



Teatro ídish argentino (1930-1950)

אָרטיקלען פֿון סוסאַנאַ סקוראַ און סילבֿיא גלעכער

Susana Skura y Silvia Glocer (compiladoras)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Teatro ídish argentino (1930-1950)

Teatro ídish argentino (1930-1950)

אָרױטױקױטער ייִדישער-רוטאַקטױער

Susana Skura y Silvia Glocer (compiladoras)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófalo

Secretaria Académica

Sofía Thisted

Secretaria de Extensión

Ivanna Petz

Secretario de Posgrado

Alberto Damiani

Secretaria de Investigación

Cecilia Pérez de Micou

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria de Hacienda

Marcela Lamelza

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Subsecretario de Transferencia y Desarrollo

Alejandro Valitutti

Subsecretaria de Cooperación Internacional

Silvana Campanini

Dirección de Imprenta

Rosa Gómez

Consejo Editor

Virginia Manzano

Flora Hilert

Carlos Topuzian

María Marta García

Negróni

Fernando Rodríguez

Gustavo Daujotas

Hernán Inverso

Raúl Illescas

Matías Verdecchia

Jimena Pautasso

Grisel Azcuy

Silvia Gattafoni

Rosa Gómez

Rosa Graciela Palmas

Sergio Castelo

Ayelén Suárez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Libros de Cátedra



ISBN 978-987-4019-02-8

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2016

Imagen de tapa: Simón Nusbaum y Elvira Buczkowska. Colección de fotografías de artistas de teatro ídich, carpeta Nusbaum, Archivo Histórico Fundación IWO, Buenos Aires.

Edición: María Clara Diez

Corrección y maquetación: Paula D'Amico

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Skura, Susana y Glocer, Silvia

Teatro ídich argentino (1930-1950) = Argentinier Yidish-teater / Susana Skura; Silvia Glocer; compilado por Susana Skura; Silvia Glocer. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

176 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-02-8

1. Teatro. 2. Idish. 3. Investigación. I. Skura, Susana, comp. II. Glocer, Silvia, comp. III. Título.

CDD 792.07

Fecha de catalogación: Febrero 2016

Índice

Prólogo I

Teatro en ídish, ¿música judía?

Pablo Kohan

7

Prólogo II

El contexto espectacular de los géneros musicales
del teatro ídish

Beatriz Seibel

15

Introducción

Susana Skura, Silvia Glocer

19

Capítulo 1

“¡Gordin es mejor que Shakespeare!”

Mímesis de secularización en el teatro ídish

Susana Skura

27

Capítulo 2

Tradiciones y expectativas en los géneros y espectáculos
musicales del teatro ídish argentino

Silvia Hansman

49

Capítulo 3

Debates en torno a la legitimación del repertorio
de teatro ídich argentino 63
Susana Skura, Silvia Hansman

Capítulo 4

Jacobo Ficher: fragmentos musicales olvidados 79
Silvia Glocer

Capítulo 5

Músicos exiliados por causa del nazismo, en el teatro ídich
de Buenos Aires 99
Silvia Glocer

Capítulo 6

Juegos de lenguaje/juegos por dinero en tres canciones
de Max Perlman 113
Susana Skura, Lucas Fiszman

Capítulo 7

El teatro como escuela para adultos: un recorrido por la historia
del IFT en su tránsito del ídich al español 143
Paula Ansaldo

Bibliografía general 161

Los autores 171

Prólogo I

Teatro en ídish, ¿música judía?

Pablo Kohan

El libro que este prólogo abre es la consecuencia directa de un proyecto de investigación que, entre 2010 y 2012, se desarrolló bajo el amparo y las posibilidades que ofrece la Universidad de Buenos Aires a sus docentes y estudiantes. Bajo el título “Música, imagen y lengua de origen en los géneros musicales del teatro ídish argentino en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1930-1950)”, que contó con mi dirección, un cargo más honorífico que literalmente estatutario, participaron y le dieron contenidos Susana Skura, Silvia Glocer, Silvia Hansman y Lucas Fiszman. Algunos de los resultados del proyecto ya tuvieron oportunidad de ser manifestados oral o gráficamente en diferentes publicaciones y congresos nacionales e internacionales. Luego del cierre formal del ejercicio del proyecto, se vio como necesaria la edición de un volumen que incluyera sumadas, y así potenciadas, las principales conclusiones y enfoques de la empresa. En este sentido, no cabe sino reconocer las condiciones casi ideales que ofrece la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a través de su Departamento de Publicaciones, para la concreción de este

libro que no dudamos en calificar de singular, comprensivo y, definitivamente, por su temática y tratamiento, un aporte novedoso. Y sobre la valoración, justamente, de la temática y su tratamiento y sobre un aspecto identitario no tratado en ningún capítulo del libro es que nos extenderemos, brevemente, en este prefacio.

Desde hace unos cuantos años, aunque no tantos como los razonamientos y las premuras de quienes, desde este tiempo, gustan de juzgar con cierto desdén lo que aconteció con alguna anterioridad, todo trabajo de investigación debe apuntar a cubrir una larga serie de premisas, espectros, metodologías y teorías para ser considerado política y académicamente correcto. Las investigaciones ya no solo deben enfocarse en temas vírgenes, apenas trabajados o sujetos a nuevas reformulaciones, visiones o posicionamientos, siempre sobre sólidas bases teóricas sustentantes, sino que, además, deben ser sostenidos por enfoques multidisciplinarios. La multidisciplinariedad, como categoría en sí misma, ha sido jerarquizada hasta niveles superlativos, casi como una condición necesaria para garantizar la pluralidad tan anhelada, para aventar esa uniformidad monocorde tan temida. A título personal y como ejemplo tal vez exagerado o un poquitín provocador, cabe consignar que cualquier trabajo emprendido exclusivamente desde la musicología, actividad desde la cual proviene quien esto escribe, aún sobre los aspectos estrictamente sonoros de un fenómeno puntual, sin los aportes de otras disciplinas, será mirado con resquemores y observado con infinitas sospechas. Dramatizando aún un poco más, un pentagrama flotando entre un mar de palabras puede llegar a generar alguna sospecha de defección congénita cuando no una franca mueca de desaprobación.

En realidad, los estudios culturales han puesto sobre el tapete la necesidad de la interdisciplinariedad hace ya un

largo tiempo y, fuera de toda discusión o ironía, realmente es una herramienta necesaria. Al respecto, este libro, que tiene que ver, esencialmente, con artes escénicas y música en nuestro medio, en un período determinado y bajo el manto de un idioma tan peculiar como el ídish, está a buen resguardo y cumple, sobradamente, con cuanto reparo pudiese formularse con respecto a cualquier unilateralidad de criterios. La diversidad de miradas está largamente refrendada por las historias, los antecedentes y los campos de acción de cada uno de los investigadores. Y en cuanto al primero de aquellos requisitos indispensables para abordar una investigación, esto es, la singularidad del objeto de estudio, tampoco pueden enunciarse impugnaciones ya que desde prácticamente ninguna actividad del pensamiento o de las ciencias humanísticas se ha emprendido un estudio metódico y comprensivo sobre los componentes musicales y sonoros del teatro en ídish en la Argentina, además, cuando el nazismo ejercía su poder terrorífico y omnímodo. Aspectos parciales y remitidos a cuestiones puntuales pueden ser encontrados, pero ningún estudio general se ha introducido en las artes escénicas musicales del teatro en ídish en nuestro país, insistimos, en un lapso específico y determinado.

Dejando de lado la introducción que se ocupa de los objetivos y la metodología, todos los demás, algunos más específicos y otros más generales, tratan diferentes aspectos del teatro en ídish y los fenómenos musicales que en él podían tener lugar. Si bien el teatro en este idioma propio de los judíos asquenazíes, por lo idiomático y tal vez por las temáticas tratadas, puede remitir, aún con muchas objeciones, a un concepto como el de teatro judío, las cuestiones sonoras son muchísimo más complicadas y merecerían la enunciación de algunas consideraciones sobre un tema tan resbaladizo e inaprensible como es el de “música judía”.

En verdad, el gentilicio agregado a continuación del concepto “música” es, lógicamente, materia de interminables discusiones e infinidad de debates, casi una invitación a la discrepancia. La controversia está gentilmente servida para su degustación. Con todo, si más allá de los desacuerdos o discrepancias podemos hablar de música cubana, música rusa o música latinoamericana, por una suma de distintos factores, el asunto se multiplica geométricamente en su complejidad si el aditamento a música es “judía”. Y, como lo anunciábamos más arriba, vale la pena el intento de formular las razones de esta afirmación.

Sin entrar en larguísimas disquisiciones y solo para ofrecerlo como un ejemplo apto para ser comprendido, por razones de cercanía y pertenencia, vayamos a la categoría “música argentina”. Dentro de la música argentina, sin mayor conexión entre sus expresiones sonoras que la de surgir del mismo territorio nacional, podemos considerar, entre muchas expresiones más, al rock y al pop argentinos, al tango, a la música escrita, a las expresiones del tradicionalismo y del nativismo, a las canciones infantiles anónimas o de autor, a la música electroacústica, a los géneros tropicales y, en general, a toda música que se produzca, disperse y consuma en el territorio argentino. Para generar alguna otra discordia, también deberíamos incluir a las músicas rituales y seculares de las diferentes comunidades de los pueblos originarios de nuestro país cuya nacionalidad, o, más concretamente, su pertenencia a una nacionalidad argentina, es un tema extensamente considerado por ellos y sin ninguna resolución colectiva unívoca. Como fuere, ante semejante diversidad y hasta sin ningún elemento de estricto orden musical que les dé una supuesta argentinidad a todas estas expresiones sonoras, la única razón para una eventual “música argentina”, se insiste, estriba en razones geográficas y territoriales. Es en un país políticamente delimitado

donde ellas son creadas y donde circulan, por supuesto, con distintos alcances y con disímiles calidades de recepción. Cabe señalar que uno de los mecanismos habituales para evitar esta polémica insalvable es la pluralización de esta dupla idiomática de resolución imposible. Con el término “músicas argentinas” las ponemos a todas en pie de igualdad, en saludable convivencia democrática y hasta las hacemos convivir sin distinciones ni jerarquías.

Pero con la combinación “música judía”, y específicamente en el período bajo estudio, ni siquiera hay argumentaciones territoriales, legislativas, idiomáticas o litúrgicas que puedan esgrimirse con alguna certeza. Ni siquiera el plural puede ser un paliativo ocasional. Al respecto, no es ocioso señalar que nos estamos refiriendo a las manifestaciones sonoras de un pueblo diaspórico que a lo largo de veinte siglos, luego de la invasión romana al Reino de Judea, ha desarrollado su historia y la ha dispersado por todo el planeta entre otras culturas, siempre en condición de abrumadora minoría, lo que ha conllevado a la creación lenta y consistente de infinitas variantes. Sabiendo que la siguiente enumeración detenta una banalidad irremediable, bien podemos traer a colación que hay o hubo comunidades judías, por ejemplo, en Turquía, Afganistán, Etiopía, Polonia, España, China, Rusia y, por supuesto, Argentina.

Aún a costa de una simplificación más que vulnerable porque la diáspora era mucho más extensa y podía asumir otras muchas complejidades, el pueblo judío, entre 1930 y 1950, podía ser comprendido dentro de tres amplias y muy diseminadas comunidades, mayormente, por cuestiones idiomáticas: los judíos asquenazíes, cuyo idioma era el ídish, los judíos sefaradíes, que se manejaban con el judezmo o judeoespañol, para muchos más conocido como “ladino”, y los judíos de las llamadas “comunidades orientales” —una caracterización geográfica por demás inespecífica si

no francamente errónea—, dispersas por el norte de África y Medio Oriente, que hablaban los idiomas vernáculos de las regiones que habitaban, sobre todo el árabe. Por supuesto, las migraciones hacían ingresar otros idiomas vernáculos a las vidas cotidianas y aquella segmentación se revela como mucho más veraz o atinada para los tiempos anteriores a las conformaciones nacionales, que tuvieron su gran movimiento en el siglo XIX y que fueron determinantes en el establecimiento de los mapas y los países como más o menos los conocemos hasta la actualidad. Se reitera, este cuadro esquemático no tiene mayor intención que el establecimiento de la diversidad que caracterizó al pueblo judío y a la obvia falta de un territorio o idioma común que caracteriza, en líneas generales, a cualquier pueblo asentado del planeta.

Retornando al concepto de música judía, Edwin Seroussi, director del Centro de Investigación de la Música Judía de la Universidad Hebrea de Jerusalén, pone en duda, precisamente, la sustentabilidad o razonabilidad del objeto de estudio esencial del instituto que dirige. Si bien el Centro de Investigación precede en varias décadas a las objeciones que él formula, Seroussi, atendiendo los marcos culturales, sociales, históricos y geográficos, se pregunta si “el campo de investigación llamado «música judía», es definible” (Seroussi, 2009: 163). Analizando este concepto, Seroussi conviene en señalar que el término comprende dos esferas. “La primera esfera incluye el repertorio de obras musicales que circula hoy bajo este rótulo y a las diversas prácticas y actividades relacionadas con la producción, reproducción, representación, crítica y divulgación de estas obras”. Es preciso destacar que este repertorio, por demás ecléctico y transmitido por los medios electrónicos, no solo es con el cual se identifican amplios sectores de la judeidad mundial sino que, además, así es percibido por el “otro” no-judío,

como emblemático, idiosincrásico y propio de la comunidad judía, local o internacionalmente contemplado.

La segunda esfera a la que refiere Seroussi es la que “incluye a las culturas musicales de las diferentes comunidades judías esparcidas por el mundo. Se trata de repertorios generalmente funcionales, o sea que se interpretan en el marco de las actividades comunales a nivel local”. Este campo comprende a expresiones sonoras religiosas, litúrgicas o seculares cuya circulación y perpetuación, en el pasado, fue llevada adelante exclusivamente por transmisión oral y lo sigue siendo, en muchos casos, “a pesar de la influencia de las vías impresas y electrónicas”. Locales, autónomas y desconectadas unas de otras, estas músicas judías —y, en este caso, el plural es taxativo y absolutamente pertinente—, no tienen ninguna trascendencia internacional y permanecen confinadas al grupo judío regional que las lleva adelante. Las nanas de los judíos del Cáucaso no tienen relación alguna con las de los judíos de Egipto, Alemania o Tetuán.

Sintetiza Seroussi, esta diferenciación con la enunciación de dos campos musicales completamente diferentes, el ecléctico-internacional-electrónico-nofuncional y el comunitario-local-oral-funcional, separados entre ellos por abismos insondables e insalvables, sin ningún tipo de puente pasible de ser transitado. Con respecto a la primera esfera, existe la idea de que esa música judía está arraigada en la historia desde tiempos inmemoriales y viene acompañando el devenir de este pueblo diaspórico desde su dispersión a comienzos de la Era Común. En realidad, esta idea es absolutamente errónea y la música ecléctico-internacional-electrónica-no funcional judía por antonomasia, sobre una tradición históricamente determinada y con múltiples hibridaciones y mestizajes, ha sido acuñada en el último siglo. Por su parte, la música comunitaria-local-oral-funcional sí porta esa inmemorialidad tan glorificada y podría ser

rastreada desde tiempos auténticamente pretéritos aunque, por su carácter regional, no tiene ninguna trascendencia internacional ni puede ser asumida como propia por toda la judeidad a lo largo y ancho del planeta. Por supuesto, tampoco puede ser identificada como música judía por el “otro” no-judío.

Queda claro que todas las manifestaciones musicales involucradas en el teatro ídish que tuvieron lugar en la Argentina entre 1930 y 1950 y que son traídas a colación en este libro son enmarcables dentro de la primera de las dos categorías enunciadas por Seroussi. También somos conscientes de que todas estas observaciones no saldrán del ámbito académico. Para muchos, tal vez para todos —judíos y no judíos—, una canción en ídish es y será siempre música judía aun cuando gran parte del pueblo judío nunca habló ese idioma y nunca practicó ni llevó adelante creaciones sonoras con la peculiar construcción idiomática de los judíos del este europeo. Es de prever que la cuestión seguirá por los habituales y saludables caminos de la vida cotidiana, por fuera de la academia. En todo caso, estas disquisiciones ontológicas son, apenas, un complemento a lo importante, esto es, la existencia de este libro sobre los géneros musicales del teatro ídish argentino.

Prólogo II

El contexto espectacular de los géneros musicales del teatro ídish

Beatriz Seibel

Para apreciar el contexto espectacular de los géneros musicales del teatro ídish argentino, es interesante recordar que entre 1930 y 1950 se produce el apogeo de la comedia musical en Buenos Aires. En 1930 se estrenan ocho musicales, en contraste con las dos o tres obras anuales desde 1926 cuando nace el género; el crecimiento se marca entre 1933 y 1935 con catorce estrenos anuales, desciende en 1936 a ocho y en 1938 a tres; sube desde 1940, en 1944 llega a diez y desde 1950 baja a tres estrenos promedio hasta 1956.

En 1930 se promociona en los diarios que la comedia musical es “el género triunfante en Londres, Nueva York y París e impuesto por el film sonoro”, y se opina que triunfa en contraste con la crisis mundial. Es interesante recordar que ya en 1900 surgen los primeros espectáculos teatrales en la colectividad de inmigrantes judíos, que cuenta con dos periódicos en ídish en Buenos Aires. Una compañía de aficionados reforzada con algunos actores profesionales radicados, presenta ese año dos piezas breves en ídish, una sátira y un boceto dramático de Segismundo Levin, director de uno de los periódicos, en la sala de la Sociedad Stella D’Italia,

en un primer piso en Callao entre Cuyo y Corrientes. El éxito hace que las funciones se repitan una vez por semana y en el coro de niños del grupo filodramático se inicia un chico de diez años, luego el famoso actor Enrique Chaico, nacido en Rusia en 1890 como Enrique Jaicovsky, que a los tres años llega con sus padres a una colonia entrerriana y en 1900 se instala en Buenos Aires.

Y en cuanto a los géneros musicales, ya en 1902 se anuncia en *El Diario* la Compañía Alemana Israelita de Operetas Cómicas y Melodramáticas del maestro Liska, dirigida por los señores Guttentag y Sager, que ha llegado al país ese año. La actriz Bertha Axelrad, integrante del elenco, se casa con Carlos Guttentag y será la primera estrella del teatro judío en el país. La compañía sigue actuando en los años siguientes, de modo que se puede suponer que se han quedado a residir.

La actividad creciente hace que en 1907 se funde la primera Asociación de Actores Israelitas en la calle Pueyrredón. En la Semana Trágica de 1919 sufre en su sede el ataque de los “guardias blancas”, jóvenes de la Liga Patriótica Argentina, que salen armas en mano a reprimir a los “maximalistas”, en especial a catalanes y “rusos”, agrediendo a los habitantes judíos del barrio de Once y a sus instituciones.

