

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
FLOREAL GORINI
ANUARIO DE INVESTIGACIONES
AÑO 2016

DEPARTAMENTO/ÁREA: AICA

AUTOR/A: ANSALDO, PAULA

TITULO DEL TRABAJO: HACIA UNA NUEVA
DRAMATURGIA JUDEO-ARGENTINA: *EL CICLO MENDELBAUM*
(100% MUSICAL) DE SEBASTIÁN KIRSZNER



Publicación Anual - Nº 7

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 www.centrocultural.coop

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Anuario de Investigaciones - Año 2016

Directoras/es de la publicación:

Pablo Imen
Paula Aguilar
Marcelo Barrera
Ana Grondona
Natacha Koss
Gabriela Nacht
Julieta Grinspan
Pamela Brownell

Director del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: Prof. Juan Carlos

Junio

Subdirector: Ing. Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretario de Ediciones y Biblioteca: Javier Marín

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

Hacia una nueva dramaturgia judeo-argentina: El Ciclo Mendelbaum (100% musical) de Sebastián Kirszner

Paula Ansaldo

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. 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 (Karady, 2000: 151-152).

En este contexto nace el teatro judío moderno que desde su mismo origen hace eco y expresa esta 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 indisolublemente ligado a la pregunta identitaria, que en nuestro país es tomada por dramaturgos judeoargentinos tales como César Tiempo, Samuel Eichelbaum, Bernardo Graiver, Germán Rozenmacher y en nuestros días, Sebastián Kirszner.

Siendo una temática que no aparece habitualmente en la dramaturgia contemporánea, y mucho menos en la dramaturgia joven de Buenos Aires, y teniendo en cuenta que vivimos en una ciudad con una de las comunidades judías más grande del mundo fuera de Israel, cabe preguntarnos si acaso existe o puede existir hoy en día un teatro judío en nuestro país. Y especialmente, cómo definirlo en tanto que ni siquiera nos es posible determinar en qué consiste lo judío en sí, puesto que la concepción misma de judaísmo ha estallado en mil pedazos.

Se dirá que en los últimos años no fueron pocos los espectáculos de temática judía que aparecieron en la cartelera porteña: *Zeide Shike* (2010) de Perla Lakse y Diego Lichtensztein, *Los Kaplan* (2012) de Eva Halac, *El libro de Ruth* (2003) de Mario

Diament o los muchos espectáculos presentados en el Auditorio Ben Ami, entre otros. Pero a mí entender, no es hasta la llegada de *El Ciclo Mendelbaum (100% musical)* de Sebastián Kirszner que la problemática es realmente abordada como pregunta en términos de la nueva generación de judíos argentinos. Esto se debe a que se trata de una obra que busca correrse del lugar de la nostalgia y darle la espalda a la postura que reverencia el pasado, y que suele primar en los espectáculos de este tipo. Porque si los dramaturgos que escribieron obras de temática judía en los últimos años, buscaban entender la historia de sus abuelos (*Zeide Shike*) o de sus padres (*El libro de Ruth*) para comprender a esos inmigrantes que llegaron al país y que vivieron desgarrados entre su pasado y su presente, la nueva generación se pregunta qué hacer 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.

El Ciclo Mendelbaum nos presenta 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 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 esos personajes 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 Kirszner 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, y donde aún el gesto de rechazar esa herencia es necesariamente fruto de una decisión consciente. Es por eso que, al igual que la madre muerta que aparece en la casa de su hijo en *Volvió una noche* de Eduardo Rovner, la presencia de los muertos es en la

obra constante. La importancia del *zeide* y la *bobe* dentro de la familia se expresa en la presencia imponente del cuadro familiar desde el cual intervienen en la historia, incluso una vez muertos. El *zeide* está de hecho presente – ya sea en el cuadro, dentro del ataúd o como músico tocando el bajo- en prácticamente todas las escenas, sin importar el momento del tiempo en el que nos encontremos. Y en la medida en que se trata del personaje que encarna la ley, su omnipresencia en escena resulta fuertemente metafórica de su omnipresencia en la vida de sus hijos, ya que aún desde el ataúd reprobó mediante gestos y movimientos acciones tales como la decisión de su hijo de retomar la música o el amorío entre sus nietos. Es por eso que, aún si únicamente lo vemos interactuar dentro del mundo de los vivos durante el flashback, es el personaje que aparece en la mayor cantidad de escenas y que atraviesa toda la obra, manifestando así que para ellos, la carga de la herencia es irrenunciable.

Pero si a esta familia los une la sangre y el apellido Mendelbaum, los separa todo lo demás, ya que se encuentra atravesada por múltiples juegos de oposiciones. En primer lugar, encontramos a los tres 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 gauchesca, 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 Silvio, Gustavo y sus respectivas esposas. 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 mujeres 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.

El único momento de auténtica armonía se produce quizás, en la canción del encendido de velas de *shabat*, que escenifica el recuerdo de momentos más felices cuando la familia aún se encontraba unida. Esta escena, inaugurada por las palabras del *zeide* que desde el cuadro le dice a la familia que los quiere, plantea la posibilidad de una verdadera reconciliación. Pero como dice la canción, la calma no puede durar, y la melodía litúrgica de unión, rápidamente da paso a un sonido disonante que enuncia que la calma solo anticipaba la tragedia.

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 una vez y para siempre, 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 *bobe* 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.

Pero a nuestro entender, lo que hace de *El Ciclo Mendelbaum* una obra representante de una nueva dramaturgia judeo-argentina, es la decisión, tanto en la música y las coreografías, como en los personajes del *zeide* y la *bobe*, de no representar lo judío desde el cliché o el lugar común. Sino presentar en cambio un signo judío que aparece 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.

Porque si hace cincuenta años la herejía y la ruptura con lo heredado consistía en casarse con un no judío, en la actualidad Kirszner 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. O mejor dicho: sobre cómo seguir siendo parte, cómo reconciliarse con la familia y con la identidad, sosteniendo a la vez la propia diferencia. Y es en este sentido que la obra conecta con la pregunta siempre presente en la dramaturgia judeoargentina: ¿Cómo ser judío sin serlo del todo? ¿Cómo ser judío *diferentemente*?

¿Cómo escapar de los mandatos familiares pero seguir siendo, aun así, un Mendelbaum?

La pregunta no se responde, ni se cierra el sentido, en tanto la obra se sitúa en la línea de un “teatro de estimulación” (Dubatti, 2013: 21) que no tiene un fin pedagógico a la manera del teatro como escuela para adultos, sino que plantea preguntas, interrogantes y emociones que buscan crear mundo en el espectador. Es por esto que la muerte del toro, que implica el triunfo de las apariencias y del *statu quo* que sostiene a la familia judía argentina, clausura la posibilidad de dar una respuesta en términos escénicos, por lo que el interrogante debe ser respondido por el espectador en un acto de subjetivación personal.

De esta forma, el gesto de Sebastián Kirsznner de apropiarse de una temática tan representada en el teatro judeoargentino, 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.

Bibliografía:

Dubatti, Jorge, 2013. “El teatro es una biopolítica”, en *Revista Llegás*, Buenos Aires, N° 171, abril.

Karady, Victor, 2000. *Los judíos en la modernidad europea*, Madrid: Siglo XXI.

Senkman, Leonardo, 1983. *La identidad judía en la literatura argentina*, Buenos Aires: Pardés.

Sosnowski, Saúl, 1987. *La orilla inminente: escritores judíos argentinos*, Buenos Aires: Legasa.