

Rozenmacher, Goldenberg y Diament: la problemática del inmigrante en tres dramaturgos judeo-argentinos

Rozenmacher, Goldenberg y Diament: the immigrant representation in three plays by Argentine-Jewish dramatists

Paula Ansaldo
paulansaldo@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Resumen

En este trabajo se abordarán las obras *Simón Brumelstein, caballero de Indias* (1987), de Germán Rozenmacher; *Krinsky* (1986), de Jorge Goldenberg, y *El libro de Ruth* (2010), de Mario Diament. Se trata de tres obras de dramaturgos judeo-argentinos que tematizan la problemática de identidad de los inmigrantes judíos que se encuentran en perpetuo conflicto entre el recuerdo de su país de origen y la nueva tierra a la que llegan en busca de un futuro mejor, que en la mayoría de los casos, no es el esperado. Esta identidad bifronte de los personajes es representada a partir de una construcción dual del espacio, en el cual la realidad y el recuerdo coexisten y dialogan. Este artículo se propone entonces, indagar en las diferentes formas en que las obras consiguen dar cuerpo a dicho conflicto, por medio de un análisis comparativo de los recursos propios utilizados por cada dramaturgo, estableciendo similitudes y diferencias entre las obras elegidas.

Palabras clave: Teatro judeo-argentino – Inmigrante – Rozenmacher – Goldenberg – Diament

Abstract

In this work we analyze the plays *Simón Brumelstein, caballero de Indias* (1987), de Germán Rozenmacher; *Krinsky* (1986), de Jorge Goldenberg, and *El libro de Ruth* (2010), de Mario Diamant. These three works of Argentine-Jewish playwrights speak of the identity problem of Jewish immigrants in perpetual conflict between the memory of their country of origin and the new land they come searching for a better future, which in most cases, it's not what they expected. This double identity is represented in the plays using a dual construction of space where reality and memory coexist and dialogue. This work propose to investigate the different ways in which the dramatists manage to embody this conflict, through a comparative analysis of the plays, establishing similarities and differences between each other.

Keywords: Argentine-Jewish theatre – Immigrant – Rozenmacher – Goldenberg – Diamant.

En este trabajo abordaremos las obras *Simón Brumelstein, el caballero de Indias* (1987), de Germán Rozenmacher; *Krinsky* (1986), de Jorge Goldenberg, y *El libro de Ruth* (2010), de Mario Diamant. Se trata de tres obras de dramaturgos judeo-argentinos que tematizan la problemática de identidad de los inmigrantes judíos presos de un perpetuo conflicto entre pasado y presente, entre memoria y olvido.

Los protagonistas de las obras elegidas se encuentran desgarrados entre el recuerdo de su país de origen y su lengua materna (el *yidish*¹), y la nueva tierra a la que llegan en busca de un futuro mejor, que en la mayoría de los casos, no es el esperado. Esta identidad bifronte de los personajes es representada a partir de una construcción dual del espacio, en el cual la realidad y el recuerdo coexisten y dialogan. Este ensayo se propone entonces, indagar en las diferentes formas en que las obras consiguen dar cuerpo a dicho conflicto, por medio de un análisis comparativo de los recursos propios

¹ Dialecto de los ashkenazím.

utilizados por cada dramaturgo, estableciendo similitudes y diferencias entre los textos elegidos.

Los personajes

En primer lugar abordaremos a Krinsky, un viejo judío ruso, sin familia ni trabajo que pasa sus tardes recordando el pasado en la mercería de Luba, su no correspondido amor de juventud. En segundo lugar, Ruth, una inmigrante polaca enferma de alzhéimer - inspirada en la madre del autor- que habiendo emigrado a Argentina sólo unos años antes de que toda su familia fuera asesinada en el Holocausto, carga con la culpa de haberlos abandonado y no haber compartido su misma suerte². Por último, Simón, un joyero de la calle Libertad, hijo de inmigrantes rusos, criado en el respeto de las tradiciones judías pero considerado la oveja negra de la familia, un asimilado que en la búsqueda de sí mismo abandona y reniega de su origen judío, para recluirse en una pensión donde sostiene una relación adúltera con una mujer católica.

