



REPRESENTACIONES DE LO JUDÍO EN EL TEATRO
ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: LA DRAMATURGIA DE
SEBASTIÁN KIRSZNER

*REPRESENTATIONS OF JEWISHNESS IN CONTEMPORARY
ARGENTINE THEATER: THE DRAMATURGY OF SEBASTIÁN
KIRSZNER*

Paula Ansaldo

CONICET-Universidad de Buenos Aires
(paulansaldo@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-9105-5431>



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.06>

ISSN 2444-3948

Resumen: La inmigración masiva de judíos que llegaron a la Argentina desde finales del siglo XIX, provocó que lo judío apareciera representado en el teatro argentino ya muy tempranamente. Sin embargo, si bien no se trata de una temática nueva, en los últimos años la cartelera teatral porteña experimentó un estadillo de obras que abordan problemáticas judías. Este trabajo se centra específicamente en la dramaturgia de Sebastián Kirszner, un autor que ha desarrollado una poética teatral alrededor de lo judío, y que pertenece a la nueva generación de autores que han sido un importante factor en el gran crecimiento experimentado por el campo teatral de Buenos Aires en los últimos años.

Palabras Clave: Dramaturgia argentina; judaísmo; Sebastián Kirszner; teatro contemporáneo; teatro judío.

Abstract: The massive Jewish immigration to Argentina, that started at the end of the 19th century, brought Jewish themes to the Argentine theater very soon. However, although it was not a new topic, in recent years numerous plays that address Jewish themes have appeared in the Buenos Aires theater scene. This essay focuses specifically on the dramaturgy of Sebastián Kirszner, an author who has developed a theatrical poetic build around Jewish topics, and who belongs to the new generation of authors that have become an important factor of the big growth that the theater scene of Buenos Aires has experienced in the last years.

Key Words: Argentine dramaturgy; Jewishness; Sebastián Kirszner; Contemporary Theatre; Jewish theatre.

Sumario: 1. Introducción 2. El teatro judío y la pregunta por la identidad 3. La poética de Sebastián Kirszner y lo judío en escena. 4. Obras citadas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

PAULA ANSALDO es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras-UBA). Es becaria doctoral del CONICET con el proyecto "Teatro judío en Buenos Aires (1930-1966): cartografía, desarrollo y productividad en el campo teatral argentino" dirigida por Jorge Dubatti. Forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Universidad de Buenos Aires, del Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación y del Núcleo de Estudios Judíos (IDES). Como docente se desempeña en la materia Historia del Teatro Universal de la carrera de Artes (FFyL-UBA). Ha co-editado el libro *Teatro independiente: historia y actualidad* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017). Es integrante de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y desde 2011 es jurado de los premios Teatro del Mundo.

I. INTRODUCCIÓN

La representación de problemáticas judías aparece en el teatro argentino ya muy tempranamente, tanto en ídish¹ como en español, a raíz de la inmigración masiva de judíos que llegan al país a partir de finales del siglo XIX. Desde 1889, con el arribo en Buenos Aires del vapor *Wes-ser*, la Argentina comienza a recibir importantes oleadas inmigratorias judías, conformadas mayormente por judíos ashkenazíes, es decir, originarios de Europa del Este, y de habla ídish, que llegaron escapando del antisemitismo y de las difíciles condiciones de vida en Europa. Durante esos años, pero en menor medida, llegaron también judíos provenientes de Europa Central y judíos sefaradíes que venían principalmente de los países de Medio Oriente. Ricardo Feierstein (1999) organiza las diferentes oleadas migratorias en tres grandes etapas: la primera de 1889 a 1914, proveniente de Rusia, Rumania y Turquía; la segunda de 1918 a 1933, proveniente de Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria; y la tercera, que comienza con el contexto del ascenso del nazismo, de 1933 a 1960 proveniente de Alemania, Europa Oriental e Italia. Se estima que desde 1889 hasta 1940, llegaron a la Argentina más de 225 mil judíos (Devoto, 2004). La mayor parte de estos inmigrantes se radicaron en la ciudad de Buenos Aires.

