuentes hebreas como las cristianas se muestran bastante reservadas en cuanto al tema de las compañeras ángeles y no mencionan su existencia entre los rebeldes primigenios. Sin embargo, existió una excepción significativa que burló abiertamente todos los intentos de solucionar discretamente su leyenda perturbadora. Se trata de la misteriosa Lilith (o Lilit), la infernal esposa favorita de Satán, de la cual el

clero ha intentado ocultar su condición de primera esposa de Adán, según consta en el texto de Rabbi Isaac ben Jacob, al que anteriormente ya hemos hecho mención (Godwin, 1990: 89).

La tradición hebrea habla de la creación del Lilith por parte de Dios como pareja del primer hombre, pero resultó demasiado aguda e indómita para él:

Entonces Dios creó a Lilith, la primera mujer, como había creado a Adán, salvo que utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro. De la unión de Adán con esta demonia y con otra como ella llamada Naamá, hermana de Tubal-Caín, nacieron Asmodeo e innumerables demonios que todavía infestan a la humanidad. (...) Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. "¿Por qué he de acostarme debajo de ti? -preguntaba. Yo también fui hecha de polvo, y por consiguiente soy tu igual". Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó. (Graves y Patai, 1982: 59)

Las divergencias entre los mitos de la Creación que consideran a Lilith la primera compañera de Adán, son el resultado de un entrelazamiento descuidado de una tradición judea primitiva y una sacerdotal posterior. La versión más antigua contiene el episodio de la costilla de Adán. Lilith representa a las mujeres cananeas que adoraban a Anat y a las que se les permitía la promiscuidad prenupcial. Una y otra vez, los profetas censuraban a las mujeres israelitas por seguir las prácticas cananeas.

A Lilith se la relaciona con la lechuza, conocida en todo Oriente Medio y la Antigua Europa, y con la primera Gran Madre o Triple Diosa de las primeras tribus matriarcales y agricultoras de Canaán, las cuales resistieron a los belicosos pastores de Adán. Se la representa como pájaro, serpiente o como figura humana y lleva en la mano la llave de la vida. Para los romanos la lechuza o *strix* significaba hechicera y,

según la leyenda cristiana, fue una de las tres hermanas rebeldes que desafiaron a Dios y por ello se convirtieron en pájaros incapaces de mirar directamente la luz del sol.

Su nombre proviene de la palabra babilonia-asiria *lilitu*, demonio femenino o espíritu del viento, uno de una tríada mencionada en los hechizos babilónicos (Graves y Patai, 1982: 62). Anteriormente aparece como *Lillake* en una tablilla sumeria del año 2000 a. de C. encontrada en Ur y que contiene la fábula de Gilgamesh y el sauce. La etimología popular hebrea parece haber derivado *lilith* de *layil*, noche y, en consecuencia, aparece con frecuencia como un monstruo nocturno peludo, lo mismo que en el folclore árabe. Salomón sospechó que la Reina de Saba era Lilith, porque tenía las piernas peludas. Se localiza su morada en el desierto edomita, donde la acompañan sátiros, búfalos, pelicanos, búhos, chacales, avestruces, serpientes y cuervos.

La huida de Lilith al Mar Rojo recuerda la antigua creencia hebrea de que el agua atrae a los demonios. Allí obtuvo deleites más placenteros con los demonios y consiguió la prodigiosa cifra de cien vástagos al día, fruto de estas relaciones. Sus hijas son las temibles *lilim*, famosas por su mayor peligro en la vida monástica. Descritas de manera variopinta como las Rameras del Infierno, Súcubas o Brujas de la Noche, estos hermosos demonios femeninos eran dados a copular con los hombres mientras éstos dormían.

También se ha identificado a Lilith con la griega Lamia, reina libia abandonada por Zeus y a la que su esposa Hera le robó los hijos. Lilith se vengó robando los de otras mujeres. Esta creencia dio lugar al mito antrópeo que se realizaba en muchas comunidades judías para proteger al niño recién nacido contra Lilith y, especialmente a un varón, hasta que lo podía salvaguardar permanentemente la circuncisión: se trazaba con un carbón de leña un anillo en la pared de la habitación donde nacía y, dentro de él, se escribían las palabras *Adán y Eva. Fuera Lilith.*



Lilith ya aparece como un peligro para los recién nacidos en la literatura talmúdica y en el midrash se nos describe como la primera esposa de Adán, anterior a la creación de Eva, y de cuya unión nacieron los demonios. Sin embargo, no encontramos la leyenda sobre la unión de Samael y Lilith hasta el texto de Rabbi Isaac ben Jacob ha-Kohen, al que ya hemos hecho referencia. A partir de entonces se les considera marido y mujer y se establece toda una jerarquía demoníaca, que no es ajena a Singer. El autor recupera la tradición del mito de Lilith desde la Cábala, siempre como esposa de Satán:

Nathan lay at night on his eiderdown mattress, wrapped in a silken blanket, his head propped up by three pillows, but he was robbed of sleep by my wife Lilith and her companions. (The Unseen: 63)

When I told this story to Lilith, she found it very amusing and decided to see these two sinners in Gehena. (A Tale: 74)

La tradición también recoge otras tres esposas para Satán: *Agrat-bat-Mahlaht*, *Eisheth Zenunim*, ambas ángeles de las prostitutas, y *Naamah*, la Agradable, la más sensual y sexual de las cuatro, la mayor seductora de ángeles y demonios, hermana de Tubal-Caín y de Noé, y madre de gran Asmodeo.

Por último, dentro de esta crónica demoníaca, cabe destacar los principales Demonios femeninos: *Astarté*, Diosa Creadora y Destructor de los indoeuropeos, conocida por los egipcios como *Athar*, Venus en la Mañana o Lucero del Alba. Los cristianos la transformaron en un masculino Duque del Infierno (*Astaroth*); *Proserpina*, Reina del Otro Mundo y, en la tradición cristiana, Reina de los Demonios Femeninos; *Barbelo*, hija del eón femenino Pistis-Sofia, procreadora de los ángeles superiores. Fue tan perfecta en esplendor que llegó a eclipsar al Padre Celestial; y *Leviatán*, el dragón del caos, figura femenina enroscada, cuyas aletas, según el Talmud, irradian una luz tan

refulgente que eclipsa los rayos del sol. Los escritores medievales la masculinizarán convirtiéndola en rey de todos los hijos del orgullo.

## 6.2. EL DEMONIO COMO NARRADOR OMNISCIENTE

La técnica del monólogo es una de las favoritas de Singer desde el inicio de su carrera literaria. El monólogo interior encarna la forma más extrema de la denominada *focalización interna*, en la que se lleva a cabo la presentación sin intermediarios de los contenidos de la conciencia. Desaparece el narrador y es el propio personaje el que nos da noticia de lo que en ese mismo momento discurre por su conciencia (percepciones, sensaciones, ideas, etc.). Este tipo de monólogo conlleva implícita la impresión de omnisciencia (atributo de la divinidad) (Garrido Domínguez, 1993: 149).

Singer comenzó el desarrollo de la técnica del monólogo con la creación de una serie de narradores extraordinarios (Shmeruk, 1975: 98). Es especialmente significativo el hecho de que todos los relatos con estructura de monólogo que aparecen en la edición en yiddish de *Satan in Goray and Other Stories* (1943)<sup>48</sup> tienen como narrador a una figura sobrenatural. Originalmente, estos relatos formaban parte de un proyecto común,

---

<sup>48</sup>Shmeruk trabaja con los relatos de Singer en su versión en yiddish y, especialmente, con las cuatro colecciones de relatos publicadas entre 1943 y 1975, a saber: *Satan in Goray and Other Stories* (1943), *Gimpl the Fool and Other Stories* (1963), *Stories from Behind the Stove and Other Stories* (1971) y *The Mirror and Other Stories* (1975). Las ediciones de sus colecciones de relatos en inglés no se corresponden, ni en los títulos, ni en el número de relatos que contienen (las ocho colecciones en inglés publicadas hasta 1979 incluyen ciento treinta y ocho relatos, frente a las cuatro colecciones publicadas en Yiddish, que incluyen cuarenta y seis). Nosotros haremos referencia siempre a los títulos de los relatos y a las colecciones que se han editado en inglés.

que Singer denominó *Memoirs of the yeytser-hore (Evil-one)*. Con el tiempo, el tema de unión quedó diluido y Singer incluyó estos relatos, de forma independiente, en distintas colecciones, abandonando así definitivamente el proyecto inicial<sup>49</sup>. Estos relatos, objeto de nuestro análisis, son:

- The Unseen, From the Dairy of One not Born y The Mirror publicados en *Gimpel the Fool* (1957).

- The Destruction of Kreshev y A Tale of Two Liars en *The Spinoza of Market Street* (1961).

- The Last Demon y Zeidlus the Pope en *Short Friday* (1964).

-Two Corpses Go Dancing en *The Séance* (1968).

El uso de narradores con poderes sobrenaturales no es una innovación introducida por Singer en la literatura yiddish (baste citar como antecedentes las obras *Monish* (1888) de Peretz o algunos relatos de Anski). Sin embargo, en los relatos de Singer estos narradores acaparan toda la atención del relato y son sus personajes principales por primera vez. Desde su posición de narradores totales de la historia, disfrutan de un privilegio inherente a su naturaleza: la omnisciencia.

Desde este ángulo de visión, los narradores demoníacos de Singer pueden participar en la acción e incluso provocar a los humanos mediante la tentación, influyendo de forma decisiva en el plano del discurso. Veremos cómo el demonio ataca las debilidades del hombre moderno: el orgullo, la vanidad (Zeidlus the Pope), la

---

<sup>49</sup>De hecho, el título original de una de ellas era *The Unseen: The Memoirs of the Evil One*. Sin embargo, apareció publicada en *Gimpel the Fool* (1957) como *The Unseen* (Shmeruk, 1975: 104).



lujuria (*The Unseen*), la avaricia (*Two Corpses Go Dancing*), casi anulando la capacidad de libre elección del ser humano. Y es, precisamente, en el mundo ficticio de la literatura donde se legitima la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo. Se convierte así la omnisciencia en un atributo divino, no en una facultad humana (Anderson Imbert, 1979: 60).

El narrador omnisciente es un microdios capaz de analizar la totalidad de su creación y de sus criaturas. Investiga todo lo que sucede en el relato, sin límites de tiempo ni espacio. Capta lo sucesivo y lo simultáneo, lo grandioso y lo minúsculo. Se trata de un narrador con autoridad que nos informa de lo que los personajes sienten, piensan, desean y hacen. Su poder está en la libre selección de personajes y acontecimientos:

Hace lo quiere. Si quiere, presenta una situación de un modo objetivo sin colarse dentro de la conciencia de los personajes; elige de la conciencia de los personajes sólo una tensión momentánea que le sirve para lograr un efecto especial; o examina las actividades de la conciencia del protagonista sin más concesión al contorno social que unos pocos diálogos y descripciones; o escenifica sucesos a la manera de un comediógrafo; o pronuncia discursos a la manera de un ensayista; o contruye cámaras con espejos y máquinas del tiempo. (Anderson Imbert, 1979; 61)

Se trata, pues, de un dios caprichoso, travieso, bufón, capaz de alternar las reflexiones más filosóficas con las bromas más grotescas. El narrador demoníaco de Singer pertenece a esta categoría.

En cada uno de los relatos, el narrador se presenta con una identidad propia e inequívoca y se acompaña del uso de la primera persona gramatical. Nos encontramos así ante un testimonio personal de un testigo directo de los hechos, con lo que se cumple el principio fundamental de verosimilitud en la literatura:

I am the Primeval Snake, the Evil One, Satan. The cabala refers to me as Samael and the Jews sometimes call me merely, "That-One". (The Destruction, 193)

La profusión de nombres propios con un único referente determina una realidad única y concede veracidad histórica al narrador del relato. Se trata de un personaje con una identidad suficientemente conocida en el común de las religiones:

Pocas dudas caben al historiador de las religiones de que la figura del Diablo y su cortejo de demonios y espíritus malignos ha nacido entre la especie humana a partir de y como explicación causal de las angustias de nuestros antepasados ante fenómenos muy corrientes en el devenir de la vida como son las desgracias y desventuras, la enfermedad, la muerte y las catástrofes naturales. La creencia en espíritus dañinos es universal y se encuentra en todas las religiones. (Piñero, 1993: 5)

Singer conoce la tradición literaria de la figura del demonio y su familiaridad en el mundo cotidiano del *shtetl*:

They (demons) have been around in Jewish narrative at least since Job. There, at least, Satan worked behind the scenes and chose his victim with utmost care, but if to judge from the Talmud and midrashim, his emissaries were an everyday presence in all rabbinic households. (Roskies, 1995: 35)

En palabras del propio Singer:

Demons and angels were possible because, after all, microbes were living for millions of years, and we did not know about them. (Kresh, 1979: 342)

En una de sus entrevistas, Singer explicó por qué utilizaba a los demonios y otros seres sobrenaturales en sus relatos. La primera de las razones era de tipo económico:

By using Satan or a demon as a symbol, one can compress a great many things. It's a kind of spiritual stenography. (Alexander, 1990: 14)

La segunda razón es el simbolismo que tal personaje lleva implícito:

Instead of saying this is the way things happen, I will say, this is the way demons behave. Devils symbolize the world for me, and by that I mean human beings and human behaviour. (Alexander, 1990: 14)

Sin embargo, Singer se apresura a afirmar que sus demonios son algo más que meros instrumentos literarios, puesto que él cree en su existencia. Los demonios son símbolos muy poderosos en la obra de Singer porque ante todo son una realidad:

I really believe there are spirits in this world, and that man has a soul, and that the soul is not the only spiritual entity in this world. I really believe that. Of course, many people, Jews and Christians alike, have believed in demons and spirits. But that's not why I believe in them. I truly believe that there are forces and spirits in this world, about which we know very little, which influence our lives (...). We have many proofs that these things exist. (Farrell, 1992: 19)

Singer conoce la universalidad del demonio. Para él se trata de un elemento común a todas las culturas:



I believe there must be demons since humanity is believing in them already since many ages, and there is not really a tribe or a country or a group of people where this belief does not exist. There are millions of witnesses who say that they have seen some. (Farrell, 1992: 104)

Algunos críticos han objetado sus comentarios sobre la existencia de los demonios y su creencia en lo oculto, extraña queja si se concibe dentro del marco de la experiencia judía, y han optado por una lectura moderna de su obra. De este modo han reducido los demonios de Singer a simples metáforas o procesos psicológicos. El sentimiento de pérdida en el cambio de punto de vista es inevitable. Singer ha intentado defenderse en numerosas ocasiones:

If I write about a devil, I treat him as though he exists; that's why I'm more a mystical than a symbolic writer. (Farrell, 1987: 32)

El lector también conoce la universalidad del personaje. El nombre propio se atribuye una serie de significados, se convierte en el producto de una combinación más o menos compleja de rasgos (factor de cohesión) y, en el caso que nos ocupa, sufre un proceso de semantización pasando a denotar una serie de rasgos como si se tratara de un adjetivo o conjunto de adjetivos: por ejemplo, malvado, tentador, traicionero, artero y tantos otros que ya forman parte del nombre propio y a los que hemos aludido anteriormente.

Por otra parte, al empezar el relato con un Yo con nombre propio, el narrador está tomando una postura específica que lo define y delimita tanto en el espacio como en el tiempo. Así se provee de una duración biográfica formando parte de un destino y dando sentido al tiempo.

El narrador, ya dotado de una identidad inequívoca, conoce a la perfección los entresijos de la historia que relata, mostrando así su fidelidad al origen etimológico de

su propio estatus (*gnarus*: sabedor) (Garrido Domínguez, 1993: 105). Desde su posición privilegiada se transforma en centro y foco de la narración, es decir, actúa como elemento reguiador del texto y factor determinante del enfoque que se le otorga al material narrativo.

El demonio narrador sabe que desde su posición tiene poder y lo justifica desde el propio texto cuando nos informa de sus propósitos: la tentación, la burla o simplemente el engaño como diversión.

Veamos algunos ejemplos en los que el autor, desde el comienzo del relato, nos informa de su objetivo:

In ancient times there always lived a few men in every generation whom I, the Evil One, could not corrupt in the usual manner. It was impossible to tempt them to murder, lechery, robbery. I could not even get them to cease studying the Law. In one way only could the inner passions of these righteous souls be reached: through their vanity. (Zeidlus: 170)

It has always tickled my fancy to amuse myself not only with the living but with the dead as well (...). It was only by accident that I learned of this forsaken cadaver, and then it occurred to me why not have some fun with it. (Two Corpses: 174)

It is well known that I love to arrange strange marriages, delighting in such mismatings as an old man with a young girl, an unattractive widow with a youth in his prime, a cripple with a great beauty, a cantor with a deaf woman, a mute with a braggart. (The Destruction: 94)

Singer elige tan distinguido narrador para cinco de sus relatos: *The Unseen*, *The Destruction of Kreshev*, *Zeidlus the Pope*, *A Tale of Two Liars* y *Two Corpses Go Dancing*. Para los otros tres relatos que forman la serie de historias

narradas por los espíritus del mal (*The Mirror, From the Diary of One not Born y The Last Demon*), el autor recurrirá a los ayudantes de Satán, toda una horda de diablos, demonios y dybbuks que nos contarán sus historias desde un ángulo más humilde.

#### 6.2.1. THE UNSEEN

The Devil can cite Scripture for his purpose  
(W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, act.I.3.97)

The Unseen nos presenta la estructura clásica que posteriormente repetirá Singer en otras historias. Satán es el narrador elegido y desde su posición irá formando la estructura del discurso. Se presenta como narrador y manifiesta su hipótesis de trabajo:

They say that I, the Evil Spirit, after descending to earth in order to induce people to sin, will then ascend to Heaven to accuse them. As a matter of fact, I am also the one to give the sinner the first push, but I do this so cleverly that the sin appears to be an act of virtue; thus, other infidels, unable to learn from the example, continue to sink into the abyss. (*The Unseen*: 57)



Una vez hecha la presentación comienza el relato bajo la estructura de cuento de tradición oral. Singer recurre a estructuras eminentemente orales:

*But let me tell you a story. There once lived a man in the town of Frampol who was known for his wealth and lavish ways. (The Unseen: 57)*

El narrador nos va presentando los elementos esenciales que conforman la estructura del discurso narrativo: los personajes principales (Nathan Jozefover y su esposa Roise Temerl), el espacio (Frampol, pueblo imaginario que aparece en numerosos relatos del autor) y el tiempo, en este caso un tiempo indefinido en el devenir de la tradición y el folclore, en el que se presentan los sucesos en un orden inalterable en boca del narrador y, por tanto, tal y como los encontramos en la lectura.

En este relato, Nathan y Roise son un matrimonio con una buena posición social y una vida tranquila. Satán, desde su espacio cósmico los elige como objetivo para llevarlos a la perdición. Se nos presenta aquí un Satán fanfarrón al que le gusta el desafío, un demonio que no duda en utilizar todas las tretas y ayudas que tiene a su alcance para alcanzar su objetivo. La acción se desencadena en el momento en que la criada de este viejo matrimonio cae enferma y muere. La siguiente sirvienta llegará con las mejores credenciales, de la mano de Satán:

*Well, I, the Seducer, could not stand by and watch Nathan and his wife starve; I sent them a servant, a wonder of wonders. (The Unseen: 59)*

Y este prodigio de maravillas se llama Shifra Zirel, el instrumento tentador que llevará la perdición al hogar de Nathan y Roise:

She's not a woman, Nathan thought, but a demon. (The Unseen: 64)

Singer recuperará aquí el papel de la mujer tentadora, la encargada de provocar la lujuria en el hombre y condenarlo a la perdición eterna. Y Nathan cae en la trampa. Shifra no duda en venderle su primer beso por veinticinco monedas. Nathan duda, pero Satán le ayuda a decidir:

Nathan reflected. Twenty-five gulden was no trifle. But I, the Old Nick, reminded him that one does not live forever, and that there was no harm in leaving a few gulden less behind. Therefore, he agreed. (The Unseen: 63)

Así empieza el calvario de Nathan. Apenas puede dormir por las noches, obsesionado por el deseo y torturado por los ayudantes del Maligno:

In his bedroom there was a constant buzz and hum from the glowworms, flies, moths, and mosquitoes with which I, the Evil One, had filled it. With eyes open and ears intent, Nathan lay wide awake, listening to each rustle. Roosters crowed, frogs croaked in the swamps, crickets chirped, flashes of lightning glowed strangely. (The Unseen: 65)

Según la tradición, los reptiles y animales nocturnos constituyen arquetipos resistentes y temibles y se encuentran a disposición del Mal (Godwin, 1990: 81). Baste citar como ejemplo el antecedente bíblico de la serpiente, o el murciélago en el folclore centroeuropeo<sup>50</sup>. Satán también recurrirá a su esposa Lilith y a toda una serie de sirvientes diabólicos rescatados de la tradición hebrea: imps, goblins, dziads (espíritus de los muertos benignos o malignos) y dybbuks:

---

<sup>50</sup>A veces, el Príncipe del Mal es asociado con animales salvajes, el león y la serpiente por ejemplo (1ª Epístola de Pedro 5,8 y Apocalipsis 12) (...). En el nuevo Testamento los demonios tienen relación también con las langostas,

A little imp kept reminding him: Don't be a fool, Reb Nathan, she's waiting for you; she wants to see if you are a man or a mouse. And the imp hummed: Elul or no Elul, a woman is a woman, and if you don't enjoy her in this world it's too late in the next. (The Unseen: 65)

My helpers, goblins, appeared to him in dreams. They screamed, whistled, kindled fires, walked on stilts, and carried on like Purim players. (The Unseen: 77)

Además, Satán posee otras técnicas para convencer a Nathan para que se divorcie de su esposa y se case con Shifra. Para ello no duda en utilizar las Sagradas Escrituras, revistiendo así su discurso de autoridad:

Did not Abraham drive his bondwoman, Hagar, into the wilderness, with nothing but a bottle of water, because he preferred Sarah? And later, did he not take Keturah and have six sons with her? Did not Moses, the teacher of all Jews, take, in addition to Zipporah, another wife from the land of Kush; and when Miriam, his sister, spoke against him, did she not become leprous? (The Unseen: 66)

Do you remember the words of King David: "Let me rather fall into God's hands, than into the hands of people?". (The Unseen: 76)

Posteriormente volverá a utilizar este recurso. Esta vez intentará convencer a su víctima a través de los textos literarios:

---

escorpiones, leopardos, leones y osos (...). Otras capacidades, como la de metamorfosearse en lo que desea aparece implícitamente en el Nuevo Testamento (Piñero, 1993: 46).