Las tres obras coinciden en mostrarnos a los personajes luego de su fracasado intento por integrarse a la nueva sociedad a la que arriban, y la tragedia que nos narran radica en su imposibilidad de construir una identidad que reúna en un único término su condición de judíos, inmigrantes y argentinos. Prisioneros en un limbo entre dos mundos, los protagonistas intentan con mucha dificultad tender puentes que los ayuden a conectar sus dos orillas. Desgarrados entre su pasado y su presente, entre su tierra de origen y su nuevo país, no consiguen conciliar su deseo de respetar la tradición judía con la necesidad de adoptar las modernas costumbres del lugar al que llegan para poder integrarse exitosamente a la nueva sociedad.

Como dice Sosnowski (1977), “pareciera que dos tiempos (si lo son), que dos tradiciones (si son inseparablemente dos), que dos momentos históricos aparentemente contradictorios exigieran una entrega total” (p.93). El desgarramiento es tan profundo que entre las dos orillas de su identidad se abre una hendidura en la que los personajes se sitúan. La vejez, la locura y el alzhéimer le permiten a Krinsky, Simón y Ruth habitar

² El título de la obra hace referencia a la historia de la bíblica Ruth, quien como la protagonista, tuvo que irse a vivir entre extraños

esa grieta que hará coexistir en un mismo espacio -escénico y mental- la realidad y el recuerdo, el pasado y el presente.

En *Krinsky*, de Jorge Goldenberg (1986), la obsesión del personaje con el pasado se logra por medio de un procedimiento expresionista, materializando en el escenario a los fantasmas de su memoria. Ya viejo y cansado, no ha logrado formar una familia, ni desprenderse de sus esperanzas de amor por Luba, a pesar de que ésta se ha casado hace años con otro hombre. Y, desde su llegada al país, ha trabajado como fotógrafo y bibliotecario, es decir, resguardando la historia, pues se trata de un hombre que vive en el pasado. Es por este motivo, que los fantasmas que lo acompañan nos hablan de aspectos de su vida de los que el personaje nunca ha podido desprenderse.

En primer lugar el Cosaco, aparición que demuestra la participación de Krinsky en la Revolución Rusa, su grado de compromiso con una ideología que le prometía la superación de las diferencias generadas por la identidad racial y religiosa:

“COSACO: ¡No te preocupes! Y usted tampoco, abuelita... ¡Se acabó! ¡Con el poder soviético ya no serán más judíos!”. (Goldenberg, 1986, p.30)

Luego, Harpo Marx, que aparece tocando su harpa, que representa la posibilidad del judío de hacer un aporte significativo a la cultura mundial. Lo visita después su madre, caracterizada con un pañuelo sobre el pelo como las judías piadosas de Europa del Este, que no logra comprender el estado de pobreza y frustración de Krinsky, dado que se haya en la lejana América, el lugar donde es posible cumplir todos los sueños.

Aparece también el actor que personifica al teatro *yidish*, posiblemente la más grande expresión de la cultura judía de Europa Oriental, que se desarrolla con igual éxito en el continente americano, pero que en la época de la obra ya se encuentra en declive, por lo que el actor no puede terminar su canción ni encuentra fuerzas para contar un chiste que ya no le resulta gracioso al público actual.

Por último, se presentan los esbirros, caracterizados como agentes de la Gestapo, que encarnan el antisemitismo argentino del que los inmigrantes judíos no logran escapar en su nuevo país, que identifican a Krinsky con el estereotipo del “rusito” comunista que propaga ideas subversivas en el periódico *yidish*.