Por esta razón, ya en las primeras décadas del siglo XX comenzaron a aparecer en el teatro porteño personajes judíos, mayormente en roles secundarios, e incluso en algunas oportunidades como personajes centrales, como en el caso del sainete *El barrio de los judíos* de Alberto Vaccarezza, estrenado en 1919 por la Compañía Arata-Simari-Franco en el Teatro Nacional². Sin embargo, la representación que se hacía de ellos en estos espectáculos, estaba basada en la caricatura y el estereotipo antisemita, y se alejaba fuertemente del referente real. En este sentido, para la década del 20 los personajes judíos aún no recibían en el teatro el mismo tratamiento que el resto de los inmigrantes. Esto puede verse, por ejemplo, en el título de la obra *Criollos, gringos y judíos* (1921) de Alberto Rada, que revela cómo los porteños distinguían este grupo inmigratorio del resto de los extranjeros, probablemente motivados por las notables diferencias visibles que los caracterizaban: vestimenta, costumbres, lengua, ritos religiosos, etc. (Zayas de Lima, 2001). Debido a esto, en los años 20 y 30, escritores judeo-argentinos como César Tiempo, Samuel Eichelbaum y Bernardo Graiver, comenzaron a llevar

a escena argumentos y personajes que buscaban abrir el mundo judío a la sociedad argentina, y presentarle al público una imagen positiva de la población judía, como forma de contrarrestar la creciente difusión de su caricatura antisemita.

De esta forma, las temáticas judías atravesaron la dramaturgia argentina durante todo el siglo XX. Sin embargo, en los últimos diez años, la cartelera teatral porteña experimentó un estadillo inédito de obras que abordan problemáticas judías. En este trabajo nos centraremos específicamente en la dramaturgia de Sebastián Kirszner, un autor que ha desarrollado una poética teatral alrededor de lo judío, y que pertenece al grupo de teatristas que han sido un importante factor de la cada vez mayor representación de temáticas judías en el campo teatral de Buenos Aires.

2. EL TEATRO JUDÍO Y LA PREGUNTA POR LA IDENTIDAD

Durante el siglo XVIII comienza en Europa el proceso de emancipación judía, signado por la secularización y la progresiva integración de los judíos en los diferentes Estados Nacionales que estaban en plena formación, y que llevó a que la comunidad tradicional cerrada donde la definición unitaria de la identidad judía no presentaba problema alguno, llegara a su fin. La apertura –literal y metafórica– del gueto destruyó los muros que protegían el particularismo comunitario judío, cuya misma definición se volvía a partir de ese momento objeto de enérgicos debates y decisiones (Karady, 2000: 151-152). Comenzaba así un proceso de individualización de las estrategias de conformación de la propia identidad, que dejaba ya de ser transmitida de generación en generación como algo dado.

En este contexto, a mitades del siglo XIX, empiezan a aparecer las primeras formas de teatro judío secular, que desde su mismo origen hacen eco y expresan la problemática por la definición de la identidad, que se volvía central en un mundo que cambiaba rápidamente y en el cual la situación y la posición de los judíos en él, se transformaba a pasos agigantados. El teatro judío nace así ligado a la pregunta identitaria, que aparece reflejada en los espectáculos de los *Broder Zingers*, primeros entretenedores judíos seculares, y en las operetas de Abraham Goldfaden. A partir del siglo XX, aparece una nueva generación de autores

que escriben obras dramáticas que abordan temáticas específicamente judías, tales como I. L. Peretz, Scholem Aleijem, Peretz Hirschbein y Scholem Asch, entre los más prolíficos, quienes desarrollaron una producción teatral en ídish que dio lugar a la conformación de un repertorio teatral judío. Estos autores tematizaban en sus obras problemáticas específicas de los judíos, tales como el antisemitismo, la asimilación y la pérdida de fe, temáticas por las que los espectadores podían sentirse directamente interpelados en su realidad inmediata. Sandrow sostiene que, para hablar de estos temas, los dramaturgos tendían a presentar conflictos no tanto entre individuos particulares, como entre grupos sociales o diferentes generaciones, interpretadas por personajes que funcionaban alegóricamente (1995: 199). Representaban así tipos sociales, oponiendo personajes que encarnaban cosmovisiones en conflicto. De esta forma, las obras lidiaban explícitamente con problemáticas judías, y por primera vez aparecía una dramaturgia que buscaba reflejar la experiencia judía por medio de un lenguaje propio y original.