En 1924 se funda otra Sociedad de Actores Judíos, que además de su sede en la capital tiene un campo en la provincia de Buenos Aires, donde proyecta crear un teatro de verano. Respecto a los musicales, su continuidad se muestra cuando en octubre de 1925 se anuncian tres compañías israelitas: una de operetas y comedias “única en su género”, que presenta *El casamiento de Rumania* en el Gran Teatro Israelita de Pasteur 641, una institución de la colectividad; otra compañía similar ofrece *Rebeca del Japón* en el Teatro Excelsior, y una dramática, *Israel y Kean* en el Teatro Olimpo.

Por otra parte, en 1926 la Compañía de Comedias Musicales debuta en El Porteño el 19 de marzo, con un

nuevo género y lujoso material escenográfico traído del extranjero. Ivo Pelay aprovecha el éxito de su obra *Judío* que interpreta Roberto Casaux y el 8 de julio estrena en El Porteño la comedia musical *Judía*, basada en la novela rusa *Mi esposa oficial*, de Savage. El reparto está encabezado por Iris Marga, Leopoldo Simari, Pepe Arias y Marcos Caplán. La revista *Comedia* opina en el N° 8 del 16 de julio que la comedia musical es “la revista con argumento”, un nuevo género fabricado a partir de la opereta y la revista.

En julio de 1929, en el Teatro Argentino, la “gran compañía israelita” de Nelly Casman anuncia la opereta *El cantor*, de Steimberg, que estará largo tiempo en cartel. En noviembre reaparece “la aplaudida *soubrette* israelita”, en tres funciones de despedida antes de embarcarse para Norteamérica, con la misma opereta.

En Buenos Aires, en 1930, se muestra la extensión de ese repertorio en diferentes agrupaciones y latitudes con operetas por compañías argentinas, francesas e italianas, y en Santiago del Estero la Sociedad Coral La Raza ofrece una zarzuela, una comedia y una opereta.

En 1935, en los veinticinco teatros anunciados hay dieciocho compañías locales, entre ellas dos de revistas, dos de *variété*, dos de comedias musicales. Las compañías extranjeras son siete: tres españolas —una de zarzuelas, una de operetas y revistas, y una de comedias—, dos italianas de operetas y musicales, y dos israelitas —una de dramas y una de revistas—. La compañía israelita de dramas de Joseph Buloff-Luba Kadison anuncia *Crimen y castigo* en el Teatro Excelsior, y la compañía de Stramer, Feldbaum y Javel Katz, presenta “grandes revistas” en el Teatro Politeama. Hay contrastes: el primero de mayo de ese año, el gran circo alemán Sarrasani (hijo) presta su carpa para siete mil personas frente a Retiro, al Partido Nacional Socialista de los Trabajadores para un acto donde flamean esvásticas y se jura fidelidad al *führer*.

En resumen, entre 1930 y 1950 las compañías profesionales israelitas marcan su presencia con cierta regularidad, junto a las españolas, italianas y francesas; las de otras nacionalidades aparecen esporádicamente, así como las latinoamericanas procedentes de Cuba, Brasil y México. Además, los grupos de teatro de las colectividades están activos, y los israelitas, españoles —catalanes y gallegos entre otros—, italianos, franceses, alemanes y de habla inglesa —norteamericanos y británicos—, suben a distintos escenarios con sus diferentes repertorios.

El teatro ídich argentino goza de buena salud.

Introducción

Susana Skura, Silvia Glocer

Desde el 2010 un grupo de investigadores de distintas disciplinas (antropología, musicología, historia, archivística, lingüística y teatro) estudiamos los géneros musicales del teatro ídish y sus características, y el impacto que provocó la llegada de músicos, actores, autores y directores de teatro y orquesta exiliados debido a la persecución sufrida en Europa al ascender el nazismo al poder. ¿Cómo incidió esta inmigración en el desarrollo del teatro ídish, en el que se articulan los rasgos genéricos propios con el uso de la lengua étnica de inmigración? ¿Adquirieron estas producciones características específicas del teatro ídish argentino? ¿Influyeron en la dinámica de este fenómeno cultural en el que las diferencias ideológicas y estilísticas se expresaban en oposiciones como teatro “popular” *versus* teatro “culto”, movimiento independiente *versus* teatro comercial, así como en la preferencia por el ídish, el español o la lengua del país de procedencia de los artistas? Estos fueron algunos de los interrogantes planteados al comienzo de la labor. Trabajamos desde entonces en el marco institucional que brindan los subsidios UBACyT, primero con un proyecto radicado

en el Instituto “Julio E. Payró” y desde 2014 con otro, en el Instituto de Ciencias Antropológicas, ambos pertenecientes a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.¹ La propuesta consistió en analizar los géneros que tuvieron su expresión en este contexto y los mecanismos de producción social que rodean e intervienen al hecho teatral/musical concreto y en el estudio del teatro como fenómeno social, como espacio de creación y sostén de lazos comunitarios, de procesos identitarios, culturales y lingüísticos.

Hemos considerado de gran relevancia encarar una investigación sobre la diversidad de subgéneros del teatro y de la música judía surgida en Europa Oriental. Al igual que las variedades de ídish, lengua también sincrética, su descripción y análisis constituye un aporte al conocimiento de los elementos de las tradiciones étnicas y nacionales que en ellos se incorporaron. Estos géneros no son meras sumatorias de elementos diversos, sino verdaderas reelaboraciones que, si bien no son originales en sus formas, adquieren singularidad creando sistemas coherentes con sentido propio.

A partir de la exploración del repertorio, los comentarios periodísticos, las observaciones encontradas en anuarios institucionales y las apreciaciones vertidas en memorias personales, hemos avanzado en la comprensión de la extendida presencia de canciones e interpretaciones musicales, inclusive en obras teatrales que se identifican como géneros no musicales. La importancia de la música en general como

1 El proyecto UBACyT inicial, programación 2010-2012, llevó por título *Música, imagen y lengua de origen en los géneros musicales del teatro ídish argentino en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1930-1950)*, y fue codirigido por Pablo Kohan y Susana Skura. Integraron el equipo Silvia Glocer, Silvia Hansman y Lucas Fizsman. El segundo UBACyT programación 2014-2017 lleva por título: *Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish castellano. Teatro, prensa y educación judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX*, codirigido por Susana Skura y Silvia Glocer. Además de los otros autores de este libro, lo integran también Gabriela Scherlis Perel y Lila Fabro.

elemento constitutivo del teatro, la variedad de los géneros musicales identificados y la cantidad de obras musicales del período superaron ampliamente nuestras consideraciones iniciales.

Este libro reúne algunos de esos estudios que son el resultado de ambos proyectos de investigación. Susana Skura propone el concepto de “mímesis de secularización” como una clave interpretativa para comprender el teatro ídich moderno. En este caso, analiza la obra *El rey Lear judío*, de Jacobo Gordin. Silvia Hansman describe las características principales de los géneros musicales del teatro ídich durante el período trabajado. Skura y Hansman se centran en el debate por la legitimación del repertorio del teatro ídich argentino en el período 1930-1955. Por su parte, Silvia Glocer da cuenta de un aspecto poco conocido de la vida profesional del compositor Jacobo Ficher, quien hacia finales de los años veinte inició un recorrido por el mundo de la opereta en los teatros judíos de Buenos Aires, camino que extendió al de las comedias musicales radiales como director de orquesta y como compositor de sus músicas. En otro capítulo de este libro, Glocer contextualiza histórica y culturalmente el desarrollo profesional de los músicos judíos que, escapando del nazismo, llegaron a la Argentina y continuaron sus actividades musicales en la Ciudad de Buenos Aires. Susana Skura y Lucas Fiszman muestran el modo en que Max Perlman, compositor e intérprete de numerosas canciones del teatro ídich que residió en la década del cuarenta en Argentina, entrecruza el ídich, el español estándar y el lunfardo en algunas de sus obras referidas a los juegos de azar. Por último, Paula Ansaldo contextualiza el paso del ídich al español en el Teatro IFT, espacio innovador de formación y de difusión del teatro independiente.

Para realizar esta tarea se relevaron, sistematizaron y analizaron fuentes que se han conservado en diversos fondos.

Entre estas fuentes hallamos documentos, textos dramáticos, publicidades, partituras, anuncios en diarios y revistas, críticas, material biográfico, fotografías, afiches, programas y cartas que reflejan la confluencia de autores, directores e intérpretes de opereta, *vaudeville* y otros géneros en ídich. Como el volumen del material encontrado superó las estimaciones que se habían realizado, entendemos que los resultados publicados en este libro implican un desarrollo considerable del estado de la cuestión, a la vez que amplían y enriquecen el campo de investigación. Hemos encontrado una clave de interpretación que abarca todos los trabajos, hemos avanzado en forma notable en la descripción y sistematización de las obras del teatro ídich elaborado y/o expuesto en Argentina durante el período 1930-1950, así como de los géneros musicales y de los músicos llegados al país. Esta sistematización, así como los trabajos analíticos y las actividades de divulgación realizados en forma paralela, han intentado no solo difundir, sino también dejar sentadas las bases para la continuidad del trabajo de investigación de los integrantes del equipo y de investigaciones futuras de otros especialistas.²

-
- 2 Hemos presentado diferentes versiones preliminares de estos trabajos. Del primer capítulo, en el *XI Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal* "Historia del actor, del teatro isabelino al presente" en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires (2014) y en la *XVII Conferencia Internacional de Latin American Jewish Studies Association* (LAJSA) realizada en la Universidad Internacional de Florida (2015). Del segundo, el quinto y el sexto en *Workshops* organizados por el Núcleo de Estudios Judíos, en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (2013). Del tercero, en la *XVI Conferencia Internacional de Latin American Jewish Studies Association* (LAJSA) realizada en la Universidad de Texas en Austin (2013). Del tercero y el quinto, en el *V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*, organizado por la Asociación Argentina de Teatro Comparado y la Universidad Autónoma de Entre Ríos, en Gualeguaychú (2011). Del cuarto, en las *X Jornadas de Estudios e Investigaciones*, "La Teoría y la historia del arte frente a los debates de la 'globalización' y la 'posmodernidad'", organizadas por el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (2012). Del sexto, en el *VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*, organizado por la Asociación Argentina de Teatro Comparado en el Centro Cultural de la Cooperación (2013).

Algunos estudios anteriores

El teatro en ídish surgió en Europa a mediados del siglo XIX y, con las migraciones masivas de fines de ese siglo, se dispersó por distintas ciudades del mundo, encontrando en Buenos Aires uno de sus principales núcleos de producción y difusión. Como en las décadas del treinta al cincuenta Argentina se presentaba como un destino favorable para numerosos actores y músicos del teatro ídish, atraídos por una población de judíos ashkenazíes ya establecida en este nuevo contexto, los artistas se insertaron tanto en elencos y orquestas prestigiosos como en espectáculos que, pese a su popularidad, no gozaron del apoyo de los críticos. Para entonces, además de constituir un destino de migración o de salida al exilio, Buenos Aires se consolidaba como una de las capitales mundiales del teatro ídish, con salas enteramente dedicadas a él, los artistas la incluían en las giras a pesar de su lejanía territorial de los principales centros culturales judíos y su popularidad fue creciendo hasta alcanzar una dimensión similar a la de los polos más relevantes de la cultura judía (Berkowitz 2003, Terry s.f.).

Ya en esa época, como señalan Bercovici (1976) y Heskes (1994), surgen los estudios sobre los géneros musicales del teatro ídish, centrados principalmente en las operetas de Abraham Goldfaden y espectáculos como los producidos por los *Broder Zingers*. Con el advenimiento de las tensiones por definir las obras selectas del teatro ídish, a principios del siglo XX estos géneros fueron considerados menores por los estudiosos y críticos contemporáneos debido a su condición de híbridos (Slobin, 2003).

Si bien en las últimas décadas se ha comenzado a incorporar el estudio de esta práctica cultural en publicaciones académicas y de difusión (Skura y Slavsky, 2002a, 2002b, 2003 y 2004; Hansman y Skura, 2004 y 2006; Hansman,

Skura y Kogan, 2006; y Skura, 2007) y, más recientemente, comenzó a incluirse en la historia del teatro en Argentina (Seibel, 2010), no se ha logrado aún sistematizar el volumen de material en ídish conservado en los archivos y bibliotecas. Entre las deudas pendientes, los géneros musicales, por ejemplo, no habían sido abordados en profundidad, constituyendo aspectos ignorados no solo del teatro y la música judíos, sino también de la historia nacional del siglo XX, en vínculo con la diversidad cultural y lingüística desarrollada a partir de la inmigración de fines del siglo XIX.

A partir de la década de 1920 y como consecuencia de un debate entre intelectuales y críticos sobre el rol social del teatro y la literatura ídish, las investigaciones privilegiaron los géneros clásicos con correlato literario, por lo que no contamos con antecedentes académicos sobre los géneros ya mencionados del período que estudiamos. Recientemente, estos comenzaron a ser considerados en estudios de caso sobre cultura popular europea (Steinlauf y Polonsky, 2003) y norteamericana (Greene, 1992; Buhle, 2007) y sobre las expresiones culturales en los campos de concentración y guetos durante la Segunda Guerra Mundial (Balfour, 2001).

En el campo de la musicología histórica argentina, las investigaciones y publicaciones realizadas sobre esta temática son escasas. Recientemente se ha finalizado un extenso trabajo sobre este particular exilio de músicos, su inserción profesional en Argentina, el contexto sociocultural de recepción de estos artistas y el impacto de su presencia en la cultura nacional (Glocher, 2012).

En cuanto a la existencia de espectáculos musicales en el marco del teatro ídish en Argentina, cuya historia comienza en 1901, esta fue documentada por críticos contemporáneos que escribían en ídish como Beilin —seudónimo de Lázaro Zitnitzky— (1938), Samuel Rollansky (1940) y Jacobo Botoshansky (1942) y, posteriormente, mencionada

por investigadores de la inmigración judía argentina (Mirelman, 1988 y Feierstein, 1993). En todas ellas se mantiene la diferenciación entre “arte mayor” y “arte menor” y el interés principal se centra en las primeras décadas de este proceso.

Desde otra perspectiva, en el marco de una periodización que aún mantiene su vigencia y distingue cuatro etapas en el desarrollo del teatro ídich argentino, Slavsky y Skura (2002) señalan la llegada de actores y músicos de la Europa de posguerra y su vinculación con los elencos locales del teatro comercial como una característica específica del segundo período del teatro ídich.³ Por otra parte, en la elaboración de una metodología para el estudio del teatro ídich a través de sus afiches, se han relevado las puestas de operetas y *vaudevilles*, así como la conformación de numerosas compañías que destacan en su nombre un repertorio compuesto por “Operetas, Comedias y Dramas” (Hansman y Skura, 2004; y Hansman, Skura y Kogan, 2006). En diversos artículos sobre las figuras femeninas (Skura y Hansman, 2006 y 2009) y el contacto de lenguas en el teatro ídich (Skura, 2007) se ha mencionado la integración de cuadros musicales de géneros variados.

Agradecimientos

Este trabajo, como dijimos anteriormente, se realizó en el marco de dos proyectos de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Nuestro agradecimiento a esta institución y especialmente al Instituto de Investigación en Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”

3 Las cuatro etapas mencionadas son: 1. 1901-1930; 2. hasta el surgimiento del Estado de Israel y en la cual coexisten el teatro comercial y el independiente; 3. el apogeo del teatro de posguerra y la declinación, hasta el cierre del Teatro Mitre en 1972; y 4. hasta la actualidad, donde las presentaciones de teatro en ídich se tornan infrecuentes (Slavsky y Skura 2002a).

de la Facultad de Filosofía y Letras, en donde se radicó la primera investigación, y al Instituto de Ciencias Antropológicas de la misma facultad, donde se radica la segunda. Al personal de los diversos archivos que hemos consultado: Centro de Documentación e Información sobre el Judaísmo Argentino Marc Turkow, Archivo Histórico de la Fundación IWO, Instituto de Estudios de Teatro dependiente de la Universidad de Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación para la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Teatro IFT, Instituto Nacional de Estudios de Teatro (Teatro Nacional Cervantes), e *Ídisher Cultur Farband* (ICUF). También nuestro agradecimiento a Gabriela Scherlis, dedicada a la corrección de estilo. Por último, queremos agradecer el apoyo de Jorge Dubatti y destacar la valiosa colaboración de Beatriz Seibel cuyo prólogo enriquece este libro.

CAPÍTULO 1

“¡Gordin es mejor que Shakespeare!” Mimesis de secularización en el teatro ídish

Susana Skura

Der ídisher Kenig Lir/El rey Lear judío es un drama escrito en ídish a fines del siglo XIX. En una apretada síntesis de su argumento, podemos decir que la primera escena transcurre durante la celebración de *Púrim*, cuando un rico comerciante de Vilna (Lituania), llamado *Dovid Mosysheles*,⁴ decide desligarse de sus bienes para irse a Jerusalén y propone a sus tres hijas que compitan por ellos. Se los quedará la que sea capaz de expresar con mayor elocuencia su amor filial. Se genera un conflicto cuando la actitud de la hija menor, *Taybele*, su preferida,

4 Los nombres en la obra no son azarosos. El comerciante tiene un nombre combinado que expresa un fuerte liderazgo, ya que *Dovid* (David) remite a uno de los reyes bíblicos y *Moysheles*, proviene de Moisés o *Moyshe*, por el conductor que guió a los judíos desde Egipto hacia la Tierra Prometida, liberándolos de la esclavitud y el destierro. Los nombres de su esposa, *Khane Leye*, también están tomados del texto bíblico (*Khane* es la madre del profeta Samuel, que ante la dificultad de quedar embarazada le prometió a Dios que si tuviese un hijo lo consagraría a él) y *Lea* (*Leye* en ídish, junto a su hermana *Rakhel*, se ven involucradas en un plan de su padre, *Laban*, que se aprovecha del amor que siente *Yaacob* por la menor de ellas. *Taybele* significa “Palomita”, *Jarif* es el término hebreo para picante, y *Josid* es el término ídish para Jasídico. *Shamay*. (50 aC a 30 dC) personaje de la *Mishná* (compilación de leyes y tratados de tradición oral). Fue jefe del tribunal (Sanedrín) mientras *Hilel* lo presidía.

no satisface las expectativas del padre, por lo que la expulsa del hogar. Ya despojado de su patrimonio por propia voluntad, el comerciante queda al cuidado de las hijas mayores y sus maridos, que pertenecen a diferentes sectores religiosos, uno es ortodoxo y el otro es jasídico. Pero estos no cumplen con el trato que le habían prometido por lo que, hambreado y humillado, decide marcharse junto a su criado *Shamay* Mientras tanto, *Taybele* y el maestro de la joven, *Yafe* —un judío secular—, estudian medicina en San Petersburgo y regresan a Vilna para casarse. Gracias a *Shamay*, *Taybele* encuentra a su padre ciego y desamparado. Promete solucionar su situación y su marido *Yafe* lo operará para que recupere la visión. En la última escena se muestra nuevamente (como al principio de la obra) un rito tradicional: el reencuentro y refundación familiar durante una boda.⁵

Las memorias de teatristas, como las del actor Salomón Stramer, los numerosos afiches conservados y las críticas y notas periodísticas dan cuenta del fuerte impacto que provocó la obra en diferentes épocas y contextos. En Buenos Aires fue presentada con éxito por elencos invitados del teatro ídich (especialmente norteamericanos) (ver figuras 1 y 2), así como por elencos de *amateurs* (ver figura 3, afiche de función a beneficio de la escuela de Avellaneda, 1929). Se filmó también una película en la década de 1930, protagonizada por Boris Tomashefsky (ver figura 4).