Sus fantasmas son también los de Luba que, aunque se rehúsa a pensar en el pasado e intenta combatir sus penas con el olvido, también ve e interactúa con las figuras que Krinsky convoca a la escena. Su personaje representa la mentalidad del inmigrante que quiere dejar su antigua vida atrás, para el cual la tradición es algo que no vale la pena visitar puesto que lo único que provoca es dolor. Cuando Krinsky, ante la aparición imaginaria de su madre, se lamenta por su muerte en el Holocausto y le recuerda a Luba que ella también perdió a toda su familia allí, ella le grita irritada: “¿por qué tiene que hablar de eso?” (Goldenberg, 1986, p.49). Es debido a esta voluntad de negar lo doloroso, que durante toda la obra el personaje limpia compulsivamente su local, obsesionada con barrer y sacar el polvo y la suciedad, como si por medio de este gesto pudiera también borrar sus tristes recuerdos.

En *El libro de Ruth*, Diamant (2010) retrata la misma problemática entre memoria y olvido, encarnada en el personaje de Ruth, quien cuando sube al ático de su casa en busca de algo que ya no recuerda, descubre escondidos entre sus viejas cosas a los fantasmas de su pasado. El espacio del altillo funciona en la obra como metáfora de su memoria en la cual se pasean las diferentes figuras de su pasado, e inclusive múltiples versiones de ella misma en su juventud: Ruth niña y Ruth mujer que nos muestran los sueños y los deseos frustrados de toda una vida de negación. Afectada por la enfermedad, pierde la noción del tiempo y su pasado se transforma en presente, por lo que las memorias escondidas en el ático de su interior, se le presentan llenas de reproches y culpas. El texto nos habla así, de los elementos de nuestro pasado que forman parte fundamental en la constitución de nuestra identidad y que a pesar de lo mucho que nos esforzamos en negarlos y olvidarlos, en algún momento de nuestras vidas -que tanto a Ruth como a Krinsky les llega en la vejez- se despiertan de su letargo para asediarnos y confrontarnos con lo que pudo haber sido y no fue.

En ambas obras, los dramaturgos brindan a los personajes una compensación poética que por medio de su propia imaginación les permite desprenderse de las culpas que pesan sobre sus hombros, del arrepentimiento y del deseo de haber actuado distinto, generando la alternativa de un pasado diferente.

En una suerte de alucinación redentora, Ruth, acompañará a su familia en el tren que los llevará a la muerte en los campos de concentración nazis, en lugar de partir hacia Buenos Aires, a una vida de infelicidad signada por un matrimonio sin amor, el adulterio y la falta de comunicación con su único hijo. Su final alternativo logrará así hacer coincidir finalmente su situación efectiva con su situación interior, en tanto que íntimamente Ruth nunca logró abandonar Varsovia:

“RUTH: Ya no estaba aquí Marek... Estaba allí, con ellos... Estaba en Varsovia con mamushka, con papá y con Shosha... No podía dejarlos ¿entendés? No podía permitir que se fueran solos... La verdad es que nunca me fui...”. (Diamant, 2010, p.221)

Por otro lado está Krinsky, quien siempre ha querido “ser un águila” (Goldenberg, 1986, p.76), conquistar a la mujer que ama y destacar como un hombre valioso en la sociedad, pero no ha logrado el amor, ni el éxito en la vida, convirtiéndose en un viejo sucio y desarreglado que se humilla frente a Luba que lo trata como un pobre loco y trata de consolarlo dándole galletitas. Es debido a esto, que en un intento de demostrar su importancia, convoca a escena a los fantasmas de su pasado para que brinden testimonio de su valía. Cada uno de ellos lo ayudará a poner el lugar de su muerte como un suceso digno de ser recordado, como si una ‘buena muerte’ pudiera borrar todos los fracasos de su pasado de inmigrante que no logró ‘hacer la América’ en la nueva tierra a la que arribó. Compondrán entre todos un cuadro que se asemeja a *una Pietá* y el actor será el encargado de dotar a la pérdida, la relevancia que Krinsky hubiese deseado que tuviera:

“ACTOR: (...) Sin embargo, aquí estuvo Krinsky. Quiso ser un hombre, ¿no es eso suficiente? *¿Nisht genig?*³ ¿Acaso tendré que repetir sus hechos para que ustedes se consideren sus semejantes y admitan que algo han perdido con su muerte?”. (Goldenberg, 1986, p.83)

Pero para Krinsky, la ficción no alcanza, pues sabe que no es suficiente una gran muerte para compensar una pobre vida, ya que tanto él como Luba, son conscientes de que no pueden con un gesto poético devolver la vida a sus seres queridos, asesinados lejos de ellos sin ser capaces de impedirlo y sin ni siquiera poder correr su misma suerte. La respuesta de Luba es *farguesn*, olvidar, pero para Krinsky el olvido ya no es una alternativa posible, sino una mayor vergüenza. Desea alzarse por sobre sus miserias, demostrarle al mundo que puede ser alguien, pero no encuentra la fuerza más que para aceptarle a Luba otra galletita y callar.