Como hemos señalado, a raíz de su gran población de inmigrantes judíos, en la Argentina surgieron también dramaturgos que abordaron en sus obras la pregunta por la identidad judía, en términos locales. Algunos autores como Mordejai Alpherson (*Los hijos de la Pampa/ Di kínder fun der pampa; Goles/El cautiverio*), Jacobo Liachovitsky (*Di yiddishe fírstin fun Patagonye oder Nekomé fun indyaner/La princesa judía de la Patagonia o Venganza de indios*) y Samuel Glasserman (*Zisic Goy*), desarrollaron una dramaturgia judeo-argentina en ídish (Skura, 2007, págs. 7-23). Mientras que otros representaron en el teatro nacional obras en español que tematizaban la identidad de los judíos en Argentina, tales como Samuel Eichelbaum (*El judío Aarón*, 1926), Bernardo Graiver (*El hijo del rabino*, 1932), César Tiempo (*Alfarða*, 1935; *Pan Criollo*, 1937) y Germán Rozenmacher (*Réquiem para un viernes a la noche*, 1964; *Simón Brumelstein, el caballero de Indias*, 1970). Estos autores retomaban en sus textos dramáticos tópicos recurrentes de la tradición teatral judía, tales como la dificultad de integración de los inmigrantes, la asimilación, el debilitamiento de los vínculos endogrupales en la generación de los hijos, las diferencias generacionales y el matrimonio mixto.

A partir de la década del 70, los argumentos y personajes vinculados a lo judío asoman de manera cada vez más esporádica en la dramaturgia argentina. Esta tendencia comienza a revertirse en los últimos diez años, con la aparición en la cartelera teatral de Buenos Aires de



La Shikse. Foto de Daniela Potente

numerosas obras que, de una manera u otra, ponen en escena problemáticas y personajes judíos. Especialmente desde el 2010, observamos una gran proliferación de espectáculos de temática judía en la cartelera porteña, entre las que podemos nombrar: *Zei de Shike* (2010) de Perla Lakse y Diego Lichtensztein, *Los Kaplan* (2012) de Eva Halac, los espectáculos de Mario Diamant *Un informe sobre la banalidad del amor* (2010) y *Tierra del fuego* (2013), *Un golem* (2018) de Gonzalo Demaría, *Elle y yo* (2018) de Dennis Smith, *Papushkas* (2018) de Melisa Freund, *La bobo* (Microteatro; 2018) de Diego Lichtensztein, *Un golem en Buenos Aires* (2018) de Carina Toker, *El dogma* (2019) de Daniel Teveles, y los numerosos espectáculos presentados en el Auditorio Ben Ami, perteneciente a la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina). Dentro de esta serie de espectáculos, adquiere particular resonancia la obra de Sebastián Kirsznner.

3. LA POÉTICA DE SEBASTIÁN KIRSZNNER Y LO JUDÍO EN ESCENA

Sebastián Kirsznner (1985) forma parte de una nueva generación de dramaturgos que integran lo que Ricardo Dubatti denomina como

“Novísima dramaturgia argentina”. Se trata de autores a quienes los une la pertenencia a una misma generación, pero cuyo común denominador reside en la exploración de lenguajes personales, en la búsqueda de una voz propia, singular (Dubatti, 2013: 17). Si bien estos dramaturgos poseen una serie de experiencias compartidas, estas no los determinan ni los apuntan en una misma dirección, sino que los impulsan a desarrollar sus propios caminos.