5 El texto dramático publicado en 1907 fue accesibilizado por el *Yiddish Book Center* en edición facsimilar y se encuentra en la biblioteca digital ídich creada por Steven Spielberg.



Figura 1. Afiche Salón Garibaldi (Sarmiento 2400, 1919). En la programación se incluye la obra *Kenig Lyer*. "¡Gutentag y Marienhoff por primera vez! ¡Debut! ¡Novedad! La gran obra en 4 actos de Yacob Gordin".

Colección de afiches de teatro idish de la Fundación IWO.



Figura 2. Afiche del Teatro Odeón, Mitre 758, 1934. *A yiddische KENIG LIR*; Verdadero teatro idish, sin engaños! Dos funciones a beneficio de la asociación de ayuda a los necesitados. Homenaje al veinticinco aniversario de la muerte de Yacob Gordin. La pieza folklórica en cuatro actos con música, de Yacob Gordin. Colección de afiches de teatro idish de la Fundación IWO.



Figura 3. Salón Ezra. Sección dramática de la escuela judía de Avellaneda, 1929. *Der Yiddische Kenig Lir*. "Un grandioso espectáculo y baile familiar"; "Judíos de Avellaneda y alrededores! Es un deber abogar por la renombrada empresa cuyas ganancias irán completamente a la escuela judía". Colección de afiches de teatro idish de la Fundación IWO.



Figura 4. Troupe de Boris Tomashefsky en "Der Yiddisher Kenig Lir" (Harry Thomashefsky, USA, 1935, '86). *Vivo Archives*.

No estamos ante una traducción al ídish de la obra clásica de William Shakespeare, sino ante una particular apropiación de la misma. Su autor, Jacob Gordin, fue un intelectual judío de origen ruso que acababa de establecerse en Nueva York. Con su *Rey Lir* inició un proceso de apropiación o adopción en términos comunitarios de textos clásicos, los “judaizó”, dice Joel Berkowitz (2002). Los conflictos propios de la obra de Shakespeare son reelaborados y transformados en una alegoría del devenir de una familia ashkenazí burguesa, atravesada por las diferentes formas de ejercer la judeidad, tras el impacto del Iluminismo judío originado en Alemania a fines del siglo XVIII. Gordin apeló a ese texto clásico para focalizar y comentar los problemas que afrontaba su audiencia, compuesta mayormente por inmigrantes del centro y este de Europa que veían a sus hijos occidentalizar velozmente sus costumbres en el contexto americano.

En una extensa entrevista, Salomón Stramer, actor de teatro ídish llegado a Argentina en la década de 1930, relata que había estrenado la obra en Galitzia antes de darla en nuestro país y comenta que le aquí veía “una multitud de aficionados al teatro, que traía clientes para todos los gustos y niveles y estilo” subrayando que aquí “se despertó a los autores para que escribieran teatro. [...] Además el público sentía muy hondo lo que nosotros le mostrábamos en escena” (Stramer en Itzigsohn *et al.*, 1985: 18).

Una vez, después de la función, sube un hombre, un hombre bien vestido y me dice en un ídish germanizante: - Sr. director, yo quisiera que ud. venga a mi lugar, a mi pueblito, a dar tres representaciones [...] le pedí un buen precio [...]. Quedamos para la semana siguiente [...] daríamos *El rey Lear Judío*. Viajamos y representamos el sábado a la noche. Después de la función, el hombre que nos contrató había invitado a toda

la compañía a su casa para cenar (junto a su familia) [...] Nos ponemos a comer y entonces dice: - Y bien Sr. director, ahora le diré por qué quise que vengan ustedes aquí. Este es mi yerno. Mi yerno quiso obligarme a que yo dejara las llaves del negocio y me fuera a *Eretz Israel*. Ahora que yo vi lo mismo en la obra de ustedes y vi el final, puedo decirle —y aquí le mostró al yerno su puño cerrado—: Tomá, esto te voy a dar y no las llaves... (Itzigsohn *et al. op. cit.*: 10-11)

Incluyo este relato porque, desde mi perspectiva, concentra puntos fundamentales de lo que voy a tratar en esta presentación. La anécdota refiere a la recepción por parte del público, y muestra hasta qué punto esta historia interpelaba a la audiencia en forma directa y traspasaba las paredes del teatro para intervenir en la vida de esos espectadores. Es interesante porque invierte los roles: el espectador invita a los actores a su propio escenario, para que sean ahora ellos quienes observen la escena que tiene lugar en el ámbito privado familiar. La apelación a un clásico en el marco del teatro ídich y la utilización de esa obra para dirimir un conflicto de la vida real, da cuenta de la función del teatro ídich como modelo y espacio de transmisión de un mensaje moral y pedagógico, así como escenario de procesos de comunalización, que se articulan en lo que propongo denominar *mímesis de secularización*.

“Gordín es más grande que Shakespeare”

Los personajes de Shakespeare fueron adorados tanto por hombres y mujeres poderosos en la audiencia, como por actores de carácter. Para los actores de teatro ídich, y para el ídich en general tomar a Shakespeare implicaba

un camino hacia la jerarquización de su rol y del teatro ídich (*Encyclopaedia Judaica*, 2008). A medida que se fueron haciendo más populares empezaron a sentir la limitación lingüística, el techo que implicaba que, por más famosos o divos que fueran a nivel intracomunitario, eran desconocidos para el público general. Interpretar un personaje de Shakespeare permitía superar la “prisión del ídich”. Es decir, permitía por una parte ser visto por un por un público conocedor del texto que, aún sin saber la lengua podría concurrir al teatro ídich para apreciar sus interpretaciones y, por otra, les permitía competir con colegas no judíos por las respectivas interpretaciones. Era un desafío estimulante (Ozick en Berkovich, 2002: 216).

La apelación a Shakespeare funcionó como un recurso de legitimación, no solo del teatro ídich, sino de la lengua misma. Para los hablantes de ídich, una lengua largamente minorizada y calificada de jerga o dialecto, contar con traducciones logradas de Shakespeare formó parte de un proceso doble, por una parte de jerarquización de la propia lengua que se ofrecía como indicador, “la riqueza de una lengua y la importancia de su literatura se miden por la importancia de sus traducciones de la Biblia y de las obras de William Shakespeare”, decía Avrom Taytboym en su *Introducción a William Shakespeare* (1946, en Berkowitz *op. cit.*: 227), y, por otra parte, de aproximación a una tradición cultural que le era ajena. De ese modo, se incorporaban y pasaban a pertenecer a una tradición más amplia (en el caso de las traducciones) y, en el caso de Gordin, incorporar esa tradición reelaborándola en los propios términos mostraba que “cuanto más cambia, más igual es” (Berkowitz, 2002: 31).

Hubo traducciones y adaptaciones de la obra de Shakespeare que se caracterizaban como “mejoradas”. Tanto en libros como en afiches promocionales aparecía la leyenda: “*fartaytsht un farbesert*” (traducida al ídich y mejorada).

Esa fórmula surgió con la traducción de *Hamlet* al ídish y continúa en uso en forma irónica, hasta la actualidad. Así, se las promocionaba como adaptaciones más apropiadas, más dinámicas, porque se las acertaba incluso llegando a quitar personajes o fusionarlos. Se tradujeron *Otelo*, *El mercader de Venecia* y *Hamlet*, y esas obras se dieron con éxito tanto en Estados Unidos y Europa como en Argentina. En cambio, *El Rey Lear* no llegó a la Argentina en versión traducida, porque para cuando el teatro ídish llegó a Buenos Aires en 1901 ya Gordin había impuesto la suya.

Jacob Gordin no comenzó como dramaturgo. En su Ucrania natal se desarrolló como periodista e intelectual involucrado políticamente y migró a Estados Unidos a los 38 años, en 1891. Según relata Hyams, devino dramaturgo en Nueva York, tras un encuentro casual con el actor Jacob Adler⁶ en un café del East Side. Ambos venían de Odessa. Adler había debutado en 1879 en una gira de la compañía de Abraham Goldfaden, fundador del teatro ídish moderno. Cuando en Rusia se prohibió el teatro ídish, en 1883, migró a Londres donde se quedó cuatro años y se estableció luego en Estados Unidos. En ese encuentro, Adler le pidió que escribiera una obra de teatro para él sobre la base de unas notas que había escrito. Gordin, que había visto con desdén las operetas bíblicas que se ponían en escena en el contexto norteamericano, pero apreciaba las interpretaciones de Adler, le dijo: “Si yo escribo una obra, será una obra judía, no una obra alemana con nombres judíos” (en referencia a la *Haskalá* o *Haskole*, el iluminismo judío) y señalando una nota de un periódico ruso sobre un detenido que había sido recapturado tras huir de Siberia dijo: “Este es un tema para una obra”. El resultado fue tan diferente y

6 En 1901 se estrenó, en el *People's Theatre* de Broadway *Shylock*, una adaptación de Jacob Adler de la versión ídish de *El mercader de Venecia* traducida por Joseph Bovshover (1899).

desconcertante para el público, que expresó su rechazo, a tal punto que en el entreacto el primer actor pidió respeto por ese “autor consagrado”. Gordin no lo era todavía, pero esa mentira permitió continuar con la función. Adler les dijo: “Estoy avergonzado y degradado, mi cabeza se inclina con humillación ante el hecho de que Uds. caballeros, no pueden comprender una obra de arte”. Sus palabras fueron recibidas en silencio. Al concluir el tercer acto los actores fueron ovacionados (Hyams, 1970:19). Al año siguiente, en 1892, escribió *Der ídisher Kenig Lir*.⁷

El paso de ser abucheado por su obra *Siberia* al éxito del *El rey Lir judío* en menos de un año es significativo para el proceso que quiero señalar aquí, porque ese rechazo se debe a que comenzó escribiendo una obra todavía apegada a la realidad de su tierra natal que no interesaba a los espectadores acostumbrados a las operetas de Goldfaden. El impacto del cambio que propuso Gordin fue apreciado recién con el *Rey Lir*, que lo consagró como renovador del teatro ídich y logró que un crítico de la época afirmara que “Gordin es más grande que Shakespeare, porque además de tener su mismo talento como dramaturgo, también tiene el *charme* judío, el humor judío y el *pathos* judío, cualidades que Shakespeare no posee” (Zylbercweig, 1928. Citado en Berkovitz, 2002: 31).

Con la dupla Gordin-Adler, se inició un movimiento de reforma hacia un teatro “serio” y el resultado fue el inicio de la llamada “época de oro” del teatro ídich en Nueva York. La “era Gordin” (tal como la denomina la *Encyclopaedia Judaica*) se caracteriza por el paso al realismo y naturalismo y a un

7 Escribió también una versión femenina para *El Rey Lear*, *Mírele Efras* (1898), *Dos mundos* (1891), *Got*, *Mentsh un Tayvl* (Dios, Hombre y Demonio, 1900) y *Khasye di Yesoyme* (*Jasye* la huérfana, 1903) que fueron puestas en escena en el marco de los teatros ídich de Argentina y del mundo. La *Encyclopaedia Judaica* le dedica un apartado denominado “La era Gordin”, fórmula mencionada también en la *Encyclopedia of Modern Jewish Culture* (2004, 905).

lenguaje más cercano al habla cotidiana aunque conservando algunos elementos característicos del teatro ídish precedente, como las canciones y danzas, que tal vez hayan sido concesiones a su público, después del fracaso original. Jacob Gordin fue el dramaturgo más prolífico de la época y Adler fundó junto a su esposa e hijos una compañía que hablaba en ídish e inglés. Muchas obras fueron traducidas y comenzó a utilizarse el ídish coloquial en lugar de su variedad germanizada.

Gordin contó con otro antecedente, más cercano a él que Shakespeare, desde diferentes puntos de vista (temporal, territorial y lingüístico) que es *El rey Lear de la estepa* (1870), de Ivan Turgéniev (Imperio Ruso 1818- Francia 1983).⁸ No es un texto dramático sino una historia corta (treinta y un capítulos breves) narrada por el hijo de una viuda salvada por un hombre rudo e hipocondríaco que, a partir de la intuición de su muerte, decide repartir sus posesiones entre sus dos hijas. La madre del narrador es una adaptación de Cordelia, el personaje de la hija menor en la obra de Shakespeare. Criado en una familia notable de terratenientes, Turgéniev ubicó su *Rey Lear* en ese ambiente para desarrollar una historia de universalización y diferenciación a la vez, de modernización o secularización, en sus propios términos. Él mismo atravesó un proceso de occidentalización al regresar de estudiar en Berlín a fines de la década de 1930, imaginando un futuro diferente para la convulsionada Rusia.

Entonces, entre el Lear del teatro clásico universal y el *Lir* étnico, hubo una versión nacional.

Así como Goldfaden pudo concebir un teatro de y para los judíos modernos, Gordin vio la posibilidad de hacer un

8 Ver también *Lady Macbeth de Mtsensk* (1865). Reseña de José María Merino para la *Revista Libros*. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/shakespeare-en-la-rusia-profunda>.

teatro clásico judío y *El Rey Lear Judío* es un ejemplo de su táctica para hilvanar tradición y modernidad de una forma singular: combinando elementos del relato de Shakespeare con otros propios de la festividad judía de *Púrim*.⁹

Púrim. Ritual y relato

La inclusión de *Púrim* es particularmente relevante porque parte del ritual incluye la dramatización de un relato del Antiguo Testamento, el *Púrimshpil* (actuación de *Púrim*), que es considerado el origen mismo del teatro judío.¹⁰ El relato en cuestión¹¹ comienza con un banquete ofrecido por un rey persa que desea mostrar a su reina desnuda ante los comensales. Ella se opone, a pesar de que ese desaire implicará perder su lugar en el reino. Será reemplazada por una joven mujer Hadasa¹²/Ester, de origen judío. Como indica su doble nombre (hebreo y persa o babilónico respectivamente),

9 *Púrim* es la fiesta de las suertes, remite a que se echó a la suerte la fecha del exterminio de los judíos persas durante el reinado de *Ajashverosh*, en el siglo V a.C. La intervención de Ester, mujer decidida y capaz de convencer al rey de no ejecutar una masacre de judíos, aseguró la continuidad del grupo étnico. También *Taybele* reúne estas condiciones y es quien volverá a reunir a la familia en su casa.

10 En su origen el ritual incluía la lectura pública del Libro de Ester. Desde el siglo II d.C. los hombres actuaban esas historias en la sinagoga. En el período medieval, los ashkenazies comenzaron a utilizar disfraces en lo que se denominó *Púrimshpil*. Con el tiempo se le fue sumando música y desde el siglo XV en el gueto de Mantua se actuó en hebreo *La comedia matrimonial*, de Yehuda Somo. En 1877 Abraham Goldfaden formó la primera compañía teatral en Yassi, Rumania, dando origen al teatro judío moderno además, por sus dramas *Shulamity* y *Bar Kojba*. En 1876, los *Broder Zingers* llevaron estas obras en sus giras por Rusia y Europa.

11 La literatura española del siglo XVI cuenta con versiones de este relato: *La reina Ester* de Felipe Godínez (1582-1659); *La hermosa Ester* de Lope de Vega (1562-1635); y *La gran sultana* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616).

12 Hadas: es una de las cuatro especies que deben adornar la Sucá (cabaña que se levanta durante la festividad para conmemorar la vida en el desierto tras la salida de Egipto). Representa a la gente virtuosa alejada de los preceptos religiosos.

Ester adopta costumbres de la sociedad mayor sin perder su pertenencia étnica. En cuanto al ritual, además de la dramatización del relato de Ester, las familias realizan una comida festiva para conmemorar y festejar la salvación del pueblo judío y se entregan regalos. A partir del cumplimiento de este precepto, comienza el desarrollo de la trama de *El rey Lear judío* y se instala el tema de la reciprocidad, que es uno de los ejes dramáticos del texto.

En tal sentido, en *El rey Lear judío, Púrim* fue incorporado de dos maneras: explícitamente remite al ritual e implícitamente refiere al relato que es evocado tradicionalmente en dicho ritual. La primera forma (el ritual) se expone en el primer acto, en el cual la acción se desarrolla en el marco de la cena tradicional de *Púrim*. La segunda es mimetizada en el texto por medio de operaciones alegóricas sobre el relato de Ester. Podemos decir que, metafóricamente, Gordin disfraza a *Púrim*, y lo inviste de Shakespeare.

Desde el comienzo, la obra expresa su carácter renovador: porque la trama no es histórica sino contemporánea a sus espectadores; porque escenifica el ritual en una familia adinerada pero común (ya no hay reyes judíos, pero sí hombres ricos que tienen, en el marco de su hogar, su propio reino) y, en particular, porque la celebración deviene en una profunda crisis.

Además, la obra no comienza con la cena de *Púrim*, que ya esto de por sí implicaría una distancia reflexiva con respecto al ritual, sino en los momentos previos en los que madre e hija, asistidas por un criado, organizan los preparativos. En ese momento, discuten acerca de la pertinencia de invitar al maestro particular de la niña, un judío secular, por la reacción que puede generar esta invitación en su padre. Más que un clima alegre y festivo, ya estamos desde el comienzo en una situación de tensión entre géneros, entre generaciones y entre modalidades de desarrollar la judeidad.

La obra habla de y a la familia judía burguesa enmarcando el conflicto en el que los lazos intrafamiliares se alteran por ambición y avaricia, entre dos situaciones festivas: mientras que la escena inicial muestra los preparativos de una festividad judía, la final es una boda, es decir un ritual del ámbito personal y familiar. Pasa de lo étnico a lo personal, de la casa paterna a la de los jóvenes más alejados de las tradiciones.

Los distintos modos de articulación con *Púrim* merecerían un espacio de exposición más extenso. He mencionado algunos porque, para el espectador de Gordin, formaban parte del sentido común. Lo que quise señalar, en síntesis, es que en esta escenificación del tránsito secular, desde el mismo comienzo se pone en escena, reflexivamente, un ritual fallido.

