

Krinsky de Jorge Goldenberg y la identidad étnica argentina

David William Foster

Jorge Goldenberg (1941) ha recibido considerable atención como destacado representante argentino del llamado teatro documental, en particular por *Relevo 1923*, que obtuvo el prestigioso premio Casa de las Américas, de la Habana, en 1975.¹ Aun cuando la obra refiere hechos que se relacionan con famosos movimientos anarquistas de la Argentina, en los que tomaron parte muchos judíos, *Relevo 1923* en modo alguno se ocupa de los problemas de la identidad judía.²

Krinsky, en cambio, lo hace.³ Ganadora del Primer Premio Bial de Teatro de 1983, patrocinado por la Unión Carbide Argentina, *Krinsky* es la interpretación de un recuerdo de infancia del autor. En su introducción, "Prólogo: El otro Krinsky," Goldenberg recuerda a Adolfo Krinsky como un personaje ciudadano o excéntrico de San Martín, ciudad en la provincia de Buenos Aires en la que creció el autor. Krinsky, inmigrante ruso, trabajaba como bibliotecario de un centro judío local y como fotógrafo itinerante. Alrededor de ambas actividades se tejieron muchas historias y controversias. Krinsky además era poeta, tanto en español como en yidisch, y cuando su cuerpo fue hallado varios días después de su muerte en su arruinado departamento de soltero, se descubrió que tenía cosidos en el forro del sobretodo andrajoso y mugriento que siempre usaba viejos billetes de un peso. Goldenberg recuerda que las especulaciones se repartían entre dos posibilidades: si esos billetes eran parte de un tesoro exiguo de dinero sin valor o si servían para proveer a su ropa de aislamiento adicional.

En cuanto recuerdo de infancia teñido por los énfasis selectivos de la evocación del pasado y la aureola nostálgica de pesar por la pérdida de los puntos de referencia de la niñez, la figura de Krinsky sirve al autor como una imagen personal de la desaparición de una versión de la cultura folklórica judía en Argentina. Aunque la obra no ha sido representada aún,⁴ parece razonable suponer que parte del prólogo podría aparecer como nota en el programa, estableciendo así para el espectador el lazo entre el texto explícito de la pieza y los motivos personales del dramaturgo al escribirla (una nueva dimensión se

abre a partir del hecho de que Goldenberg comenzó la obra fuera de la Argentina y su primera datación remite a Caracas, 1977).

El texto explícito de la pieza está formado por una serie de viñetas que se centran en la visita aparentemente diaria de Krinsky al almacén de la esquina, propiedad de Luba. Es evidente que Krinsky merodea por el negocio y está acostumbrado a pedir las sobras de la comida de Luba, quien alternadamente se siente feliz de tenerlo como compañía y perturbada por sus excentricidades, su apariencia descuidada y los constantes desafíos a su propio mercantilismo pequeño-burgués. El escenario para la acción es el negocio de Luba y la línea principal del diálogo consiste en las disputas entre ambos: Krinsky la acusa de ser insensible a sus intereses y preocupaciones a causa de su obsesión por mantener el pequeño negocio y Luba lo regaña por su apariencia y su eterno quejarse.

Pero *Krinsky* es más que un diálogo entre dos personas mayores cuyas preocupaciones y excentricidades, individuales y comunes, tal como aparecen verbalizadas en el complejo patrón de sus conversaciones, podrían tomarse como indicadores de una forma de identidad colectiva. El naturalismo de esta línea básica de la organización textual está quebrado por una serie de paréntesis que representan incursiones en el espacio que Luba y Krinsky habitan de materializaciones de elementos del pasado, principalmente el pasado de Krinsky; pero en tanto comparten una herencia cultural común, se convierte en gran medida en la identidad que Krinsky está obligado a sostener y cuyo recuerdo es indiferente para Luba. Sucesivamente, como los fantasmas de la vida judía pasada y presente, reciben la visita del Cosaco, quien representa la participación de Krinsky en la Revolución Rusa y su promesa de superar los conflictos de identidad racial y religiosa: Harpo Marx, una personificación de la cultura judía más allá del *ghetto*; la Madre, una amalgama de la madre real de Krinsky y la mítica fuerza maternal judía; el Actor, otra personificación de la cultura judía, en esta oportunidad específicamente la comedia yidisch de la Europa oriental de provincia, que ha tenido amplias repercusiones en Argentina; dos Esbirros que son el anverso trágico de la tradición burlesca en su encarnación del antisemitismo y, más específicamente, de aquellos argentinos cuyo eslogan es "Haga patria, mate a un judío";⁵ y, finalmente, la tierna Muchacha, una idealización del amor femenino que Krinsky nunca tuvo (Luba le enrostra la cruel broma de la gente del pueblo de que, por su profesión de fotógrafo, su cama había albergado a las muchachas más bonitas del lugar--bajo la forma de negativos dispersados para secarse).