Kirszner es autor y director de más de quince obras, y es dueño también de una sala teatral independiente: (La Pausa) teatral, que funciona hace cinco años en el barrio porteño de Almagro. Sus obras han sido publicadas en diversas antologías: *El Casting* (2011) formó parte del libro *Panorama interzona. Narrativas emergentes de la argentina* (2013) compilado por Elsa Drucaroff, y fue traducida al alemán y publicada por la editorial Theatralize. Por otro lado, *Las Memorias de Blanch* (2012) fue publicada en *OFF. Novísima dramaturgia argentina* (2013), mientras que *Rats, casi un musical* (2014) apareció en el libro *Jóvenes. Novísima dramaturgia argentina* (2015), ambos compilados por Ricardo Dubatti.

Sus últimos espectáculos han sido estrenados en su propia sala teatral, donde desde hace algunos años trabaja con la representación teatral



El Ciclo Mendelbaum (100% musical). Foto de Daniela Potente

de temáticas judías, proceso que comenzó con *El Ciclo Mendelbaum* (2016) y continuó con *La Shikse* (2017), *Goy, el musical* (2018) y la todavía no estrenada, *Hanz y Shoshana* (2019). Heredero de la tradición de los dramaturgos judeo-argentinos del siglo XX, en los espectáculos de Kirszner la problemática de la identidad judía es abordada como pregunta en términos de la nueva generación de judíos argentinos. Su teatro busca dar repuesta al interrogante sobre qué hacer con esa tradición, con esa historia, que es a la vez propia y ajena, suya y de otro. Y en este sentido, se rehúsa a aceptar un relato cerrado de ese pasado heredado y busca, por el contrario, inventar nuevas formas para redefinir su relación con él. Es por esto que, en sus obras, los personajes y las historias aparecen siempre entrelazadas con elementos del pasado reciente de la Argentina, tales como la crisis del 2001 o la Guerra de Malvinas.

La primera obra de Kirszner en la que aparecen temáticas judías es *El Ciclo Mendelbaum (100% musical)*, que narra la historia de una familia judía que se reúne ante la muerte de los padres para dividir sus bienes. A partir de una estructura narrativa fragmentada que se mueve de un tiempo a otro, la obra nos introduce en los conflictos, traspasados de generación en generación, de los que la familia no puede escapar. La obra fue estrenada en 2016 en (La Pausa) Teatral, con un elenco conformado por once artistas, entre actores y músicos.

La obra comienza con la familia Mendelbaum dirigiéndose al público, rompiendo la cuarta pared y situándolo de esta manera, en el lugar de testigo y confidente de la historia. Tanto los dos hermanos, Silvio y Gustavo, como sus esposas Karina y Adela, intentan presentarse ante ellos con su mejor rostro, haciendo un gran esfuerzo por ocultar sus falencias y defectos. Por lo que ya desde esta primera escena, los espectadores se encuentran posicionados en el lugar de la mirada, en tanto que es a partir de la presencia del público, es decir, a través del dispositivo teatral, que la familia Mendelbaum expone sus conflictos. La obra demuestra así, la forma en que las historias familiares se constituyen como un relato plagado de mitos que se reproducen ante un otro siempre de la misma manera, dejando en evidencia que la familia es quizás el primer teatro con el que uno se encuentra en la vida.

Ya en la presentación de los personajes, lo judío aparece en primer plano, encarnado en los personajes de la *bobé* (la abuela) y el *zeide* (el abuelo), los únicos marcados lingüísticamente por el ídish. Su importancia dentro de la familia se expresa en la presencia imponente del cuadro

familiar desde el cual intervienen en la historia, incluso una vez muertos. Es aquí donde aparecen más fuertemente las figuras provenientes del imaginario judío: la imagen paterna opresiva y demandante, la culpa sobre los hijos acusados siempre de provocarle disgustos a sus padres y la presencia de una fuerte impronta de humor negro, característico de la tradición representativa judía. Estos estereotipos o tópicos forman parte de un reservorio del cual la obra abreva para conformar una representación de la familia judía que, si bien no es necesariamente copia fiel del original, funciona como una fuerte figura del imaginario, en tanto que, siguiendo a Bourdieu, las representaciones de la realidad también forman parte de la realidad.