Las tensiones entre los personajes remiten a los procesos de identificación que se dan como consecuencia del Iluminismo judío, movimiento que se inicia en Alemania en el siglo XVIII y continúa en el XIX. El judaísmo tradicional y el jasidismo dejan de lado sus enfrentamientos y se alían contra el secularismo, diferente y hasta amenazante, aunque el secularismo iluminista no propone abandonar el judaísmo, sino integrarse a la sociedad mayor como judíos. En algunos casos, estas diferencias se presentan como oposición entre *elite* intelectual minoritaria y mayoría popular. En el texto, estas tensiones atraviesan la familia, especialmente a la generación joven. Las hermanas de *Taybele* se burlan de ella llamándola “Madame” y “la doctora”, mientras que su maestro y posterior marido, *Yafe* (bello) es nombrado también como “el epicúreo” o “el alemán”.

Mímesis de secularización

Parte de mi interés antropológico en el teatro ídish reside en su carácter reflexivo en términos comunitarios, en su

disposición a actuar la judeidad, es decir, a poner los conflictos étnicos en escena. *El Rey Lear judío* es un caso singular que permite ver las múltiples dimensiones de esos recursos en un momento de cambio social y cultural.

Según mi hipótesis, la singularidad de este texto dramático radica en la articulación reflexiva de una forma moderna y secular con los textos tradicionales. En *El Rey Lear judío* esto se expresa a través de la incorporación del relato de *Púrim* que permite a Gordin referirse a lo viejo y lo nuevo al mismo tiempo. La historia de *Púrim* funciona como un juego de espejos pero, en lugar de tomar las historias bíblicas, utiliza una historia secular: cita explícitamente a Shakespeare para contar una historia judía a una audiencia judía. En los tres casos (*Rey Lear*, *Der ídisher Kenig Lir* y *Púrim*) se presenta un conflicto que amenaza al poder central masculino que garantizaba la cohesión (y la existencia). En los tres casos, hay una mujer (*Ester*- Estrella/Paloma) que no responde a los imperativos del hombre poderoso. Además, *Der ídisher Kenig Lir* tiene de *Púrim* y de algunas versiones de Shakespeare, el final “feliz”.

El trabajo de ensamble de elementos es tal, que una comparación entre el *Rey Lear* de William Shakespeare y la historia de Ester sería infructuosa y forzada. Gordin hace su propia combinación y parece decir que si la obra de Shakespeare puede dialogar de esa manera con las preocupaciones judías, si podemos hablar de lo judío apelando a un autor paradigmático del teatro universal, es que no somos tan diferentes. En la escena inicial, el maestro *Yafe* dice antes de dejar la casa: “Y usted se ve *ahora* como un rey Lear judío”.

Este texto se muestra como un paso en el proceso de secularización también porque, en lugar de recurrir a un personaje religioso o bíblico para conmover a su público como hacía con éxito Abraham Goldfaden, parte de la historia

de una familia (o de un hombre que es rey en su familia, en su comunidad) para mostrar los conflictos, en un momento de búsqueda por “elevar el nivel” del teatro y transmitir un mensaje moral y pedagógico al pueblo.

El público judío no conocía el teatro shakespeareano, ni la larga trayectoria con la que contaba cuando Gordin hizo esta primera apropiación, diez años después de los inicios del teatro ídich norteamericano. Pero, al llegar a Estados Unidos, rápidamente estos autores en busca de nuevas temáticas que funcionaran en ese medio se inspiraron en la tradición anglosajona.¹³ Como señalé al comienzo, hubo diferentes modos de apropiación de los textos de Shakespeare en el teatro ídich, tanto traducciones o adaptaciones como, en el caso que nos ocupa, menciones directas, no solo en el título sino en la trama (Berkowitz, *op. cit.*: 16). “Yo no sé si Ud. alguna vez escuchó sobre el mundialmente conocido escritor *Shekspir*. Yo conozco un drama de él con el título *El Rey Lir*”.¹⁴ Estas formas intertextuales no hubieran podido tener lugar en las primeras etapas, recién aparecen cuando los espectadores estuvieron lo suficientemente cerca de esas otras tradiciones. En el principio, fue Goldfaden...

He mencionado ya algunos aspectos de la modernidad de esta obra. Y tomo el concepto de mimesis que permite una lectura alegórica, ya que a través de los integrantes de esta familia se habla de un momento del proceso de secularización. Ese padre anciano que está perdido en la intemperie, desolado y desposeído, cuyos valores y cuyo poder han sido puestos en cuestión y que se encuentra a merced de una nueva generación de post iluministas para que le

13 Del mismo modo, en Argentina se presentaban obras escritas en ídich respondiendo al “código gaucho”, que no son adaptaciones (no hay un *ídisher Segundo Sombra*), sino obras originales de lo que he denominado criollismo ídich (Skura 2007). *Martin Fierro* sería traducido recién en la década de 1980 por Kehos Kliger.

14 La traducción es de la autora.

“devuelvan la *luz* a sus ojos” no era una figura extraña a la generación que había perdido el contexto europeo y se encontraba en proceso de adaptación a un mundo diferente. Joel Berkowitz (*op. cit.* 71) lo caracteriza como un momento del proceso de americanización. En ese sentido, me parece más apropiado pensar en términos de transculturación en el sentido de Ortiz (1983), quien propone usar ese concepto para evitar el reduccionismo y etnocentrismo que subyace a la idea de aculturación, en este caso, de americanización. La transculturación implica un proceso más complejo de apropiación sin pérdida de los atributos diferenciales. No hay simple sustitución, sino un proceso gradual de hibridación y reelaboración.

En ese marco de transculturación, con préstamos y apropiaciones, tiene lugar específicamente un proceso que llamo “mímesis de secularización”. La experiencia mimética surge de la porosidad y flexibilidad en la relación de proximidad y no implica una fusión de identidades diferentes, fijas. En el proceso de transculturación las prácticas miméticas (como medio de garantizar la supervivencia, asimilándose al entorno) no se entenderían como simples copias sino como una forma de alterización. Es decir, se trata de copiar al otro, *no para convertirse en el otro* sino precisamente para diferenciarse de él.¹⁵ Sigo en esto a Michael Taussig, quien considera que la facultad mimética refiere a “la naturaleza que la cultura usa para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder y tornarse Otro. La maravilla de la mímesis se encuentra en la copia basándose en el carácter y el poder del original, al punto tal que la representación puede incluso asumir ese carácter y ese poder” (Taussig, 1993: XIII).

15 La traducción es de la autora.

Ese proceso que señala semejanzas y diferencias, se expresa claramente en la imagen del duelo de las musas de la literatura universal y judía por Shakespeare y Peretz, respectivamente, publicada en el Semanario Satírico *Der Groyse Kundes*. Digo duelo en ambos sentidos (de pérdida y de pugna), porque ambas lloran al autor propio perdido, pero, a la vez, se miran y se “miden”. La alegoría de *Der Groyser Kundes* (El gran bromista)¹⁶ pone en pie de igualdad a la literatura occidental y a la judía, que tienen diferentes musas, pero comparten el mismo espacio y la misma práctica, pero sobre todo la misma entidad.



Figura 5. El duelo de las musas, una llora el centenario de la muerte de William Shakespeare y, la otra, el primer aniversario de la muerte del escritor idish Y. L. Peretz. (En Berkovitz, *op. cit.*: 224).

16 Semanario neoyorkino publicado por *Der tunkeler* entre 1909 y 1927 en oposición a la prensa “seria” representada por el *Forverts*, de orientación socialista.

	<i>El rey Lear</i>	<i>Der idisher Kenig Lir</i>
Año	1605	1892
Idioma original	Inglés	Ídish
Género	Drama en cinco actos y nueve cuadros.	Drama en cuatro actos.
Localización	Gran Bretaña. Palacio real.	Vilna, Lituania. Hogar de un comerciante.
Personajes principales	Rey Lear, sus hijas Regan, Goneril y Cordelia. Sus yernos, Duque de Cornwall y Duque de Albany. Duque de Kent. Gloucester, sus hijos Edmundo y Edgardo. Bufón. Cordelia es un personaje central pero sus parlamentos son breves y escasos.	Comerciante <i>Dovid Moyshesles</i> , su esposa <i>Khane Leye</i> . Hijas: <i>Etele</i> , <i>Guitele</i> y <i>Taybele</i> . Yernos: <i>Jarif</i> (hebreo: picante, agrio), <i>Moshe Josid</i> (jasídico) y <i>Herr Yafe</i> (hebreo: bello). Criado <i>Shamay</i> .
Escena inicial	Sala del trono real. Primera escena: Kent, Gloucester y Edmundo conversan, llega el rey con sus tres hijas y dos yernos.	Sala de la casa de <i>Dovid Moyshesles</i> . Primera escena. <i>Khane Leye</i> , <i>Shamay</i> y <i>Taybele</i> preparan la cena de Púrim y debaten entre invitar o no al maestro. Llega el maestro y luego <i>Dovid Moyshesles</i> .
Nudo argumental	Lear decide repartir su reino entre sus hijas, las insta a competir expresando su amor por él. Desilusionado y ofendido por el desinterés de Cordelia por adularlo, lo reparte entre las dos mayores y sus maridos, y deshereda a Cordelia. Las hijas mayores no honrarán sus palabras y el rey será desterrado. A la intemperie en una noche tormentosa en compañía de su bufón, enloquece. Gloucester es engañado por Edmond, su hijo "ilegítimo" en perjuicio de su otro hijo y queda ciego por responsabilidad de una de las hijas del rey.	<i>Dovid Moyshesles</i> repartirá en vida sus bienes, para lo cual convoca a sus hijas a competir por ellos expresándole su amor. La menor y preferida es la menos elocuente, se desata el conflicto y es echada del hogar familiar. Se va con su maestro a estudiar medicina a San Petersburgo, junto al hombre que quiere (profesor ateo y alemán). Se aleja del vínculo edípico, su familia, sus tradiciones, su ciudad natal y los mandatos para las mujeres del siglo XIX, y triunfa. Las otras dos hijas y yernos no cumplirán sus promesas y <i>Dovid Moyshesles</i> abandonará el hogar junto a asistente <i>Shamay</i> . Deambularán pobres y solos. <i>Dovid Moyshesles</i> se enfermará y quedará ciego.

	<i>El rey Lear</i>	<i>Der idisher Kenig Lir</i>
Final	Final trágico: locura y muerte. Herida gravemente por una de sus hermanas, Cordelia muere en brazos de su padre. Lear asiste a su breve agonía y se resiste a creer que esté muriendo. Muere.	Final feliz. Reencuentro familiar en la boda de <i>Taybele</i> y <i>Yafe</i> , que tiene lugar en la casa de la pareja. <i>Yafe</i> operará a <i>David Moysheles</i> para que recupere la vista.
Monólogo	<p>¡No discutáis la necesidad! El mendigo más pobre posee algo superfluo. Si no dais a la naturaleza más de lo necesario, la vida humana no vale menos que la de la bestia. Tú eres una dama: si abrigarse fuera ir engalanado, no te harían falta esas galas que llevas, pues apenas te abrigan. En cuanto a la necesidad, ¡dadme, cielos, la paciencia necesaria! Aquí me veis, dioses; un pobre anciano, cargado de años y penas, mísero en ambos. Si sois vosotros los que indisponéis a estas hijas con su padre, no hagáis de mí el necio que todo lo soporta mansamente; infundidme noble cólera y no dejéis que esas armas de mujer, las lágrimas, deshonren mi hombría. No, brujas, desalmadas; tomaré tal venganza de vosotras que el mundo entero... Lo haré... No sé aún qué va a ser, mas será el terror de la tierra. Creéis que lloraré. No, no voy a llorar. Me sobran motivos; Frigor de tormenta pero este corazón saltará en mil pedazos antes de que lllore.- ¡Ah, bufón, voy a enloquecer!</p>	<p>No se alarmen yo no voy a dejar que a ninguno de ustedes les hagan daño y lo que alguna vez yo les saqué se los vuelvo a dar, yo ya estoy viejo, enfermo y mal/pesado yo ya no puedo hablar bien, solo les voy a decir esto, no les voy a pedir de lo que ustedes tienen, no voy a sacarles de sus manos el mundo entero, sean religiosos, sean buenos, tomen una moraleja de mí, <i>David Mosyshele</i> o, como me llama <i>Yafe</i>, El rey Lear judío... Ahora acérquense a su enfermo, viejo y ciego padre. Palomita, ¿dónde está <i>Yafe</i>? ¡chicos/ jóvenes! Me corresponde llevarlos a ustedes al altar. Compréndanme, vengan todos los jóvenes con su enfermo, viejo y ciego padre, se los pido con lágrimas que brotan de mis viejos enfermos ojos. Dense la mano uno al otro y olvidense de lo que hubo entre ustedes, tomen el ejemplo de Palomita, qué mal me comporte yo contra ella y ella me lo perdonó todo. Les digo, hijos, vivan en paz... Yo los perdono, hijos, ¡vivan felices! ¡solo la hermandad y la paz los rodeen, ¡digan amén! Todos: amén.</p>

El rey Lear judío	Meguilat Ester	Festividad de Púrim	Rey Lear
Inicio: banquete tradicional de <i>Púrim</i> . Regalos del padre a sus hijas, no recibe de la menor el agradecimiento enfático que esperaba.	Banquete del rey <i>Asuero</i> , se emborrachan. <i>Asuero</i> convoca a su mujer, <i>Vasti</i> , para que se presente ante sus invitados y exhiba su belleza, <i>Vasti</i> se niega.	Cena ritual, lectura o actuación del relato de Ester, disfraces.	
El padre decide distribuir su legado e irse a Jerusalén. Para definir el destino de los bienes pone a prueba a sus hijas y las hace competir al expresarle su amor.	<i>Vasti</i> se niega a satisfacer la orden del rey. El destino de los judíos puede definirse por medio del azar. Etimología de <i>Púrim</i> : dados.	Los padres realizan regalos a sus hijos y seres queridos y se brinda ayuda a los necesitados.	Se comenta que El rey Lear decidió repartir su reino. Para definir el destino de los bienes pone a prueba a sus hijas y las hace competir al expresarle su amor.
D.M. decepcionado por la respuesta de Palomita, la echa y deshereda, a pesar de las palabras del maestro que trata de disuadirlo y luego la acompaña.	El rey <i>Asuero</i> echa a <i>Vasti</i> aconsejado por <i>Amán</i> y selecciona una nueva reina.		El rey decepcionado por la respuesta de Cordelia, la echa y deshereda, a pesar de las palabras disuasivas de Kent, por las que también es expulsado.
Los lazos que los unen corren peligro, la continuidad de la familia/grupo étnico se ve amenazada por las diferencias internas.	Los judíos corren el riesgo de ser asesinados. Los hombres del reino temen debilitarse si las mujeres se empoderan.		Amenaza de disolución del reino, dividido tras la decisión del rey.

<i>El rey Lear judío</i>	<i>Meguilat Ester</i>	<i>Festividad de Púrim</i>	<i>Rey Lear</i>
Las tensiones entre ortodoxos y jasídicos se diluyen, alianza ante el secularismo. Temas: ambición, traición, alianza, lealtad.	Contraposición entre la figura de <i>Amán</i> y las de Ester y su tío. <i>Hadasa</i> /Ester no traicionará a su pueblo a pesar de su lugar de poder. <i>Amán</i> será el castigado.		Las tensiones entre los hijos de Gloucester difieren de las de las hijas de Lear. Juego de alianzas y traiciones entre las hermanas mayores y sus esposos. Ambición, traición, alianza, lealtad.
La familia se reúne nuevamente en casa de <i>Taybele</i> .	<i>Hadasa</i> /Ester intercede para salvar a los judíos.	Se festeja la salvación del pueblo.	Cordelia y su padre se reencuentran, pero el final es trágico.



Figura 6. Salomón y Clara Stramer. Archivo de la fundación IWO.

CAPÍTULO 2

Tradiciones y expectativas en los géneros y espectáculos musicales del teatro ídich argentino

Silvia Hansman

Introducción

Zalmen Zilberzwaig identifica el teatro “tradicional judío” como un teatro que se interpretaba en hogares judíos adinerados o en los patios rabínicos con motivo de rituales, festividades religiosas y en ocasiones sociales prescriptas como bodas. Este teatro incluía una variedad de tradiciones actorales como las de los *purimshpilers* (artistas de *púrim*), *hoifishe leitsim y rabonishe badhones* (pícaros), *klezmorim* (músicos) y *leitses* (pícaros); características teatrales genéricas relacionadas con la farsa, la sátira y el drama; y focos temáticos relacionados con la historias bíblicas de la reina Ester o José y sus hermanos, y con temas como los contrabandistas o los fugitivos, entre otros.

A diferencia de este teatro tradicional, el teatro ídich moderno que surge en Europa Oriental a mediados del siglo XIX incorpora progresivamente textos teatrales ligados a la literatura y a sus géneros modernos; nuevos ámbitos para la interpretación, entre ellos los bares y los teatros; nuevas tradiciones actorales inspiradas en el arte ruso, espectadores con

una formación religiosa y cultural cada vez más heterogénea; y una mayor movilidad social tanto del público como de los artistas.

Por estas características, el teatro ídish moderno ha sido descrito como un teatro “secular” y se ha tomado como su paradigma fundacional el teatro de operetas de Abraham Goldfaden.

Goldfaden crea un corpus de operetas satíricas y dramáticas que cuentan con las siguientes características:

1. Los primeros espectáculos de Goldfaden fueron interpretados por su propia compañía de operetas. Surgen luego otras compañías itinerantes de operetas que van conformando una tradición actoral cercana al modelo de la opereta vienesa y un modo de organización de los teatristas en pequeñas compañías familiares o cooperativas.
2. Las presentaciones se realizaban en pequeños teatros, sobre escenarios o tablados, en espacios diferenciados del espacio del público.
3. Los espectáculos incluían un argumento central que se desarrollaba de principio a fin.
4. Los artistas se atenían a textos y melodías establecidas. Si bien los textos no eran rígidamente interpretados y muchos se transmitían en forma oral, las obras más populares eran reconocidas y hasta cantadas por el público.
5. Ya sea antes o después de su puesta en escena, las operetas de este período fueron rápidamente impresas y publicadas en forma de libros. En ocasiones, se publicaron sin las notas musicales en versiones que las acercaban más a la literatura que al teatro.
6. El contenido de las operetas era principalmente romántico y fantasioso. Abordaban temas como el amor, los obstáculos religiosos, económicos y sociales que

separaban a los amantes y los enredos que se desataban para conseguirlo. En una segunda etapa Goldfaden se vuelca a la opereta histórica que aborda temas bíblicos y nacionales.¹⁷

7. Se presentaban principalmente tipos y personajes con características referenciales del “mundo judío”.
8. Para la caracterización de los personajes, los artistas recurrían a la gestualidad y al uso de sociolectos y dialectos, que incluían la imitación de acentos locales, el uso de lenguajes profesionales, etc. El vestuario y el maquillaje eran una parte fundamental de la construcción de los personajes.
9. La música de las canciones incluía préstamos y reelaboraciones de diversos géneros y ritmos de la música jasídica, y de la canción folclórica eslava, gitana y rusa.
10. La principal y más revolucionaria innovación fue la participación de mujeres en el escenario (Davidson, 1962: 13).