I also recalled to her an incident in a storybook, where a landowner, whose wife had eloped with a bear tamer, later forgave her and took her back to his manor. (The Unseen: 71)

El Maligno sabe cómo utilizar las palabras, cómo adornar su discurso con los términos exactos, cómo acorralar a su adversario y dejarlo sin habla. Es especialmente hábil en el uso de preguntas retóricas con las que teje largos párrafos, convirtiéndose así en un magnífico orador:

Can the twelve lines of a bill of divorcement separate two souls who have been fused by fifty years of common life? Can a brother and sister be transformed by law into strangers? Hasn't Nathan become a part of you? Don't you see him every night in your dreams? Isn't all your fortune the result of his industry and effort? (The Unseen: 71)

Sabe que para convencer a Nathan debe utilizar los textos bíblicos. En cambio, para convencer a Roise Temerl recurrirá a los libros de ficción, a los libros de historias piadosas especialmente dirigidos a mujeres. También puede penetrar en sus sueños, crear imágenes y formas, porque ante todo, es un mago, un hechicero capaz de cualquier cosa para convencer:

I made more speeches, pious and impious, and at daybreak, when he fell asleep, I brought him Shifra Zirel, naked, and showed him the images of the children she would bear, male and female, with side whiskers and curls, and I made eat imaginay dishes she had prepared for him: they tasted of Paradise. (The Unseen: 66)

Nathan cae vencido ante su adversario y prepara los documentos para el divorcio. Satán sonríe desde su puesto de vigía. Todo está preparado para la perdición eterna de Nathan. Y así lo comenta al lector/receptor de la historia:

And now starts the story of how I and my companions forced the old sinner, Nathan Jozefover, to become a man who sees without being seen, so that his bones would never be properly buried, which is the penalty for lechery. (The Unseen: 67)

La segunda parte del relato empieza un año más tarde. Roise Temerl se ha vuelto a casar y vive una vida plácida con su nuevo esposo Moshe Mecheles. Nathan se casó con Shifra Zirel, quien después de robarle todo lo que tenía huyó y acabó sus días como prostituta en Pressburg. Nathan se ha convertido en un mendigo y vuelve a Frampol a pedirle ayuda a su anterior esposa. Satán aparece de nuevo y nos comenta sus propósitos:

Well, I the Destroyer, had not yet tried all my insidious tricks. The scale of sins and punishment was not yet balanced. Therefore, in a vigorous move, I spoke to the woman in the language of compassion, for it is known that compassion, like any other sentiment, can serve evil as well as good purposes. (The Unseen: 69)

Así es. Roise Temerl se apiada de su situación y lo esconde en el granero, donde lo mantendrá oculto durante mucho tiempo. Sus visitas son continuas; le lleva comida, ropas de abrigo, le hace compañía. Pronto se dan cuenta de que existe entre ellos un fuerte lazo y que jamás se podrán separar. La suerte está echada y los dos están perdidos:

Oh, Nathan, we have already lost this world, and I'm afraid we'll lose the other also,  
Roise Temerl said.

And he replied, Well that's too bad, but hell too is for people, not for dogs. (The  
Unseen: 73)

Todo termina con la repentina muerte de Roise Temerl. Nathan llora su desaparición y al mismo tiempo sabe que ya todo ha acabado. Poco antes de morir en el granero, solo y en la más absoluta oscuridad, tiene un sueño en el que el misterio de la vida se le revela:

On his last night, Nathan dreamed that Roise Temerl and Shifra Zirel were one woman with two faces. He was overjoyed at her appearance. Why have I not noticed this before? he wondered. Why did I have to go through this trouble and anxiety? He kissed the two-faced female, and she returned his kisses with her doubled lips, pressing against him her two pairs of breasts. He spoke words of love to her, and she responded in two voices. In her four arms and two bosoms, all his questions were answered. There was no longer life and death, here nor there, beginning nor end. The truth is twofold, Nathan exclaimed. This is the mystery of all mysteries. (The Unseen: 77-78)

La imagen apocalíptica de la mujer con dos caras nos sirve para establecer la dualidad como norma y condición permanente de la naturaleza humana. El amor se nos presenta como el eje que articula este relato. The Unseen es un relato esencialmente gótico y, paradójicamente, el amor tiene el poder en sí mismo para liberar y armonizar tanto el odio como el amor, el deseo y la violencia, el ascetismo y el sensualismo en una batalla de contrarios. La aceptación de la dualidad nos lleva a la visión más allá de la propia dualidad. Como afirma Singer, muy interesado en todos los aspectos del amor, incluso en el más allá existe ese dualismo:



God Himself and all His worlds were divided into he and she, male and female, give and take, a lust that no matter how much it was satisfied ... could never be sated completely and always wanted more, something new, different. (Alexander, 1980: 135)

Por primera vez, Nathan es consciente de que el principio de opuestos marca el hecho de que no existen finales ni principios. El hombre solo no puede experimentar la unidad cósmica. Singer defiende ante todo la unidad del amor. En ausencia de amor la unidad falla y el hombre desciende al nivel de un animal que observa el mundo como un todo, o asciende a la categoría de ángel que lo observa como la nada (Buchen, 1968: 139-40)

Satán ha concluido su labor. Tras la muerte de Nathan recoge su recompensa y se la lleva a su reino:

Without a last confession of his sins, Nathan died that night. I at once transported his soul to the nether abyss. He still wanders to this day in desolate spaces, and has not yet been granted admittance to hell. (The Unseen: 78)

### 6.2.2. ZEIDLUS THE POPE

En este relato, Satán nos presenta un reto mayor. Existen casos en los que arrastrar a la perdición a un individuo no resulta una tarea nada sencilla. El Maligno nos presenta el caso de Zeidel Cohen, un erudito lleno de virtudes inquebrantables, que tan sólo se interesa por el estudio. El reto, por lo tanto, resulta difícil y tentador. Satán reflexiona:

What kind of sin? He doesn't enjoy food, is indifferent to women, and never has anything to do with business. I had tried heresy before, without success. (Zeidlus: 171)

Pero Satán sigue en su empeño y, tras una larga serie de conversaciones y una investigación detallada de los hechos, descubre la debilidad de Zeidel:

I discovered after some time that Zeidel possessed one human weakness: haughtiness. He had much more than that sliver of vanity which the Law permits the scholar. (Zeidlus: 173)

Por tanto, Satán prepara su plan: su objetivo será conseguir su alma, el punto débil hacia donde dirigirá sus armas, la vanidad. Satán convence a Zeidel de que un hombre tan inteligente como él y con tanta sabiduría no tiene lugar entre los judíos. No duda en citar los textos sagrados, recurrir a las historias bíblicas y adornar sus discursos con todos los ornamentos típicos de su oratoria, todo con el fin de demostrarle a Zeidel la mediocridad del pueblo judío:

The way they (the Jews) reason, the smaller the greater, the uglier the prettier. Their rule is: the closer one is to dust, the nearer one is to God. (Zeidlus: 173)

Para que Zeidel sea reconocido, admirado y valorado realmente en su sabiduría, debe convertirse al cristianismo. Los cristianos representan la antítesis de los judíos, admiran la grandeza de cualquier tipo e idolatran a sus seguidores. Satán inicia un nuevo debate con Zeidel, al estilo de los filósofos, intentando convencerlo de su plan. Concluye que tan sólo se puede alcanzar la verdad a través de las pasiones, no de la razón:

The world is not knowable and there is no truth (...), it's impossible for you to grasp the world with your reason.

With what can you grasp it?

With your passions- some small part of it. But you, Reb Zeidel, have only one passion: pride. If you destroy that too, you'll be hollow, a void. (Zeidlus: 173)

Satán extiende ante él un vasto abanico de posibilidades: una vez convertido al cristianismo, podrá estudiar los textos sagrados, subir puestos en la escala eclesiástica y alcanzar la gloria. Incluso podría convertirse en el nuevo Papa Zeidlus I, el representante supremo de la religión católica. Las palabras de Satán impresionan fuertemente a Zeidel. La víctima ha caído en la red.

Zeidel se convierte al cristianismo. Día y noche estudia, piensa, escribe; se aprende de memoria capítulos enteros del Nuevo Testamento, discute con los eruditos cristianos sobre teología. Con el tiempo se convierte en un experto latinista y empieza a escribir una apología contra el judaísmo, *Apologia Contra Talmudum*, uno de esos



tratados filosóficos interminables que en la ficción de Singer reflejan un estado de confusión más que un logro intelectual<sup>51</sup>:

For years Zeidel worked on his treatise, but still it was not finished. His standards were so high that he was continually finding flaws, yet the more changes he made, the more he found were necessary. He wrote, crossed out, rewrote, threw away. His drawers were full of manuscript pages, notes, references, but he could not bring his work to a conclusion. (Zeidlus: 176)

El estado de confusión crece y Zeidel acaba por poner en duda todas las creencias religiosas. Su situación se complicará cuando, repentinamente, se vuelve ciego. Zeidel, el hombre que quiso ser Papa, acabará sus días en los pórticos de las iglesias mendigando una moneda para poder vivir. Zeidel se da cuenta de que todo está perdido:

Zeidel decided, after much hesitation, to become a beggar outside the church of Crakow. I have lost both this world and the world to come, he reasoned, so why be haughty? If there is no way up, one must go down. (Zeidlus: 176)

Zeidel decide volver al judaísmo. Pronto vuelven a sus labios fragmentos de la Gemara, la Mishnah, de los Salmos, todo aquello que aprendió en su juventud. Sin embargo, aunque despojado de todo resto de orgullo, todavía quiere conocer la verdad.

<sup>51</sup> Otros ejemplos de este tipo de tratados aparecen en los relatos *Caricature* y *The Spinoza of Market Street* (ambos en *The Spinoza of Market Street*, 1961). En el primero de ellos, el Dr. Margolis lleva veinticinco años escribiendo un tratado filosófico. Al final de su vida se da cuenta de que su trabajo está lleno de contradicciones y todo le parece banal: "He was uncertain whether his philosophy, a return to metaphysics, had any value. At sixty-nine he no longer had the need to see his name in print. If he could not bring out a consistent system, it was better to keep silent" (*Caricature*: 121). En el segundo relato, el Dr. Fischelson lleva treinta años estudiando la obra *Ethics* de Spinoza y escribiendo un comentario sobre ella. Sin embargo, la obra del filósofo holandés le parece cada vez más confusa y, en cuanto a su comentario sobre la misma, parece encontrarse en un estado de caos intelectual: "He had drawers full of notes and drafts, but it didn't seem that he would ever be able to complete his work" (*The Spinoza*: 9).

Hasta el último instante de su vida lucha por conocer esa verdad que él cree que existe y por la que tanto ha sufrido. Cuando Satán aparece para reclamarle lo que es suyo, Zeidel concluye:

If Hell exists, everything exists. If you are real, He is real. Now take me to where I belong. I am ready. (Zeidlus: 178)

Satán, acompañado por una banda de demonios, transporta el alma de Zeidel hasta el Infierno, donde le aguardan los Ángeles de la Destrucción. La burla, lo grotesco, están presentes en la últimas líneas del relato:

Here comes Zeidlus the First, one (demon) said to the other, the yeshiva boy who wanted to become Pope. (Zeidlus: 178)

### 6.2.3 THE DESTRUCTION OF KRESHEV

Se trata de uno de los relatos más característicos de Singer dentro del grupo denominado *Relatos Apocalípticos*<sup>52</sup>. Satán se convierte de nuevo en el narrador de

---

<sup>52</sup>Alexander (1990) establece una clasificación de los relatos de Singer, de acuerdo con su temática. En el grupo que denomina *Apocalyptic Tales* recoge *The Destruction of Kreshev* (en *The Spinoza of Market Street*, 1961) y

esta historia donde vuelve a imperar la idea de que el caos es el antecedente necesario para la redención mesiánica. En este relato, Singer recupera el tema del falso mesianismo y la demonología y los funde en una historia única de pérdida y destrucción.

La crítica (Alexander, 1990: 38) ha considerado este relato el contrapunto de *The Gentleman from Cracow*, donde el demonio (como personaje) empuja a la perdición a toda la comunidad judía. Sin embargo, en *The Destruction of Kreshev* el demonio (ahora narrador) centra su atención en tres personajes que constituyen el triángulo central de la historia y que, tras su perdición individual, provocarán la destrucción de todo el poblado de Kreshev, aunque de manera indirecta.

Lise, el personaje central del relato, nos recuerda inevitablemente a otro personaje de Singer, la heroína de *Yentl the Yeshiva Boy*, puesto que como ella, no está interesada en las labores típicas de la mujer, sino que siente una gran pasión por los libros y conoce las Sagradas Escrituras y el Talmud tanto o más que cualquier erudito varón:

Her father had told her repeatedly that it was not proper for a girl to study the Torah and her mother cautioned her that she would be left an old maid since no one wanted a learned wife, but these warnings made little impression on the girl.

Lise was always very polite to her friends, would serve them Sabbath fruits, nuts, cookies, cakes, but she never had much to say- her mind was concerned with weightier matters than dresses and shoes. (*The Destruction*: 97)

Su padre, Reb Bunim Shor, el hombre más rico de la comunidad, le pide que elija entre dos pretendientes que ha preparado para ella. Uno es de Lublin, apuesto, alto, rico, pero de poco nivel intelectual. El otro, en cambio, viene de Varsovia, es pobre, no

---

*The Gentleman from Cracow* (en *Gimpel the Fool*, 1957). Singer trata el tema más extensamente en su novela *Satan in Goray* (1955).



sólo en la cuestión monetaria sino en su aspecto físico, pero un prodigio de erudición y sabiduría. Lise se interesa por este último, el muchacho de Varsovia llamado Shloimele:

He is, may God preserve us, an orphan, and he is at present studying at the Zusmir yeshiva. I am told that he knows the entire Talmud by heart and that he is also a philosopher and a student of the Cabala. He has already written a commentary on Maimonides, I believe. (The Destruction: 101)

Una vez más, no es sólo Lise la que decide quién será su futuro esposo, sino que el Maligno no pierde el tiempo y hace que Lise se enamore perdidamente de Shloimele:

At times she believed that his face had been shown to her in a dream before the marriage (...). The truth was that I, the Evil Spirit, required so great a love for the furtherance of my schemes. (The Destruction: 103)

Después de la boda, Shloimele introduce a su esposa en el estudio de la Cábala. Juntos experimentan con el sexo hasta límites insospechados. En el pueblo no se habla de otra cosa: todos sospechan que algo extraño está sucediendo:

It's all very strange, people whispered to each other. Something weird is going on there. And the old women sitting on their porches and darning socks or spinning flax had a perpetually interesting topic of conversation. And they listened sharply with their half-deafened ears and shook their heads in indignation. (The Destruction: 110)

Sin embargo, nadie puede saber qué es lo que ocurre en la alcoba por las noches. Bueno, sí, nuestro narrador omnisciente. Él será el encargado de contarnos los secretos de alcoba. Pronto Lise se da cuenta de que Shloimele es un discípulo de Sabbatai Zevi, el falso mesías que tras su muerte, mucho tiempo atrás, había dejado un

gran grupo de seguidores en muchas ciudades. Se dedicaban a pasarse amuletos con los nombres del diablo, Lilith, Asmodeo o el propio Zevi; se complacían en engañar a los piadosos y provocar el caos, corrompiendo los principios de la Torá y la Cábala. Shloimele es uno de ellos:

Shloimele began to reveal to Lise the powers possessed by evil spirits- that they were not only satans, phantoms, devils, imps, hobgoblins and harpies, but that they also held sway over the higher worlds, as for example Nogah, a blend of sanctity and impurity. (The Destruction: 112)

Shloimele cree, como su maestro, que el exceso de degradación aumenta la santidad en el individuo y que cuanto más atroz sea la perversidad, antes llegará el día de la redención. Por ello, no duda en someter a Lise a todo tipo de vejaciones. Su degradación y caída hacia el abismo es para Shloimele el prelude necesario para alcanzar lo sublime: todas las pasiones deben llevarse a su límite antes de la llegada del Mesías. El instrumento que utilizará para alcanzar la máxima degradación será Mendel, el cochero. Shloimele obliga a Lise a que cometa adulterio con Mendel:

Tell me the truth, Lise my love, how would you like to go to bed with Mendel the coachman? (The Destruction: 114)

Para ello utiliza una oratoria similar a la de nuestro narrador demoníaco, sin olvidarse de revestir su discurso de autoridad, con ejemplos bíblicos o historias de adulterios famosos. Lise cae vencida en la trampa que le han preparado las fuerzas del mal:

Lise lay exhausted and confused by his oratory. The bed beneath her vibrated, the walls shook and it seemed to her that she was already swaying in the net that I, the Prince of Darkness, had spread to receive her. (The Destruction: 115)

Pero, sobre todo, la convence de que ella y Mendel son, respectivamente, la reencarnación de Abeishag the Shunammite y Adonijah, el hijo de Haggith, y que sólo conseguirán la salvación si se unen en pecado<sup>53</sup>. Lise cae en la trampa. El adulterio se hace público en Kreshev y la destrucción se desata con tintes claramente apocalípticos:

Oy- Satan dances in Kreshev, wailed the black Jew (the rabbi) and clapped his head in both hands. Satan the Destroyer!

The man was right. All that day and through the following night I ruled over Kreshev. No one prayed or studied that day, no ram's horn was blown (...). In every chimney a devil hovered. (The Destruction: 122)

Las abominaciones de Kreshev han sido llevadas a cabo por tres personajes, pero la destrucción alcanzará a todo el poblado. Shloimele, Lise y Mendel encabezan una procesión de castigo donde sufrirán todo tipo de vejaciones y recibirán todo tipo de insultos. Así pagarán su culpa públicamente. El pueblo teme a Mendel y sabe que Shloimele ha reconocido públicamente sus pecados y se considera el único culpable de todo. Por lo tanto, el público se ensaña con Lise, quien sufre todo tipo de humillaciones:

Although the beadle had warned against violence, some of the women pinched and mishandled her. One woman doused her with a bucket of slops, another pelted her with chicken entrails, and she was splattered with all sorts of slime (...). Lise was

<sup>53</sup>Según este relato, Adonías, hijo del rey David, envió a Bathsheba al rey Salomón para que éste le entregara a su concubina Abisag como esposa. Sin embargo, ella era la viuda de su padre y fue obligada a seguir viuda para el



called: "harlot, whore, strumpet, wanton, tart, streetwalder, stupid ass, doxie, bitch"  
and similar names. (The Destruction: 126)

Esa misma noche, Lise se suicida y es enterrada fuera del cementerio, *behind the fence*. Shloimele se marcha al exilio y Mendel desaparece. Pero el pueblo ya está condenado. Una noche empieza un incendio que arrasa el pueblo. A él le seguirá una plaga que acabará prácticamente con todos los habitantes de Kreshev. Y todo ello por el pecado que cometieron un hombre, su esposa y un cochero.

#### 6.2.4 A TALE OF TWO LIARS

En este relato Satán nos muestra cómo se puede llegar a la perdición eterna, a la total destrucción a través de la mentira. Como él mismo afirma al comienzo del texto:

Let me tell you how I manipulated two liars by pulling the strings, making them dance  
to my tune (A Tale: 47).

Los dos embusteros son Glicka Genendel, una viuda sin ningún atractivo físico, pero con cierta supuesta erudición, y Reb Yomtov, viudo también y recién llegado a

---

resto de su vida. Según la ley, su deseo se consideraba un delito, por lo que Adonías fue sentenciado a muerte y ejecutado (1 Reyes II. 13 ss).

Janov. Incitados por el Demonio, preparan su boda a pesar de los rumores y pruebas que demuestran que Glicka miente acerca de su pasado y que las joyas que se habían regalado mutuamente para la boda son falsas. Ante tales perspectivas, la boda parece peligrar, pero Glicka no duda en recurrir a la magia negra para retener a Reb Yomtov:

Glicka Genendel was taking no chances; to make sure of her husband's love, she fashioned a love charm. She plucked hair from a private place and wove it around a button of her dear one's dressing gown; in addition, she washed her breasts in water which she then poured into a potion for him to drink. (A Tale: 52)

De nuevo, Singer recurre a los conjuros rimados que tanto gustan a los demonios:

As a tree has its shadow  
Let me have my love  
As wax melts in a fire,  
Let him burn to my touch.  
Now and forever,  
In me be his thirst,  
Trapped in desire  
Until all turn to dust.  
Amen. Selah. (A Tale: 52)

La magia negra surte efecto y, después de la boda, Reb Yomtov decide visitar algunos pueblos de Polonia para recaudar fondos. Por su parte, Glicka aprovecha para visitar las tumbas de sus antepasados. Por lo tanto, sus caminos se separan. El diablo se

encargará de acompañarlos en el viaje hacia su perdición. Reb Yomtov llega a Piask, pueblo de mala reputación y, desde allí, envía los documentos para el divorcio a Glicka. Luego se marcha a Lublin, donde inventa una nueva personalidad: Solomon Simeon, un erudito viudo de Lituania. Acude como invitado a una casa, donde encuentra a la propia Glicka, quien resulta ser la suegra del anfitrión. Las mentiras se van tejiendo en un denso tapiz del que ya no será posible escapar.