Sin embargo, en la construcción de su poética, Kirszner trabaja con los materiales judíos alejándose tanto del cliché como de los lugares comunes. En *El Ciclo Mendelbaum* esto puede verse en la decisión, tanto en la música y las coreografías, de presentar lo judío encriptado e hibridado en el lenguaje, transformado y reinventado en su combinación con elementos que vienen de otros mundos y que forman parte también de la construcción identitaria de la nueva generación. De esta forma, los sonidos del *klezmer* y el uso de escalas que provienen indudablemente de la tradición musical judía, se enriquecen al combinarse con ritmos actuales como la cumbia o el reggae; y los movimientos del *rikudim* y los bailes folklóricos, se intercalan con pasos que remiten al hip hop o al reggaetón. Por lo que en lugar de recurrir a canciones emblemáticas de la tradición popular judía –como sí sucede por ejemplo en la obra musical *Zeide Shike*, que busca tocar con esto el nervio nostálgico del público– el espectáculo crea nuevas formas musicales que se apropian de elementos heredados, pero dándoles un nuevo significado al situarlos en un nuevo contexto. Esto puede verse también en la decisión de trabajar con un elenco formado completamente por actores no judíos. La obra plantea así un debate sobre lo judío en términos de lenguaje, en tanto no presenta elementos de la tradición en estado puro (de los cuales nadie podría dudar si son judíos o no), sino que amplía el horizonte de posibilidades al tomar riesgos en torno de cómo representar lo judío en el teatro.

Asimismo, la obra retoma la problemática del choque generacional, que atraviesa la producción de prácticamente todos los dramaturgos que abordan temáticas judías y que aparece en obras emblemáticas tales como *Pan Criollo* de César Tiempo, *El hijo del rabino* de Bernardo Graiver y *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher. Al igual que

los personajes jóvenes de esas obras, que se rebelaban contra el mandato paterno y contra la imposición de una definición dada del ser judío y de cómo vivir acorde a ello, en la obra de Sebastián Kirsznner es la generación de los jóvenes –Tití y el toro– quienes intentarán romper con el ciclo de repeticiones en el que está atrapada la familia Mendelbaum. Y si bien se trata de una problemática universal –lo cual permite que la obra le hable a todo tipo de público– en el caso del judío el peso de la tradición suele ser vivida como algo tan fuerte que plantea la pregunta ineludible sobre qué hacer con aquello que se hereda. Es por eso que, al igual que la madre muerta que aparece en la casa de su hijo en *Volvió una noche* (1993) de Eduardo Rovner, la presencia de los muertos es en la obra constante: el *zeide* está siempre en escena, ya sea en el cuadro, en el ataúd o tocando el bajo, en tanto que el diálogo con el pasado es para el judío inevitable.

La obra nos presenta así a una familia a la cual la une la sangre y el apellido Mendelbaum, pero los separa todo lo demás, ya que se encuentra atravesada por múltiples juegos de oposiciones. En primer lugar, encontramos a los hermanos que se sitúan en extremos antagónicos: Gustavo es una «copia genética» de su padre, trabaja y se esfuerza, está asociado a la AMIA y posee ahorros; Silvio en cambio, es músico y un empresario fracasado, lo cual lo lleva a contraer deudas que nunca puede saldar. Por su parte, Bernardo es tan distinto a sus hermanos que ha tenido que irse a vivir al campo para poder lidiar con su diferencia, lo cual aparece como marca en sus ropas y en su manera de hablar gauschesca, que contrasta fuertemente con la del resto de los personajes de la pieza. Su diferencia es tan grande que incluso ha tenido un hijo toro: Matías, que hasta el funeral del *zeide* no ha conocido nunca a su familia, ya que su padre lo ha mantenido oculto durante toda su vida.