Es entonces cuando un sonido, que sólo él escucha, lo hace despertar; es cuando todo parece perdido, que se despoja de su vestimenta andrajosa mostrándose joven y esbelto y le ruega al público que, en honor al recuerdo de Krinsky, traten de creer en un final alternativo, que escuchen ellos también, el sonido de los cascos de una yegua alazana en la que Krinsky, después de haber amado a Luba, parte victorioso hacia la estepa, como el gran jinete que siempre dijo ser. Una vez más, como durante toda la obra, los personajes interpelan al público, pidiéndole que tome partido entre recuerdo y olvido, entre los tristes sucesos de la realidad y los de una memoria embellecida por la imaginación.

Como señala Ruth, en la obra de Diamant (2010), cuando su hijo le reprocha que todo está en su mente: “¿Y qué si está en mi imaginación? ¿Acaso lo hace menos real?” (p.185)

El conflicto identitario

Para los tres personajes sentirse inscritos en una tradición resulta un elemento definitorio para la construcción de su identidad y la presencia de los muertos, que

³ “¿No basta?”

siempre los acompañan, cumple una función activa en sus vidas determinando su accionar. De esta forma, el yo de los protagonistas se encuentra fracturado y desdoblado en las numerosas voces interiores que los asedian, representadas por cada una de las figuras que sucesivamente los visitan.

Pero no se trata únicamente de sus fantasmas personales que provienen de cada una de sus biografías, sino también de figuras míticas del imaginario colectivo propio del judaísmo: la *idishe mame* con todos los rasgos de la maternidad judía sobreprotectora, la figura amenazante del Otro (encarnada en el inquisidor en *Simón Brumelstein*, en los esbirros en *Krinsky* y en la llegada de los nazis en *El libro de Ruth*) y la *bobe* (abuela) que aglutina en su imagen todas las costumbres y el folklore típico de las familias judías que los personajes recuerdan con nostalgia.

La obra de Rozenmacher (1987) es quizás la que más ahonda en las figuras del imaginario. Su protagonista, Simón Brumelstein, no es un inmigrante venido de Europa, sino un argentino hijo de judíos rusos, lo cual convierte su fracaso en doblemente desesperanzador, en la medida en que nos habla de una dificultad para conciliar los dos aspectos de su identidad también en las generaciones que ya han nacido en Argentina. Como señala Foster (1992) la obra:

Reúne dentro del espacio literal y metafórico del teatro un espectro de mundo y mentalidades a la vez en conflicto y en cierta inevitable fragmentación psicológica del individuo de cara a las demandas conflictivas hechas sobre la identidad personal en un entorno inexorablemente hostil. (p.134)

Simón rechaza por igual ambos lados, pero su conflicto no reside en querer conciliarlos, sino en querer encontrar una tercera opción que los incluya transformados, integrados de manera tal que no pueda diferenciarse:

“SIMÓN: Si yo no quiero ser judío, papá... quiero ser un hombre... y lo que vos me diste no me sirve, ¿y qué hago, cómo me arreglo?”. (Rozenmacher, 1987, p.30).