Para complicar las cosas aún más, el demonio se materializa y convence a Reb Yomtov para que huya y, luego, induce a Glicka a cometer un robo y que culpe a su marido:

Steal your daughter's jewl box; then begin to yell. If he's apprehended he'll be the one who's thrown in jail. That way your revenge is certain. (A Tale: 60)

Reb Yomtov es apresado y llevado ante el juez. Nadie cree su historia. Es condenado a la horca y, desde su desesperación, empieza a rezar. Pronto aparece de nuevo el demonio:

Are you stupid enough to still believe in the power of prayer? Remember how the Jews prayed during the Black Plague, and, nevertheless, how they perished like flies? And what about the thousands the Cossacks butchered? There was enough prayer, wasn't there, when Chmielnicki came? (A Tale: 64)

El diablo recurre al pasado histórico para convencer a Yamtov. Reviste su discurso de una autoridad definida: la época de la Peste Negra, los ataques de los cosacos, las matanzas de Chmielnicki<sup>54</sup>. Estos hechos históricos hicieron que una gran

<sup>54</sup>Singer vuelve a hacer referencia a las masacres de Chmielnitzki (o Chmielnicki) ocurridas entre 1648-1649 y dirigidas por Bogdan Chmielnitzki, un cosaco ucraniano que se levantó en armas contra el gobierno polaco. Su ira se dirigió hacia los judíos, la mayoría de los cuales trabajaba para el gobierno. Como Hitler, Chmielnitzki



parte de los judíos abrazaran el mesianismo de Sabbatai Zevi en un intento desesperado de escaparse de la catástrofe que se avecinaba. Sin embargo, el propio mesianismo no condujo más que a la catástrofe de la inmoralidad y de la apostasía (Alexander, 1990: 35).

El diablo le habla al modo de los filósofos, utiliza preguntas retóricas. Todo es válido para llevarlo a la perdición eterna y el último paso es la conversión al cristianismo. La apostasía es otra de las variantes favoritas de Singer cuando el judío reconoce que ya no tiene salvación posible. De este modo, sabe el demonio que Yomtov estará totalmente perdido tanto en este mundo como en el próximo. Sólo le queda la muerte:

Now Reb Yomtov realized that he had cut himself off from all of his worlds. His sorrow was so extreme that he lost his power of speech and spoke not one word as the hangman tightened the noose around his neck. (A Tale: 66)

Para Glicka, el demonio prepara otra trampa con idénticas consecuencias. Vuelve a Piask para recuperar los documentos del divorcio y Leib, quien tiene en su custodia dichos documentos, se los entrega a cambio de sexo. Glicka acepta con una mezcla de repudia y atracción:

She wanted to scream but I muffled her voice. Oddly enough she was only half afraid; the other half of her was alive with lust. Leib pulled her down onto the straw; he stank of leather and horses. She lay there in silence and astonishment. (A Tale: 71)

---

odiaba a los judíos indiscriminadamente. Sus tropas asesinaron a más de cien mil judíos, cuando el total de la población judía en el mundo no sobrepasaba, probablemente, el millón y medio. El horror provocado por estas matanzas y el estado de caos generalizado indujo a muchos judíos a seguir al falso mesías Shabbetai Zevi casi dos décadas más tarde (Telushkin, 1991: 208-9).

El diablo se ha encargado de nublar su razón. Ya está todo preparado para su destrucción. Los guardas asaltan la casa y Glicka es acusada de robo y prostitución. Son inútiles las explicaciones y las excusas. Nadie cree a una mentirosa. La noche anterior a su ejecución, Satán aparece e intenta convencerla de que se convierta al cristianismo, como Reb Yomtov. Pero esta vez, la tozudez de Glicka vence al demonio y muere como una buena mujer judía:

Don't think I didn't do my best! I pleaded with her over and over again, but, as it is written: A female has nine measures of stubbornness. (A Tale: 73)

El demonio le cuenta esta historia a Lilith, quien no duda en ir a visitar al par de mentirosos en el infierno. Allí se retuercen víctimas de los más terribles castigos. Un grupo de diablillos les recordará que sus labios cardaron el hilo y sus bocas tejieron la tela de las mentiras.

### 6.2.5 TWO CORPSES GO DANCING

El demonio no sólo se divierte con los vivos. También, de vez en cuando y sólo por diversión es capaz de darle vida a un cadáver durante un tiempo y ver qué sucede. Singer analiza la presencia de los muertos entre los vivos, observa cómo pueden pasar

desapercibidos, cómo se integran en una sociedad que no se preocupa por ellos. Se transforman en muertos vivientes, zombies que vagan entre las sombras sin pasiones, sin ambiciones, como marionetas del destino.

En este relato, Satán maneja los hilos de esta pareja de muertos vivientes. El demonio no tiene capacidad para resucitar a los muertos, pero sí puede darles vida durante un tiempo, hasta que el juego le resulta aburrido y los hace volver a su tumba:

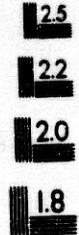
I, the Evil One, can for a short time infuse a corpse with the breath of life, with animal spirits as the philosophers choose to call it, and send it to roam among the living (...). When the game becomes boring, I end it. "Back to your sepulcher, Mr. Corpse," I order, "enough of your tricks." And the corpse crumbles like dust, for while it has been carousing, it has kept on rotting all the same. (Two Corpses: 173)

En esta ocasión, elige para sus juegos a Itche-Godl, un pobre hombre que ya parecía que estaba muerto antes de morir. Su muerte por enfermedad a los treinta y seis años resulta tan insignificante que su cadáver queda relegado al olvido en el más allá:

Usually after a man dies the Angel Dumah confronts him, demands his name, and then proceeds to weigh up his good against his evil deeds. But Itche-Godl lay rotting for months without anyone coming to question him, forgotten not only by the angels but by the devils as well. It was only by accident that I learned of this forsaken cadaver, and then it occurred to me why not have some fun with it. (Two Corpses: 174)

Itch-Godl vuelve de las sombras y regresa a su casa. Su esposa Tryna Rytza, quien se ha vuelto a casar, se niega a recibirlo y el pobre Itch-Godl tiene que irse a un albergue. Allí, el demonio se materializa y lo convence para que cometa todo tipo de atrocidades. Itche-Godl tiene miedo del más allá. El diablo se encarga de abrirle los





MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

desapercibidos, cómo se integran en una sociedad que no se preocupa por ellos. Se transforman en muertos vivientes, zombies que vagan entre las sombras sin pasiones, sin ambiciones, como marionetas del destino.

En este relato, Satán maneja los hilos de esta pareja de muertos vivientes. El demonio no tiene capacidad para resucitar a los muertos, pero sí puede darles vida durante un tiempo, hasta que el juego le resulta aburrido y los hace volver a su tumba:

I, the Evil One, can for a short time infuse a corpse with the breath of life, with animal spirits as the philosophers choose to call it, and send it to roam among the living (...). When the game becomes boring, I end it. "Back to your sepulcher, Mr. Corpse," I order, "enough of your tricks." And the corpse crumbles like dust, for while it has been carousing, it has kept on rotting all the same. (Two Corpses: 173)

En esta ocasión, elige para sus juegos a Itche-Godl, un pobre hombre que ya parecía que estaba muerto antes de morir. Su muerte por enfermedad a los treinta y seis años resulta tan insignificante que su cadáver queda relegado al olvido en el más allá:

Usually after a man dies the Angel Dumah confronts him, demands his name, and then proceeds to weigh up his good against his evil deeds. But Itche-Godl lay rotting for months without anyone coming to question him, forgotten not only by the angels but by the devils as well. It was only by accident that I learned of this forsaken cadaver, and then it occurred to me why not have some fun with it. (Two Corpses: 174)

Itch-Godl vuelve de las sombras y regresa a su casa. Su esposa Tryna Rytza, quien se ha vuelto a casar, se niega a recibirlo y el pobre Itch-Godl tiene que irse a un albergue. Allí, el demonio se materializa y lo convence para que cometa todo tipo de atrocidades. Itche-Godl tiene miedo del más allá. El diablo se encarga de abrirle los

ojos: no hay nada más allá. El hombre puede hacer lo que quiera en la tierra porque después ya será demasiado tarde:

"There is no such place as hell," I informed him. "A corpse knows nothing and feels nothing. There is no Judge and no Judgment." (Two Corpses: 176)

Aquí surge la metáfora que Singer utiliza para representar al hombre moderno carente de toda ilusión, sin pasiones y, por lo tanto, sin elección. Singer compara al hombre desilusionado, vacío, al hombre eminentemente existencialista, con un cadáver. Por lo tanto, el hombre que no decide libremente, no es hombre, no existe y, por lo tanto, está muerto entre los vivos<sup>55</sup>.

Por otra parte, el demonio nos presenta a Finkle, una viuda comerciante que cae enferma y debe marcharse a Varsovia en busca de un médico de reputación. Nueve meses más tarde regresa tras una estancia en un hospital. Itche-Godl y Finkle se conocen y Satán decide casarlos. A nadie le pasa desapercibido el extraño comportamiento de Finkle desde su vuelta:

At home, too, her maid observed that she was behaving strangely. She barely touched the food placed before her, never attended to personal needs or washed herself or changed her clothing. In the morning her bed appeared unslept in, never disarranged, as smooth and cold as the day before. When she walked through the house, her footsteps made no sound, and often when the maid spoke to her there was no reply. (Two Corpses: 183)

---

<sup>55</sup>Singer se interesó por el tema de los muertos vivientes desde una época muy temprana. En 1925, escribió un relato titulado *In the World of Chaos*, donde relata las aventuras de un cadáver que vaga por Polonia sin saber que lo es. Un rabino le demostrará su estatus, le abrirá los ojos: "Unbutton your gaberdine and you'll see that you're wearing shrouds." (Kresh, 1979: 100). Este relato no se ha traducido al inglés. El tema del cadáver viviente volverá a aparecer en la producción literaria de Singer posteriormente.



Efectivamente, Finkle es otro cadáver viviente, tal y como descubriremos al final del relato. Singer utiliza para la boda toda una imagería surrealista: la novia aparece vestida de negro, el escenario se llena de pesadas velas encendidas, las paredes del dormitorio desaparecen y la cama se convierte en un pozo sin fondo. Itche-Godl y Finkle desaparecen en la oscuridad de las tinieblas sin dejar el menor rastro.

El demonio termina su relato muy satisfecho. Además, nos aconseja que andemos con cuidado. Itche-Godl y Finkle no son los únicos muertos vivientes sobre la tierra. El mundo está lleno de ellos:

The world is full of dead ones in sable capes and fur coats who carouse among the living. Maybe your neighbour, maybe your wife, maybe yourself.. Unbutton your shirt. It's possible that underneath your clothes your body is wrapped in a shroud.  
(Two Corpses: 186)

### 6.3 LOS ESCRIBAS DEL MAL

#### 6.3.1. FROM THE DIARY OF ONE NOT BORN

En este relato, Singer nos cuenta la historia de un diablo y su evolución, desde su estatus inicial de medio demonio, medio espíritu hasta su ascenso a demonio completo. En la primera parte del relato, nos cuenta su historia y la habilidad que este diablillo posee para hacer montones de travesuras:

My father, a yeshiva student, sinned as did Onan, and from his seed I was created- half spirit, half demon, half air, half shade, horned like a buck and winged like a bat, with the mind of a scholar and the heart of a highwayman. I am and I am not. (From the Diary: 117)

Incluso en un estatus tan elemental, ya se permite adoptar un tono burlón y ciertamente fanfarrón:

Since my life span is eternal, and since I don't have to worry about making a living, bringing up children, or accounting my deeds, I do just as I please. (From the Diary: 118)

La primera parte de la historia se completa con un ejemplo de estas fechorías suyas, de las que nadie puede escapar. Reb Paltiel y su esposa se encuentran en una situación económica deplorable. Por fin la esposa logra convencer a su marido para que

vaya a Varsovia y le pida dinero a su hermano. Para Reb Paltiel eso supone una humillación, pero así lo hace. En el camino de vuelta, con el cheque en el bolsillo, se siente humillado. El diablillo se ha transformado en una pulga y se instala en la barba de Reb Paltiel. Una vez en casa salta de la barba a la cara de la esposa. El susto hace que se le caiga el cheque dentro del fuego. Como comenta el diablillo, nadie escapa de la mala suerte:

Try to hang a flea! Try to run away from bad luck! Try to figure out where the evil spirit is! (From the Diary: 120)

El diablillo le cuenta su relato a Asmodeo y a su esposa Lilith. Ambos parecen muy divertidos, sobre todo Lilith, quien no duda en augurarle un buen destino a nuestro diablillo:

She (Lilith) laughed with such abandon that the desert rang with the echoes of her glee, and she, herself, the Queen of Satan's Court, tweaked my nose:

"You're really a first rate little devil!" she said to me. "Some day you'll do big things!"

(From the Diary: 120)

En la segunda parte, la profecía de Lilith se ha cumplido. Nuestro diablillo es ahora un demonio adulto que ya ha superado la fase de las travesuras domésticas y se dedica a cometer fechorías más terribles. Esta segunda parte del relato nos narra la historia de la soltera de Turbin, cómo la convenció para que se casara con él (bajo la apariencia de un honesto abogado) y su posterior abandono. El demonio se ha endurecido con el tiempo. No deja atrás su tono burlón y fanfarrón, pero ahora se muestra más cruel y lascivo:



She was a maiden in her thirties, both of whose parents were dead. She supported herself by baking cookies for the yeshiva students. She was short and stout, with a large bosom and an even larger what-do-you-call-it. (From the Diary: 122)

And then I pinch her where she's fattest. My wife shoots up into the air. The bed shakes. She lets out a scream. "Are you crazy, or what? What are you pinching me for? Heaven help me- what kind of hands have I fallen into?" (From the Diary: 123)

Su crueldad no tiene límites. A la mañana siguiente de la boda devuelve su esposa al rabino afirmando que no era virgen. Inventa toda una serie de mentiras hasta que pone a todo el pueblo en contra de la pobre esposa. Acabará abandonándola antes de firmar los documentos del divorcio. Su esposa se convierte en una mujer abandonada que responde a Dios y al pueblo entero arrojándose a un pozo y acabando así con su desdichada vida.

El diablo, orgulloso, tiene la aprobación directa de su Jefe Superior:

Asmodeus himself praised my little job.

"Not bad," he said. "You're on the way." And he sent me to Machlath, the daughter of Namah, the she-devil who teaches young demons the paths of corruption. (From the Diary: 125)

En el título mismo de la historia, *From the Diary of One not Born*, Singer recoge su proyecto inicial de darle a la estructura del relato la de un monólogo escrito, en forma de diario o libro de memorias, tal y como aparecía originalmente en el subtítulo de los relatos *Zeidlus the Pope* y *The Unseen*, a saber: *From a Series of Stories: The Memoirs of the Evil One*.

Singer utiliza la forma del diario como el soporte estructural en el que se relatan las experiencias diarias. Como en cualquier diario íntimo, en la entrada se recogen los

datos relacionados con el tiempo y el lugar desde el que se escribe. En este relato tenemos dos entradas que corresponden a cada una de las partes del relato:

Where man does not walk, where cattle do not tread, Friday the thirteenth of the thirteenth month, between day and night, behind the Black Mountains, in the wasted woodland, at the castle of Asmodeus, by the light of a charmed moon. (From the Diary: 117)

Where the heavens are copper and the earth iron, on a field of toastools, in a ruined outhouse, on a dung heap, in a pot without a bottom, on a Sabbath night during the winter solstice, not to be thought of now, nor later, nor at night, Amen Selah! (From the Diary: 121)

El Yo del diario íntimo tiene algo de secreto, de cerrado. El narrador es un cronista de su día a día, de la cotidianeidad y de lo coetáneo. Frente al Libro de Memorias, que nos narra hechos desde un pasado lejano y asentado (como en *The Last Demon*), el diario nos presenta los hechos desde un presente abierto a posibilidades futuras. De ahí la proyección futura del final. Al demonio todavía le queda mucho camino por recorrer:

Asmodeus himself praised my little job.

"Not bad," he said. "You're on the way." (From the Diary: 125)

### 6.3.2 THE MIRROR

El narrador de esta historia no es Satán sino un pequeño diablillo que sólo está interesado en seducir a Zirel y llevarla a la perdición. Zirel es una mujer hermosa y refinada que apenas se relaciona con sus vecinos y que prefiere pasarse horas enteras en su habitación observando lo hermosa que es:

*Zirel had much to gaze at. Her skin was white as satin, her breasts as full as wineskins, her hair fell across her shoulders, and her legs were as slender as a hind's. She would sit for hours on end delighting in her beauty. (The Mirror: 70)*

El diablillo conoce la existencia de Zirel y decide conquistar su alma con un arma infalible en este caso: la vanidad. Para ello se instala en el espejo, fiel a la tradición esotérica que refleja la creencia de que los demonios podían aparecer en los espejos y contestar a las preguntas que los hechiceros les formulaban (Dan, 1980: 27). Zirel se queda perpleja ante la visión del diablillo:

*There I was, black as tar, long as a shovel, with donkey's ears, a ram's horns, a frog's mouth, and a goat's beard. My eyes were all pupil. She was so surprised that she forgot to be frightened. (The Mirror: 70)*

El diablillo sabe que debe jugar con la vanidad de Zirel y con su aburrimiento. No duda en alabar su belleza y en contarle su historia, cómo se descubrió que era hijo de una diablesa y un humano, su expulsión del Monte Seir y su triste éxodo de un lugar



a otro, hasta llegar a la alcoba de Zirel. Apela a la compasión de Zirel, quien por otra parte se siente alagada y divertida por este personaje. Mientras gana poco a poco la confianza de Zirel, en el infierno todo se prepara para la llegada anunciada de una nueva víctima:

The Angel of Death stood ready with his rod; a zealous little devil busied himself preparing the cauldron for her in hell; a sinner, promoted to stoker, collected the kindling wood. Everything was prepared. (The Mirror: 72-73)

Zirel, cuyo nombre significa *adorno*, es la viva imagen de los placeres terrenales, lo carnal, lo material. Su alma está perdida desde el mismo instante en que se mira en el espejo, símbolo de la vanidad. Y Zirel cae en la trampa. La segunda vez, es ella quien llama al diablillo. Éste aparece rápidamente, en cuanto Zirel pronuncia la última sílaba del conjuro:

Swift is the wind  
Deep the ditch,  
Sleek black cat,  
Come within reach.  
Strong is the lion,  
Dumb the fish,  
Reach from the silence,  
And take your dish. (The Mirror: 73)

Al diablillo le encantan las cantinelas, las rimas y los versos infantiles. Al introducir las cánticos o aleluyas satánicos, Singer recoge la tradición iniciada por

Peretz, primer escritor que introdujo este tipo de composiciones demoníacas en la literatura yiddish. Con ellos se invoca la presencia de los seres malignos y, en boca de ellos, marcan el descaro y la diversión, dan el toque burlón característico de estos seres. Una vez que Zirel ya ha llegado al infierno, dos demonios se disputan su cuerpo mientras entonan un cántico:

Argin, margin,

Here's a bargain.

A pretty squirrel,

Name of Zirel.

Open the door,

To love impure (The Mirror: 76)

Singer volverá a utilizar estos cánticos en varios de sus relatos, siempre en relación con los demonios, las brujas u otros seres malignos, como es el caso de las canciones infantiles que ahuyentan el mal en *Blood* (1964) o los versos que servirán de alimento y cobijo al diablillo en *The Last Demon* (1964).

Estos monólogos contienen una combinación inteligente y muy apropiada del estilo de un personaje típico de la cultura yiddish, el *batkhn* o maestro de ceremonias que se encargaba de entretener con tono jovial y lúdico a los invitados en las bodas. Este estilo consiste en el uso de partes rimadas dentro de la narración y de un tipo de lenguaje utilizado en el estudio religioso. Mediante el uso de esta técnica, el narrador consigue los toques de humor y bufonería inherentes a la naturaleza de los demonios. De esta manera se percibe que, junto a la maldad del demonio, existe otro aspecto de chanza e ingenio (Shmeruk, 1976: 106).

Entre una aparición y otra, al diablillo le queda tiempo para filosofar, para hacerse preguntas teológicas, también en forma rítmica:

And what is Eve without a serpent?

And what is God without Lucifer? (The Mirror: 73)

La seducción de Zirel es sólo una distracción momentánea en el universo del diablillo. Por fin la convence para que se vaya con él y se la lleva al valle de las sombras donde la abandona. Una vez conseguido su objetivo, desaparece todo el interés por Zirel. El demonio se marcha con la tarea cumplida, filosofando, que parece ser es lo que realmente le interesa hacer en sus ratos de ocio:

Is there a God? Is He all merciful? Will Zirel ever find salvation? Or is creation a snake primeval crawling with evil? How can I tell? I'm still a minor devil. Imps seldom get promoted. Meanwhile generations come and go, Zirel follows Zirel, in a myriad of reflections- a myriad of mirrors. (The Mirror: 77)

La respuesta de Zirel al demonio es la propia respuesta de Singer a sí mismo: no puede haber arte demoníaco sin un Dios. Una vez que los parámetros de lo bueno y lo malo han desaparecido, ya no hay necesidad de seducir, de tentar. Sin opuestos, la tentación es absurda y sin tentación ya no hay tensión creativa: el fin de las dicotomías bien/mal implica el fin del producto artístico. Debe existir alguien anclado en el pasado, en la tradición, en el folclore. Alguien en quien las dicotomías bueno/malo, sacro/profano, pecado/virtud todavía funcionen. Ese alguien, para Singer, es el escritor yiddish en el exilio, disfrazado de demonio contador de cuentos, como el diablillo de *The Mirror*, el último de su especie, como el demonio de *The Last Demon*, el único



demonio vivo en un mundo en el que no hacen falta seres malignos que induzcan al hombre a la perdición, porque el hombre ya está perdido:

I, a demon, bear witness that there are no more demons left. Why demons when man himself is a demon? Why persuade to evil someone who is already convinced? I am the last of the persuaders. (The Mirror: 179)

### 6.3.3 THE LAST DEMON

El narrador de esta historia afirma ser el último de los demonios sobre la tierra. Además, utilizando una fina ironía, nos dice que es judío, uno de los elegidos:

I don't have to tell you I am a Jew. What else, a Gentile? I've heard that there are Gentile demons, but I don't know any, nor do I wish to know them. (The Last Demon: 179)

Este demonio se alimenta de las letras hebreas, vive en un libro de cuentos escrito en yiddish, último resto del naufragio tras la catástrofe, y está destinado a pasar el resto de sus días en Tishevitz, un punto de la geografía perdido, olvidado de la mano de Dios, un pueblo lleno de barro donde se mueren hasta los gallos de las veletas. Allí está destinado siguiendo las órdenes de Asmodeo, jefe supremo, porque ha sido incapaz

de llevar a cabo la prueba que se le había encomendado: tentar al rabino del pueblo y ganar su alma:

An order comes from Asmodeus himself. "Stay in Tishevitz and fry. Don't go further than a man is allowed to walk on the Sabbath". (The Last Demon: 186)

Se queja de la mezquindad de los hombres del pueblo y, por tanto, de la mezquindad de sus pecados. Así, los pecados carecen de significado, tan sólo son caprichos, han perdido todo su valor, como los demonios totalmente innecesarios ya:

There is no further need for demons. We have also been annihilated. I am the last, a refugee. (The Last Demon: 186)

Así están las cosas cuando nuestro demonio decide probar suerte e intentar vencer al Rabino de Tishevitz, un ejemplo de hombre erudito y piadoso:

He's not yet thirty, but he's absolutely stuffed with knowledge, knows the thirty-six tractates of the Talmud by heart. He's the greatest Cabalist in Poland, fasts every Monday and Thursday, and bathes in the ritual bath when the water is ice cold. (The Last Demon: 181)

Esta será su misión: convertir a un hombre santo en un pecador. Le ofrece mujeres, dinero, fama, pero todo es inútil. El rabino es realmente un desafío para el demonio de Tishevitz. Decide entonces recurrir a tres de los pecados infalibles: la lujuria, el orgullo y la avaricia. Concentra todas sus fuerzas en la avaricia y va preparando su trampa. Una vez más se valdrá de todos los medios lingüísticos a su alcance para convencerlo de que debe transmitir su conocimiento al resto del mundo, que debe ser famoso y respetado por todas las eminencias. Vuelve para ello al duelo

dialéctico, un arma letal que casi llega a darle la victoria. Para ello citará textos bíblicos, personajes históricos y, sobre todo, se revelará como un perfecto conocedor de la demonología. En el mundo del mal todo está preparado para acoger el alma del rabino:

The angel in charge of Edom has marshaled a clan of demons against you. Satan lies in wait also. Asmodeus is undermining you. Lilith and Namah hover at your bedside. You don't see them, but Shabriri and Briri are treading at your heels. If the Angels were not defending you, that unholy crowd would pound you to dust and ashes. (The Last Demon: 184)

El diablo le dice que podrá librarse de su destino si busca la fama y el reconocimiento por el mundo. El rabino duda y pide una prueba. El demonio recupera su valor mágico y hace sus trucos moviendo los libros, papeles y demás objetos de la habitación. Pero el Rabino todavía duda. Entonces le pide una segunda prueba: le pide al demonio que le enseñe los pies. El demonio está perdido; los seres malignos pueden transformar cualquier parte de su cuerpo excepto las garras de sus pies, siempre visibles.