Este mito fundacional del teatro ídich moderno fue impulsado, en primer lugar, por el mismo Goldfaden y, posteriormente, refrendado por la crítica teatral, ya sea difamatoria o apologética, durante todo el siglo XX. Sin embargo, nos proponemos mostrar que para mediados del siglo XIX ya existían numerosos artistas que actuaban en ámbitos públicos seculares y que asumían una identidad distintiva, sin relación con la opereta moderna. Estos artistas fueron conocidos como los *Broder Zingers*, que en ídich significa “cantantes oriundos de la ciudad de Brod o Brody”.

Berl Margulies fue el primero en utilizar este gentilicio que en poco tiempo se convirtió en un adjetivo calificativo

17 Como ejemplo del primer grupo *Di kishef-makherin* (La bruja) y *Di beyde kuni-leml* (Los dos taramudos) en las cuales la trama se desarrolla en un entorno contemporáneo y tiene elementos de la farsa. *Shulamis* (Sulamita o La hija de Israel) y *Bar Kokhba* poseen contenido dramático y transcurren durante la época bíblica.

y en un género teatral. Margulies nació en el año 1817. Desde niño confeccionaba cepillos, que entonces significaba la pertenencia a un gremio mayoritariamente judío. En su juventud, comenzó a comercializar cepillos, lo que lo llevó a viajar por distintos pueblos y así comenzó a actuar por propinas en las distintas posadas donde paraba a pasar las noches. Berl Margulies se presentaba como Berl Broder (Berl de Brody). Su popularidad creció tanto en Rusia, Galicia y Rumania que, en poco tiempo, todo aquel que cantaba en un bar, una bodega, un mesón o una posada, podía ser considerado un “broder”. Berl Margulies actuaba solo, pero luego sumó a su espectáculo a varios cómicos que actuaban en el entorno rabínico “*badchonim* insatisfechos” con los que se encontraba en distintas posadas.

Cabe destacar que Abraham Goldfaden interactuó en sus primeros años con diferentes “Broder Zingers” Por un lado, Goldfaden escribió canciones que se publicaban en diarios y que pasaron al repertorio de estos artistas. Por otro lado, de su encuentro de 1876 con Israel Grodner en Iasi, un “broder zinger” surgió la primera compañía itinerante (Leftwich, 1962: 56).

El género “broder” conllevaba una serie de características:

1. Los espectáculos eran unipersonales, aunque en ocasiones participaban parejas o pequeños grupos de artistas.
2. Las puestas se realizaban en bodegas, restaurantes o paradores donde los artistas se desplazaban en el mismo espacio que el público, utilizando en ocasiones sillas o mesas como pequeños escenarios improvisados, con algunas velas como iluminación y sin escenografía.
3. En general, el público comía y bebía, jugaba a las cartas o conversaba durante el espectáculo.
4. Los espectáculos incluían canciones enmarcadas en un contexto dramático. Por un lado, las canciones estaban enmarcadas por una introducción, un pequeño

argumento, un diálogo breve o un monólogo. Por el otro lado, las canciones incluían diálogos hablados o cantados al estilo de los *cupletn*.

5. La improvisación era un elemento fundamental de la presentación. Los artistas improvisaban sobre temas de actualidad y hacían imitaciones de personas del público. Podría decirse que este aspecto es un rasgo genérico que lo diferencia categóricamente de otros géneros contemporáneos del teatro ídich tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.
6. El contenido era moralizador, principalmente judío anti-religioso, y expresaba críticas a la sociedad judía convencional. Abordaban temas conflictivos como la pobreza, la injusticia, la vejez, la infancia, para provocar pena y generar lágrimas (Pryzament, 1960: 20).
7. Se presentaban principalmente tipos y personajes del mundo judío. Los personajes eran objeto de burla o compasión, no eran modélicos ni resolvían conflictos. Como ejemplos podemos mencionar la caracterización de judíos de distintas regiones: el *josid*, un judío ignorante y pobre oriundo de Europa del este, el *duch*, un personaje pomposo oriundo de Europa central, el *maskil*, un personaje rígido adepto a una corriente de pensamiento tradicional muy severa, el huérfano abandonado, la vendedora de cigarrillos, las madres que intentan “proteger a sus hijas del amor”, las *babas*, como en “bobe iajne shpil”, los “propietarios” y los trabajadores de “profesiones judías”, como el sastre y el zapatero.¹⁸

18 Ejemplos de este género: *Der shuster un shneider duet*, un zapatero y un sastre discuten y se insultan. En el estribillo ambos coinciden en que aman su profesión y se identifican como trabajadores. Cantan al unísono “Yo voy a seguir siendo fiel a mi profesión, larga vida a las manos de los trabajadores”. Otro ejemplo es *Reb haym shmil der gabai’s zun*, donde se critica a un personaje con rango y dinero que se comporta de forma inmoral.

8. En cuanto a las estrategias de caracterización, los actores apelaban a recursos gestuales, imitaciones de formas de habla, más que al vestuario o al maquillaje.
9. La música incluía fragmentos y adaptaciones de otros géneros y ritmos jasídicos, de la canción eslava, gitana, rusa, etc.
10. Algunos artistas tocaban un instrumento como el violín o tsimbal,¹⁹ pero en general no participaban músicos y actuaban sin acompañamiento instrumental. Los registros de este género, que fueron grabados con la participación de músicos y en ocasiones con orquestas, fueron realizados *a posteriori* en estudios.

Las músicas y los textos de diferentes artistas *broder* fueron muy populares en Europa oriental. Tanto el público como otros artistas se apropiaron de gran parte del repertorio de estos artistas ambulantes. A finales del siglo XIX, se produjo un proceso de apropiación y reelaboración de este género por el cual decenas de melodías y textos de la tradición *broder* se despojaron de su autoría original y fueron entendidas como anónimas o folklóricas. Así, llegaron a formar parte del repertorio de artistas de épocas posteriores de los cuales nos ocupamos en este libro. Así cuando Hayim Yablokow llega la Argentina a estrenar sus propios materiales, el público ya conocía sus canciones y no le significaban una novedad.

La tradición “broder” llega a Buenos Aires a comienzos del siglo XX, con artistas inmigrantes como Slomo Prizament, designado por Turkow como el auténtico heredero de los *Broder Zinger*, o Zalmen Hirshfeld, que presenta sus espectáculos usando nuevas categorías genéricas

19 Cordófono tradicional judío de Europa Oriental.

musicales como cabaret o *café concert*, pero utilizando las mismas formas características de los *Broder Zingers*. “Quién puede olvidar” dice Korin “sus magistrales clases que brotaban espontáneamente, llenas de aforismos, de giros idiomáticos, humor, dichos, fábulas y adivinanzas salpicadas siempre con juegos de palabras y picardía”. Estos recursos son los mismos que conforman la base de un género y un estilo de actuación que dominó los escenarios ídich de Buenos Aires en la década de 1930 y 1940.²⁰

Para finales de la década de 1930, este género se consideraba perimido en Europa. Un ejemplo de esta visión es el hecho de que en 1938 Mark Turkov comenzó a investigar y a buscar artistas *broder* con la idea de organizar un “revival show” en Lemberg. Sin embargo, en esos años, llegaron a la Argentina diversos artistas que produjeron nuevos textos y nuevos espectáculos de esta tradición actoral. Los principales ejemplos son Shlomo Prizament y el Trío Neufeld Nussbaum Buczkowska.

En busca de los géneros y espectáculos de las décadas de 1930, 1940 y 1950

Antes de esta descripción de géneros, es necesario aclarar que todos los dramas, operetas, melodramas, revistas y otros son ídich y argentinos porque se escribieron o se presentaron en Argentina en transcurso del período que estamos abordando. En épocas de grandes migraciones es complejo esperar una diferenciación simple y discreta. Se seleccionaron todas las ocurrencias encontradas.

20 Comunicación Moshé Korin.

Operetas

Las operetas ídich son espectáculos musicales en los cuales la música, la danza, las canciones y los diálogos cantados o *cupletn* están totalmente integrados y hacen avanzar la acción. En general, las operetas eran escritas para ser interpretadas por ensambles especializados o compañías de operetas. Los personajes responden a tipos y están precondicionados por un cierto registro de voz. El vestuario y el maquillaje eran elementos muy importantes del espectáculo. Estos espectáculos se presentan en teatros o salas con escenarios chicos o medianos. Se distinguen dos variantes principales que continúan hasta nuestro período: la primera toma como modelo las operetas tempranas de Goldfaden y comparte algunos elementos argumentales del vodevil, donde se suceden series de equívocos y de enredos que son parte inseparable de la trama. La segunda, se constituye como un género distintivo desde 1881 y se centra en temas históricos o bíblicos. Algunas de estas obras fueron también llamadas “melodramas musicales” o “poemas escénicos” para su publicación.

Melodramas y espectáculos musicales

En el contexto del teatro ídich, los melodramas son una variante de la opereta europea del siglo XIX. Las canciones, los textos y los bailes se componen especialmente para la historia. A diferencia de las operetas, los diálogos tiene mayor espacio y los argumentos son más cercanos a los grandes conflictos del repertorio dramático ídich que a los enredos de las operetas. Se presentan en escenarios, con mayor diferenciación en los roles de actores y cantantes. Los personajes son más referenciales y tienen mayor profundidad que en las operetas. A principios del siglo XX,

este género tuvo un gran desarrollo en el teatro ídish de Estados Unidos. En el teatro ídish argentino, en los años cuarenta, aparecen grandes musicales dramáticos por influencia de artistas invitados como Maurice Shcvartz. También aquí incluyeron la participación de grandes coros.

Comedias musicales

Son espectáculos musicales en los cuales los diálogos tienen mayor espacio que en las operetas, pero los argumentos siguen muy relacionados con los enredos y los equívocos.

Revistas musicales

La principal característica de la revista ídish es la suma de fragmentos, ya sean monólogos breves, canciones, *sketches* o bailes. Este tipo de teatro se desarrolla en la década de 1930. En Argentina, se presentan principalmente en teatros medianos, aunque también se puede citar el Bar Nacional, Cristal y Paley. La principal característica argumental es que abordan temas de actualidad. Componen personajes comunitarios con fines moralizadores o críticos. Las revistas pueden ser interpretadas por numerosos artistas que se reúnen especialmente para una producción. El teatro ídish argentino también produjo grandes revistas musicales con temas “históricos”, como *Nace una bandera* que se presentó primero en ídish y luego en español con un elenco de colectividad sefaradí.

Algunos ejemplos de este género son: *Mi revista poética mundial* de Melej Ravitch (1938) que incluye: *La tragedia de un niño de Varsovia*; *La dote de la única hija: leyenda judía de los inmigrantes de la antigua Australia*; *Radymno mi pueblo natal: canción de añoranza del otro lado del mar*; *En las orillas del viatula: lamento; la madre del número 1603: balada en un*

cementerio militar; A nuestra mame loschen: canción en alta mar; Jum y Jean: balada sobre los negros de Nueva York; Ho-nei-van y li-kvan-iu Balada de amor en Pekin; Tragadores de diamantes: balada africana; La hija del carpintero: una canción sobre un inválido de la Gran Guerra; y En la estatua de la libertad de Nueva York: un canto de esperanza. Al terminar las recitaciones, M. Ravitch dará una breve información sobre el IWO de Vilna.

Si bien la revista combina elementos dramáticos del *vaudeville* y la comedia musical, se distingue de los anteriores por incluir escenas eróticas con foco en el cuerpo femenino. Este tipo de espectáculos aparece en la década de 1950 con presentaciones de artistas israelíes y elencos convocados *ad hoc*.

Café Concert

En el contexto del teatro ídish este tipo de espectáculos se originó en bares y bodegas de Europa Oriental y Viena. Esta tradición actoral llegó a la Argentina en dos etapas: primero con la inmigración de artistas (actores, músicos y escritores) europeos después de la Primera Guerra Mundial y luego después de la Segunda Guerra Mundial. En este caso, supone la actuación de unipersonales o grupos muy reducidos de actores y, también aquí, la principal característica es la suma de fragmentos, principalmente diálogos breves, chistes, imitaciones, baladas y canciones que terminan en una danza. La alusión a temas de actualidad es una característica indispensable y los personajes son locales. En nuestro período se representan en eventos comunitarios, como bailes o banquetes, pequeños teatros y bares, pero las mismas *troupes* se presentan en teatros.

Dramas

Son espectáculos en los cuales la música y las canciones están claramente subordinadas a la acción. En general, la música no es escrita especialmente para la obra, sino elegida de un repertorio musical amplio, que puede incluir melodías folklóricas, canciones populares, plegarias, operetas, música clásica, etc., y se utiliza con un criterio naturalista, expresionista o simbólico. Las canciones se intercalan entre los parlamentos dando lugar a momentos nostálgicos o cuadros folkloristas, que incluyen escenas de bodas con música instrumental, cantos y bailes; escenas de canto litúrgico en el templo; y vidalita con guitarra en el campo argentino (Zisie Goy). La música se utiliza como un recurso adicional para reforzar momentos dramáticos, estados de ánimo de los personajes, etc. Estos espectáculos se representan en teatros o salas comunitarias con escenarios medianos y grandes.

Otros tipos de espectáculos

Galas

Durante este período se instala un tipo espectáculo en el cual se articulan fragmentos de otros espectáculos ya conocidos. Por ejemplo, un programa está armado con: un *einacter*, el primer acto de una obra, un aria de una ópera, un tema musical de otra, el “gran final” de otra, etc. Este tipo de espectáculos era anunciado en diferentes oportunidades como *ern ovnts* (homenajes), galas, aniversarios, despedidas, o cierres de temporada. Sin embargo, no eran representaciones especiales ni eventos extraordinarios sino que,

durante este período, constituían una parte integral de la programación de la temporada y una modalidad de espectáculo que servía para asegurar un buen balance de caja, atrayendo al público con los repertorios más populares y por medio de la presencia en la sala de personas famosas a las cuales se homenajeaba.

Programas

Otra modalidad de espectáculo era la creación de un nuevo texto dramático en el cual se generaban diálogos entre personajes de distintas obras teatrales o literarias ya consagradas. Por ejemplo, en el homenaje a Nekhemías Zuker que se realizó en 1942, Max Perlman interpretó *Dos lid fun grinem* con la melodía de la canción Kinder Yorn, Anshel Rapel cantó Pedro un pinkhos con la melodía de *Ij bin mikh gekumen kayn rakhmistrivke* y, finalmente, Isujer Hantfus cantó *Dos lid fun klal tuer* con la melodía de *In shturem un kamf* de Edlshtat.

Radio Teatro

Una nueva modalidad teatral se inicia en este período con la aparición y masificación de la radio. Textos breves eran escritos o adaptados para ser transmitidos por radio. Si bien podían no ser un espectáculo musical, en estas representaciones la música y los sonidos reemplazan a ciertos recursos visuales de la escenografía y el vestuario. Además, en esta etapa vemos la puesta de espectáculos que se desarrollan en salas con la presencia del público y son simultáneamente transmitidos por la radio. Moshé Korin recuerda a su maestro, el actor Zalmen Hirshfeld: “Muchas veces al volver de un recreo, nos sorprendía con una parodia, la cual en el lapso de cinco o diez minutos (la duración del recreo) había improvisado, como por ejemplo: *Der josn iz a gueendikter* /

a docter abogade / un tzu dem nadn krigt er tzu / a puesto in der mercade. (Traducción: El novio es un graduado / un doctor un abogado / y le complementan la dote / con un puesto en el mercado). Estas parodias, cantadas con una melodía conocida, luego él las popularizaba por la Radial Hora Hebrea (*Yidishe Sho*)”.

Números/piezas o Shtikn

Son representaciones breves que se realizaban en bailes, fiestas y eventos comunitarios, como en los bailes sociales o benéficos, las bodas, etc. Eran espacios para la representación de números teatrales breves. A diferencia de las orquestas y cantantes que presentaban “conciertos” o “músicaailable”, se encuentran numerosos artistas que representaban sus monólogos y canciones como parte de un repertorio teatral. En ocasiones, se presentaban como una atracción en un baile o “de relleno” entre dos conferencias.

CAPÍTULO 3

Debates en torno a la legitimación del repertorio del teatro ídich argentino (1930-1955)

Silvia Hansman, Susana Skura

Introducción

El teatro ídich argentino, que comenzó en Buenos Aires en 1901, estuvo influido por tradiciones —estilos, fórmulas, motivos y temas— del espectáculo popular judío premoderno, el teatro europeo del siglo XIX y XX, principalmente del rumano, polaco y ruso, la literatura ídich, y el teatro argentino y norteamericano del siglo XX.

Durante las dos primeras décadas, predominaron las puestas de textos de autores consagrados, las operetas cómicas o históricas y los cuadros costumbristas sobre la inmigración.

Entre 1930 y 1955, período signado por la aparición del teatro independiente y el auge del teatro comercial, se desarrollaron debates que condujeron a la transformación y consolidación de un nuevo posicionamiento de tipo canónico del teatro ídich local. Además de los géneros ya tradicionales, comenzaron a explorarse otros, como el *café concert* y la revista, que resultaban novedosos por las temáticas abordadas y los recursos a los que se apelaba. Entraron en tensión valoraciones acerca de lo culto y lo popular, lo pedagógico y el entretenimiento, lo étnico y lo

nacional, los diferentes posicionamientos político-ideológicos ante sucesos y procesos históricos. Como consecuencia, ciertas piezas fueron legitimadas, consideradas *besere* (superiores) en el sentido de serias o “cultas”, mientras que otras fueron despreciadas por livianas, menores o *shundishe* (ordinarias) y luego olvidadas, a pesar de haber sido éxitos de taquilla.

En el marco de nuestro trabajo de investigación, revisamos estas consideraciones y analizamos numerosas obras que dan cuenta de diferentes géneros musicales y los relacionan con debates políticos, sociales y artísticos. Aquí nos centramos en tres de ellas: *Gran ciudad* (Teatro Ombú, 1938) del escritor ídich porteño Misha Shtraitman, *Buitre* (IFT, 1938) del soviético Moïshe Kulbak, y la leyenda popular *Der Vilner Balebesl o El cantor genio* (Teatro Excelsior, 1942).