Estas imágenes de la identidad de Krinsky aparecen de modo sucesivo, a la vez, como consecuencia de las conversaciones fugaces entre él y Luba y como fuente de una mayor contención. Al final de la obra, reaparecen como un coro para acompañar la muerte humilde de Krinsky, la muerte de un hombre solitario y desaseado ("nuestra vida solo vale un escupitajo," de acuerdo con una cita de uno de los poemas de Krinsky; 9) pero un hombre

que, con todo, persistió tenazmente en ser portavoz de una tradición de identidad y de la memoria colectiva.

El conflicto fundamental entre Krinsky y Luba atañe al valor de esta memoria e identidad. Luba acepta los elementos de su cultura como algo que está ahí, pero sobre lo cual no hay mucho que hacer. En contraste, para ella, Krinsky está obsesionado por ellos y, por supuesto, la materialización de las figuras representativas es una confirmación expresionista del grado de dicha obsesión:

Luba: (irritada, al público) ¿Por qué tiene que hablar de eso?

Krinsky: (al público) porque . . .

Luba: (violenta, a Krinsky) ¡Porque Ud. es un morbosol!

Krinsky: No . . . yo me acuerdo, nada más . . . (37)

La obra postulada de diversas maneras cuestiona de si es válido o no recordar el pasado, con todas sus trivialidades y su miseria. La muerte de Krinsky, que ocupa aproximadamente un tercio del texto, es la muerte de este pasado y el coro de figuras de su memoria representa tanto su complejidad cuanto las contradicciones de su utilidad. El consejo del Actor a Krinsky se refiere en la misma medida a la insignificancia de la existencia aparentemente fútil de Krinsky y a la herencia étnica que Krinsky evoca a través del primero y de las demás figuras: "En mi opinión, lo mejor que podrías hacer ahora es conseguirte una buena muerte" (60). Todo el tiempo, Luba trata a Krinsky como a un trapo viejo metido en medio de su incesante limpieza, un objeto ofensivo y descartable por su inutilidad; en un momento lo levanta literalmente por sus ropas harapientas y lo aparta de su camino. En otro momento, las voces de ambos se vuelven categóricamente antifónicas:

Krinsky: (al público) ¡Mirenia, por favor! (a la Muchacha)

Luba: (al público) Olvídense . . . olvídense. . . ¿Para qué acordarse? (56)

Al centrarse en la figura de Krinsky y el *pathos* de su muerte al final (donde, por supuesto ya demasiado tarde, Luba confiesa oír el pasado que había negado anteriormente [68]), Goldenberg inequívocamente alaba el complejo de valores que el poeta-fotógrafo-bibliotecario lo representa.

Dado que el texto se dirige a una audiencia, hay dos rasgos de *Krinsky* que merecen mención especial. Como toda obra dramática, la pieza está construida para ser recibida por un público, sin importar si los personajes se dirigen específicamente o no a los espectadores. En el caso de la obra de Goldenberg, los actores constantemente apelan al público, directamente, de la misma manera en que los participantes de una discusión acalorada apelan a un tercero. Así, se pide de manera explícita al público de *Krinsky* que tome partido en el debate entre Krinsky y Luba, en primer instancia, y entre

Krinsky y las imágenes de la memoria, luego. En buena medida, este rasgo de la pieza desafía a la audiencia en un sentido más abierto que el simple desafío de aceptar o rechazar que ofrece cualquier discurso que se dirige a un público por implicación. Antes bien, debe tomar partido en el argumento entre Krinsky y Luba, entre mirar u olvidar. En tanto los espectadores permanecen en el teatro, aceptan por omisión el orden de Krinsky.