El demonio está destinado a quedarse en Tishevitz toda la eternidad. Ha perdido la batalla, pero el mundo no se ha salvado. El demonio se transforma en el cronista del holocausto:

I've seen it all, the destruction of Tishevitz, the destruction of Poland. There are no more Jews, no more demons (...). The rabbi was martyred on a Friday in the month of Nisan. The community was slaughtered, the holy books burned, the cemetery desecrated. (The Last Demon: 186)



El narrador vive entre las letras hebreas de un libro de cuentos en yiddish. Su alimento no puede ser más simbólico: alef, bet, gimel... Mientras existan las letras, las palabras, los libros, aunque sean de ficción, nuestro demonio vivirá:

When the last letter is gone,

The last of the demons is done. (The Last Demon: 187)

Con este final truncado por la cantinela infantil Singer nos presenta una metáfora: el demonio que se alimenta de las letras es el escritor yiddish en el exilio (Alexander, 1990: 11). Singer nos presenta la ambigua relación que existe entre el escritor yiddish moderno y la experiencia de la cultura judía moderna desde un punto de vista sobrenatural. Como al propio Singer, al demonio le han quitado el mundo de la Europa del Este en el que se desenvolvía. Los dos han sido testigos del holocausto, pero nos cuentan sus historias desde un tiempo detenido, como si nada hubiera pasado. Los dos tendrán que alimentarse del polvo y las cenizas que cubren los libros de historias en yiddish.

Para el demonio, el tiempo se ha detenido y eso le permite desempeñar su cargo en el *shtetl* y saltar fuera del tiempo. En el ático donde vive tiene todo lo que un narrador puede desear: un paisaje legendario poblado de falsos mesías, una biblioteca repleta de libros de historias en yiddish y la soledad para evaluar los límites de su propio arte paródico. También tiene la posibilidad de mezclar con infinitas posibilidades este mundo y el futuro, el pasado y el presente, lo humano y lo demoníaco.

Por último, la elección del espacio donde se desarrolla la acción no es gratuita. Tishevitz es un lugar muy especial. The Last Demon apareció por primera vez publicado en el periódico *Forverts*, el 29 de marzo de 1959, con el título original en yiddish *Mayse Tishevits* (Cuento de Tishevitz). Según la tradición, en Tishevitz nació y

murió el falso mesías ben Joseph. Además, para el escritor yiddish, *Mayse* seguido del nombre de un lugar es una especie de código para referirse a un tipo especial de narración: el relato sobre mártires y holocaustos. Esta tradición se origina en el siglo XVIII con los relatos de *Mayse Uman* (Roskies, 1995: 300). Singer responde a la última catástrofe del pueblo judío, el holocausto, recurriendo al pasado, al recuerdo de los relatos apocalípticos y las referencias a falsos mesías. Ya en su obra *Satan in Goray* (1955) explota esta faceta con la mención del falso mesías Sabbatai Zevi, de Tishevitz y su mesías local:

Some insisted that he was Messiah, the son of Joseph, who, as the holy volumes indicated, was to be killed as the precursor of the true Messiah; others argued that Messiah, the son of Joseph, had already come in the person of one Reb Abraham Zalman, who had perished in Tishevitz, martyred for the sanctification of God's name, the son of David. (*Satan in Goray*: 25)

Tishevitz, cuna del falso mesías, parece ser el sitio indicado para la última tentación del hombre y el refugio lógico para el último contador de cuentos en yiddish.

#### 6.4 NARRADORES SOBRENATURALES: SINGER Y EL NIVEL ALEGÓRICO

Con los relatos sobrenaturales de Singer nos adentramos en el terreno de lo alegórico. En sus narraciones, Singer ha creado un mundo alegórico compuesto de lo absurdo, lo improbable, lo mitológico, lo místico, la tradición y la fe. Básicamente, estos elementos se utilizan para simbolizar dos espacios metafísico-morales. En el nivel inferior de la realidad, existe un mundo material donde coexisten la lujuria, la avaricia, la miseria y la ambición. Este mundo se caracteriza por lo absurdo, los excesos, el caos y las fuerzas del mal. Pero también existe un espacio superior espiritual, donde encontramos el amor original, la disciplina y el estudio, y que se caracteriza por las revelaciones verdaderas, la piedad y los valores tradicionales.

Singer dirige su mirada hacia las esferas celestes, desde donde nos cuenta en Jachid and Jechidah (en *Short Friday and Other Stories*, 1964) las vidas de las almas en un estado previo a su transformación en materia, en cuerpo, o dirige su atención hacia los abismos infernales en Shiddah and Kuziba (en *The Spinoza of Market Street*, 1961) para contarnos el terror y el desprecio que sienten los demonios hacia la humanidad. También investiga los almacenes donde las almas aguardan su reencarnación en *The Warehouse*, o hace que un gallo diserte sobre la tradición religiosa y la fe en Cockadoodledoo (ambos relatos en *The Séance and Other Stories*, 1968)

En todas estas narraciones utiliza un nivel alegórico de representación. Desde su propia visión del mundo, Singer adapta las supersticiones de las gentes sobre las que escribe. Y así, toma los demonios y demás seres del mal de la tradición de la Europa del Este, de la Biblia, los Apócrifos y el folclore medieval y los transforma en fuerzas simbólicas del mal en su amplia alegoría. Y lo hace de un modo muy efectivo. Para empezar, utiliza el sistema explicativo de la Cábala, sin dejar atrás lo misterioso, lo



místico y lo mitológico. Con todo ello perfila una parte integral de las vidas de sus personajes y consigue superar la artificialidad característica de la mayoría de las obras alegóricas. No hay nada extraño en el hecho de que un miembro del *shtetl* hable sobre Satán, *Shedim*, o fuerzas del mal. De hecho, estas fuerzas desempeñan un papel fundamental dentro de la consciencia del *shtetl*. Por ello, Singer logra integrar lo real y lo mítico de una manera equilibrada. Crea una alegoría enérgica con gente viva y espíritus capaces de sacarle partido a la ironía amarga y cómica de la vida.

#### 6.4.1 JACHID AND JECHIDAH

Singer entra en el terreno de lo sobrenatural con el relato titulado *Jachid and Jechidah* (en *Short Friday and Other Stories*, 1964). En esta historia, el autor nos recuerda la idea de Wordsworth de que morimos hacia la vida y mantenemos el recuerdo de nuestra tierra divina (Alexander, 1990:14). Un ángel femenino llamado Jechidah es condenado a muerte por blasfemia y por haber negado la existencia de Dios. La condena es descender a ese cementerio llamado Tierra. Jechidah añora su pasado mientras espera su cruel destino:

She was no longer allowed to hear the music of the spheres, to smell the perfumes of Paradise and to meditate on the secrets of the Torah, which sustained the soul. She could no longer bathe in the wells of balsam oil. (Jachid: 82)

Pero sobre todo, más allá de la pérdida de los placeres celestiales, la peor pérdida para Jechidah es la de su amado Jachid. Desde su celda oscura aguarda el destino e imagina eso que allí se llama Muerte:

She was convinced that when a soul descended to Earth it was to extinction, even though the pious maintained that a spark of life remained. A dead soul immediately began to rot and was soon covered with a slimy stuff called semen. Then a grave digger put it into a womb where it turned into some sort of fungus and was henceforth known as a child. Later on, began the tortures of Gehenna: birth, growth, toil. (Jachid: 82-83)

Una vez en la vida, Jechidah crece con absoluta normalidad en una familia formada por otras almas muertas. Con el tiempo estudia en la universidad y fija su residencia en una gran necrópolis. Acostumbrada a los hábitos terrenales, confunde muerte por vida y ansía seguir su instinto femenino de utilizar su vientre como tumba para nuevos muertos:

Like all female corpses, Jechida yearned to perpetuate death, to have her womb become a grave for the newly dead. But she couldn't do that without the help of a male with whom she would have to copulate in the hatred which corpses call love. (Jachid: 86)

Por una feliz coincidencia conoce a Jachid, de quien se enamora. Jachid había sido su alma compañera en la otra vida. Jechidah no lo recuerda, pero, de vez en cuando, tiene la sensación de haberlo conocido antes:

Where have I seen him before? How is it his voice sounds so familiar to me? Jechidah wondered. And how does it happen that he's called Jachid? Such a rare name. (Jachid: 87)

Ninguno de los dos recuerda su vida pasada. Jachid es ahora un estudiante de medicina atrapado en el positivismo científico de su educación y para quien la Tierra es el único mundo que existe:

What you call the soul is nothing but vibrations of matter, the product of the nervous system. (...) If there is no soul and life is nothing but a short episode in an eternity of death, then why shouldn't one enjoy oneself without restraint? If there is no soul, there is no God, free will is meaningless. Morality, as my professor says, is nothing but a part of the ideological superstructure. (Jachid: 89)

Tan sólo a través de los sueños pueden los humanos (las almas muertas) llegar a contemplar su vida anterior, el hogar del que fueron exiliados. La visión es suficiente para que Jechidah reconozca que toda la creación es parte del plan establecido por Dios, un plan en el que se incluye la copulación, el destino, el libre albedrío. Singer se vale de lo onírico para reestablecer el mundo perdido, un pasado de paraíso perdido que ya no se puede alcanzar desde la realidad:

In her dream Jechidah had ascended again into the world of her origin. There she saw her real mother, her friends, her teachers. Jachid was there, too. The two greeted each other, embraced, laughed and wept with joy. (Jachid: 89)



En su sueño. Jachid y Jechidah llegan a una cárcel donde un alma espera su condena. Jechidah sabe que este alma será su hija. Antes de despertar Jechidah oye una VOZ:

The grave and the grave digger have met. The burial will take place tonight. (Jachid: 90)

En este relato Singer presenta la muerte como una liberación, como el retorno a la vida verdadera. Para ello parte de la teoría de las almas originales que son ejecutadas para llegar a la vida. Utiliza la imaginería de las almas-ángeles que descienden a la Tierra como castigo, perdiendo así para siempre su paraíso.

La imaginación de Singer no se detiene. Desde su inconformismo inquieto, vuelve a darle la vuelta al relato. Si las almas de los cielos son capaces de bajar a la Tierra y experimentar una nueva vida ¿por qué no pueden subir a la Tierra las almas que habitan los infiernos? Singer explora los infiernos y sus habitantes en otro inquietante relato sobrenatural titulado *Shiddah and Kuziba* (en *The Spinoza of Market Street*, 1962).

#### 6.4.2 SHIDDAH AND KUZIBA

Se trata de uno de los relatos más imaginativos, enigmáticos y sobrenaturales de Singer. El punto de vista se sitúa en los demonios que habitan el infierno. Sentados en las profundidades de la Tierra, encontramos a Shiddah y a su hijo enfermo Kuziba:

Shiddah's body was made of cobwebs; her hair reached to her anklebones; her feet were like those of a chicken; and she had the wings of a bat. Kuziba, who looked like his mother, had, in addition, donkey ears and wax horns. (Shiddah: 111)

Kuziba tiene miedo de los seres humanos que viven en la superficie de la Tierra. Shiddah trata de calmarlo asegurándole que se encuentran seguros en su refugio secreto. En el orden establecido, los ángeles ocupan las alturas, los demonios las profundidades y los hombres la superficie de la tierra. Kuziba quiere saber qué son los seres humanos. Shiddah siente una aversión tremenda por el ser humano:

They (human beings) are the waste of creation, offal; where sin is brewed in a kettle, mankind is the foam. Man is the mistake of God. (Shiddah: 112)

Shiddah reduce el hombre a una mera distracción de Dios en el acto de la creación. Se trata de un ser imperfecto, expuesto a múltiples peligros por culpa de una fisonomía débil. Su principal ocupación es hacer el mal y, como todos los ignorantes, se creen los únicos seres con vida y los más inteligentes. Tanta torpeza les ha llevado a negar la existencia de otros seres como los ángeles o los demonios. Pero sobre todo tienen algo en gran cantidad, la insolencia:

Imagine! They study wisdom on crushed wood pulp smeared with blotches of ink. And their ideas come from a slimy matter which they carry in a bony skull on their necks. (...) But one thing they do possess in great measure: insolence. If God the Omnipotent did not have so much patience he would have destroyed such rabble long ago. (Shiddah: 113)

Una vez más, tanto los ángeles como los demonios de Singer, están dispuestos a justificar al autor cuando éste amplía los límites de uno a otro mundo, hacia arriba, los espacios celestiales, o hacia abajo, los abismos de la Tierra. En este submundo reina la oscuridad y el silencio. En la simbología geográfica de Singer, la oscuridad tiene unas connotaciones poderosas, a menudo positivas. El silencio también supone una profundidad más allá del habla y la consciencia. En él se contiene la esencia de toda esencia. Ese último silencio es Dios. El padre de Kuziba, Hurmiz, está en una yeshiva y allí se dedica al estudio del silencio:

She thought of her husband, Hurmiz, who did not live at home. He went to the Yeshivah of Chittim and Tachtim which was thousands of yards deeper, nearer the center of the earth. There he studied the secret of silence. (Shiddah: 114)

De nuevo aparece la yuxtaposición de elementos naturales y sobrenaturales. Los principios de oscuridad y silencio que gobiernan en este reino se rompen repentinamente. Una máquina humana establece el caos y llegan la luz y el ruido. El ser humano ha llegado a las profundidades de la Tierra:

There was a terrible thundering. A racketing clamor filled the cave as if a thousand hammers were beating.(...) Presently, a monstrous spiraling machine plunged through the ledge of rock in front of them. (Shiddah: 116)



Shiddah y Kuziba observan aterrorizados a los mineros que invaden su espacio con la luz. Su apariencia es feroz, sucia y más degradada que la de los del resto de su especie. Shiddah comprende que la única salida posible es hacia arriba. Ambos confían en que sean ciertas las historias que siempre han escuchado sobre la incapacidad del hombre de desvelar los misterios con su intelecto. Saben que allí arriba también hay cuevas, grietas, tumbas donde buscar refugio. Afortunadamente, el hombre no lo ha cubierto todo con su codicia. En la Tierra también viven demonios, imps, sombras, hobgoblins, todos exiliados del infierno. El exilio siempre es mejor que la esclavitud. Shiddah confía en que la última victoria la ganará el silencio:

For Shiddah knew that the last victory would be to darkness. Until then, demons who were forsaken or driven-out would have to suffer patience. But a time would come when the light of the Universe would be extinguished. All the stars would be snuffed out; all voices, silenced; all surfaces, cut off. God and Satan would be one. The remembrance of man and his abominations would be nothing but a bad dream which God had spun out for a while to distract himself in his eternal night. (Shiddah: 118)

#### 6.4.3 THE WAREHOUSE

La imaginaria sobrenatural que Singer utiliza en estos relatos se completa con *The Warehouse* (en *The Séance and Other Stories*, 1968). Si hasta ahora Singer se ha ocupado de los ángeles en las esferas celestes y de los demonios en las profundidades

de la Tierra, en esta ocasión el autor dirige su atención hacia las almas que esperan cuerpos donde reencarnarse. Nos encontramos ante uno de los relatos más divertidos y divergentes de la producción literaria de Singer. En el depósito donde las almas esperan sus cuerpos reina un caos burocrático. En la espera, las almas cuentan sus experiencias: allí está el filósofo que cree en el poder de Dios pero niega su omnipotencia, la mujer obsesa que sólo piensa en satisfacer su lujuria, el marido avaro que se quitaba la ropa interior al llegar a casa para no gastarla. Toda una galería de personajes que esperan e imaginan cómo será su nuevo cuerpo. No siempre resulta fácil que alma y cuerpo coincidan:

You'll be handed a body whether it fits or not. I know. I've been here now for more than thirty years. For ten years I worked sorting bodies. The whole thing's just one enormous mess. A woman's torso is given a man's head. Just a short time ago, a man's body turned up with a pair of breasts of a wet nurse. They even get mixed up on who gets what genitals. You know hermaphrodites, don't you? (The Warehouse: 122)

Una de las almas se impacienta y pregunta por qué no aparece Dios para arreglar las cosas. Pronto las almas se ven envueltas en un debate teológico, entre las almas ateas que niegan la existencia de Dios y Bagdial, el supervisor del depósito, quien opina que el problema es que Dios se ha retirado al séptimo cielo, a un espacio infinito de distancia, y ha dejado de preocuparse por lo que ocurre en el depósito de almas.

Bagdial comienza la tarea y va repartiendo cuerpos. Nadie parece conforme con su destino pero no queda otro remedio que aceptarlo. El avaro se reencarna en un eunuco, la prostituta en una vieja solterona, un ladrón en una víctima, un cochero en un caballo, una cocinera en la escupidera de su señor. Todos quieren cuerpos hermosos, perfectos. Parece ser que eso es lo único importante en la Tierra, cuando se olvida la existencia del alma:

All of you clamor for beautiful bodies, but if you get one, what use do you make of it? It's destroyed, either by drinking or by lechery or by sloth. A short time ago we did a splendid job; soul and body fitted perfectly. Once a millennium we do such a good job. But that pampered little body started eating as if it had been given a bottomless stomach. It ate for forty years and returned round as a barrel, a mere heap of repulsive flesh. (The Warehouse: 123)

Nadie se salva del descontento, ni siquiera Bagdial, que también se queja de su situación laboral en el cielo:

Is it much better in heaven? I stay here all day surrounded by rabble and listen to their needling. Other angels sing hymns three times a day and that's the end of it. Some can't even sing, only bellow. The higher your position, the less work you do. He created the world in six short winter days and has been resting ever since. (The Warehouse: 127)

#### 6.4.4 COCKADOODLEDOO

Singer vuelve a la idea de inversión de la realidad, al desdoblamiento de la realidad dual, en Cockadoodledoo (en *The Séance and Other Stories*, 1968). Pero esta vez recurre a la fábula. El narrador es el bisnieto del gallo que se posaba en la silla del



rey Salomón, conoce varios idiomas y nos habla directamente. De nuevo, Singer invierte los papeles y hace que un gallo nos cuente cómo pensar y actuar. Al mismo tiempo, se repite el desdoblamiento en dos realidades (una terrenal y otra divina), al que venimos haciendo referencia:

There exists a heavenly rooster- his image is our own; and there is a heavenly Cockadoodledoo. The Rooster on High crows through our windpipes, he performs the midnight services through us, gets up with us for prayers when the morning stars sing together. Your people pore over the Cabala and rack your brains. But for us the Cabaia is in the marrow of our bones. What is cockadoodledoo? A magical name. (Cockadoodledoo: 82)

El gallo es creyente, como la mayoría de los personajes de Singer, y afirma su creencia en la palabra mágica *cockadoodledoo*. Asume su destino y se considera un eslabón más en la cadena de la vida. Sabe también que sólo hay un único fin, la muerte:

I know the end too well: death. Whether they'll make a sacrifice of me for Yom Kippur, for the Sabbath of Moses' Song of the Red Sea, the slaughterer waits, the knife is sharp, everything is prepared. (Cockadoodledoo: 82)

A continuación, el gallo nos habla de las gallinas: sobre su hipocresía, su atractivo, su coqueteo, su habla fácil y vacía. Tiene cinco esposas y las describe de manera que sus características coinciden con distintos tipos de mujeres. Kara, la princesa, paciente y de buen corazón, mantiene limpio su lugar en el gallinero. La pasión entre ambos hace ya tiempo que desapareció, pero queda el cariño de la costumbre. Tsip, la segunda esposa, es justo lo contrario: delgada, huesuda y de color rojo, se nos presenta como una gallina celosa, glotona y obsesionada por el sexo. *Chis* es completamente blanca, bondadosa y tranquila como una paloma. Está tocada por la

gracia divina del Gallo Celestial. Pre-pre es la peor de todas. Tiene todos los vicios que una gallina puede tener: negra como el carbón, delgada como un palo, ladrona y rencorosa. Le falta un ojo, como recuerdo de una pelea con su primer marido, y tiene apariencia masculina. En las noches de luna llena cacarea como si fuera una posesa. La última de las esposas es Cluckele, su propia hija. La quiere como padre y marido, pero sospecha que la dulce y presumida Cluckele está enamorada de otro gallo.