En este sentido, es importante señalar que Bernardo y el toro son los únicos personajes que interactúan directamente con el público, de forma tal que se encuentran a la vez dentro y fuera de la convención teatral, de la misma manera que están dentro y fuera de la familia Mendelbaum, ya que no forman parte del núcleo duro de la familia compuesto por las dos parejas. Pero si bien reconocen y se instalan en la situación teatral, son paradójicamente los únicos personajes que no hacen teatro, sino que se muestran tal cual son. En oposición a ellos, los hermanos y sus esposas están constantemente aparentando e intentando presentar una imagen ficcional de sí mismos. El código de actuación, por momento exagerado

y grotesco, enfatiza la cualidad falsa de sus sentimientos: el llanto exagerado y la hipocresía de los abrazos, que se revelan como acciones destinadas a preservar la apariencia de un equilibrio familiar, que inevitablemente se irá resquebrajando a medida que avanza la obra. Los personajes realizan de esta manera, una puesta en escena de su dolor, lo escenifican, de forma tal que los sentimientos aparecen re-presentados, orientados siempre hacia un afuera, hacia ese público que se vuelve testigo y destinatario del teatro de la familia Mendelbaum.

Por otro lado, la familia se encuentra dividida por otro gran vector de oposición: el generacional. Tití y Matías son la generación de los jóvenes que, en contraste a la de sus padres y abuelos, será la que encarne la lucha por sostener la diferencia. Estos dos personajes forman un díptico que se compone de dos situaciones inversas: Matías es un toro, por lo que ha vivido toda su vida siendo un marginal; Tití en cambio, ha crecido en el seno de la familia Mendelbaum, por lo que ha sido educada para reprimir sus deseos y comportarse de la manera que se espera de ella. Es por eso que, como dice el personaje, conocer a su primo le cambia la vida. En la escena donde se conocen, Tití manifiesta su esperanza de que la inviten al campo, expresando así su voluntad de conectar los dos mundos, hasta ahora completamente separados. Su atracción hacia Matías expresa su deseo de rebelarse contra una supuesta normalidad y en este sentido, el toro es su reflejo, su igual. Es por eso que su encuentro no puede más que concluir en una canción de amor, ya que, en oposición a las emociones exageradas y teatrales de los adultos, los sentimientos de Tití y el toro son puros. Así, mientras sus padres se preocupan por lo material y se desviven por conseguir la casa, el country y la plata de la herencia, los hijos se hacen preguntas y buscan algo trascendente que los ayude a ir más allá de la monotonía de sus días.

Esta división encuentra su máxima expresión en el secreto, y la promesa, de Matías a Tití en la escena final: «hay gente que vive sin existir, pero eso no nos va a pasar a nosotros». La gente que vive sin existir son los padres y abuelos cuyo deseo está castrado, ya que limitados por normas y convenciones, son incapaces de seguir sus verdaderos impulsos. Sucede así, que el único personaje no-humano del drama, se convierte paradójicamente en el más humano de todos, en tanto es el único que tiene el coraje de hacerse las preguntas existenciales que nos alejan de nuestro origen animal.

Pero a pesar de que intentan ocultarla, la inconformidad del resto de los miembros de la familia Mendelbaum con sus propias vidas, se abre paso en forma de pequeños chispazos que nos revelan que las apariencias que intentan sostener, esconden siempre algo detrás. De esta forma, el flashback nos muestra que el verdadero deseo de Silvio era dedicarse a la música y que Bernardo de adolescente se hacía las mismas preguntas que su hijo Matías; la *bohe* confiesa que su verdadero amor no fue su marido sino un italiano llamado Ángelo, con el cual no se animó a casarse; e incluso el *zeide* –el supuesto personaje del cual proviene la norma y que encarna el deber ser– nos deleita con un sólo de bajo, que cumple la función de sembrar la duda sobre si también él quizás, no tenía una vocación musical reprimida que no tuvo el valor de seguir. Porque en la familia Mendelbaum lo que rige no son los deseos, sino los mandatos: estudiar, tener un trabajo serio, dar descendencia. Todo lo que no se ajusta al modelo y no cumple con las expectativas, es visto como rebeldía, y las preguntas no se permiten. La familia está presa así de una idea cerrada –que pasa de generación en generación– y que establece que hay una forma determinada de vivir la vida, que no da lugar a cuestionamientos y que crea una fuerza cíclica que hace que las situaciones y las frases se repitan, y que lo que verdaderamente se herede sea la frustración.