Acerca del repertorio en 1930-1955

En 1940, el crítico, dramaturgo y activista Samuel Rollansky afirmaba: “desde la década de 1920, junto con Varsovia, Moscú y Nueva York, Buenos Aires es considerada por la cantidad y calidad de su producción, una de las principales capitales del teatro ídich”.²¹

La dimensión, la calidad y la trascendencia impactaban a Rollansky y a otros activistas culturales de la comunidad judía argentina de mediados del siglo pasado, que se esmeraban por difundir y avalar la preeminencia de un teatro que consideraban superior en medio de una oferta de cartelera variada. Intentaban mostrar, además, la especificidad del teatro ídich argentino, que adquirió características propias

21 Esta visión de Buenos Aires como centro cultural y teatral se reitera en otros críticos. Ver Narepkin, L. en Zuker (1951: 36). Sobre los inicios del teatro ídich en la Argentina ver: Samuel Rollansky (1940, ídich) y Slavsky y Skura (2002a).

articulando en sus repertorios géneros que circularon entre Europa y América a través de compañías itinerantes, familias de actores migrantes, estrellas y directores invitados, que las encarnaron y comunicaron en el marco de un movimiento migratorio multidireccional que compartieron con el público hablante de ídish hasta la década de 1950.²²

Durante el período formativo del teatro ídish en Argentina (1900-1930), la crítica teatral estuvo centrada en comentar el éxito de público, el impacto de la actuación de los actores más prestigiosos, y la puesta escénica con recursos efectistas como el uso de fuego en escena. Sobre el final de esa etapa, comenzó a generarse una disputa comunitaria en relación con la índole del mensaje moral del espectáculo y con la inclusión de textos dramáticos sobre temas del *ambiente local* (Zuker en Springberg, 1933: 1; Glazerman, 1932) que derivará en un incipiente discurso “canonizador” interno, es decir, en la preocupación por la selección de obras consideradas suficientemente representativas y valiosas como para trascender su época.

Pero recién después de 1930 —cuando el principal interlocutor de los empresarios teatrales a la hora de definir las obras que subirían a escena dejó de ser la organización de trata de blancas²³— estos productores empezaron a dialogar con artistas, intelectuales militantes y grupos políticos sobre un nuevo imperativo ideológico y programático que guiaría la selección y crítica del repertorio. Durante las décadas siguientes, se consolidaron tanto el teatro independiente

22 En Nueva York hay registros de una primera presentación en 1882. Menachem Weckerkamp afirma: “The newspaper The Jewish Messenger calls an 1882 performance in New York of Goldfadn’s “The Witch” (1877) the first Yiddish play performed in America”. Disponible en: http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Theatre_and_Dance/Theatre/America.shtml

23 A principios de 1930 se produce la desarticulación de la Tzvi Migdal. Para un análisis sobre la relación entre teatro ídish y prostitución ver Glikman, 1984.

como el comercial²⁴ y se discutió la necesidad de promover un nuevo repertorio del teatro ídich argentino.

Consideramos que la conformación de tal repertorio no es una mera selección de obras, sino un proceso, ya que a la vez que se ajusta y responde a las reglas y criterios que se intentan imponer hegemónica y definitivamente, los interpela y modifica. En este proceso se instauraron como “clásicos” las adaptaciones teatrales de textos fundantes de la literatura ídich moderna,²⁵ se revalorizaron las operetas cómicas y/o históricas de fines del siglo XIX,²⁶ y se reeditaron los éxitos costumbristas de la inmigración que cobraron un nuevo sentido al ser presentados como homenajes a la trayectoria de sus autores.²⁷ Por otra parte, resulta significativo el recurso a los juegos de lenguaje para tratar con comicidad acontecimientos y costumbres de actualidad local e internacional (las canciones de Jevél Katz o Max Perlman en la década de 1930, el primero, y a comienzos de la de 1940, el segundo), la incorporación de temas nuevos como la vida en el Estado de Israel, recientemente establecido, y los problemas de posguerra (*El tío Sam en Israel*, Teatro Excelsior, 1953), y géneros novedosos, como el *café concert* que fue introducido en el país por el trío Nussbaum, Neufeld, Buczkovska.

Buitre, Gran ciudad y El cantor genio

Las obras que hemos seleccionado para analizar aquí, *Buitre*, *El cantor genio* y *Gran ciudad*, son ejemplos de estas

24 Para una caracterización de esta etapa del teatro ídich ver: Slavsky, L. y S. Skura, 2002a.

25 Ver las adaptaciones a *200.000*, estrenada por la compañía Idramst en el teatro Coliseo (1937), y a *Difficil ser judío*, de la *troupe* del Teatro Excelsior (1942) sobre textos de Sholem Aleijem.

26 Como ejemplo, ver en este volumen la predominancia de operetas y comedias musicales en el repertorio de las temporadas 1941 a 1943 del Teatro Excelsior.

27 Ver *Gran ciudad*, de Misha Straitman (Teatro Ombú, 1938) y *Zisje Coy* de Samuel Glazerman (Excelsior, 1943).

búsquedas y nos permiten reflexionar sobre ese momento del debate por la valoración de ciertas piezas como trascendentes y la delimitación de un repertorio para conservar, reestrenar, enseñar, criticar y analizar.

Estas obras se relacionan con la “lista de escogidas” de modos diversos. Tomamos en primer lugar *Buitre*²⁸ (IFT/Lasalle, 1938) de Moyshe Kulbak, que fue elegida por David Licht para su debut como director del Teatro IFT. Este poema dramático publicado originalmente en la revista *Shtern* (*Estrella*, 1936) se estrenó en el Teatro Estatal Judío de Moscú (*Ídish melukhe teater*, 1936) y, casi inmediatamente, su autor fue detenido y enviado primero a un hospital psiquiátrico y luego deportado a Siberia en el marco de las purgas estalinistas. Al final de esta etapa, el texto se reeditó en la revista literaria más importante del naciente Estado israelí *Di goldene keyt* (Tel Aviv, 1952), completándose así un ciclo internacional de validación. La trama se desarrolla durante el reinado del Zar Nicolás II, cuando se instauró la conscripción forzada de niños judíos de doce años, que eran obligados a cumplir servicios paramilitares en zonas alejadas, donde se los mantenía con métodos violentos y se los bautizaba a la fuerza. La gran mayoría de estos niños murió o desapareció en condiciones brutales. A los dieciocho años se los enrolaba en el servicio militar por otros veinticinco años, tras los cuales les era imposible reinsertarse en sus comunidades. Los judíos ricos compraban la libertad de sus hijos por medio de sobornos. En ocasiones, para cumplir con las cuotas de conscriptos requeridas, se contrataban “reclutadores” que capturaban a los niños más pobres y los ponían a disposición del ejército. Esto le sucedió a Boitre. Había ofendido a un judío acaudalado de su pueblo, que en venganza contrató a un “reclutador”.

28 Rollansky, S., 1976.

La acción se inicia cuando, después de desertar del ejército, Buitre vuelve a su pueblo para vengarse, robar a los ricos para dar a los pobres, tomar el poder y casarse con *Stere*, su amor de infancia. Para celebrar la boda de acuerdo con las tradiciones, invita a su futuro suegro al bosque. Pero este lo delata a la policía que buscaba al desertor. El texto critica las instituciones religiosas y la justicia tradicional, exponiendo el cinismo y la falta de legitimidad de las autoridades que apoyan siempre a los poderosos. El texto es costumbrista de tradición *folkista*, es decir, que rescata elementos premodernos de la cultura rural judía. A pesar de que toma del teatro ruso el rol de denuncia y representación realista del conflicto social, su protagonista es un héroe trágico cuyo fracaso lo aleja definitivamente del héroe de la literatura revolucionaria y aborda el conflicto de clase, pero atravesado por las relaciones intraétnicas.²⁹

En segundo lugar mencionamos *Gran ciudad*³⁰ (Teatro Ombú, 1938), con “libreto, música y texto” de Misha Straitman, una opereta costumbrista escrita en Argentina. El argumento refleja los esfuerzos de los teatristas por actualizar los temas y acercarlos a la vida cotidiana de los espectadores. El protagonista es un joven de las colonias agrícolas judías que es seducido por una mujer porteña integrante de una banda de delincuentes, que lo estafa. Es rescatado por su novia y sus amigos de la infancia, y regresa con ellos a la vida rural. Si bien es una comedia de enredos costumbrista, presenta una complejidad argumental que incluye la inversión de los roles de género tradicionales (el protagonista es estafado y rescatado por mujeres, y la banda es engañada por jóvenes honestos e ingenuos de las colonias) y tiene final

29 Se ha comparado a *Buitre* con *Dubrovski*, de Alexander Pushkin (1833), la principal diferencia radica en que *Buitre* tiene un origen marginal, es el hijo de un carrero, mientras que *Dubrovski* es hijo de nobles.

30 Straitman, c.1925. Texto dramático manuscrito, N° 382 AHIWO.

feliz. Como sucede en la trama, la obra en sí misma representa un triunfo del teatro sobre la cultura prostibularia y mafiosa, que dominó ese ámbito en el período anterior, y un ejemplo de que la producción local no solo era posible, sino que también podía alcanzar niveles de excelencia.

El cantor genio (Excelsior, 1942) es una leyenda popular adaptada al teatro, cuyo protagonista es un personaje semihistórico de mediados del siglo XIX.³¹ Plantea el conflicto espiritual y social que enfrenta un cantor litúrgico judío al entrar en contacto con el mundo del arte polaco. El cantor “genio de Vilnius” cantaba en la sinagoga de su ciudad, cuando fue descubierto por un artista polaco que le hace descubrir la música clásica y lo contrata para cantar en la Ópera de Varsovia. El joven, su núcleo familiar, su lengua y una forma de arte musical premoderno ligado al ritual religioso,³² se pone en contacto con la alta sociedad y la cultura polaca donde la música funciona como un instrumento de conformación del incipiente Estado Nación. El éxito artístico que obtiene en Varsovia se empaña por la sensación interna de quedar atrapado entre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno. El conflicto que experimenta el protagonista se resignifica ante la situación de los espectadores del siglo XX, judíos expulsados del “viejo hogar” durante la Segunda Guerra Mundial, que se encontraban en un momento de redefinición de su identidad en el marco del Estado Nación argentino. En este contexto, el texto expresó la incertidumbre del público y los teatristas sobre el futuro de sus tradiciones lingüísticas y artísticas.

Estas obras, si bien no fueron las más prestigiosas ni son las más recordadas, contaron con cierto reconocimiento. *Buitre*, por ejemplo, aparece en el listado del repertorio del

31 Stutshevsky, 1962.

32 Cabe destacar que en el género litúrgico el cantor oficia de intermediario entre Dios y su comunidad.

Teatro IFT, que establece un inicio en 1933 y es interesante desde el punto de vista de los procesos de legitimación porque da cuenta de la presentación de las obras *Los negros*, *Carbón y Ruge China*, invisibilizando otras puestas previas o contemporáneas como recitados, monólogos y unipersonales (Kutner y Zvilig, 1947).

Prácticas de legitimación del repertorio. Modos de impugnación de la crítica

Hasta principios de la década de 1930, la crítica teatral se difundía a través de la prensa escrita en ídish³³ circunscrita a las secciones de cultura o institucionales y condicionada por las líneas editoriales de los periódicos. En esta década comenzaron a publicarse revistas y periódicos especializados en teatro y cine ídish, como *Nay Teater* (Nuevo teatro 1935) editada por IFT, *Teater* (Teatro) editada por la Sociedad de Actores y Actrices Israelitas y *Patch* (Sopapo) revista de crítica independiente. En estas publicaciones se explicaban los racionales ideológicos y se analizaban, desde la perspectiva de cada grupo, los procesos económicos que afectaban la selección de las obras de cada temporada, las elecciones de los directores y los estilos de actuación destacados. Se editaron numerosos álbumes y libros conmemorativos como *Del Idramst al IFT* (1938) o *Seis años. Arte teatral judío* (1951). La introducción de este último fue escrita por Nehemías Zuker, quien era presentado como “prestigioso escritor y dramaturgo, conocido activista teatral” y que, como portador de un “criterio objetivo e independiente”, caracterizaba al “verdadero arte teatral judío”, “el buen

33 Ver principalmente las secciones de cultura de los periódicos *Di Ídisher Tzaitung* y *Di Prese* de la década de 1920.

teatro judío” (Zuker, 1951). Estos anuarios, cuyos artículos estaban firmados por figuras de autoridad y trayectoria, muestran persistentes intentos por naturalizar un tipo de modelo teatral. Se aspiraba a conjugar orgánicamente temas “serios”, de relevancia política, espiritual o nacional, con textos escritos conforme a la literatura dramática, recursos escénicos armónicos subordinados al texto, actuaciones naturalistas y realistas, un argumento verosímil y personajes modélicos que educaran e inspiraran la reflexión y la acción de los espectadores.

La relación entre teatro y sociedad que subyace a este modelo no solo se ponía de manifiesto en críticas y textos teóricos. En el caso del afiche que convocaba al homenaje a la actriz Clara Fridman se lee:

Activista popular! Un homenaje a un artista es un evento que eleva y da fuerza para seguir militando por la cultura popular. Teatro es cultura! / Mujer judía! Clara Fridman representó para ti piezas de la vida real. También esta obra, *La vida de una mujer*, asume una protesta social: la liberación femenina. Teatro es escuela!³⁴

La idea de teatro como escuela, es decir el objetivo pedagógico, incidió en la urgencia por delimitar criterios de legitimación de las propuestas teatrales.

A pesar de la persistente voz de la crítica, un sinnúmero de espectáculos definidos como operetas, melodramas, revistas, cabaret y musicales fueron presentados temporada tras temporada en teatros como el Excelsior, el Soleil y el Mitre hasta finales de la década de 1950. Nos preguntamos entonces qué es lo que determinaba que una obra fuera o no

34 *La vida de una mujer*, Excelsior, Afiche AHIWO.

considerada “de calidad” en ese período, que fuera incluida entre las grandes obras, dado que la lucha por establecer esta especie de canon del teatro judío operaba también por exclusión.

El director teatral León Narepkin diferenciaba entre géneros “serios”, “livianos” (entre los que incluía tanto al melodrama como a la opereta delicada) y *shund* (“basura”, lo residual con respecto a la selección de obras prestigiosas) (Narepkin en Zuker 1951: 34).³⁵ Lo que se rechaza es un tipo de espectáculo asociado al modelo de teatro ídich europeo, que aborda temas de actualidad y cuyo desarrollo es “fragmentado, rejuntado, que se arma con el fin de generar el lucimiento del *star*”. Este modelo triunfaba en Europa y, según los críticos de la época, era el caso de la familia Stramer, que “reinaba sobre los escenarios de Europa oriental, París, Londres y Bélgica.” (Zuker *op. cit.*, pp. 93) y también en Argentina (Itzigsohn y otros, *op. cit.*). En la opereta *Gran ciudad* se insertan breves duetos donde los personajes explican cantando, por ejemplo, las implicancias del matrimonio civil *versus* el casamiento tradicional judío. El cuadro musical, permite el lucimiento de las voces de los protagonistas secundarios y aporta un guiño a cuestiones de actualidad, pero interrumpe el hilo temporal y no aporta al desarrollo de la trama. Este modo de incluir los fragmentos musicales se contrapone con la puesta de *Buitre*, obra en la cual los músicos son personajes funcionales a la trama y *El cantor genio* en la cual se incluyen, de forma naturalista, música litúrgica, clásica, canciones de cuna y fragmentos de óperas conocidas, sin que se interrumpa el hilo argumental.

35 Ilana Bialik (1998) analizó las características del *shund theater*, el modo en que los libretos responden a las expectativas de la audiencia y la manipulan a través de la utilización de recursos particulares.

Estas diferencias estéticas, así como las político-ideológicas, influyeron en la jerarquización de las obras, pero también jugaron un papel definitorio en el desarrollo de este período el aspecto económico y la incidencia de la guerra en la movilidad o permanencia de muchos de los teatristas en el país.

La libre circulación de personas y, en consecuencia, de repertorios y estilos, comenzó a limitarse en los años de entreguerras, hasta cerrarse casi totalmente a fines de la década de 1930. Artistas que habían venido como estrellas invitadas, regresaron a Argentina buscando refugio.³⁶ Muchos contratos se realizaban con la intención de salvar a colegas “del incendio de Europa” (Zuker, *op. cit.*: 63).

Pero el teatro local vio limitado el número de teatristas europeos y se comenzó a cuestionar la influencia del modelo de las grandes estrellas norteamericanas. El *Star System* comenzó a percibirse como origen de muchos males, entre ellos el estancamiento de los repertorios. Según Pinie Katz: “En Buenos Aires el continuo *starismo* importado es un impedimento para el desarrollo de un teatro independiente” (Katz, 1947). Por su parte, Misha Shvartz afirmaba que el *starismo* distorsionaba el criterio estético del público, porque desviaba su atención hacia situaciones novedosas como la llegada de los artistas al puerto y los banquetes en su honor, mientras que los actores locales, a pesar de su excelente nivel artístico, no lograban generar la excitación que producía la llegada de las estrellas.

Se escucha que no tenemos teatro ídish argentino,
sino teatro en ídish en Argentina... [pero] si miramos
a Nueva York también vemos que ya pasó su hora.
Podemos cambiar el rumbo antes que la asimilación

36 Sobre la circulación de artistas en este período ver el capítulo 5 de este libro.

despliegue su hegemonía aquí, entre nosotros, como sucedió en Norteamérica. Debemos organizar un congreso conjunto entre la sociedad de actores y la sociedad de escritores. (Schvartz, 1941: 3)

Hemos mencionado el plano económico. Lo consideramos de relevancia porque, entre otros factores, en estos años se incrementó la competencia del teatro con el cine ídich por atraer y mantener al público, por la disponibilidad de los actores y por el alquiler de las salas. La competencia por las salas forzaba a los empresarios o cooperativas de actores a lograr una recaudación más alta, por lo cual debían “hacer, en ocasiones, algunas concesiones cortoplacistas y acometer emprendimientos del género liviano” (Zuker, *op. cit.*).

Para liberarse del condicionamiento económico, el IFT recurrió a la afiliación de socios y a la venta de funciones completas a gremios y cooperativas (Kutner y Zvilig, *op. cit.*) mientras que la empresa del Teatro Soleil recurrió a la fidelización de su público a través de la “venta de abonos con privilegios especiales” (Zuker, *op. cit.*: 33).

El mismo proceso de legitimación se observa en la aparición de una serie de espectáculos que ponen en escena personajes de distintas obras teatrales consagradas. En *Breve reseña del teatro ídich*, que se estrenó en 1947 con más de sesenta actores en el teatro El Nacional, una sala de la calle Corrientes,³⁷ se reeditaba un género teatral y literario del período anterior al que identificamos como “galería de personajes”, pero que se renueva entre 1930 y 1950. Ya no presenta *tipos* que refieren a la vida cotidiana como el payaso del pueblo, el mendigo, el revolucionario o la mujer

37 Programa, Teatro El Nacional, lunes 13 de octubre de 1947, *Breve reseña del teatro ídich en 6 cuadros* por Nehemías Zucker, Serie programas. Sección teatro. AHF IWO, Buenos Aires.

virtuosa, sino a personajes de obras fundacionales del teatro ídich y del teatro universal.³⁸ Consideramos que la selección de obras y personajes es también un recurso de afianzamiento canónico.