La descripción de las esposas coincide, a grandes rasgos, con la tipología de la mujer que estableció E.T. Beck en su artículo antológico sobre Singer y la mujer judía y al que ya hemos hecho referencia con anterioridad. Beck presentó los estereotipos femeninos de las obras de Singer y los clasificó en cinco categorías. No es difícil relacionar algunos de ellos con las esposas del gallo: la mujer-sumisa (Kara), la mujer-tentadora (Tsip), la mujer-bruja (Pre-pre), la mujer-arpía y la mujer-víctima (Chip).

El gallo nos cuenta la relación con sus esposas, pero parece estar más interesado por las tradiciones religiosas. En la tercera parte del relato vuelve al problema de la fe, tema recurrente en los personajes de Singer. El gallo nos cuenta un milagro. Un día estaba esperando al matarife. Lloraba y rezaba pues sabía que el fin estaba próximo:

Everything was silent, everything held its breath. It seemed as if the world had asked the ultimate question and was waiting for an answer: yes or no, one way or another. (...) My heart didn't beat, my blood didn't flow, nothing stirred. It was midnight, but I had no urge to crow. Had the end come? (Cockadoodledoo: 87)

De repente escuchó una voz nueva, una palabra nueva. Y así volvió a nacer. El sonido lo sobrecogió tanto que hasta hoy día sigue con su plegaria y nos cuenta las maravillas de la fe:

Happy is he who believes. A time will come when all will see and hear, and the cockadoodledoo of the Rooster on High will ring throughout heaven and earth.  
(Cockadoodledoo: 90)

Con toda seguridad, el secreto del gallo está más allá de nosotros mismos. El misterio queda sin resolver porque nosotros necesitamos saber cómo llegar a ver la verdad. La palabra mágica, *cockadoodledoo*, no nos sirve por muy mágica que sea.



## 7. CONCLUSIONES: EL DEMONIO Y LA ESTÉTICA DE LO ETERNO

La presencia de personajes sobrenaturales en la obra de Singer le sirve al autor de puente entre un pasado (tanto la Polonia del siglo XVII como los tiempos bíblicos) y un futuro permanentes, que en su obra se traducen por el más allá, la eternidad.

Singer recupera el pasado a través del demonio. Su tratamiento de la demonología lo aparta de la tradición yiddish puesto que, tal y como ya hemos visto, no se aproxima al demonio simbólicamente. Al mismo tiempo, Singer tampoco se integra en la tradición de la literatura judío-norteamericana. La singularidad del uso de los espacios míticos en la obra de Singer contiene unas directrices originales y específicas basadas en las nociones de tiempo y espacio bajo la perspectiva de la eternidad.

En la obra de Singer, el tiempo domina tiránicamente al espacio. El espacio es tan sólo la materialización que el tiempo necesita para reencarnarse, como el cuerpo que un alma transmigrada necesita para encontrar su espacio. De este modo, nada es nuevo, ni viejo. Singer no retrocede en el tiempo de manera sentimental (enfoque característico de la obra de Aleichem) para enseñar al lector moderno la piedad de los patriarcas

bíblicos o históricos: sus rabinos no son santos; su relato bíblico favorito y más recurrente es el de Jacob haciéndose pasar por Esaú (narración que representa el engaño y la transgresión); sus demonios son reales y aterradores, no son símbolos para alegorizar la realidad. Singer recupera un pasado en el que los muertos cobran vida.

En la mayoría de los relatos nos encontramos con la parábola de la conversión, en la que las relaciones básicas se establecen entre Dios y el hombre, no entre hombres. El modelo de línea argumental es la conversión, desde el desafío, el pecado, la lujuria, la avaricia y la duda, hacia la sumisión, la virtud, la castidad y la fe desinteresada en Dios. Puesto que tan sólo el pecador radical puede llevar a cabo una conversión dramática de este tipo, los protagonistas de Singer no pueden actuar de manera distinta a como lo hacen. Singer se aparta del camino establecido por la tradición religiosa y también del sendero marcado por la literatura yiddish. Desde su aislamiento recupera el *shtetl* con una versión muy particular del mismo, grotesca e incluso, en ocasiones, macabra.

La parábola de la conversión se integra dentro del camino de rebelión, pérdida y retorno al que ya hemos hecho referencia. El demonio singeriano es concebido como agente del mal, como el introductor y director del mal en el mundo, incapaz de atacar directamente a Dios, pero obsesionado por destruir su obra, su plan de salvación.

En aquellos relatos en los que Satán es el narrador omnisciente, éste lidera y vence todas las batallas. Es un final común en todas estas narraciones: Satán quiere dejar huella de su paso por la eternidad, pero siempre victorioso. Desde su papel de microdios y destructor nos relata todas las batallas en que ha vencido. El demonio utiliza la escritura como un modo de realización, como representación material de su existencia y, por tanto, como testimonio de la realidad. Satán, como representante del mal, es un ser eternamente deficiente, puesto que no se basta a sí mismo. Se trata, pues, de un ser ontológicamente pobre al que se le han adscrito todos los valores negativos imaginables: indeterminación, dependencia, inestabilidad, materialidad, etc. En el

judaísmo, las nociones mal y pecado son indisolubles y, desde este punto de vista, el mal moral o pecado se concibe como un alejamiento de Dios causado por una voluntad de independencia respecto a la persona divina. Por tanto, cada vez que el demonio hace que el hombre caiga en la tentación, está dando realidad al mal, avanzando lentamente hacia su propia realización ontológica, legitimando a través del hombre-instrumento su posición en la realidad. El demonio narrador utilizará al hombre para su realización ontológica y, la escritura, para materializar su existencia.

Si la recurrencia en la temática de Singer se centra en la parábola de la conversión, la estrategia artística que utiliza es la inversión. En lugar de acomodarse hacia el lector moderno, hace que el lector se dirija hacia él. La figura de Satán le permitirá hacer que los muertos cobren vida, que lo mágico y lo real queden fundidos en una nueva unidad indisoluble.

La recuperación de la figura del demonio en la obra de Singer tiene una doble justificación: histórica y literaria. Por una parte, las dos promesas bíblicas están presentes en su producción literaria: la tierra prometida y la llegada del Mesías. Se trata de dos promesas basadas en la espera y el exilio, y que han contribuido a configurar el pasado histórico como un continuo desde sus orígenes, con una fuerte cohesión de identidad colectiva. Ante la ausencia de la llegada del Mesías, las dos promesas bíblicas se unen dándole a la historia el potencial bíblico de extensión y revelación.

Singer toma esta promesa bíblica y la historia del pueblo judío como fuentes del pasado en su totalidad. Los fantasmas del pasado recuperan la continuidad cronológica judía. Para Singer no se puede ignorar la historia. El pasado está tan vivo como el presente. En palabras de Singer:

In this world of old Jewishness I found a spiritual treasure trove. I had a chance to see our past as it really was. Time seemed to flow backward. I lived Jewish history.  
(Buchen, 1968: 203)



Vivir la historia del pueblo judío significa vivir con la realidad de los fantasmas y encadenar la identidad personal a la identidad colectiva.

Por otra parte, también existe una justificación literaria. En este punto, es inevitable la conexión con la biografía de Singer. Singer fue educado en una familia tradicional y pronto sintió la necesidad de liberarse de la ortodoxia y el gueto. Sus lecturas iniciales fueron la filosofía y la literatura profana. Pronto descubrió que las preguntas eternas continuaban sin respuesta y que los movimientos utópicos (el comunismo, el budismo o el yiddishismo) estaban abocados al fracaso, como también lo estuvo su vuelta al mesianismo. Todas estas alternativas resultaron ser absolutistas o relativistas: el Spinozismo llevó a la afirmación nazi; el comunismo proclamó la hermandad universal al mismo tiempo que dirigía los pogromos<sup>56</sup> contra los judíos; el yiddishismo prometió el renacimiento del mundo yiddish a la vez que exigía la asimilación.

Singer, como el hijo pródigo, regresa a casa. Reconoce la sabiduría del tradicionalismo familiar pero no está ciego ante los excesos que éste lleva consigo. Singer es escéptico en ambos sentidos: observa el pasado con una mirada moderna, pero adopta una óptica tradicional para analizar la modernidad. En el pasado Singer encuentra la norma y el exceso, lo antiguo y lo moderno. Para nuestro autor, la verdad está en la totalidad y en la tensión que ésta presupone. Esa tensión es tanto intelectual, nacida de la dualidad, como artística, fruto de la forma y el tiempo. La historia es la extensión de la Biblia pero también el paso hacia el mito y el drama eterno de la esclavitud y la libertad.

La elección de Singer del pasado como cronología básica para su microcosmos representa su búsqueda última de la totalidad mediante la proximidad bíblica y mítica.

---

<sup>56</sup> Se trata de los ataques organizados contra los judíos de la antigua Rusia que tuvieron lugar entre 1881 y 1920. De un modo más general, se utiliza este término para designar cualquier tipo de ataque antisemita (Telushkin, 1991: 247).

Busca la ausencia de tiempo en un espacio donde el tiempo, o bien no exista, o bien al menos esté ralentizado.

Singer se sitúa en el *shtetl*, eje de la tradición y la modernidad. No podía haber retrocedido hasta los tiempos bíblicos porque se habría convertido en un novelista histórico, un erudito de un pasado muerto. Tampoco podía centrar su trabajo en los tiempos modernos y utilizar, al mismo tiempo, su visión tradicional sin riesgo de ser tachado de fanático o moralista.

Singer se aleja del mundo moderno, no para abandonarlo sino para poder encontrarse con su sombra. Su ficción se convierte en una encrucijada donde se encuentran los vivos y los muertos, lo real y lo maravilloso, la modernidad y la tradición. Encontramos en el trabajo de Singer el poder que tiene la literatura para transformar la experiencia en mito, para darle al pasado irrecuperable e increíble su estatus presente como leyenda.

Ante todo, Singer respeta el principio aristotélico de verosimilitud. Sus demonios trabajan en un tiempo y lugar llenos de supersticiones. Además lo hace en el pasado, tiempo especialmente restringido para el demonio. La recuperación de Satán conlleva la recuperación del más allá. Cuando el demonio cobra poder también lo hace el pasado. Satán es un medio parcial pero necesario para la totalidad que Singer persigue. El demonio nunca es un fin en sí mismo, sino que persigue un objetivo oculto. Se trata de un alter ego accesible y tangible de un Dios invisible, lejano, que habita en el séptimo cielo, más allá del infinito<sup>57</sup>. Teológica y artísticamente Satán es necesario. La demonología le ofrece a Singer la base, no la meta de su búsqueda de la totalidad.

Singer utiliza al demonio para avivar la elección moral, no para evitarla. Lo emplea para hacer que la elección personal sea un modo de autocreación o autodestrucción. Satán le sirve no sólo para atormentar al hombre, sino también para contribuir a su existencia vital continua y a su destrucción irremediable.

---

<sup>57</sup> Así lo manifiesta uno de los personajes de Singer en *The Warehouse* (en *The Séance and Other Stories*, 1968, p. 122).

El demonio anima al hombre a que se decante por algunas de las muchas alternativas absolutistas: el falso mesianismo (Sabbatai Zevi), el comunismo, el budismo o los grandes movimientos filosóficos, por citar algunos de ellos. Cualquiera de ellos sirve para acabar con el dualismo inherente a la cultura judía. El demonio intenta persuadir al hombre de que es autosuficiente y de que ya no necesita a Dios, o de que Dios ha caído en el exceso y ya no necesita al hombre. Satán es el eterno crítico del arte de Dios. Como comenta el último de los demonios: "neither judge, nor judgement" (en *The Last Demon, The Collected Stories of I. B. Singer*).

Singer da vida al demonio para luchar contra él, puesto que sin tensión no hay posibilidad de *totalidad*. Singer no niega su existencia sino que, al contrario, la apoya como la mitad necesaria para la totalidad. El autor une a Dios con el demonio, la casa de estudio con el burdel, reúne los contrarios no como enemigos sino como aliados, no como alternativas sino como dos versiones de lo mismo. El resultado es una fusión de religión y filosofía, una metapsicología que se aprecia en toda la vida y obra del autor.

Esta fusión de dualidades está patente desde el comienzo de su vida. En su biografía, su padre es descrito como un Hasid, seguidor de rabinos extraordinarios, un hombre dado a lo maravilloso y lo mágico. Su madre, en cambio, es una racionalista. Singer observa esta dualidad y la retrata magníficamente en *Why the geese shrieked* (en la colección *In My Father's Court*):

In our home there was always talk about spirits of the dead that possess the bodies of the living, souls reincarnated as animals, houses inhabited by hobgoblins, cellars haunted by demons. My father spoke of these things, first of all because he was interested in them, and second because in a big city children so easily go astray. (...) But my mother came from a family of rationalists and was by nature a skeptic. (*In My Father's Court*: 11-12)



La fusión de dualidades continúa tanto en el plano espiritual, donde se funden los reinos del bien y del mal heredados de la Cábala, como en el plano racional, donde Singer se debate entre lo terrenal y lo filosófico. El resultado es una fidelidad escéptica a todo lo extraño, lo grotesco, a todo lo *anormal*, además de una reverencia cautelosa por todo lo terrestre y lo sensible. Sus personajes violan el principio de convergencia: los que ascienden al cielo son seres sobrenaturales; los que descienden a la tierra, bestias. Arriba y abajo resultan ser dos espacios idénticos puesto que el demonio ocupa ambos extremos del espectro.

Singer nos cuenta cuentos desde una distancia protectora. Se acerca al mundo desde lejos, desde el pasado, desde más allá de las tumbas. A través de la estética del pasado, Singer es un representante del escritor judío para quien lo oblicuo y lo sensacional son el camino más poderoso para llegar al centro, a la verdad.

Desde el punto de vista literario, el uso que Singer hace de Satán lo convierte en un escritor gótico (Buchen, 1968: 207). Su trabajo se plantea en los términos tradicionales de la maldad y la justicia y se asienta sobre el marco estable del folclore tradicional, en su caso, un mundo que agoniza. Al mismo tiempo su obra está repleta de ese sentimiento de soledad característico de la narrativa contemporánea, de esa alienación, de ese miedo. No sin motivo alguno ha sido comparado con los maestros de la novela gótica y los escritores sureños norteamericanos:

It is not surprising, therefore, that within American fiction, he has easily found a place with the masters of the Gothic and the macabre; those who admire him tend also to admire Carson MacCullers and William Faulkner, Tennessee Williams and William Styron- that is the Southern writers who have rooted their vision of nightmare, loneliness and death in the finely sifted actualities of a moribund "traditional" world. (Hochman, 1969: 131)

Es precisamente en la novela gótica donde el Mal ejerce una atracción especial sobre el hombre. El héroe gótico siente una urgencia romántica por romper los moldes sociales, políticos y filosóficos. El demonio hace que el hombre se sienta orgulloso de su transgresión y le otorga una naturaleza satánica que lo lleva, irremediamente, a la rebelión contra Dios. De este modo, la avaricia, la pereza, la envidia, la ambición, el orgullo, dejan de ser las pasiones que siempre han humillado al hombre y lo han rebajado en su valoración ética y pasan a ser los instrumentos que el Maligno utilizará para que éste se autorrealice. Surge así la satanización: el ser humano ya se ha demonizado al poner como rasgo característico de sí mismo la autonomía, según la vieja fórmula kantiana.

Desde la ética kantiana se defiende la libertad, entendida como autonomía (Duque, 1993: 46). Para Kant, el Mal consiste en la inversión racional y libre de los motivos impulsores de la moralidad, una inversión querida del orden moral y divino y, además, consciente. Estas ideas se encuentran en el demonio singeriano, quien no duda en hacer que el hombre se individualice y reafirme en su libertad, oponiéndolo de manera categórica al Dios creador.

Desde la Ilustración, el hombre se libera del demonio como figura simbólica, pero no puede desprenderse del Mal. La reacción romántica contra el kantismo se interpreta como la lucha por restablecer la dignidad del hombre como individuo. Este restablecimiento se conseguirá mediante el regreso del demonio. El primer indicio de retorno llega de la mano de William Blake, para quien el Bien es algo pasivo que implica la obediencia a Dios, mientras que el Mal es algo activo representado por la energía. No obstante, el regreso del demonio se debe, sin duda alguna, al filósofo y místico católico Franz von Baader (1765-1841). El filósofo alemán parte de la idea kantiana del enraizamiento del mal en la libertad y, por tanto, en su racionalidad (. El abuso de la racionalidad, por tanto, inclina al mal. La referencia singeriana en este caso es inevitable, baste recordar las mujeres transgresoras, que lo son en parte, como hemos

visto, porque son racionales, o en la larga lista de víctimas eruditas en los relatos narrados por Satán. Para Baader el Mal consiste en la vieja promesa de la serpiente, *ser como dioses*, es decir, tener voluntad de ser por sí mismos, sin Dios, de fundamentarse por sí mismos y de imponerse a la voluntad divina.

En el siglo XX, la figura del demonio resulta más ridícula que temible. Deja de ser el terrible antiDios para convertirse en un ser grotesco, en una caricatura de lo que había sido. Nos encontramos ante la segunda caída del diablo, en palabras de Karl Rosenkranz (Duque, 1993: 54), de lo terrorífico a lo cómico. Sin embargo, la degradación contemporánea del demonio no afecta al microuniverso literario de Singer. El autor recuperará la figura literaria del demonio desde otra dimensión, más allá del tiempo y del espacio. La función básica del demonio de Singer es la nostálgica en cuanto a encarnación de un pasado imposible, que nunca tuvo lugar (de ahí su carga mítica). La fascinación está asegurada en un mundo en el que no tienen cabida ni pasado ni futuro, sólo la tediosa repetición de un presente inmóvil que en Singer se llamará pasado eterno. En los relatos de Singer, Satán no tiene demasiado tiempo para ser grotesco. Su desaparición, como la de tantas otras cosas en el espacio mítico del *shtetl*, es inminente. Agotará las últimas páginas de su Diario Satánico con el único fin de dejar un recuerdo perenne, un testimonio escrito de su paso por la eternidad, antes de quedarse adormecido entre las páginas de un libro olvidado, escrito en una lengua olvidada, de la que sólo se alimentan los demonios y los fantasmas.



## 8. CODA

Todos los relatos que hemos analizado en esta Tesis Doctoral tratan sobre los judíos de la Europa del Este a finales del siglo pasado y principios de éste que ya termina. Millones de judíos vivían en la antigua Rusia, Polonia, Rumanía y Lituania en unas condiciones terribles. Por ejemplo, en la antigua Rusia existían leyes que prohibían a los judíos la entrada en algunas ciudades; tampoco les estaba permitida la posesión de tierras o el estudio en las escuelas y universidades. Eran continuamente asediados por los pogromos, en los que los agricultores rusos promovidos por las autoridades asediaban sus casas y graneros destruyéndolos. Para estos judíos la vida era peligrosa y difícil. Sin embargo, a pesar de los contratiempos e infortunios fueron capaces de crear una cultura rica en espiritualidad, belleza y alegría personal. Y además lo hicieron en yiddish, una lengua vital y llena de gracia, eminentemente oral y familiar, la lengua de las cosas cotidianas e insignificantes, la lengua de la vida.

Los judíos del *shtetl* valoraban, sobre todo, el conocimiento religioso, el aprendizaje y la meditación. Dios era una presencia viva en sus vidas, una fuerza tangible y cotidiana. La proximidad e intimidad con el dios creador les permitió sobrellevar todo tipo de sufrimientos y les concienció de que la vida tenía valor y sentido, les dio fuerza para sobrellevar las humillaciones y martirios y les permitió introducir la belleza en sus míseras sinagogas, sus pobres hogares y aldeas olvidadas.

A mediados del siglo pasado, la unidad religiosa de los judíos de la Europa del Este se vio sacudida por las ideas de la Modernidad, individualismo, ateísmo y los nuevos descubrimientos científicos que llegaban a los poblados. Algunos intentaron adaptar su religión a las nuevas circunstancias. Otros optaron por abandonar sus creencias. Otros pensaron que ya era hora de rebelarse contra la vida mísera que llevaban, y los movimientos socialistas y sionistas surgieron con fuerza a finales del siglo XIX. La mayoría de los judíos comprendió que no había futuro para ellos en Europa y que debían comenzar una nueva vida. Así empezó su gran exilio hacia los Estados Unidos de América.

Allí se dieron cuenta de que la vida que hasta entonces habían llevado en el Viejo Continente llegaba a su fin. Debían adaptarse a los tiempos modernos si querían sobrevivir. El cambio no fue fácil ni rápido. Tuvieron que aprender un nuevo idioma, cambiar sus viejas ropas y viejas ideas europeas por los nuevos trajes y modos americanos. Fueron abandonando su espiritualidad y resignación por el materialismo deslumbrante de su nueva vida americana. Sin embargo, las condiciones de vida en América fueron durísimas, de una pobreza extrema. Pronto se dieron cuenta de que las calles no estaban asfaltadas con oro, como decían las canciones del musical americano. La pobreza y la riqueza se repartían por igual en aquella nueva tierra donde las mujeres judías ya no llevaban peluca y donde los hombres olvidaban los estudios religiosos para irse a las fábricas textiles del Lower East Side (Howe, 1976: 154).