A su vez, esta idea de ciclo que da título y atraviesa toda la obra, aparece representada en una doble dimensión que se mueve de lo personal a lo colectivo, en tanto se expresa también en la situación política y económica de la Argentina, que pareciera encontrarse en las mismas encrucijadas una y otra vez. Las repetidas crisis, los cacerolazos, el cierre de los bancos y las deudas imposibles de pagar, funcionan así, como trasfondo y espejo del laberinto de repeticiones en el que se encuentran atrapada la familia Mendelbaum.

Y es en este laberinto donde aparece –como un minotauro mítico– el personaje del toro, que, en un intento de romper con el ciclo, no sólo fracasa, sino que muere. En una escena entre bíblica y shakesperiana, el padre (cual Abraham con Isaac) se ve compelido a sacrificar a su propio hijo. Como dice la canción que cantan los personajes, se sacrifica al animal, se sacrifica al marginal, porque es tan visiblemente distinto que, a diferencia del resto de los personajes, no puede ocultarlo, y por eso, para que la familia pueda seguir existiendo sin cuestionarse a sí misma, tiene que ser eliminado.

De esta forma, si hace 50 años la herejía y la ruptura con lo heredado consistía en casarse con una muchacha no judía, como sucede en prácticamente todas las obras que hemos citado, en la actualidad Kirsznner elige la arriesgada opción de introducir a un hijo toro que funciona como metáfora del hijo diferente, que no puede ni quiere ser un igual. De esta forma, la obra se interroga sobre cómo ser diferente sin dejar de ser parte; sobre cómo reconciliarse con la familia y con la tradición, sosteniendo a la vez la propia diferencia; sobre cómo escapar de los mandatos familiares, pero seguir siendo, aun así, un Mendelbaum.

La misma pregunta por cómo se construye la identidad aparece tematizada en la siguiente obra del autor: *La Shikse*, estrenada en 2017. Ya el mismo título nos sitúa en el contexto de la colectividad judía argentina, ya que toma una expresión propia del judaísmo local en donde la palabra en ídish “*shikse*” –que significa muchacha no judía– se utiliza para referirse a la empleada doméstica. La obra cuenta la historia de María, quien ha trabajado como mucama de la familia Sucovsky durante muchos años, y ha decidido que quiere convertirse al judaísmo. Para conseguirlo, se presenta frente a un tribunal rabínico, encarnado por el público, quien será el encargado de decidir si su conversión es aceptada o no.

Dado que el judaísmo, a diferencia de otras religiones que buscan activamente sumar adeptos, no es misionero, quien desee convertirse ha de pasar por una serie de pruebas cuyo objetivo es demostrar el verdadero deseo y el convencimiento del solicitante por formar parte del pueblo judío. Es por esto que María deberá convencer al tribunal de que es merecedora de su aceptación. Para esto deberá demostrar que es una verdadera judía a quien solo le falta la confirmación del tribunal para poder serlo plenamente. De esta manera, la obra plantea nuevamente la pregunta ontológica: ¿qué es ser un judío verdadero? Esta vez puesta en la boca de un personaje que, como el toro de los Mendelbaum, se sitúa en un espacio liminal: comparte el judaísmo con la familia Sucovsky, pero no lo posee; garantiza y sostiene performativamente el ser judío (hace los *knishes*, cría a los hijos, baila *rikudim*), pero no pertenece, es la *shikse*, es una no-judía. Por medio del personaje de María entonces, el autor nos planteará nuevamente la pregunta sobre qué es ser judío hoy, en la Argentina del siglo XXI, y obligará a los espectadores a ser quienes tomen posición al respecto, llevándolos así a interrogarse sobre su propia identidad.