La meta de incidir en la “elevación cultural” de la comunidad judía argentina, para la cual el teatro era visto como un instrumento transformador o pedagógico, se expresó en una propuesta programática que abarcaba la instauración de un discurso legitimador, la preocupación por la transmisión y, en consecuencia, la creación de un archivo que diera cuenta de los esfuerzos y logros conseguidos:

De los datos obtenidos de los años 1945 a 1950 sobre la actividad del Teatro Soleil observé que la historia de las seis temporadas de buen teatro judío es [...] un reflejo de la lucha general por la elevación del nivel cultural judío y [...] los cuatro actores que hoy componen la empresa Soleil [...] han ganado verdaderamente el honor de que su labor sea apreciada a través de un libro que quede como documento en la historia de la cultura judía en la Argentina para gloria de sus empresarios y de todos los que colaboraron moral y materialmente en esta obra. (Zuker, *op. cit.*: 9)

En 1945, se inicia y consolida la Sección Teatro del Archivo Histórico de la Fundación IWO (Hansman, Skura y Kogan, 2006: 7).

Éste proyecto de documentación reunió cerca de dos mil textos dramáticos que fueron ordenados y catalogados por un comité formado por actores, críticos y activistas comunitarios. Este proceso de patrimonialización invisibiliza eventos y obras que no se constituyeron en “documento histórico”, a la vez que dejó sobre aquellos textos que se

38 Por ejemplo, *Hamlet*, *Ofelia*, *Los dos Kunye Lemel*, *Reb Sendery el enviado*, y *Menakhem Mendl*.

custodian, marcas que representan la voz de autoridad con intenciones a veces pedagógicas y a veces moralizantes. Algunas marcas, manuscritas en lápiz rojo, toman la forma de correcciones estilísticas, ajustan los nombres de los artistas a una ortografía normalizada, agregan en los márgenes comentarios valorativos referidos a teatros y teatristas, instalando un deber ser. Tachaduras, cortes y pegatinas intervienen los documentos desde un lugar de autoridad que aspira a imponer un modelo sobre los textos dramáticos y sus paratextos.

El intento normalizador no se limitó a intervenir los textos dramáticos y a la crítica de las puestas, sino que alcanzó también las reglas de comportamiento convivial. Gran parte del público compartía las convenciones de los espectáculos de tradición popular en los cuales se aplaudía después de cada número musical, se aceptaban las interpelaciones, comentarios a viva voz, pedidos de bises o de recitados, y en ocasiones se comía y bebía en la sala. Este tipo de comportamiento no era compatible con la tradición del “teatro arte”. Un ejemplo de estos intentos por controlar la conducta del público y encausarla conforme a las normas del “teatro arte”, puede verse en el programa de *El abuelo va*, una “pieza popular en tres actos” presentada en el teatro Soleil. Este programa incluye una nota firmada por el director y primer actor Isador Keshir, en la cual se le indica al público que “para no alterar la ilusión y la disposición de ánimo, los actores van a inclinarse recién al final de la representación”.

El proceso se aceleró porque la organización del espacio teatral se vio obligada a cambiar, por un lado, por la demanda del público que exigía salas más cómodas y más lujosas y, por el otro, por la implementación de normativas municipales de la Ciudad de Buenos Aires, que comenzaron a regular y controlar los espacios destinados a la actuación. Distintas fuentes dan cuenta de que durante este

período se suspendieron varias presentaciones en locales precarios y salas chicas, por no cumplir con los requisitos municipales.³⁹

Hemos trabajado con la noción de legitimación que vinculamos con diferentes espacios y modos de instalarla: las revistas y anuarios, las críticas, los afiches, los archivos y los repertorios, que ilustramos a partir de tres obras. Las obras que mencionamos aquí muestran particularmente el debate y la negociación en torno a la legitimación e impugnación, esa tensión entre conquistar al público y a la crítica por medio de la adaptación a lo que se consideraba valioso o a través de la experimentación y las nuevas propuestas. Nos hemos interesado en proponer una mirada de la historia del teatro ídich argentino que no se limitara a las obras que han sido más reconocidas y estudiadas, sino que pusiera en cuestión ese recorte y se refiriera a procesos culturales más amplios, atendiendo a sus dinámicas y a su diversidad.

39 En el caso del IFT, que desde su creación en 1933 había utilizado la sala del Teatro Coliseo hasta su demolición en 1937, esta pérdida fue señalada como una razón más de la necesidad de una sala propia. Años después, con el pretexto de que un árbol interfería la circulación del público, la sala fue clausurada durante las temporadas de 1954 y 1955.

CAPÍTULO 4

Jacobo Ficher. Fragmentos musicales olvidados

Silvia Glocer

En 1921 Jacobo Ficher junto a su familia, movido por el hambre y las persecuciones, dejó Odessa —ciudad ucraniana donde había nacido el 15 de enero de 1896—, rumbo a Polonia. Desde pequeño estudió violín con Piotr S. Stoliarsky y M.T.Hait para luego perfeccionarse en ese instrumento en el Conservatorio Imperial de San Petesburgo con Leopold Auer y Sergei Korguieff y maestros como Maximilian Steinberg y Nicolai Sokoloff, en armonía, contrapunto, composición y orquestación. Pocos años antes de emigrar se desempeñó como primer violín en la Opera del Estado de San Petesburgo, cargo que había ganado en un concurso con un jurado integrado —entre otros— por Alexander Glazunov (Salgado, 2005). Es también en Europa donde comienza su prolífica carrera como compositor con algunas obras para piano como *Cinco canciones sin palabras op. 1* (1917), y *Cuatro invenciones a dos voces op. 2* (1922).

El 10 de febrero de 1923 llega a Buenos Aires, ciudad en la que se establece para vivir definitivamente, junto a su

familia⁴⁰. En sus primeros tiempos en esta nueva ciudad compone para violín *Grave y Presto op. 3* (1923), para piano *Cinco preludios op. 4* (1924) y para orquesta la *Primera Suite sobre temas judíos op. 5* (1924).

Cuando se consultan sus biografías, 1929 figura como un año clave en la vida de este músico, ya que, junto a Juan Carlos Paz, Juan José Castro, José María Castro y Gilardo Gilardi, funda el Grupo Renovación, con claros objetivos de —entre otros— “estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; propender a la difusión y conocimiento de las obras por medio de audiciones públicas”.⁴¹ Pero es también en ese año, 1929, que inicia un recorrido por el mundo de la opereta en los teatros judíos de Buenos Aires, camino que extenderá tiempo después, al de las comedias musicales radiales como director de orquesta y como compositor de sus músicas. Ninguno de los autores que han escrito sobre la vida de Jacobo Ficher, como Rodolfo Arizaga (1971), Roberto García Morillo (1984), Waldemar Axel Roldán (1996: 137), Vicente Gesualdo (1998: 345-346), o Jon Vinton (1974), dicen algo acerca de su incursión —por algún tiempo y en forma paralela a otras actividades musicales—, por los escenarios de los teatros judíos y las radios de Buenos Aires. Tampoco los catálogos ni listados de obras confeccionados hasta ahora contienen los datos de estas producciones.⁴²

40 Según los registros consultados en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericano, embarcaron en el Puerto de Cherburgo, en el buque Avon: su padre Alexander con su segunda mujer, la esposa de Jacobo, Ana Aronberg, su hermano menor y un cuñado. Figuran con nacionalidad turca, de religión desconocida, Nesamel (54), Cajila (48), Jacob (26), Chana (23), Emil (20), Sara (14) y un menor de dos años, que estimamos es su hijo Miguel.

41 El manifiesto fundacional completo está transcrito en Scarabino, 2000: 69.

42 Hemos consultado los listados de obras publicados por Arizaga, 1971: 132-135; Weinstein, Gover de Nasatsky y Nasatsky, 1998; y Salgado, 2001.

Para escribir sobre la actividad de Ficher, desarrollada como director de orquesta y compositor de operetas y comedias musicales, consulté material documental (hemerografía, afiches, fotografías, programas, partituras) en el Archivo Histórico de la Fundación IWO de Buenos Aires (*Ídisher Visnshaflejer Institut* — Instituto Judío de Investigaciones) y en la Hemeroteca y la Audioteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina. Conté además con los invalorable aportes documentales de su hijo, Miguel Ficher, quien me condujo a una primera búsqueda en materiales hemerográficos. De esta manera, pude completar esta parte de la actividad musical de este creador oriundo de Odessa, maestro en Argentina de varias generaciones de músicos.

En los teatros judíos

Jacobo Ficher se había formado en la tradición de la música europea, con maestros que habían sido discípulos de Nicolai Rimsky Korsakov o Alexander Glazunov. Esta suerte de “linaje pedagógico”,⁴³ siguiendo el concepto de Kingsbury (que hago extensivo no solo al campo de la enseñanza de la interpretación, sino también al de la composición), quedó plasmado en su obra. Hacia 1929 había compuesto una cantidad de música para piano, violín, orquesta y conjuntos de cámara. De su *Segunda Suite Sinfónica op. 6*, compuesta en 1926, había sido estrenado ese año su “Scherzo”, por la orquesta de la Asociación del Profesorado

43 Es decir, el vínculo que se genera entre el maestro y su alumno y que crea una pertenencia a una línea pedagógica o estética, indicando a su vez una cierta autoridad musical. Musumeci, Orlando y Shifres, Favio, “Recensión del libro ‘Música, Talento y Ejecución: el sistema cultural de un conservatorio de Henry Kingsbury’”, ORPHEOTRON, Nro. 6, Morón: Conservatorio Provincial Alberto Ginastera, 2003.

Orquestal (APO) dirigida por Ernest Ansermet.⁴⁴ Su estilo compositivo ha sido descrito, entre otros por Rodolfo Arizaga, de esta manera:

A través de su extenso repertorio de obras transita con porfiada seguridad por un estilo que evidencia claramente su origen eslavo.⁴⁵ Sin enrolarse en las técnicas más avanzadas de la mitad del siglo XX, eligió las soluciones formalistas como sostén de sus ideas, un campo de acción en el que se desenvuelve con autoridad, soslayando las modas repentinas y manteniéndose inalterablemente en un plano de prolijidad y moderación. [... No desdeñó el uso de temas de carácter folklórico ni renunció a los dictados de su origen judío, cultivando ambos temperamentos con idéntica eficacia musical sin que ello alcance a caracterizar su producción en áreas determinadas. (Arizaga, 1971: 132)

Ficher había ganado ya en aquel entonces, una serie de premios por algunas de sus composiciones, como el de la Orquesta Filarmónica de Leningrado, por su *Poema Heroico op. 7*, en 1928⁴⁶, el de la Municipalidad de Buenos Aires⁴⁷ y el de la Asociación del Profesorado Orquestal,⁴⁸ ambos en 1929. Situado en ese momento profesional, seis años después de su arribo a la Argentina, se relaciona con los teatros

44 Dato tomado de Cuerda, Cecilia, "La Orquesta Sinfónica' en las Sociedades Musicales de Buenos Aires. Asociación del Profesorado Orquestal". Disponible en: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/publicaciones/textos-on-line/n-16/>, pp. 91-112.

45 Entendemos que por su "origen eslavo", Arizaga hace referencia a su formación como músico, en Rusia.

46 Premio compartido con Dmitri Shostakovich. Datos en Salgado, *art. cit.*

47 Por su *Primer Cuarteto de Cuerdas*. Datos en Salgado, *art. cit.*

48 Por su *Obertura Patética, op. 11*. Datos en Salgado, *art. cit.*

judíos de Buenos Aires. El origen de este vínculo, lo relata su hijo, el músico Miguel Ficher:

Mi padre dirigía operetas en el teatro ídich, incluso escribió la música para algunas de ellas. Desde el año 1928⁴⁹ mi padre trabajó mucho en el teatro ídich, de los cuales había cinco en los años '30.

Cuando llegó a Buenos Aires en 1923, con su mujer Ana (mi mamá), excelente pianista, con su hermano menor, Emilio, cellista, y con su padre, Alejandro (mi abuelo) que tocaba el contrabajo, comenzó a tocar en diversos cines, cuando las películas eran mudas y luego toda la familia comenzó a tocar en el París Hotel, lugar de mucha categoría de aquel tiempo. Con el advenimiento del cine sonoro muchos excelentes músicos que tocaban en cines, perdieron sus trabajos, pero mi padre y su familia se relacionó con los dirigentes de los teatros ídich y estuvieron tocando allí por varios años. El apellido de mi papá en Rusia era Fijer y se cambió a Ficher en la Argentina. Yo ya ni me acuerdo de esa época pero sé que el teatro ídich ayudó a mi familia a sobrevivir, especialmente después del desastre de 1930. (Miguel Ficher, comunicación personal, octubre de 2011).

El 2 de abril de 1929, hace su debut como “director de orquesta y concertador” de la Compañía Israelita de Dramas, Comedias y Operetas, dirigida por Isaac Nuguer (Cf. *Mundo Israelita*, 6-IV-1929:3)⁵⁰ en el Teatro Excelsior, en donde

49 No pude corroborar el dato del comienzo de esta actividad en 1928, ya que todos los avisos que encontré en los diarios son a partir del 1929. Miguel Ficher falleció pocos días después de haberme enviado este mail. Lamentablemente esta pregunta quedó sin respuesta y el dato sin exactitud.

50 En 1931 Jacobo Ficher compone su *Sonatina para piano, trompeta y saxofón*, op. 21 y escribe la siguiente dedicatoria: “A mi amigo Isaac Nuguer”.

se estrena la opereta en tres actos *Su muchacha judía* (*Zayn ídishe meyd*), con letra de Isidor Lesh y música de Sholom Secunda. Sobre este debut la crítica escribe:

Merece un párrafo aparte la brillante actuación del maestro Jacobo Ficher al frente de la orquesta. Músico experimentado y talentoso, el señor Ficher, desde su puesto de director eleva el espectáculo a un nivel hasta ahora no acostumbrado en el teatro israelita local. Su batuta ejerce sobre sus subordinados de la orquesta y sobre los cantantes y las masas corales la autoridad que siempre ha faltado, redundando en detrimento del espectáculo. Su permanencia al frente de la dirección musical del Excelsior es por demás valiosa. ("Teatros y conciertos. Excelsior", *Mundo israelita*, 13-IV-1929:3)

Durante esa temporada, en dicho teatro se pusieron en escena, *Amor estudiantil*, de I. Fraiman y Joseph Rumshinsky, *Sulamita*, de Abraham Goldfaden, *El rey de amor*, de Isidor Zolotarevsky, con música adaptada por Jacobo Ficher, *Una noche de amor*, *Por sus hijos*, de Heri Kalmanowitz y música de Harry Lubin, *Los dos tartamudos* [*Di beyde kuni-leml*], de Abraham Goldfaden⁵¹, y el melodrama *El tonto listo*, de Aaron Nager, entre otras obras, todas bajo la dirección musical de Ficher (*Mundo Israelita*, abril a noviembre de 1929).

51 La empresa dedica a Ficher esta función del 27 de noviembre de 1929. Escribe la prensa unos días antes: "Nuestro público demostrará en qué medida aprecia la labor de Ficher en el teatro israelita y cómo juzga su actuación en el seno de la colectividad". En: "La función del miércoles será consagrada a agasajar al maestro Ficher", *Mundo Israelita*, 23-XI-1929.



Retrato de Jacobo Ficher publicado en *Mundo Israelita*, 11 de mayo de 1929, pp. 3.

Ese mismo año, como dijimos anteriormente, le otorgan el Premio Municipal correspondiente al año 1927. Al dar esta noticia el periodista escribe:

Últimamente el señor Ficher se ha consagrado a una nueva forma de actividad, que, si bien no responde del todo a su rango artístico, le sirve, en cambio, para interiorizarse más con un género que para nosotros tiene especial significación: la música popular judía. Sabido es, en efecto, que el señor Ficher dirige este año, y con particular maestría, la orquesta del teatro Excelsior, al frente de la cual despliega una meritoria labor de elevación artística. Esta actuación suya en el popular teatro le ha granjeado las simpatías unánimes de la parte de la colectividad que desfila por allí y que recibirá, sin duda con regocijo la noticia de su nuevo y merecido triunfo.⁵²

52 "En el Concurso Municipal de Música resultó premiado el Maestro Ficher", *Mundo Israelita*, 11-V-1929, pp. 3. También recibieron Premio Municipal ese año, Juan José Castro y Raul Esposito.

Un músico de la academia incursiona en el mundo de la música popular. La voz del periodista que, por otra parte, lo ve como un aporte altamente positivo. No es el único crítico de la época que opina favorablemente en relación a esta incorporación. El “plus” es que este aporte es no solo desde la música académica a la música popular, sino específicamente al contexto del teatro ídich.

Jacobo Ficher, el talentoso compositor que tan elevados conceptos mereciera de la crítica por sus bellas obras musicales, y que obtuvo diversos premios nacionales y extranjeros, que lo consagran como uno de los representantes más genuinos de la moderna pléyade de músicos, ha dedicado su capacidad y experiencia, durante la temporada que toca a su término, al teatro Excelsior. Con su incorporación al mismo el espectáculo ha ganado en nivel artístico, no resultando del todo infructuosa su tentativa de sacarlo del terreno de los aficionados para amoldarlo a la disciplina musical. En las operetas de mayor éxito era fácilmente perceptible la mano de Ficher para el entendido; ni la orquesta, ni el coro eran los mismos; los mismo solistas, a pesar de la rutina, que los hace insensibles a todo cambio o renovación, llegaban a desempeñarse con evidente ventaja bajo la hábil batuta del maestro. La incorporación de Ficher al teatro israelita, además de un beneficio artístico, significa la conquista de un auténtico valor artístico. Su presencia al frente de la orquesta del Excelsior, donde noche a noche cuida, desde su humilde pupitre, la parte musical del espectáculo, mientras en escenarios más vastos y jurados más severos premian su labor de compositor inspirado y culto, constituye un honor para la colectividad.⁵³

53 “La función del miércoles será consagrada a agasajar al maestro Ficher”, *Mundo Israelita*, 23-XI-1929.

Hasta 1930 se lo encuentra vinculado a este teatro.⁵⁴ Al año siguiente, siendo el director de la orquesta del Teatro Nuevo, incursiona como compositor en el género, escribiendo la opereta en tres actos *Papá quiere casarse* [*Der tate vil khasene hobn*], con letra en ídish de Nahum Rakow.⁵⁵



Tapa y contratapa de la partitura "Di libe is kroin fun leben"

Archivo: Audioteca-mediateca Biblioteca Nacional "Mariano Moreno"

Esta opereta se estrena el 15 de mayo de 1931 en Buenos Aires, y sobre ella nos informa el crítico:

- 54 En un afiche del teatro Excelsior del 6-XII-1930. Archivo IWO Buenos Aires. Figura con su apellido "Fijer".
- 55 Rakow figura en el diario *Mundo Israelita*. Sin embargo, en una de las canciones de la partitura impresa de "Di libe is di kroin fun leben" figura como letrista N. Tzucker. Editada por la editorial Héctor Pirovano, la tapa está ilustrada con una foto de Salomón Stramer, director de la puesta en escena y a quien está dedicada la canción. Esta partitura figura en el Archivo de la Audioteca-Mediateca Gustavo "Cuchi" Leguizamón de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" y fue el único material impreso que hallé. El texto de la contratapa no coincide con el que aparece en el interior, que es una alabanza a Dios por haber creado el amor, mientras que la primera habla sobre el amor en los elementos de la naturaleza. El texto y su traducción se encuentran al final de este capítulo.