El otro rasgo de interés es también un desafío a la audiencia, este vez a través de los elementos lingüísticos. En la pieza se emplea bastante yidisch, que Goldenberg traduce en un apéndice de notas. En términos del diálogo dramático, los personajes o bien traducen lo que dicen unos a otros o parafrasean lo que ha sido dicho. El desafío no lo es tanto para una audiencia no judía, puesto que se puede suponer que no es factible esperar un conocimiento en todos del yidisch. El desafío es para las Lubas del público que aceptan y comprenden la *lingua franca* de su cultura. Krinsky y el resto de los personajes no recurren al yidisch porque no sepan español--el Harpo Marx del recuerdo de Krinsky, por supuesto, lo habla con fluidez de nativo. Más bien, es porque los sentimientos particulares y los valores que se expresan exigen el uso del yidisch. Es bien sabido que, en casos de verdadero bilingüismo, las dos lenguas son complementarias y no parcialmente coincidentes y que las circunstancias del acto discursivo determinan el desplazamiento de una lengua a la otra, cubriendo una de ellas un conjunto de rasgos y la otra un conjunto opuesto o contrario.⁶ En consecuencia, una afirmación directa de Krinsky, referida a la audiencia y a su propio uso de términos y frases en yidisch, "No se dan cuenta de nada porque no entienden yidisch" (31), está correlacionada a la vez con la separación de la audiencia de una cultura que no es suya y en la que han sido históricamente rechazados (la reacción estereotipada hacia la cultura judía por parte de la auto-identidad argentina dominante) y con el grado en que la audiencia judía acepta la forma de la memoria colectiva defendida por Krinsky en sus fluctuantes obsesiones.

Los escritores judíos en la Argentina pueden dejar de sentir la necesidad de tener que ver consigo mismos exclusivamente en su escritura sobre temas de identidad étnica, aunque muchos de ellos continúan haciéndolo: Mario Goloboff, Ricardo Feierstein, Alicia Steimberg, Marcos Aguinis son unos pocos de ellos.⁷ Puesto que esta década marca el centenario del establecimiento de colonias judías en Argentina y la llegada de un contingente impresionante de inmigrantes judíos como parte de la política argentina de inmigración de aquella época, obras como *Krinsky* de Goldenberg cumplen un importante papel en la conmemoración de este significativo aspecto de la historia social argentina y el complejo de cuestiones culturales en torna a ella.⁸

Arizona State University

[traducción del inglés por Daniel Altamiranda]

Notas

Este ensayo es parte de un estudio sobre los dramaturgos judíos argentinos, efectuado con el apoyo de una beca de la Memorial Foundation for Jewish Culture. Los frutos de esta investigación aparecieron como "Argentine Jewish Dramatists: Aspects of a National Consciousness," *Folio: Essays on Foreign Languages and Literatures*, No. 17 (1987) 74-103. Se trata de un número especial sobre "Latin American Jewish Writers" preparado por Judith Morganroth Schneider. La discusión de Krinsky no se incluye en dicho estudio.

1. El texto fue representado durante mayo de 1986, en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan, y obtuvo el premio María Guerrero al mejor autor y al mejor director.
2. Jorge Goldenberg, *Relevo 1923* (La Habana: Casa de las Américas, 1975).
3. Ver la reseña de David William Foster, *Books Abroad* 50.2 (1976) 375. Para estudios críticos, ver Anne-Grethe Østergaard, "Relevo 1923: Discurso metateatral: Análisis de la enunciación," *Caravelle* 41 (1983): 63-80; Fernando de Toro, "Apéndice VI: Relevo 1923 de Jorge Goldenberg," en su *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporánea: Acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica* (Ottawa: Girol, 1984) 208-220; y los comentarios de Judith Ismael Bissett, "Consciousness-Raising Dramatic Structures in Latin America's Theatre of Commitment" (disertación doctoral inédita, Arizona State University, 1976) 198-199.
4. Jorge Goldenberg, *Krinsky* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1984).
5. David Viñas describe estos sentimientos en *En la semana trágica* (Buenos Aires: J. Alvarez, 1966).
6. Ver John M. Lipski, *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching* (Tempe: Arizona State University, Center for Latin American Studies, 1985).
7. Sobre cuestiones relevantes al análisis de escritores judío-latinoamericanos, ver Naomi Lindstrom, "Problems and Possibilities in the Analysis of Jewish Argentine Literary Works," *Latin American Research Review* 18.1 (1983): 118-126.
8. Para información sobre detalles de la inmigración judía a la Argentina y el papel de la cultura judía en la sociedad argentina, consultar Robert Weisbrot, *The Jews of Argentina, from the Inquisition to Perón* (Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1979); and *Pioneros de la Argentina, los inmigrantes judíos/Pioneers in Argentina, the Jewish Immigrants* (Buenos Aires: Manrique Zago, 1982).