Pero su pretensión de universalidad es constantemente obstaculizada por el mundo cristiano a su alrededor. El dueño del cuarto que alquila coloca sobre su cama un crucifijo para recordarle que ese no es su lugar, que está de paso y le pregunta indignado “¿Por qué no te mató Hitler, eh? ¿A qué viniste a este país? Si lo hicimos nosotros...” (Rozenmacher, 1987, p.41). Aun cuando su apellido es Pignitori y, al igual que él, es hijo de inmigrantes nacido en Argentina, siendo tan extranjero o tan argentino como Simón. Asimismo, la aparición fantasmal del monje que se transforma en un inquisidor lo acusa de una idéntica culpa:

“MONJE: ‘Infiel... nunca vas a dejar de ser un extraño’ (Rozenmacher, 1987, p.37) (...) ‘En un país extraño, que no es el tuyo, al que nunca te vas a integrar, judío...’” (p.21)

Para el mundo gentil Simón es siempre un Otro, un extranjero, pero es además un otro que no puede refugiarse en un nosotros, pues se siente también exiliado de su propio judaísmo y de la vida materialista que llevan sus parientes, su esposa y sus hijos preocupados por los detalles y las pequeñas cosas cotidianas con los que Simón no puede y no sabe cómo conformarse.

A su vez sus compatriotas lo consideran un desarraigado, un ateo que ni siquiera ha sido exitoso en asimilarse con los gentiles, quienes tampoco lo han aceptado. Es por esto que en su delirio, Simón se emparenta con aquellos caballeros de Indias que llegaron de España a conquistar una nueva tierra, identificándose de esta forma con los marranos, con aquellos criptojudíos que como seres híbridos se convertían en “hombres de ningún lugar, que para su desdicha flotaban en una especie de entre-mundo” (Senkman, 1983, p.264). Como ellos, Simón no es ni del todo judío, ni del todo cristiano, y como ellos sigue siendo marginado por su origen. Quiere ser universal, trascender las identidades religiosas que lo atraviesan desgarrándolo, y es por eso que recurre a la figura de Jesús y al recurso de la heterodoxia y la herejía:

SIMÓN: Spinoza es más judío que muchos judíos... ¿sabés por qué? (...) ¿Hay algo más judío que la herejía, que Cristo? Cuando uno cumple con los preceptos, pero a

fondo y deja de ser judío empieza a ser humano, un hombre completo, y parece que deja de ser judío pero es más judío que nunca. (Rozenmacher, 1987, p.17)

Simón lee el Talmud, recita frases en hebreo, canta en *yidish*, prende velas a la virgen, reza con la cruz en la mano y con los *tefilín* (las filacterias) puestos. Mezcla los objetos de diferentes procedencias otorgándoles a todos el mismo valor, pero confiesa que no sabe rezar. En su cuarto, en su mente y su corazón conviven Europa y América, la tradición y la modernidad, el sueño y la vigilia, por lo que los personajes que aparecen en el espacio de las sombras, y que nadie más que Simón y sus cómplices del público ven, dan salida al conflicto interior que se vuelve insoportable.

Pero hasta las imágenes de su delirio poseen límites difusos entre sí: el monje tiene patillas enroscadas y larga barba como los sabios judíos, convirtiéndose en una suerte de monje-rabino que en sus dos facetas, cristiana y judía, cumple la función de juez para reprimir y castigar a Simón por sus pecados. Aparece también su *bobe*, una campesina rusa, que lo invita a volver a Iehupetz, el pueblo de donde vinieron sus antepasados donde la vida es tranquila y las preocupaciones simples. Y lo visita el padre, un judío piadoso que respeta el sábado y encuentra en su fe en Dios el remedio a todos los males.

Sin embargo, sus respuestas no ayudan a Simón, quien siente que ya no tiene nada que ver con esa vida, ni con esa tradición en la que no encuentra las respuestas que busca. El quiebre generacional, que ya había sido tema de Germán Rozenmacher en *Réquiem para un viernes a la noche* (1971) vuelve a aparecer aquí duplicado, ya que el padre le reprocha a su hijo haberlo matado de un infarto por el disgusto de haber abandonado sus raíces. Simón no logra exorcizar de adentro suyo a su padre muerto, quiere cortar, empezar de nuevo, pero las sogas que lo atan a su pasado lo oprimen y toman la forma del monje-rabino que como una hernia viene a castigar al culpable.