De esta forma, la obra de Sebastián Kirszner nos plantea, desde la perspectiva de una nueva generación, la problemática identitaria, y en este sentido sus obras conectan con la pregunta siempre presente en la dramaturgia judeo-argentina: ¿Cómo ser judío sin serlo del todo? ¿Cómo ser judío *diferentemente*? En la dramaturgia de Kirszner la pregunta no se responde, ni se cierra el sentido, en tanto su obra se sitúa en la línea de lo que Jorge Dubatti caracteriza como un teatro de estimulación, que no tiene un fin pedagógico, a la manera del teatro como escuela para adultos, sino que plantea preguntas, preguntas y emociones que buscan crear mundo en el espectador. Los interrogantes que plantean estas obras deberán ser entonces respondido por cada espectador en un acto de subjetivación personal.

Consideramos que el gesto de Sebastián Kirszner de apropiarse de una temática tan representada en la dramaturgia judeo-argentina, y ponerla en tensión y en diálogo con las problemáticas de la sociedad argentina actual, revitaliza la polémica y el debate en torno a lo judío. Y muestra que el judaísmo puede dejar de ser un peso —una dura carga de la que las nuevas generaciones prefieren desembarazarse— cuando no se hereda, sino que se conquista, en tanto permite que nos lo adueñemos en nuestros propios términos.

4. OBRAS CITADAS

- Devoto, Fernando (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Drucaroff, Elsa (comp.) (2013). *Panorama interzona: narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires: Interzona.
- Dubatti, Ricardo (comp.) (2013). *OFF. Novísima dramaturgia argentina*, Buenos Aires: Interzona.
- _____ (comp.) (2015). *Jóvenes. Novísima dramaturgia argentina*, Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- _____ (comp.) (2013). *Nuevas dramaturgias argentinas*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Feierstein, Ricardo (1993). *Historia de los judíos argentinos*, Buenos Aires: Ed. Planeta.

- Fizsman, Lucas (2017, 28 de noviembre). Breve muerte del ídish. *Código y Frontera*. Recuperado de: <http://www.codigoyfrontera.space/2017/11/28/breve-muerte-del-idish/>
- Graiver, Bernardo (1936). *El hijo del rabino*, Buenos Aires: Editorial Argentores.
- Karady, Víctor (2000). *Los judíos en la modernidad europea*, Madrid: Siglo XXI.
- Kirszner, Sebastián (2013). *El casting*. En Drucaroff, Elsa (comp.) (2013).
- Kirszner, Sebastián (2013). *Las memorias de Blanch*. En Dubatti, Ricardo (comp.) (2013).
- Kirszner, Sebastián (2015). *Rats (casi un musical)*. En Dubatti, Ricardo (comp.) (2015).
- Rovner, Eduardo (1994). *Teatro I*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Rozenmacher, Germán (2013). *Obras Completas*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Sandrow, Nahma (1996). *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, Syracuse: Syracuse University Press.
- Skura, Susana (2007). *A por gauchos in chivipá...* Expresiones criollistas en el teatro ídish argentino (1910-1930). *Iberoamericana*, Año 7, N° 27, págs. 7-23.
- Tiempo, César (1937). *Pan criollo*, Buenos Aires: Editorial Argentores.
- Vacarezza, Alberto (1919). *El barrio de los judíos*, Buenos Aires: El Teatro Nacional Nro 156.
- Zayas de Lima, Perla (2001). *Cultura judía, teatro nacional*, Buenos Aires: Nueva Generación.

5. NOTAS

- ¹ El ídish es la lengua hablada por la mayoría de la población judía de Europa Oriental hasta la Segunda Guerra Mundial (Fizsman, 2017). En 1908, en la conferencia de Czernowicz, el ídish fue declarado una lengua nacional del pueblo judío.

² Enumeramos aquí algunos de los sainetes que presentan personajes y temáticas judías: *Compra y venta* de Carlos Mauricio Pacheco y Pedro Pico (1906), *El patio de Don Simón* de Carlos M. Pacheco (1908), *El cambalache de Petroff* de Alberto Novión (1920), *Judío* de Ivo Pelay (1926), *Ensalada rusa* de Juan Villalba y Hermido Braga (1930), *¡Usurero!* de Muello y Segré (1931) y *El judío Blum* de Oscar R. Beltrán (1935).