El 1 de mayo de 1935, en uno de los barcos que a diario llegan a la isla de Ellis, llega Singer al nuevo mundo. Después de unos años de pérdida e inactividad literaria, el arte de narrar cuentos se convertirá para nuestro autor en un acto solitario. Los temas recurrentes de su nueva producción serán la soledad, esa enfermedad típica americana en palabras de Carson McCullers (McCullers, 1972: 265) y la pérdida irremisible que conlleva el ser extraño en tierra extraña. En sus relatos

americanos (a partir de 1960) ya no encontramos ese acento característico del folclore, ni la espiritualidad típicos de los relatos del *shtetl*. Más aún, ya no encontramos pasión. Sus relatos pierden cadencia, ritmo. Desaparecen las frases hechas, los proverbios, el uso dialectal, los cotilleos de las mujeres o las apariciones del demonio. Las fronteras entre judíos y no judíos se diluyen. Ni siquiera el demonio se libra del cambio en el nuevo mundo. Y así, el eterno representante del mal se convierte en un experto en cristianismo, contador de la realidad en lengua inglesa más que en yiddish. El último de los demonios encuentra refugio en el alfabeto yiddish, improvisando rimas y cuentos del mismo modo que lo hacían los niños en Bilgoray o en el gueto de Varsovia. El demonio se esconde en su refugio secreto y desaparece para siempre de los relatos de Singer. El autor volverá a recuperar al demonio a finales de los años setenta, en *A Cage for Satan* (incluido en *Old and Other Stories*, 1979). Sin embargo, el demonio es ahora una ilusión, una equivocación trágica, algo intangible e incorpóreo. La jaula que se había preparado para encerrar la materialización del Mal se quedará vacía, olvidada en una buhardilla polvorienta.

En su última etapa, los relatos polacos reflejarán un modo de vida nostálgico, serán parábolas de un tiempo remoto en una lengua olvidada. Atrás han quedado los años de rebeldía y transgresión. El paso del tiempo ha transformado aquel demonio de pasiones cósmicas y literarias en un viejecito amable, siempre sonriente, que publica cuentos para niños, pensados en inglés originariamente. Sin pasión no hay lucha dialéctica entre contrarios, ni transgresiones, ni tentaciones. Sólo nos queda un sueño de felicidad plácido y nostálgico, una mirada hacia atrás, hacia nuestros propios mundos míticos.



## 9. APÉNDICES

### 9.1 APÉNDICE 1: CRONOLOGÍA

1904 Isaac Bashevis Singer nace en Leoncin (Polonia) el 21 de noviembre (en el pasaporte que utilizó para su entrada a los Estados Unidos figura el 14 de julio como fecha de nacimiento, error que Singer nunca se molestó en corregir). Es el tercer hijo de Bathsheba Zylberman, hija del rabino de Bilgoray en la provincia de Lublin, y de Pinchas Mendel Singer, rabino hasídico de Tomaszow. Su hermana Hinde Esther había nacido en 1891, su hermano Israel Joshua en 1893 y su hermano Moishe lo hará en 1906.

1907-14 La familia traslada su residencia a Radzymin en 1907 y en 1908 a Varsovia. Su padre es el rabino en la calle Krochmalna, donde Singer sitúa su libro de recuerdos *In My Father's Court*. Singer asiste al *cheder* (escuela) local y otras escuelas primarias religiosas.

- 1914-17 La educación de Singer continúa en su propio hogar bajo la tutela de su padre. Su hermana Hinde Esther se casa con Abraham Kreitman y se trasladan a Antwerp (Bélgica). Cuando la guerra estalla, Israel Joshua huye para evitar su reclutamiento. Isaac lo visita en el estudio de un artista y tiene sus primeras experiencias con la vida mundana. En 1915 los alemanes ocupan Varsovia y la familia vive en unas condiciones terribles de pobreza y hambre.
- 1917-23 Para escapar de los problemas de una ciudad ocupada, Singer, con su madre y su hermano pequeño Moishe, salen de Varsovia y regresan con la familia materna a Bilgoray. Singer estudia el Talmud y aprende hebreo moderno, que posteriormente enseñará en casas particulares. Durante este período, se halla inmerso en la cultura hasídica rural, en el folclore autóctono que será la base fundamental de su producción literaria. Aunque está prohibido, estudia también la Cábala. Al mismo tiempo se interesa por el alemán y el polaco, al tiempo que lee la obra de Spinoza. En esta época empieza a escribir su obra literaria y publica sus primeros escritos en un periódico hebreo. En 1921 Singer se matricula en el Seminario Rabínico Tachkemoni de Varsovia, pero regresa a Bilgoray al año siguiente, donde vuelve a enseñar hebreo.
- 1923 Singer regresa a Varsovia donde acepta un empleo como corrector de pruebas en el *Literarische bleter*, un periódico que su hermano Israel Joshua coedita. Allí escribe reseñas y traducciones al yiddish, de las que destacamos entre otras, *Pan and Victoria* de Knut Hamsun, *All Quiet on the Western Front* de Remarque o *The Magic Mountain* de Thomas Mann. También traduce algunas novelas para otros periódicos de Varsovia. Durante este período Singer frecuenta el Club de Escritores de

- 1914-17 La educación de Singer continúa en su propio hogar bajo la tutela de su padre. Su hermana Hinde Esther se casa con Abraham Kreitman y se trasladan a Antwerp (Bélgica). Cuando la guerra estalla, Israel Joshua huye para evitar su reclutamiento. Isaac lo visita en el estudio de un artista y tiene sus primeras experiencias con la vida mundana. En 1915 los alemanes ocupan Varsovia y la familia vive en unas condiciones terribles de pobreza y hambre.
- 1917-23 Para escapar de los problemas de una ciudad ocupada, Singer, con su madre y su hermano pequeño Moishe, salen de Varsovia y regresan con la familia materna a Bilgoray. Singer estudia el Talmud y aprende hebreo moderno, que posteriormente enseñará en casas particulares. Durante este período, se halla inmerso en la cultura hasídica rural, en el folclore autóctono que será la base fundamental de su producción literaria. Aunque está prohibido, estudia también la Cábala. Al mismo tiempo se interesa por el alemán y el polaco, al tiempo que lee la obra de Spinoza. En esta época empieza a escribir su obra literaria y publica sus primeros escritos en un periódico hebreo. En 1921 Singer se matricula en el Seminario Rabínico Tachkemoni de Varsovia, pero regresa a Bilgoray al año siguiente, donde vuelve a enseñar hebreo.
- 1923 Singer regresa a Varsovia donde acepta un empleo como corrector de pruebas en el *Literarische bleter*, un periódico que su hermano Israel Joshua coedita. Allí escribe reseñas y traducciones al yiddish, de las que destacamos entre otras, *Pan and Victoria* de Knut Hamsun, *All Quiet on the Western Front* de Remarque o *The Magic Mountain* de Thomas Mann. También traduce algunas novelas para otros periódicos de Varsovia. Durante este período Singer frecuenta el Club de Escritores de



Varsovia y pierde su fe en el dogma religioso. Su creencia en un Dios que es completamente desconocido y siempre silencioso le lleva del agnosticismo a un misticismo personal que impregna toda su obra.

1924-25 Singer conoce a Runia, la madre de su único hijo, Israel. Se separan en 1935, cuando él se marcha a los Estados Unidos y ella a Rusia, según los senderos divergentes que representan sus diferencias políticas.

1925-28 En 1925, Singer inicia su carrera en el mundo de la ficción en yiddish, con el relato *Oyf der elter* (In Old Age), con el que gana un premio en el concurso literario que organiza el *Literarische bleter*. Lo publica bajo el pseudónimo de *Tse*, y, en 1935, se publica en *The Jewish Daily Forward*. Su segundo relato, *Nerot* (Candles), aparece en 1925 en *Hayom*, bajo el nombre de Isaac Bashevis, una variante del nombre de su madre, que Singer utiliza como tributo a ella y para diferenciarse de su hermano, quien para entonces ya es un escritor consagrado. Entre otros relatos de juventud destacamos *Vayber* (Women), publicado el mismo año en el *Literarische bleter*; *Eyniklekh* (Grandchildren), publicado en el *Varshever shriftn*, 1926-7; *Verter oder bilder* (Words or Pictures), publicado en el *Literarische bleter*, 1927; y *Oyf Oylemhatoye* (In the World of Chaos), en *Di yidishe velt*, 1928. *Two Corpses Go Dancing*, publicado en yiddish en 1943 y en inglés en 1968 en la colección *The Séance*, es una de las muchas versiones que Singer escribió de *In the World of Chaos*.

1929 Muere el padre de Singer en Dzikow. Nace su hijo Israel.

- 1932 Singer y Aaron Zeitlin editan una revista llamada *Globus*, donde se publican varios relatos de Singer, entre los que se incluye *A Zokn* (The Old Man), posteriormente traducido e incluido en *Gimpel the Fool and Other Stories* (1959).
- 1933 Singer publica en el *Globus*, a modo de serial, su primera novela *Satan in Goray*.
- 1934 Singer también escribe para un periódico yiddish en París, el *Parizer haynt*, y, con la ayuda de su hermano empieza a vender sus relatos al *Jewish Daily Forward*.
- 1935 El Club P. E. N. De Varsovia publica *Satan in Goray* como libro. Aconsejado por su hermano, Singer emigra a Nueva York (1 de mayo) para trabajar como periodista sin sueldo a las órdenes de Abraham Cahan, director del *Forward*. Firma sus primeros escritos con los pseudónimos de I. Warshawsky (1939) y D. Segal (1943), y se encarga de una columna en el periódico llamada *It's Worthwhile Knowing*. A principios de 1940 entra a formar parte de la plantilla del periódico.
- 1935-36 Se publica *Der zindiker meshiekh* (Messiah the Sinner) en el *Forward*, sin demasiado éxito.
- 1937 Singer conoce a Alma Haimann Wasserman en Catskills. Se casan el 14 de febrero de 1940. Alma, emigrante alemana y mujer con estudios, ayuda a Singer en sus comienzos trabajando durante muchos años en grandes almacenes de Nueva York. También le ayudará con sus traducciones.

- 1939 La madre y el hermano pequeño de Singer son deportados de Dzikow en un tren para ganado. Ese mismo invierno morirán de frío y hambre.
- 1939-43 En el *Forward*, Singer escribe algunos ensayos sobre viudas, mujeres abandonadas y casos de doble personalidad, temas que serán constantes en su producción literaria. Su títulos van desde *Love, the Eternal Riddle. The Whims of its Victims* hasta *People Who Like to Torture and People Who Like to Suffer* y *We Also Dream While Awake. How*. Escribe artículos y ensayos relacionados con la guerra, como *The War is Really a Moral Issue* y *Algeria, Tunisia, Morocco. What about these Countries our Army is Liberating from the Nazis?*
- 1943 Singer adquiere el estatus de ciudadano norteamericano. Farlg Matones (Nueva York) publica *Satan in Goray and Other Tales* en yiddish. Singer empieza a escribir relatos de nuevo y publica *Zaydlus der ershter* en el *Forward*, que posteriormente será traducido como *Zeidlus the Pope* y recogido en *Short Friday* (1964). También publica *Der roye veeyne-nire*, traducido como *The Unseen* e incluido en *Gimpel the Fool* (1957).
- 1944 El 10 de febrero, a los 51 años, muere su hermano Israel Joshua de un ataque cardíaco. Su hijo Joseph Singer pasará a ser un colaborador asiduo en las traducciones de su tío. Se publica *The Spinoza of Market Street* en yiddish. Posteriormente aparece en *Esquire* (1961) y como título de una colección en la que se incluye en 1961.



- 1945 Se publica *Der kurser fraytik* (Short Friday) en yiddish. Posteriormente aparecerá como título de una colección de relatos (1964). Se publica *Gimpl tam* (Gimpel the Fool), quizás el relato más conocido de Singer, en el *Yidisher kemfer*. Entre otros relatos publicados ese año en yiddish y posteriormente traducidos e incluidos en colecciones de relatos, destacamos *The Little Shoemakers* y *The Wife-Killer*.
- 1946-52 En 1946 comienza la publicación de *The Family Moskat* en el *Forward* por entregas durante tres años. También se emite como serie radiofónica en la cadena WEVD de Nueva York. Antes de que el libro se concluya, Alfred A. Knopf compra los derechos de traducción de *The Family Moskat*. En 1950 se publica en forma de novela y Singer la dedica a su hermano Israel Joshua. Knopf se encarga de la publicación en inglés (traducida por Abraham Gross, Nancy Gross y Singer) y Morris S. Slarsky se ocupa de la publicación en yiddish. Se publica *A Tale of Two Liars* en el *Forward* (en 1961 se incluirá en la colección *The Spinoza of Market Street*). En 1952 empieza la publicación por entregas de *The Manor* en el *Forward*. Eliezer Greenberg prepara una antología de la literatura en yiddish y lee *Gimpl tam* a Irving Howe. Saul Bellow traduce el relato y Howe lo envía al *Partisan Review*.
- 1953 La publicación de *Gimpel the Fool* en el número de mayo del *Partisan Review* es fundamental para la carrera literaria de Singer. Durante los años cincuenta y posteriormente, su obra se publicará en inglés, en revistas como *Partisan Review*, *Commentary*, *The New Yorker*, *Harper's* y *Esquire*. En 1953 se publica *Gimpel the Fool* en *Partisan Review*

con la traducción de Saul Bellow. Singer alcanza una popularidad enorme.

- 1954 Gimpel the Fool aparece en *A Treasury of Yiddish Literature*, editado por Irving Howe y Eliezer Greenberg (Viking Press). Ese mismo año muere Hinde Esther Kreitman, la hermana de Singer.
- 1955 Noonday Press publica *Satan in Goray*, con la traducción de Joseph Sloan en colaboración con Singer, Cecil Hemley y Elaine Gottlieb Hemley.
- 1956 Kval Publishers publica *Mayn tatn's bes-din shtub (In My Father's Court)*.
- 1957 Se publica por entregas *Shadows by the Hudson* en el *Forward* (la novela en inglés se publicará póstumamente en 1998). Noonday publica la primera colección de relatos en inglés *Gimpel the Fool and Other Stories*. Todos los relatos excepto *The Old Man* (publicado en 1932 en el *Globus*) habían sido escritos en Nueva York entre 1941-57. Algunos fragmentos de *Mayn tatn's bes-din shtub* se escenifican en el Folksbeine Theatre de Manhattan.
- 1958 Se publica por entregas *A Ship to America* en el *Forward*.
- 1959 Noonday publica la versión en inglés de *The Magician of Lublin*, traducida por Elaine Gottlieb y Joseph Singer, con la colaboración de Singer. Ese mismo año, Farrar, Straus and Cudahy adquieren la editorial Noonday Press y comienza su larga unión con Singer. El autor da algunas

conferencias en la Universidad de Brandeis y llama la atención del crítico Edmund Wilson.

- 1961 Se publica por entregas *The Slave* en el *Forward* y FS&C publica *The Spinoza of Market Street*, su segunda colección de relatos en inglés.
- 1962 Singer y Cecil Hemley traducen *The Slave* y se publica en FS&C. Por primera vez, Singer figura en las publicaciones de la Modern Language Association Bibliography. Bajo el epígrafe *Yiddish*, aparece el artículo de J. A. Eisenberg, Isaac Bashevis Singer. *Passionate Primitive or Pious Puritan (Judaism)*. Tras varios años de reflexión en los que ha intentado evitar el consumo de carne animal, Singer decide hacerse vegetariano.
- 1963 Richard Hall adapta *Gimpel the Fool* y se pone en escena como obra teatral en un solo acto en el Mermaid Theatre de Nueva York. La Central Yiddish Culture Organization publica *Gimpel Tam un Anderer Dertailunger (Gimpel the Fool and Other Stories)*.
- 1964 Farrar, Straus & Giroux publica *Short Friday and Other Stories*. Singer es elegido miembro del National Institute of Arts and Letters y Edmund Wilson presenta su candidatura para el Premio Nobel.
- 1965 FS&G reedita *The Family Moskat*.
- 1966 Se publica por entregas *Sonim, di geshichte fun a liebe (Enemies, a Love Story)* en el *Forward* (la versión en inglés aparecerá en 1972). FS&G publica la primera colección de relatos biográficos de Singer, *In My*



*Father's Court*, sobre sus recuerdos de infancia y que ya se había publicado en yiddish en 1956. Aparece la primera de una serie de colecciones de relatos para niños, publicada por Harper y Row: *Zlateh the Goat and Other Stories*, traducida por Singer y Elizabeth Shub e ilustrada por Maurice Sendak. Esta publicación gana el primer premio Newbury. Irving Howe edita y presenta el volumen *Selected Short Stories of Isaac Bashevis Singer* en la Modern Library.

- 1967 FS&G publica *The Manor*, traducida en colaboración con Joseph Singer y Elaine Gottlieb, y es seleccionada para el National Book Award. Este año recibe el premio del National Arts Council. Con la publicación el 25 de noviembre de *The Slaughterer*, Singer inicia una larga relación con *The New Yorker* y su colaboración con Rachel MacKenzie, quien se convertirá en su editora. Aparecen dos volúmenes más de relatos para niños: *The Fearsome Inn*, con ilustraciones de Nonny Hogrogian, que gana el premio Newbery, y *Mazel and Shlimazer or The Milk of a Lioness*, con ilustraciones de Margot Zemach, que recibe la categoría de American Library Association Notable. La dificultad de categorizar a Singer como ciudadano americano de Polonia que escribe en yiddish se recoge en el anuario de publicaciones de la Modern Language Association Bibliography: *Isaac Bashevis Singer and the Revival of Satan* (Texas Studies in Language and Literature) de Irving H. Buchen se publica bajo el epígrafe de *Yiddish*, mientras que el artículo de Richard A. Newman, Isaac Bashevis Singer (*Hibbert Journal*) aparece bajo el epígrafe de *American*.

- 1968 FS&G publica *The Séance and Other Stories*, dedicado a la memoria de la hermana de Singer, Hinde Esther. También se publica otra colección de relatos para niños, *When Shlemiel Went to Warsaw and Other Stories*, con ilustraciones de Margot Zemach.
- 1969 *Shlemiel* gana el premio Newbery y recibe la categoría de American Library Association Notable. FS&G publica *The Estate* (segunda parte de *The Manor*), traducida en colaboración con Joseph Singer, Elaine Gottlieb y Elizabeth Shub. También se publica una versión de sus recuerdos infantiles, *A Day of Pleasure of a Boy Growing Up in Warsaw*, con fotografías de Roman Vishniac.
- 1970 Singer gana el National Book Award por *A Day of Pleasure*. FS&G publica *A Friend of Kafka and Other Stories* y para niños: *Elijah the Slave*, con ilustraciones de Antonio Frasconi, *Joseph and Koza* o *The Sacrifice to the Vistula*, con ilustraciones de Symeon Shimin. En mayo, en el Whitney Museum, se presenta a Singer para la Creative Arts Award Medal 1970 de la Universidad de Brandeis.
- 1971 FS&G publica *An Isaac Bashevis Singer Reader* y para niños: *Alone in the Wild Forest*, con ilustraciones de Margot Zemach, y *The Topsy-Turvy Emperor of China*. La Jewish Publication Society publica *Drawings of Tully Filmus*, en colaboración con George A. Perret.
- 1972 FS&G publica *Enemies, A Love Story*. Crown publica *Hasidim*. Con una subvención del American Film Institute, Bruce Davidson produce para la televisión la obra de Singer *Nightmare and Mrs. Pupko's Beard*, que

gana el primer premio en su categoría en el American Film Festival. Se publica para niños *The Wicked City*, con ilustraciones de Leonard Everett Fisher y recibe la categoría de American Library Association Notable.

- 1973 Se publica *A Crown of Feathers and Other Stories*. El Yale Repertory Theatre presenta *The Mirror*, adaptación de la obra con el mismo título que se había publicado en *New World Writing* (1955) y que se había incluido en la colección de *Gimpel the Fool*. Aparece otro libro para niños: *The Fools of Chelm and Their History*, con ilustraciones de Uri Shulevitz.
- 1974 Singer gana su segundo National Book Award con *A Crown of Feathers*. Se publica por entregas *Baal Tsuve (The Penitent)* en el *Forward*. En abril, el Yale Repertory produce *Shlemiel the First*, basado en algunos capítulos de *The Fools of Chelm*. El Chelsea Theatre produce *Yentl* en la Brooklyn Academy of Music. Leah Napolin colabora con Singer en el guión. Se publica *Why Noah Chose the Dove* para niños.
- 1975 Se publica *Passions and Other Stories*. En Julio, Singer recibe el título honorífico de la Universidad Hebrea de Jerusalén, durante la celebración del Golden Jubilee. En Septiembre, la asociación American Friends of the Hebrew University le concede la Medalla de Oro S.Y. Agnon. En octubre *Yentl* se estrena en Broadway, en el Eugene O'Neill Theater, con Tovah Feldshuh en el papel de Yentl y John Shea en el de Avigdor. Posteriormente, Singer recibe el Maggid Award de la American Jewish Public Relations Society.



- 1976 *Naftali the Storyteller and His Horse, Sus*, publicada por FS&G y con ilustraciones de Margot Zemach, recibe la categoría de American Library Association Notable. Doubleday publica *A Little Boy in Search of God: Mysticism in a Personal Light*, con ilustraciones de Ira Moskowitz.
- 1978 En primavera, se estrena en el Guthrie Theater de Minneapolis *Teibele and her Demon*, en colaboración con Eve Friedman. FS&G publica *Shosha*. Menahem Golan y Yoram Globus producen la versión cinematográfica de *The Magician of Lublin*, protagonizada por Alan Arkin, Louise Fletcher, Valerie Perrine and Shelley Winters. Doubleday publica el segundo volumen de recuerdos infantiles, *A Young Man in Search of Love*, con ilustraciones de Raphael Soyer. En el otoño, Singer recibe el Premio Nobel de Literatura.
- 1979 FS&G publica el discurso del Premio Nobel en una edición bilingüe (inglés-yiddish) así como una nueva colección de relatos, *Old Love*, título de uno de los relatos de *Passions*.
- 1980 FS&G publica *The Power of Light: Eight Stories for Hamukkah*, con ilustraciones de Irene Lieblich, y *The Reaches of Heaven*, un estudio de Baal Shem Tov, con veinticuatro aguafuertes originales de Ira Moskowitz.
- 1981 Doubleday publica el tercer volumen de recuerdos infantiles de Singer, *Lost in America*, con ilustraciones de Raphael Soyer.