De esta forma se vuelve un ingrato para su esposa abandonada, un traidor para su padre muerto por la herejía, un sospechoso para los cristianos y un subversivo para los vecinos. Sin poder aprender a vivir sin las voces y las culpas que anidan en su interior,

Simón no logra desprenderse de ellas más que por medio de una entrega total a la locura. Sólo en el manicomio podrá entrar en un estado de gracia y dejar de ser un Brumelstein, medio judío-medio cristiano, para envolverse en su capa y convertirse finalmente en Simón, el caballero de Indias.

En esta obra, al igual que en *El libro de Ruth* y en *Krinsky*, es constante la presencia del *yidish*, como la lengua materna que religa a los personajes con su tierra natal. Es el idioma de las canciones de cuna, de los cuentos infantiles, el idioma de la madre, del hogar y de la seguridad perdida, ya que como dice Foster (1992), “hablar una lengua es participar de una cultura” (p.52).

Los personajes recurren al *yidish*, no porque no saben cómo hablar en español, sino porque la carga emocional de la lengua impone su necesidad en los momentos en que sus sentimientos los desbordan.

En la obra de Goldenberg su uso es particularmente denso, ya que en muchos casos no se encuentran traducidas las frases al español, provocando que sólo el público que puede identificarse con los personajes del drama, comprenda sus palabras. Krinsky sentencia refiriéndose a los espectadores “no se dan cuenta de nada porque no entienden el *yidish*” (Goldenberg, 1986, p.39), como si la lengua supusiera la pertenencia a un grupo que comprende el sufrimiento de Krinsky porque comparte su misma historia. La pérdida del idioma materno, duplica así la pérdida de la identidad cultural judía en la Argentina moderna y la dificultad de conservarla sin entrar en contradicción con las nuevas ideas.

Reflexiones finales

Como puede verse, las obras tomadas en este trabajo no nos brindan una respuesta a las problemáticas planteadas sino que por el contrario, nos generan mayores interrogantes sobre cómo conciliar lo propio y lo ajeno, el antes y el ahora, el aquí y el allá. Esto se debe a que la alternativa que los personajes encuentran es únicamente interna y mental. La locura y la alucinación no son prácticas sociales aceptadas que puedan aplicarse como una vía de resolución posible a los conflictos identitarios, ni nos ayudan a integrar

de manera concreta nuestra historia con nuestro presente, ni la nostalgia con el proyecto, y en ese sentido los textos nos dejan más preguntas que respuestas.

Sin embargo, han sido escritas por dramaturgos judeo-argentinos, herederos de dicho conflicto que encarnan con su propia vida la problemática planteada, lo que nos permite pensar que quizás es el arte, con ayuda de la imaginación, el que puede resultar un camino de integración. Que tal vez no es la alucinación lo que le trae a Ruth la paz, sino recordar, ya al final de la obra, que aquello que había subido a buscar al ático eran sus viejas pinturas; que dibujar, soñar, escribir, representar, son gestos que nos permiten integrar lo que en la vida real se encuentra separado. Y que es la capacidad de imaginarlo lo que en el futuro nos permitirá hacerlo realidad.

Bibliografía

Diament, M. (2010). El libro de Ruth, en Teatro I. Buenos Aires: Atuel.

Foster, D. (1992). Germán Rozenmacher: escribiendo la experiencia contemporánea judía en Argentina. En: Pellettieri (comp.), Teatro y teatristas. Buenos Aires: Galerna.

Foster, D. (1991). Krinsky de Jorge Goldenberg y la identidad étnica argentina. Noah. Revista literaria, 5, 51-54.

Goldenberg, J. (1986). Krinsky. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.

Rozenmacher, G. (1987). Simón Brumelstein, caballero de Indias. Buenos Aires: Argentores.

Senkman, L. (1983). La identidad judía en la literatura argentina. Buenos Aires: Pardés.

Sosnowski, S. (1977). Germán Rozenmacher: tradiciones, rupturas y desencuentros. Revista de crítica literaria latinoamericana, 6 (3), 93-110.

Sosnowski, S. (1987). La orilla inminente: escritores judíos argentinos. Buenos Aires: Legasa.