- 1982 FS&G publica *The Collected Stories*. Avenel Books, por su parte, publica una colección completa bajo el título de *Three Complete Novels: The Slave, Enemies, A Love Story y Shosha*. FS&G publica *The Golem*, para niños, con ilustraciones de Uri Shulevitz.
- 1983 Barbra Streisand produce, dirige y protagoniza la versión cinematográfica de *Yentl*, basada en *Yentl the Yeshiva Boy* de la colección de relatos *Short Friday*. El relato ya había sido adaptado previamente para escena por Singer en colaboración con Leah Napolin, y se había estrenado en Broadway en 1975. La actriz rechaza la versión adaptada de Singer y las diferencias entre ambos son irreconciliables. FS&G publica la versión en inglés de *Baal Tshuve* bajo el título *The Penitent*.
- 1984 Se estrena *A Play for the Devil* en Broadway. Doubleday publica las memorias de Singer en un solo volumen *Love and Exile*, en el que se incluyen *A Little Boy in Search of God*, *A Young Man in Search of Love*, y *Lost in America*, con una nueva introducción, *The Beginning*. FS&G edita una colección de relatos para niños, previamente publicados, en forma de un solo volumen, *Stories for Children*. También publica una edición especial de *Yentl the Yeshiva Boy*, con grabados de Antonio Frasconi.
- 1985 FS&G publica *The Image and Other Stories*, con la traducción de Lester Goran. Se publica por entregas *Der ver aheim (The Way Home)* en el *Forward*.

- 1988 FS&G publica su última colección de relatos, *The Death of Methuselah and Other Stories*, y una novela, *The King of the Fields* (versión inglesa de *Der Kenig vun di felder*).
- 1989 La American Academy and Institute of Arts and Letters otorga a Singer la Medalla de Oro. Paul Mazursky produce y dirige la versión cinematográfica de *Enemies, A Love Story*, protagonizada por Ron Silver, Angelica Houston y Lena Olin. Por motivos de salud, Singer no acude al estreno en Nueva York y Alma Singer lo hace en su nombre. Ahora el matrimonio pasa la mayor parte del año en Florida.
- 1991 FS&G publica la última novela de Singer, *Scum*, versión inglesa de *Shoym* a cargo de Rosaline Dukatsky. El 24 de julio Singer muere en Surfside, Florida.



## 9.2 APÉNDICE 2: DISCURSO PREMIO NOBEL

*Nobel Prize Citation:* The Nobel Prize for Literature to ISAAC BASHEVIS SINGER, for his impassioned narrative art which, with roots in a Polish-Jewish cultural tradition, brings universal human conditions to life.

The storyteller and poet of our time, as in any other time, must be an entertainer of the spirit in the full sense of the word, not just a preacher of social or political ideals. There is no paradise for bored readers and no excuse for tedious literature that does not intrigue the reader, uplift his spirit, give him the joy to escape that true art always grants. Nevertheless, it is also true that the serious writer of our time must be deeply concerned about the problems of his generation. He cannot but see that the power of religion, especially belief in revelation, is weaker today than it was in any other epoch in human story. More and more children grow up without faith in God, without belief in reward and punishment, in the immortality of the soul, and even in the validity of ethics. The genuine writer cannot ignore the fact that the family is losing its spiritual foundation. All the dismal prophecies of Oswald Spengler have become realities since the Second World War. No technological achievements can mitigate the disappointment of modern man, his loneliness, his feeling of inferiority, and his fear of war, revolution and terror. Not only has our generation lost faith in Providence, but also in man himself, in his institutions, and often in those who are nearest to him.

In their despair a number of those who no longer have confidence in the leadership of our society look up to the writer, the master of words. They hope against hope that the man of talent and sensitivity can perhaps rescue civilization. Maybe there is a spark of the prophet in the artist after all.

As the son of a people who received the worst blows that human madness can inflict, I have many times resigned myself to never finding a true way out. But a new hope always emerges, telling me that it is not yet too late for all of us to take stock and make a decision. I was brought up to believe in free will. Although I came to doubt all revelation, I can never accept the idea that the universe is a physical or chemical accident, a result of blind evolution. Even though I learn to recognize the lies, the clichés, and the idolatries of the human mind, I still cling to some truths which I think all of us might accept someday. There must be a way for man to attain all possible pleasures, all the powers and knowledge that nature can grant him, and still serve God, a God who speaks in deeds, not in words, and whose vocabulary is the universe.

I am not ashamed to admit that I belong to those who fantasize that literature is capable of bringing new horizons and new perspectives, philosophical, religious, aesthetical and even social. In the history of old Jewish literature there was never any basic difference between the poet and the prophet. Our ancient poetry often became law and a way of life.

Some of my cronies in the cafeteria near the *Jewish Daily Forward* in New York call me a pessimist and a decadent, but there is always a background of faith behind resignation. I found comfort in such pessimists and decadents as Baudelaire, Verlaine, Edgar Allan Poe and Strindberg. My interest in psychic research made me find solace in such mystics as Swedenborg and in our own Rabbi Nacman Bratzlaver, as well as in a great poet of my time, my friend Aaron Zeitlin, who died a few years ago and left a spiritual inheritance of high quality, most of it in Yiddish.

The pessimism of the creative person is not decadence, but a mighty passion for the redemption of man. While the poet entertains he continues to search for eternal truths, for the essence of being. In his own fashion he tries to solve the riddle of time and change, to find the answer to suffering, to reveal love in the very abyss of cruelty and injustice. Strange as these words may sound, I often play with the idea that whe...

the social theories collapse and wars and revolutions leave humanity in utter gloom, the poet, whom Plato banned from his Republic, may rise up to save us all.

(Mr. Singer read the following paragraph in Yiddish, at the start of the lecture)

The high honor bestowed upon me by the Swedish Academy is also a recognition of the Yiddish language, a language of exile, without a land, without frontiers, not supported by any government, a language which possesses no words for weapons, ammunition, military exercises, war tactics; a language that was despised by both gentiles and emancipated Jews. The truth is that what the great religions preached, the Yiddish-speaking people of the ghettos practiced day in and day out. They were the people of the Book in the truest sense of the word. They knew of no greater joy than the study of man and human relations, which they called Torah, Talmud, Musar, Kabbalah. The ghetto was not only a place of refuge for a persecuted minority but a great experiment in peace, in self-discipline, and in humanism. As such, a residue still exists and refuses to give up in spite of all the brutality that surrounds it.

I was brought up among those people. My father's home on Krochmalna Street in Warsaw was a study house, a court of justice, a house of prayer, of storytelling, as well as a place for weddings and Hassidic banquets. As a child I had heard from my older brother and master, I. J. Singer, who later wrote *The Brothers Ashkenazi*, all the arguments that the rationalists from Spinoza to Max Nordan brought out against religion. I have heard from my father and my mother all the answers that faith in God could offer to those who doubt and search for the truth. In our home and in many other homes the eternal questions were more actual than the latest news in the Yiddish newspaper. In spite of all the disenchantments and all my skepticism, I believe that the nations can learn much from those Jews, their way of thinking, their way of bringing up children, their finding happiness where others see nothing but misery and humiliation.



To me the Yiddish language and the conduct of those who spoke it are identical. One can find in the Yiddish tongue and in the Yiddish style expressions of pious joy, lust for life, longing for the Messiah, patience, and deep appreciation of human individuality. There is a quiet humor in Yiddish and a gratitude for every day of life, every crumb of success, each encounter of love. The Yiddish mentality is not haughty. It does not take victory for granted. It does not demand and command but it muddles through, sneaks by, smuggles itself amid the powers of destruction, knowing somewhere that God's plan for Creation is still at the very beginning.

There are some who call Yiddish a dead language, but so was Hebrew called for two thousand years. It has been revived in our time in a most remarkable, almost miraculous way. Aramaic was certainly a dead language for centuries, but then it brought to light the Zohar, a work of mysticism of sublime value. It is a fact that the classics of Yiddish literature are also the classics of the modern Hebrew literature. Yiddish has not yet said its last word. It contains treasures that have not been revealed to the eyes of the word. It was the tongue of martyrs and saints, of dreamers and Kabbalists, rich in humor and in memories that mankind may never forget. In a figurative way, Yiddish is the wise and humble language of us all, the idiom of frightened and hopeful humanity.

### 9.3 APÉNDICE 3: NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

No resulta fácil establecer una lista completa de todas las obras escritas por I. B. Singer. Tras consultar varios manuales y fuentes bibliográficas, se puede establecer un listado fiable de las obras traducidas al inglés: colecciones de relatos, novelas, algunos relatos publicados en periódicos y revistas, y que no se han recogido en ninguna colección, libros autobiográficos, cuentos para niños, algunos ensayos y traducciones.

Tarea mucho más ardua y poco gratificante es el intentar establecer una lista de sus obras en yiddish que no han sido traducidas al inglés, puesto que la mayoría han aparecido sólo en algunos periódicos y revistas especializados, y no se ofrecen al público en forma de colecciones o novelas.

En cuanto a la publicación de su producción literaria en España, el panorama es todavía más desolador si cabe. Su obra llega a nuestro país tras recibir el premio Nobel y de una manera intermitente, caótica en cuanto a la cronología y en ediciones de tan poca tirada que se agotan irremediabilmente. Ofrecemos la lista completa de sus obras traducidas al español (ISBN, 1999).

No han sido muchos los estudios realizados por los críticos para determinar su producción literaria. A la hora de elaborar esta bibliografía básica de sus obras, he tomado como referencia inicial los listados que aparecen en Farrell (1992) y Alexander (1990). Con diferencia, la investigación bibliográfica de este último supera en precisión y datos los listados propuestos por Siegel (1969), Kresh (1979) y Alonso (1990). Todos ellos se complementan y nos ofrecen unos datos fiables y prácticos a falta de un listado bibliográfico definitivo.

COLECCIONES DE RELATOS

*Gimpel The Fool and Other Stories*, Nueva York, Noonday Press, 1957.

Gimpel the Fool  
The Gentleman from Cracow  
The Wife Killer  
By the Light of Memorial Candel  
The Mirror  
The Little Shoemakers  
Joy  
From the Diary of One not Born  
The Old Man  
Fire  
The Unseen

*The Spinoza of Market Street*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1961.

The Spinoza of Market Street  
The Black Wedding  
A Tale of Two Liars  
The Shadow of a Crib  
Shiddah and Kuziba



**Caricature**

**The Beggar Said So**

**The Man Who Came Back**

**A Piece of Advice**

**In The Poorhouse**

**The Destruction of Kreshev**

*Short Friday and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1964.

**Taibele and Her Demon**

**Big and Little**

**Blood**

**Alone**

**Esther Kreindel the Second**

**Jachid and Jechidah**

**Under the Knife**

**The Fast**

**The Last Demon**

**Yentl the Yeshiva Boy**

**Three Tales**

**Zeidlus the Pope**

**A Wedding in Brownsville**

**I Place My Reliance on No Man**

**Cunegunde**

**Short Friday**

*The Séance and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1968.

The Séance  
The Slaughterer  
The Dead Fiddler  
The Lecture  
Cockadoodledoo  
The Plagiarist  
Zeitl and Rickle  
The Warehouse  
Henne Fire  
Getzel the Monkey  
Yanda  
The Needle  
Two Corpses Go Dancing  
The Parrot  
The Brooch  
The Letter Writer

*A Friend of Kafka and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

A Friend of Kafka  
Guests on a Winter Night  
The Key

Dr. Beeber  
Stories from behind the Stove  
The Cafeteria  
The Mentor  
Pigeons  
The Chimney Sweep  
The Riddle  
Altele  
The Joke  
The Primper  
Schloimele  
The Colony  
The Blasphemer  
The Wager  
The Son  
Fate  
Powers  
Something Is There

*A Crown of Feathers and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1973.

A Crown of Feathers  
A Day in Coney Island  
The Captive  
The Blizzard  
Property



The Lantuch  
The Son from America  
The Briefcase  
The Cabalist of East Broadway  
The Bishop's Robe  
A Quotation from Klopstock  
The Magazine  
Lost  
The Prodigy  
The Third One  
The Recluse  
A Dance and a Hop  
Her Son  
The Egotist  
The Beard  
The Dance  
On a Wagon  
Neighbors  
Grandfather and Grandson

*Passions and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1975.

Hanka  
Old Love  
Errors  
The Admirer

Sabbath in Portugal  
The Yearning Heifer  
The Witch  
Sam Palka and David Vishkover  
A Tutor in the Village  
The New Year Party  
A Tale of Two Sisters  
A Pair  
The Fatalist  
Two Markets  
The Gravedigger  
The Sorcerer  
Moishele  
Three Encounters  
The Adventure  
Passions

*Old Love and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

One Night in Brazil  
Yochna and Shmelke  
TwoThe Psychic Journey  
Elka and Meir  
A Party in Miami Beach  
Two Weddings and One Divorce  
A Cage for Satan

Brother Beetle  
The Boy Knows the Truth  
There Are No Coincidences  
Not for the Sabbath  
The Safe Deposit  
The Betrayer of Israel  
Tanhum  
Contents  
The Manuscript  
The Power of Darkness  
The Bus

*The Collected Stories of Isaac Bashevis Singer*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1982.

Gimpel the Fool  
The Gentleman from Cracow  
Joy  
The Little Shoemakers  
The Unseen  
The Spinoza of Market Street  
The Destruction of Kreshev  
Taibele and Her Demon  
Alone  
Yentl the Yeshiva Boy

Zeidlus the Pope  
The Last Demon  
Short Friday  
The Séance  
The Slaughterer  
The Dead Fiddler  
Henne Fire  
The Letter Writer  
A Friend of Kafka  
The Cafeteria  
The Joke  
Powers  
Something Is There  
A Crown of Feathers  
A Day in Coney Island  
The Cabalist of East Broadway  
A Quotation from Klopstock  
A Dance and a Hop  
Grandfather and Grandson  
Old Love  
The Admirer  
The Yearning Heifer  
A Tale of Two Sisters  
Three Encounters  
Passions



Brother Beetle  
The Betrayer of Israel  
The Psychic Journey  
The Manuscript  
The Power of Darkness  
The Bus  
A Night in the Poorhouse  
Escape from Civilization  
Vanvild Kava  
The Reencounter  
Neighbors  
Moon and Madness

*The Image and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1985.

Advice  
One Day of Happiness  
The Bond  
The Interview  
The Divorce  
Strong as Death Is Love  
Why Heisherik Was Born  
The Enemy  
Remnants

On the Way to the Poorhouse

Loshikl

The Pocket Remembered

The Secret

A Nest Egg for Paradise

The Conference

Miracles

The Litigants

A Telephone Call on Yom Kippur

Strangers

The Mistake

Confused

The Image

*The Death of Methuselah and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux,  
1988.

The Jew from Babylon

The House Friend

Burial at Sea

The Recluse

Disguised

The Accuser and The Accused

The Trap

The Smuggler

A Peephole in the Gate

The Bitter Truth  
The Impresario  
Logarithms  
Gifts  
Runners to Nowhere  
The Missing Line  
The Hotel  
Dazzled  
Sabbayh in Gehenna  
The Last Gaze  
The Death of Methuselah

RELATOS NO RECOGIDOS EN COLECCIONES

The Boudoir, *Vogue*, 1 abril, 1966, pp 148-49.

Dalfunka Where the Rich Live Forever, *New York Times Magazine*, 28 marzo, 1976, p 111.

Hail, the Messiah, *Jewish Stories of Today*, ed. Morris Kreitman, Londres, Faber & Faber, 1958.

A Hanukkah Story, *Good Housekeeping*, Diciembre, 1982, p 94.

My Adventures as an Idealist, *Saturday Evening Post*, 18 noviembre, 1967, pp 68-73.

Ole and Trufa: A Story of Two Leaves, *Atlantic Monthly*, enero, 1979, pp 40-41.

The Prodigal Fool, *Saturday Evening Post*, 26 febrero, 1966, pp 64-69.

Sacrifice, *Harper's*, febrero, 1964, pp 61-64.

The Strong, *American Judaism*, 15, invierno 1965-66, pp 20-21.

Twice Chanukah, *Ladies' Home Journal*, Diciembre, 1985, p 72.

#### NOVELAS

*The Family Moskat*, trad. A. H. Gross, Nueva York, A. Knopf, 1950.

*Satan in Goray*, trad. Jacob Sloan, Nueva York, Noonday Press, 1955.



*The Magician of Lublin*, trad. Elaine Gottlieb y Joseph Singer, Nueva York, Noonday Press, 1960.

*The Slave*, trad. I. B. Singer y Cecil Hemley, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1962.

*The Manor*, trad. Joseph Singer y Elaine Gottlieb, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1967.

*The State*, trad. Joseph Singer, Elaine Gottlieb y Elizabeth Shub, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1969.

*Enemies, A Love Story*, trad. Aliza Shevrin y Elizabeth Shub, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1972.

*Shosha*, trad. Joseph Singer y I. B. Singer, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1978.

*Yarme and Kayle*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

*The Penitent*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1983.

*The King of the Fields*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1988.

*Scum*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1991.

*Shadows of the Hudson*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.

NOVELAS NO PUBLICADAS EN INGLÉS

*The Sinning Messiah*, por entregas en el *Forward*, 1935-36.

*A Ship to America*, por entregas en el *Forward*, 1958.

LIBROS AUTOBIOGRÁFICOS

*In My Father's Court*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

*Dreamers*, *Reporter*, 35, 14 julio, 1966, pp 45-46.

*A Wedding*, *Dimensions in American Judaism*, 2, otoño, 1967, pp 2-16.

*A Little Boy in Search of God or Mysticism in a Personal Light*, Garden City, N. Y.,  
Doubleday, 1976.

*A Young Man in Search of Love*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1978.

NOVELAS NO PUBLICADAS EN INGLÉS

*The Sinning Messiah*, por entregas en el *Forward*, 1935-36.

*A Ship to America*, por entregas en el *Forward*, 1958.

LIBROS AUTOBIOGRÁFICOS

*In My Father's Court*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

*Dreamers*, *Reporter*, 35, 14 julio, 1966, pp 45-46.

*A Wedding*, *Dimensions in American Judaism*, 2, otoño, 1967, pp 2-16.

*A Little Boy in Search of God or Mysticism in a Personal Light*, Garden City, N. Y.,  
Doubleday, 1976.

*A Young Man in Search of Love*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1978.

*Lost in America*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1981.

*Love and Exile*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1984.

CUENTOS PARA NIÑOS

*Zlateh the Goat and Other Stories*, Nueva York, Harper & Row, 1966.

*The Fearsome Inn*, Nueva York, Scribner's, 1967.

*Mazel and Shlimazel or the Milk of a Lioness*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1967.

*When Schlemiel Went to Warsaw and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1968.

*Elijah the Slave*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

*Joseph and Koza or The Sacrifice to the Vistula*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.



*A Day of Pleasure*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

*Alone in the Wild Forrest*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1971.

*The Topsy-Turvy Emperor of China*, Nueva York, Harper & Row, 1971.

*The Wicked City*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1972.

*The Fools of Chelm and Their History*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1973.

*Why Noah Chose the Dove*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1974.

*A Tale of Three Wishes*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1975.

*Naftali the Storyteller and His Horse, Sus, and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1976.

*The Power of Light: Eight Hanukka Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1980.

*Reaches of Heaven: A Story of the Baal Shem Tov*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1980.

*The Golem*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1982.

*Stories for Children*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1984.

## ENSAYOS Y RESEÑAS

"The Everlasting Joke", *Commentary*, 31, mayo, 1961, pp 458-60.

"The Poetry of Faith", *Commentary*, 32, septiembre, 1961, pp 258-60.

"A New Use for Yiddish", *Commentary*, 33, marzo, 1962, pp 267-69.

"Realism and Truth, trad. Adah, Auerbach Lapin", *The Reconstructionist*, 15, junio, 1962, pp 5-9.

"Why I Write in Yiddish", *Pioneer Woman*, 38, enero, 1963, p 13.

"What It Takes to Be a Jewish Writer", trad. Mirra Ginsburg, *National Jewish Monthly*, 78, noviembre, 1963, pp 54-56.

"Sholom Aleichem: Spokesman for a People", *The New York Times*, 20 septiembre, 1964, sec. 2, pp 1-4.

"Introduction to *Yoshe Kalb* by J. Singer", Nueva York, Harper & Row, 1965.

"Rootless Mysticism", *Commentary*, 39, enero, 1965, pp 78-79.

"Indecent Language and Sec in Literature", trad. Mirra Ginsburg, *Jewish Heritage*, 8, verano, 1965, pp 51-54.

"The Ten Commandments and the Modern Critics", *Cavalier*, junio, 1965, p 30.

"A Phantom of Delight", *Book Week*, 4 julio, 1965, pp 2, 7.

"What's in It for Me", *Harper's*, 231, octubre, 1965, pp 166-67.

"Review of *Pan* by Knut Hamsun", *Holiday*, 38, diciembre, 1965, pp 166-67.

"Peretz's Dream", *American Judaism*, primavera, 1966, pp 20-21, 60-61.

"Once on Second Avenue There Lived a Yiddish Theater", *The New York Times*, 17  
abril, 1966, sec. 2, p 3.

"Kafka's Trials", *Book Week*, 1 mayo, 1966, pp 16-17.

"Hagigah", *American Judaism*, invierno, 1966-67, pp 18-19, 48-49.

"The Future of Yiddish and Yiddish Literature", *The Jewish Book Annual*, vol. XXV,  
Nueva York, Jewish Book Council of America, 1967, pp 70-74.

"The Extreme Jews", *Harper's*, 234, abril, 1967, pp 52-62.

"Civilising the *Shtetl*", *Jewish Chronicle*, 8 diciembre, 1967, pp i-ii.

"Introduction to *The Adventures of One Yitzchok*" by Yitzchok Perlov, Nueva York,  
Award Books, 1967.

"Introduction to *Hunger*" by Knut Hamsun, Nueva York, Noonday Press, 1968.

"The Writer of Inborn Goodness", *Book World*, 17 marzo, 1968, p 4B.

"Editor's Prize", *Playboy*, 15, mayo, 1968, p 18.

"The Fable as Literary Form", *Introduction to Aesop's Fables*, trad. George Fyler Townsend, Garden City, N. Y., Doubleday, 1968.

"Roth and Singer on Bruno Schulz", *The New York Times Book Review*, 13 febrero, 1977, pp 5, 14, 16, 20.

*Nobel Lecture (English and Yiddish)*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.

"Freedom and Literature", *Parameters*, 9, 1981, pp 8-12.

*Conversations with Isaac Bashevis Singer*, with Richard Burgin, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1985.

"Problems of Yiddish Prose in America", *Prooftexts*, 9, enero, 1989, pp 5-12.

*Isaac Bashevis Singer: Conversations*, ed. Grace Farrell, Mississippi, Jackson and London, 1992.



## TRADUCCIONES

Stefan Zweig, *Romain Rolland*, Vilna, Kletzkian, 1927.

Knut Hamsun, *Die Vogler*, Vilna, Ketzkian, 1928.

Knut Hamsun, *Victoria*, Vilna, Kletzkian, 1929.

Erich Remarque, *All Quiet on the Western Front*, Vilna, Kletzkian, 1930.

Knut Hamsun, *Pan*, Vilna, Kletzkian, 1931.

Erich Remarque, *The Way Back*, Vilna, Kletzkian, 1931.

Thomas Mann, *The Magic Mountain*, Vilna, Kletzkian, 1932.

Leon Glaser, *From Moscow to Jerusalem*, Nueva York, Max Kankowitz, 1938.

## EDICIONES ESPAÑOLAS

*Un amigo de Kafka*

(1979) trad. A Bosch, Barcelona, Planeta.

(1995) trad. P. Alonso, Madrid, Cátedra.

*Biblioteca de Isaac Bashevis Singer*

(1992) trad. R. De Naveira.

*Una Boda en Brownsville*

(1983) trad. J. Solar Bardaji, Barcelona, Bruguera.

*La casa de Jampol*

(1978) trad. A. Bosch, Barcelona, Noguer y Caralt.

*Cuando Schlemiel fue a Varsovia y otros cuentos*

(1992) trad. R. Buckley, Madrid, Alfaguara.

*El cuento de los tres deseos*

(1985) trad. C. Rodríguez Mederos, Barcelona, Círculo de Lectores.

(1991) trad. C. Rodríguez Mederos, Madrid, Debate.

*Cuentos judíos*

(1989) trad. A. Morales, Madrid, Anaya.

*Cuentos judíos de la aldea de Chelm*

(1991) trad. H. Alsina Thevenet, Barcelona, Lumen.

*Un día de Placer*

(1979) trad. A. Bosch, Barcelona, Bruguera.

*Enemigos: una historia de amor*

(1979) trad. A. de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janés.

*El esclavo*

(1979) trad. A. de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janés.

*Escoria*

(1991) Barcelona, Planeta

(1994) trad, C. Lagarriga, Barcelona, RBA.

*La familia Moskat*

(1979) trad. J. J. Guillén, Barcelona, Planeta.

*Gimpel, el tonto*

(1979) trad. A. Martín, Barcelona, Plaza & Janés.

*El Golem*

(1983) trad L. Balseiro, Barcelona, Noguer y Caralt.

(1986) trad. F. Toutain Gibert, Barcelona, Empúries.

(1989) trad. A. Romero Louro, Vigo, Xerais de Galicia.

*Los herederos*

(1978) trad. A. Bosch, Barcelona, Noguer y Caralt.

*Krochnalma, nº 10*

(1986) Madrid, SM.

*El Mago de Lublín*

(1983) trad. L. Buelta, Barcelona, Orbis.

*Mazel y Schlimazel*

(1995) trad. E. Tusquets, Barcelona, Lumen.

*El penitente*

(1984) trad. R. Vázquez, Barcelona, Plaza & Janés.

*El rey de los campos*

(1992) trad. C. Palmer Villalonga, Barcelona, Plaza & Janés.

*Satán en Goray*

(1979) trad. J. De Luaces, Barcelona, Plaza & Janés.

*Shosha*

(1981) trad. A. Martín, Barcelona, Círculo de Lectores.

*El Spinoza de la calle Market*

(1992) trad. R. De Naveira, Barcelona, Plaza & Janés.

*Premios Nobel de Lujo (vol. 8)*

(1991) Barcelona, Planeta.



## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 10.1 EDICIONES CONSULTADAS DE LA OBRA DE SINGER

*The Collected Stories of I.B. Singer*, Middlesex, Penguin Books, 1982.

*A Crown of Feathers*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.

*The Death of Methuselah and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1988.

*Enemies: A Love Story*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.

*The Family Moskat*, Nueva York, Fawcett Crest, 1978

*A Friend of Kafka and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.

*Gimpel the Fool and Other Stories*, Nueva York, Avon Books, 1965.

*The Image and Other Stories*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1985.

*Love and Exile*, London, Jonathan Cape, 1985.

*In My Father's Court*, Nueva York, Noonday Press, 1992.

*Nobel Lecture* (edición bilingüe inglés-yiddish), Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1979.

*Old Love*, Nueva York, Fawcett Crest Books, 1980.

*Passions*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1978.

*Satan in Goray*, Middlesex, Penguin Books, 1981.

*The Séance and Other Stories*, Nueva York, Fawcett Crest Books, 1981.

*Short Friday and Other Stories*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 1964.

*The Spinoza of Market Street*, Nueva York, Fawcett Crest Books, 1980.

## 10.2 ESTUDIOS SOBRE SINGER

- ALLENLUCK, M. (1969) *The Achievement of I.B.Singer*, Carbondale, Southern Illinois U.P.
- ALEXANDER, E. (1980) *Isaac Bashevis Singer*, Boston, Twayne Publishers.
- ALEXANDER, E. (1990) *I. B. Singer: A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers.
- ALONSO, P. (1990) Introducción a la edición española de *Un amigo de Kafka y otros relatos*, Madrid, Cátedra.
- ÁVILA, P.L. (1980) *G. García Márquez, I. B. Singer y N.V. Gogol: Tres estructuras paralelas*, Granada, Universidad de Granada.
- BECK, E. (1975) "The Many faces of Eve: Women, Yiddish and I. B. Singer", *Working Papers in Yiddish and East European Studies*, 16, pp. 1-21.
- BLOCKER, J. & ELMAN, R. (1963) "An Interview with I. B. Singer", *Commentary*, 36.
- BODOFF, L. (1990) "I. B. Singer and his Predecessors", *Judaism*, vol. 39, 3, pp. 305-317.
- BUCHEN, I. (1968) *Isaac B. Singer and the Eternal Past*, Nueva York, N.Y.U.P.

- EPPICH, L. (1990) "Isaac Bashevis Singer's "Short Friday": Semantic Parallels of Happily-Ever-Aftering", *Studies in Short Fiction*, vol. 27, 3, pp. 357-363.
- EPSTEIN, J. (1991) "Our Debt to I. B. Singer", *Commentary*, vol. 92, 5, pp. 31-39.
- FARRELL, G. (1987) *From Exile to Redemption: The Fiction of I. B. Singer*, Southern Illinois, Carbondale and Edwardsville.
- FARRELL, G. (1992) *Conversations*, Mississippi, Jackson & London.
- FIEDLER, L. (1991) "Isaac Bashevis Singer or the American-ness of the American-Jewish Writer", *Fiedler on the Roof: Essays on Literature and Jewish Identity*, Boston, Godine.
- FRIEDMAN, L. (1988) *Understanding Isaac Bashevis Singer*, Columbia, U. South Carolina P.
- GARBER, M. (1992) *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Nueva York, Harper Perennial.
- GORAN, L. (1994) *The Bright Streets of Surfside: The Memoir of a Friendship with I. B. Singer*, Ohio, The Kent State U.P.
- HOCHMAN, B. (1969) "I. B. Singer's Vision of Good and Evil". En MALIN, I. (comp.) (1969), pp. 120-134.



- HOWE, I. (1990) "The Critics". En ALEXANDER, E. (comp.) (1990), pp. 106-112.
- KRESH, P. (1979) *I. B. Singer, the Magician of West 86th Street*, Nueva York, Dial Press.
- KRESH, P. (1984) *I. B. Singer, the Story of a Storyteller*, Nueva York, Lodestar Books.
- MALIN, I. (comp.) (1969) *Critical views of Isaac B. Singer*, Nueva York, N.Y.U.P.
- MALIN, I. (1970) *Isaac B. Singer*, Nueva York, Frederick Ungar.
- MALIN, I. (1972) *Isaac Bashevis Singer*, Nueva York, Frederick Ungar.
- MILLER, D. (comp.) (1986) *Recovering the Canon: Essays on Isaac Bashevis Singer*, Leiden, E.J. Brill.
- MORALES, A. (1989) Apéndice a la edición española de *Cuentos judíos*, Madrid, Anaya.
- PINSKER, S. (1971) *The Scleriel as Metaphor*, Carbondale, Southern Illinois U.P.
- ROSENBLATT, P. Y KOPPEL, G. (1971) *On Literature and Life: An Interview with Isaac Bashevis Singer*, Tucson, University of Arizona Press.
- SHMERUK, C. (1975) "Monologue as Narrative Strategy in the Short Stories of Isaac Bashevis Singer". En MILLER, D. (comp.) (1986), pp. 98-115.

SIEGEL, B. (1969) *Isaac B. Singer*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

STRAUS, D. (1982) *Under the Canopy*, Nueva York, Braziller.

VARGAS GIBBONS, F. (1995) *Transgression and Self-Punishment in I.B. Singer's Searches*, Nueva York, Peter Lang.

### 10.3 OBRAS GENERALES SOBRE CULTURA JUDÍA

ACKERMAN, W. I. (1977) "Some Uses of Justification in Jewish Education", *AJS Review*, vol. 2, pp. 1-44.

ARIEL, D.S. (1988) *The Mystic Quest: An Introduction to Jewish Mysticism*, NY, Schocken Books.

BARYLKO, J. (1991) *Usos y costumbres del pueblo judío*, Argentina, Lumen.

BENDER, A. P. (1966) "Beliefs, Rites and Customs of the Jews, Connected with Death, Burial, and Mourning", *The Jewish Quarterly Review*, vol. 4, pp. 317-347.

- CANSINOS ASSENS, R. (1988) *Las bellezas del Talmud*, Barcelona, Edicomunicación.
- CASTELLI, D. (1966) "The Future in Rabbinical Literature", *The Jewish Quarterly Review*, vol. 1, pp. 314-352.
- DAN, J. (1980) "Samael, Lilith and the Concept of Evil in Early Kabbalah", *AJS Review* vol. 5, pp. 17-40.
- DE LANGE, N. (1992) *El pueblo judío: odisea a través de los siglos*, Madrid, Folio.
- FISHMAN, T. (1992) "A Kabbalistic Perspective on Gender-specific Commandments: On the Interplay of Symbols and Society", *AJS Review*, vol. 17, pp. 199-245.
- FRIEDMAN, M.A. (1990) "Tamar, a Symbol of Life: The *Killer Wife* Superstition in the Bible and Jewish Tradition", *AJS Review*, vol. 15, pp. 23-62.
- GLICKSMAN, W. (1975) "A Monumental Work about the Yiddish Language", *The Jewish Quarterly Review*, vol. 65, pp. 246-249.
- GRAVES, R. & PATAI, R. (1983) *Los Mitos Hebreos*, Madrid, Alianza.
- HOWE, I. (1976) *World of Our Fathers*, Nueva York, Monticello.
- JOHNSON, G. (1996) "Scholars Debate Roots of Yiddish, Migration of Jews", *The New York Times*, sec. 1, 29 octubre, C 1.

- MLOTEK, E. G. (1972) *The New Book of Yiddish Songs*, Nueva York, Workmen's Circle.
- MUCHNIK, M. (1983) *Mundo Judío: Crónica personal*, Barcelona, Lumen.
- MULLINS, M. (1995) *Ellis Island & Statue of Liberty*, San Francisco, American Park Network.
- MUGGAMIN, H. (1988) *The Jewish Americans*, Nueva York, Chelsea House Publishers.
- ROMERO CASTELLO, E. & MACIAS KAPON, U. (1994) *Los judíos de Europa: un legado de 2000 años*, Madrid, Anaya.
- ROSKIES, D. G. (1991) "A Hebrew-Yiddish Utopia in Montreal. Ideology in Bilingual Education", *Bilingual Education*, ed. Ofelia Garcia, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 151-162.
- ROSKIES, D. G. (1995) *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, Massachusetts, Harvard U.P.
- ROSTEN, L. (1968) *The Joys of Yiddish*, Nueva York, Washington Square Press.
- SANTONI, E. (1992) *El judaísmo*, Madrid, Acento.
- TELUSHKIN, J. (1991) *Jewish Literacy*, Nueva York, William Morrow and Co.



WEISLER, C. (1987) "The Religion of Traditional Ashkenazic Women: Some Methodological Issues", *AJS Review* vol. 12, pp. 73-94.

ZBOROVSKI, M. & HERZOG, E. (1952) *Life is with People: The Culture of the Shtetl*, NY, Schocken Books.

#### 10.4 ESTUDIOS SOBRE LA MUJER

BUXO REY, M. J. (1988) *Antropología de la mujer: Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona, Anthropos.

CARO BAROJA, J. (1993) *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.

COHEN, S. B. (1986) "From Hens to Roosters: Isaac Bashevis Singer's Female Species". En MILLER (comp.) (1986), pp. 76-86.

DAVIDMAN, L. & TENENBAUM, S. (comp.) (1994) *Feminist Perspectives on Jewish Studies*, New Haven, Yale U.P.

DE VEGA, E. (1992) *La mujer en la historia*, Madrid, Anaya.

DUBY, G., & PERROT, M. (comp) (1990) *Historia de las mujeres en occidente*, tomo 4, Madrid, Taurus.

FREIDENREICH, H. P. (1995) "Jewish Identity and the *New Woman*: Central European Jewish Women in the Early Twentieth Century". En RUDAVSKY, T. M. (comp.), pp. 113-121.

GIMENEZ SEGURA, C. (1991) *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, Barcelona, Anthropos.

GREEN, N. L. (1990) "La formación de la mujer judía". En DUBY, G. & PERROT, M. (comp.), pp. 235-251.

GREENBERG, B. (1981) *On Women and Judaism*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.

LEVITT, L. S. (1995) "Reconfiguring Home: Jewish Feminist Identity/ies". En RUDAVSKY, T. M. (comp.), pp. 39-49.

LORITE MENA, J. (1987) *El orden femenino: Origen de un simulacro cultural*, Barcelona, Anthropos.

MANN, D. (1979) *The Woman in Judaism*, Connecticut, Jonathan Publications.

RUDAUSKY, T. M. (comp.) (1995) *Gender and Judaism. The Transformation of Tradition*, Nueva York, N.Y.U.P.

SCHECHTER, S. (1980) "The Memoirs of a Jewess of the Seventeenth Century", *Studies in Judaism*, pp. 126-147, (1908).

SCHREIER, B.A. (1994) *Becoming American Women: Clothing and the Jewish Immigrant Experience 1880-1920*, Chicago, Chicago Historical Society.

SHALVI, A. (1987) The Jewish Woman, *EJ Year Book*, pp. 12-52.

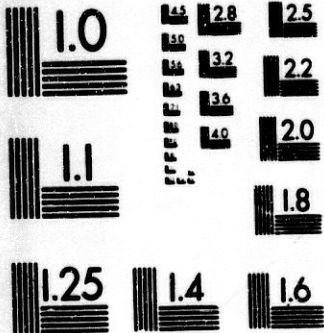
WALDMAN, A. J. (1995) *The Barbra Streisand Scrapbook*, Nueva York, Citadel Press.

WOLFSON, E. R. (1995) "On Becoming Female: Crossing Gender Boundaries in Kabbalistic Ritual and Myth". En RUDAUSKY, T. M. (comp), pp. 209-228.

## 10.5 OTRAS FUENTES

- AKDLEY et al. (1983) *Guía práctica ilustrada de la flora*, Barcelona, Blume.
- ANDERSON IMBERT, E. (1979) *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- AUBRAL, F. (1990) *Los filósofos*, Madrid, Acento.
- CARPENTIER, A. (1981) *El siglo de las luces*, Barcelona, Sax Barral, (1962).
- DUQUE, F. (comp.) (1993) *El mal: irradiación y fascinación*, Universidad de Murcia, Serbal.
- DUQUE, F. (1993) "La vuelta del demonio y el sueño de la razón". En DUQUE, F. (comp), pp. 40-60.
- FERNÁNDEZ, A. et al. (1985) *Historia del arte*, Barcelona, Vicens-Vives.
- GARCÍA GUAL, C. (1991) *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GODWIN, M. (1990) *Ángeles, una especie en peligro de extinción*, Barcelona, Círculo de Lectores.





**MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART**  
**NATIONAL BUREAU OF STANDARDS**  
**STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a**  
**(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)**

## 10.5 OTRAS FUENTES

AKDLEY et al. (1983) *Guía práctica ilustrada de la flora*, Barcelona, Blume.

ANDERSON IMBERT, E. (1979) *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

AUBRAL, F. (1990) *Los filósofos*, Madrid, Acento.

CARPENTIER, A. (1981) *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, (1962).

DUQUE, F. (comp.) (1993) *El mal: irradiación y fascinación*, Universidad de Murcia, Serbal.

DUQUE, F. (1993) "La vuelta del demonio y el sueño de la razón". En DUQUE, F. (comp), pp. 40-60.

FERNÁNDEZ, A. et al. (1985) *Historia del arte*, Barcelona, Vicens-Vives.

GARCÍA GUAL, C. (1991) *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993) *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

GODWIN, M. (1990) *Ángeles, una especie en peligro de extinción*, Barcelona, Círculo de Lectores.

GRIFFIN, J. (1980) *Homero*, Madrid, Alianza.

GURMÉNDEZ, C. (1996) *Ontología de la pasión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ CASTELLÓN, E. (1993) "El pecado original y los paraísos imposibles". En DUQUE, F. (comp.), pp. 12-40.

MCCULLERS, C. (1972) *The Mortgaged Heart*, Londres, Penguin, (1963)

NIETZSCHE, F. (1975) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, (1871)

PIÑERO, A. (1993) *El Diablo*, Madrid, Espacio y Tiempo.

REDFIELD, J.M. (1975) *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona, Destino.

ROTH, H. (1964) *Call it Sleep*, Nueva York, Avon Books, (1935).

WILLIS, R. (1993) *Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo*, Madrid, Debate.

ZARAGOZA, G. (1993) *Las grandes religiones*, Madrid, Anaya.

#### 10.6 ÍNDICE ALFABÉTICO DE LA BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, W. I. (1977)	279
AKDLEY et al. (1983)	285
ALLENTUCK, M. (1969)	276
ALEXANDER, E. (1980)	276
ALEXANDER, E. (1990)	276
ALONSO, P. (1990)	276
ANDERSON IMBERT, E. (1979)	285
ARIEL, D. S. (1988)	279
AUBRAL, F. (1990)	285
ÁVILA, P. L. (1980)	276
BARYLKO, J. (1991)	279
BECK, E. (1975)	276
BENDER, A. P. (1966)	279
BLOCKER, J. & ELMAN, R. (1963)	276
BODOFF, L. (1990)	276
BUCHEN, I. (1968)	276



BUXO REY, M. J. (1988)	282
CANSINOS ASSENS, R. (1988)	280
CARO BAROJA, J. (1993)	282
CARPENTIER, A. (1981)	285
CASTELLI, D. (1966)	280
COHEN, S. B. (1986)	282
DAN, J. (1980)	280
DAVIDMAN, L. & TENENBAUM, S. (1994)	282
DE LANGE, N. (1992)	280
DE VEGA, E. (1992)	283
DUBY, G. & PERROT, M. (1990)	283
DUQUE, F. (1993)	285
EPPICH, L. (1990)	277
EPSTEIN, J. (1991)	277
FARRELL, G. (1987)	277
FARRELL, G. (1992)	277
FERNÁNDEZ, A. et al. (1985)	285
FIEDLER, L. (1991)	277
FISHMAN, T. (1992)	280
FREIDENREICH, H. P. (1995)	283
FRIEDMAN, L. (1988)	277
FRIEDMAN, M. A. (1990)	280
GARBER, M. (1992)	277
GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993)	283
GARCÍA GUAL, C. (1991)	285
GIMÉNEZ SEGURA, C. (1991)	283
GLICKSMAN, W. (1975)	280

GODWIN, M. (1990)	285
GORAN, L. (1994)	277
GRAVES, R. & PATAL, R. (1983)	280
GREEN, N. L. (1990)	283
GREENBERG, B. (1981)	283
GRIFFIN, J. (1980)	286
GURMÉNDEZ, C. (1996)	286
HOCHMAN, B. (1969)	277
HOWE, I. (1976)	280
HOWE, I. (1990)	278
JOHNSON, G. (1996)	280
KRESH, P. (1979)	278
KRESH, P. (1984)	278
LEVITT, L. S. (1995)	283
LORITE MENA, J. (1987)	283
LÓPEZ CASTELLÓN, E. (1993)	286
MALIN, I. (1969)	278
MALIN, I. (1970)	278
MALIN, I. (1972)	278
MANN, D. (1979)	283
MCCULLERS, C. (1972)	286
MILLER, D. (1986)	278
MLOTEK, E. G. (1972)	281
MORALES, A. (1989)	278
MUCHNIK, M. (1983)	281
MULLINS, M. (1995)	281
MUGGAMIN, H. (1988)	281

NIETZSCHE, F. (1975)	286
PINSKER, S. (1971)	278
PIÑERO, A. (1993)	286
REDFIELD, J. M. (1975)	286
ROMERO CASTELLÓ, E. & MACÍAS KAPON, U.	281
ROSENBLATT, P. & KOPPEL, G. (1971)	278
ROSKIES, D. G. (1991)	281
ROSKIES, D. G. (1995)	281
ROSTEN, L. (1968)	281
ROTH, H. (1964)	286
RUDAVSKY, T. M. (1995)	284
SANTONI, E. (1992)	281
SCHECHTER, S. (1980)	284
SCHREIER, B. A. (1994)	284
SHALVI, A. (1987)	284
SHMERUK, C. (1975)	278
SIEGEL, B. (1969)	279
STRAUS, D. (1982)	279
TELUSHKIN, J. (1991)	281
VARGAS GIBBONS, F. (1995)	279
WALDMAN, A. J. (1995)	284
WEISSLER, C. (1987)	282
WILLIS, R. (1993)	286
WOLFSON, E. R. (1995)	284
ZBOROVSKI, M. & HERZOG, E. (1952)	282
ZARAGOZA, G. (1993)	287