Pocas veces el público demostró tanto interés por un estreno como por el de anoche. Ello se explica, porque Ficher, además de actuar en nuestro ambiente, es un compositor de talento, que ha triunfado en escenarios mucho más vastos que el teatro judío. [...] En los últimos años el maestro Ficher se dejó persuadir y consintió en prestar su concurso al teatro israelita, desde el puesto de director y concertador. El eminente compositor hubo de luchar con el medio hostil y rutinario que impera entre la gente de la farándula judía, que a fuerza de igualarlo todo detentan, desde la dirección artística hasta la autoridad musical. A pesar de tanto escollo, Ficher ha podido, en el poco tiempo que actúa al frente de orquestas de teatro judío, revolucionar el ambiente. Los cómicos ya le reconocen autoridad y a veces hasta se someten a ella. [...] Ficher es además un músico judío, por algunos de sus temas, por su dedicación al teatro israelita y por su voluntad de cultivar el folklore y la inspiración tonal de ese origen. Se explica, pues, que el anuncio del estreno de su primera opereta haya despertado inusitada expectativa, sobre todo entre el elemento más culto de la colectividad.⁵⁶

La obra de Ficher, compositor premiado y consagrado en los círculos de la música académica argentina, despierta atención en este particular ámbito teatral.

Dicha expectativa no fue defraudada pues “Papá quiere casarse” constituye, dentro de las líneas generales del teatro judío local, una obra de mérito. El libreto, obra de Rakow, de una limitada originalidad, no contribuye en mucho al éxito de la opereta estrenada cuyo factor de éxi-

56 “Anoche se estrenó con éxito una opereta de Jacobo Ficher”, *Mundo Israelita*, 16-V-1931.

to reside en su música, en la cual Ficher puso todo de su temperamento de artista y sobre todo de artista judío.⁵⁷

La historia del teatro judío en Argentina había comenzado en 1901, de una manera extremadamente musical: con el estreno de la opereta *Kuni-Leml (El tartamudo)*, de Abraham Goldfaden. Esto ocurrió en el Teatro Doria (Rivadavia 2330), de la Ciudad de Buenos Aires y la puesta estuvo a cargo de la Compañía de Artistas Israelitas Aficionados. Durante las dos primeras décadas, momento de esplendor, albergaron a numerosas estrellas venidas de otras latitudes, que visitaban en forma esporádica la ciudad.⁵⁸ El idish ocupaba su lugar de privilegio en esos espacios, el género cómico era preferido “antes que el drama serio, y se representaron principalmente obras extranjeras, salvo algunas excepciones de autores argentinos” (Wainschenker, 2013: 3).

Escribe un crítico de la época:

Nuestro escepticismo acerca del porvenir del teatro judío se basa en una serie de factores que no es posible resumir en un suelto destinado a noticiar una representación. Fragmentariamente hemos aludido a ellos, y dejamos para otra oportunidad su análisis detenido. Aquí, y en lo que a nuestro medio se refiere, solo queremos referirnos a una sola de las causas de la crisis, y es la manifiesta incapacidad de los que tienen en sus manos los destinos del teatro.

La organización de los espectáculos no ha contado nunca entre nosotros con verdaderos animadores. Ni empresarios, ni autores ni dirección artística existie-

57 “Estreno de una opereta de Jacobo Ficher”, *Semanario Hebreo*, 22-V-1931.

58 Ver Hansman; Skura y Kogan, *op. cit.*: 41; Beilin, 1938: 88-119; Rollansky, 1940; Botoshansky, 1942; Mirelman, 1988; y Feierstein, 1993.

ron aquí en el verdadero sentido del vocablo. Todo se ha improvisado, confiándose al azar el éxito. Las compañías no pueden subsistir sin el concurso de los “stars” extranjeros, y en lo tocante al repertorio el vasallaje a los yanquis es absoluto.

Ahora bien, hace un cuarto de siglo en el teatro judío de Norte América se está representando la misma obra. Las únicas variantes son las que introducen los intérpretes al personaje principal. Es dramático, si el “star” prefiere ese género; cómico o lírico, si cultiva alguno de esto último; femenino o masculino, según la ‘estrella’ pertenezca a uno u otro sexo. A tales obras tal público. Queda dicho con esto que, fuera de aquellos espectadores que vienen a satisfacer su curiosidad por las habilidades del comediante, la taquilla se nutre de un público de lo más embrutecido, el que, por lo demás, hace digno “pendant” con los profesionales del negocio farandulero.

Pero embrutecido y todo, el espectador habitual del espectáculo israelita está cansado de ver el mismo film cinematográfico y oír la misma bocina del automóvil de hace veinticinco años. [...] Que eso es así lo prueba la continua desertión del espectador, después de cada desaliento.⁵⁹

A revertir toda esa situación, viene, según el mismo crítico, la opereta compuesta por Ficher.

“Papá se quiere casar” es un argumento de comedia ligera, de Rakow, que se adapta bien para opereta. La música que le ha puesto Ficher supera en mucho al libreto.

59 “Acotaciones al estreno de la opereta de Jacobo Ficher en el Teatro Nuevo”, *Mundo Israelita*, 23-V-1931.

Esto es, por lo demás, lo que ocurre con todas las operetas. Sin dejar de conservar el carácter frívolo, que es ley del género, la opereta de Ficher tiene páginas hermosas e inspiradas. La overtura (sic) es una de ellas, tal vez la más bella. El “leitmotiv” es de fácil retención y muy agradable. En la primera representación el público ya lo coreaba. Hay además varios solos y dúos muy expresivos y elegantes. También llama la atención, por su originalidad, un quinteto caricaturesco, que es una nota de humor bien lograda.

La opereta de Ficher es una opereta de ley, tal vez la única de las que se anuncian como tales en el repertorio judío. Las otras son melodramas con música, en los que se intercalan números de canto y episodios cómicos o dramáticos que deslucen la unidad de la fábula, ya pobre en sí. Si la producción de Ficher no tuviera más mérito que la de ser un esfuerzo hecho, con tanto desinterés, por un autor local, ya sería acreedor a toda clase de elogios. Pero la opereta de Ficher tiene méritos propios que la destacan del conjunto. La instrumentación revela la pericia del maestro.

Si quisiéramos hacer comparaciones con otras piezas líricas de la escena israelita, no lo podríamos porque nos falta el punto de referencia, debido a que ni son operetas lo que se da bajo ese rótulo, ni la música es original ni son compositores dignos de ese nombre los que las firman.⁶⁰

La obra fue dirigida por Salomón Stramer, quien a su vez tuvo el papel de “galán” y quien, al decir del crítico, con su voz de barítono “empañó un tanto la parte lírica,

60 *Ídem.*

que corresponde al registro de tenor”.⁶¹ El rol femenino principal estuvo a cargo de Esther Rapel. Completaban el elenco los actores Samuel Silberberg, Feldbaum, Ana Rapel, Elsa Rabinovich, Straitman, Zina Rapel, Schein y Peltz.⁶²

La producción de Ficher en el área de la música ligada a lo teatral se va a extender hacia las comedias musicales (en castellano) para ser difundidas por radio. Vinculado con Radio Nacional, a partir de 1934, musicaliza comedias escritas por Agustín Remón,⁶³ expresamente para ser reproducidas a través de esa emisora. Ficher era en ese entonces el director de la orquesta de música clásica de esa radio.⁶⁴ Según Miguel Ficher, “entre 1930 y 1940, aproximadamente, [Jacobo] tenía una audición de radio junto con el escritor Agustín Remón, con quien escribió algunas operetas con los siguientes títulos: *Amor en tiempo de vals*, *Amor en tiempo de minuet*, *Amor en tiempo de tango*, *Amor en tiempo de fox-trot* y muchas otras que tuvieron bastante éxito en su momento”.⁶⁵ La idea novedosa que impera es la de la renovación del género en la radio, ya no como meras adaptaciones de otras producciones, sino como obras gestadas pensando en el medio radial.

Las piezas han sido escritas y musicadas (sic) especialmente para radio, seleccionándose a los intérpretes, no por el éxito que puedan haber alcanzado en otras activi-

61 *Ídem*.

62 Todos los datos tomados de *Mundo Israelita*, 23-V-1931.

63 Comediógrafo español nacido en 1893. Autor, traductor y crítico teatral. Escribía en la revista *Caras y Caretas*. Estrenó en Buenos Aires más de un centenar de piezas, como *El ladrón indiscreto* y *Llévame en tus alas*, con Enrique De Rosas y las comedias musicales *La periconay Madame Lynch*, en colaboración con Enrique García Velloso.

64 Datos en “Comedias musicales. Escritas por Agustín Remón y musicadas (sic) por el maestro Ficher, propalará Radio Nacional”, Revista *Antena*, 20-I-1934. También en *Noticias gráficas*, 20-I-1934.

65 En el mismo mensaje electrónico citado.

dades —el teatro por ejemplo— sino por sus aptitudes relacionadas con las exigencias del micrófono. Dichas transmisiones —verdaderas funciones teatrales— no serán pues, de ningún modo, de esas audiciones musicales al uso, donde las obras no pasan de más o menos deficientes “pot-pourrit” de viejas producciones teatrales tan fragmentadas y mutiladas que no es posible a los oyentes seguir su desarrollo, a pesar del antimicrofónico recurso de adelantar los argumentos. Pretende Radio Nacional, que las transmisiones de la compañía de comedias musicales Remón-Ficher, constituyan un paso definitivo en el sentido de ofrecer a los escuchas unos espectáculos tan amenos y artísticos como modernos y completos. Nada en los mismos será explicado, equilibrándose los pasajes musicados [sic] con las partes habladas, para lo cual se ha procurado que los intérpretes cumplan con igual brillantez su cometido de cantantes y actores.⁶⁶

El debut se produce el 2 de abril de 1934, con la comedia *Señoritos de compañía*, y continúa con —según anuncios del diario— *Amor en tiempo de minuet*, *Amor en tiempo de vals*, *Amor en tiempo de fox-trot*, *Restaurante de lujo*, *La piel tiene memoria*, *Hoy se casa la Beba* y *Pintemos de azul las paredes de nuestra celda*.⁶⁷ De esta manera, queda formada la “Compañía de Comedias Musicales Remón-Ficher”⁶⁸. Ficher dirige una

66 “Las comedias musicales de Radio Nacional”, *El Diario*, 7-III-1934.

67 Al repertorio lo completa, entre otras, obras de Gomez Bao con música de Fresedo, de Alberto Pidemunt con música de Devalque. Datos en “Comedias musicales se transmitirán por Radio Nacional”, *La Razón*, s/f. Recorte del diario tomado del archivo privado de Miguel Ficher.

68 Algunos integrantes del elenco eran: Leandro Clemente (tenor y primer actor), Loli Sousa (soubrette), Mary Marlen (mezzosoprano y actriz) y Lucila Wells (vedette), Carlos Langlemey (actor de carácter), R. de Rosas (actor), D. Fariás (actor), Miguel Gomez Bao. Datos tomados de “La comedias musicales”, *Revista Antena*, 14-IV-1934 y “Compañía de comedias musicales, Remón y Ficher”, *Caras y Caretas*, 11-IV-1934.

orquesta con dieciocho músicos.⁶⁹ Luego del debut, la revista *Caras y Caretas* resalta la capacidad de Remón y Ficher de diferenciar el arte radioteatral del teatro escénico.

Expertos ambos en los menesteres del teatro y de la música, han combinado acertadamente un espectáculo nuevo comenzando por escribir el primero obras especiales para el micrófono, y el segundo, componiendo música adecuada al mismo fin. Después se lanzaron a la tarea de escoger los intérpretes capaces de hacer triunfar la obra tan armoniosamente concebida. [...] Remón y Ficher tendrán, pues, el mérito de haber sido los autores del verdadero renacimiento, de un nuevo arte en el cual se pueden depositar justificadas esperanzas”.⁷⁰

Otro crítico escribe al respecto:

Lo que se hizo hasta ahora no fue otra cosa que la adaptación o deformación del género operístico con vistas al micrófono. Es la primera vez que se escribe la comedia musical para ser irradiada, con que músico y libretista se ponen de acuerdo para el mismo fin y que se organiza un cuadro de bisoños intérpretes, cuya experiencia artística comienza en ese moderno medio de expresión, que es la radio. Es un intento serio y de aliento.⁷¹

69 Hay una foto de la orquesta en Revista *Antena*, 31-III-1934.

70 "Compañía de comedias musicales Remón y Ficher", Revista *Caras y Caretas*, 11-IV-1934.

71 "Las comedias musicales", Revista *Antena*, 14-IV-1934.

Caminos de ida y vuelta

La formación musical académica de Jacobo Ficher y su trayectoria profesional, imprimieron en las producciones de operetas para los teatros judíos de Buenos Aires un valor agregado en la calidad artística y en el resultado final de las puestas en escena. Como director orquestal y compositor de estas producciones, Ficher irrumpió en un momento de crisis provocando un viraje altamente positivo en los resultados. Es posible considerarlo pues, como el músico que inaugura una nueva etapa en la historia de los géneros musicales —como la opereta—, en estos teatros de Buenos Aires. Este nuevo período iniciado por él, se profundizará con la llegada de una nueva ola inmigratoria judía, que huyendo del nazismo se instaló en Argentina, trayendo consigo aportes novedosos a la cultura de este país.⁷²

Estos teatros se vieron iluminados por las habilidades académicas de Ficher. Pero no fue menos valioso para él este vínculo. En 1932, escribe sus *Variaciones sobre un tema popular judío*.⁷³ En su extenso catálogo de composiciones, son pocas las obras ligadas a la temática judía. Es por eso que me arriesgo a pensar que fue este estrecho lazo con los teatros de la comunidad, quien trajo a su memoria esta melodía vinculada con su pasado en Odessa. Jacobo Ficher la convirtió en estas veintisiete variaciones para piano. Justo a tiempo.

Este capítulo lo dedico a la memoria de Miguel Ficher, quien fue un entusiasta colaborador de mi trabajo, brindándome generosamente gran parte del material hemerográfico incluido aquí. Me encontraba escribiendo el tramo final, cuando Miguel nos dejó, el 3 de noviembre de 2011.

72 Es la tercera ola inmigratoria judía según la periodización propuesta por Feierstein (1993: 111). Este tema se desarrollará en el próximo capítulo.

73 Es su op. 22. Hay una edición de Ricordi, Buenos Aires de 1956. La obra consta de una introducción, la presentación del tema popular judío, las veintisiete variaciones y una coda.

Di libe is kroin fun leven

Traducción: Lucas Fiszman

<p>Cuán grande y poderoso sos Sos el señor de la muerte y la vida Todo lo que en el mundo vive Busca disfrutar del amor.</p>	<p><i>gor vi grois bistu un mechtik bist der har fun toit un leben ales of der velt vos lebt nor sucht fun libe zu genisen</i></p>
<p>Tu mundito es bello y magnífico Le diste al mundo el amor El que tiene corazón aspira Únicamente a endulzar la vida con amor.</p>	<p><i>s'iz dain veltel schein un prechtik du host dich libe der velt gegeben ver es hot a harz der schreibt nor in mit libe dos leiben zu farsisen</i></p>
<p>Allí donde un corazón se mueve Debe haber amor. El que no sabe nada del amor No disfruta de ninguna alegría.</p>	<p><i>dorten vi a harz bavegt sich mis dich libe dorten sain ver es veist nischt fun kein libe der genist nischt fun kein freid</i></p>
<p>Porque en cada corazón se estimula El deseo del amor y el dolor del amor Pasan los días y los años melancólicos Sin sentido sin alegría sin amor.</p>	<p><i>veil in ieder harzen regt sich libes-lust un libes pain s'geien teg un ioren tribe on a sin on freid on lip</i></p>
<p>1 Observen simplemente el mundo, grande, bello Se lo entregó dios a la humanidad Campos y bosque, claros y limpios mares Todo respira y tiene amor en sí mismo Y cada ser viviente tiene en sí el deseo De disfrutar el máximo posible del amor. Aletea en todos lados el anhelo en el pecho Por el estremecimiento sagrado, dulce.</p>	<p>1 באַטראַכט נאָר די וועלט די גרויסע די שיינע דאָס האָט גאָט דער מענשהייט געגעבן פֿעלדער אין וואַלד, קלאָרע יאַמען און ריינע אַלץ אָטעמט און האָט אין זיך לעבן און יעדעס באַשעפֿעניש האָט אין זיך לוסט פֿון ליבע וואָס מער צו געניסן עס פֿלאַטערט באַ אַלעס באַגערן אין ברוסט צום הייליקן שוידער דעם זיסן</p>

<p>2</p> <p>Observen allí la abeja, cómo besa la flor Y extrae de ella la dulce miel Viene volando hacia ella con [ilegible] Para disfrutar del amor junto a ella Ahora veo aquí al pajarito, veo allí la paloma Ellos se alegran libremente y aman Incluso el águila, que vive solo de la rapiña, Es estimulado por el amor.</p>	<p>2</p> <p>באַטראַכט דאָרט די בין ווי זי קושט די בלום און ציט פֿון איר האַנדיק דעם זיסן זי קומט צופֿליהען צו איר מיט [געזשיס??] פֿון ליבע באַ איר צו געניסן. איצט זע אדך דאָ דאָספֿייגעלע, זע דאָרט די טויב. זיי פֿרייען זיך פֿרײַ און זיי ליבן אַפֿילו דעם אַדלער וואָס לעבט נאָר פֿון רויב, ווערט אויך פֿון ליבע געטריבן.</p>
<p>Estribillo</p> <p>El amor es la corona de la vida El amor viene del paraíso El amor nos da vigor para tener ambiciones El amor hace la vida dulce.</p>	<p>רעפֿריין:</p> <p>די ליבע איז די קרוין פֿון לעבן די ליבע קומט פֿון פֿאַראַדיז די ליבע גיט אונדז מוט צום שטרעבן, די ליבע מאַכט דאָס לעבן זיס</p>

CAPÍTULO 5

Músicos exiliados por causa del nazismo, en el teatro ídish de Buenos Aires

Silvia Glocer

El advenimiento del nacional-socialismo al poder en Alemania, forzó —entre otras cosas— un éxodo de personas de dimensiones sin antecedentes en la historia europea. Pocos meses después de asumir Adolf Hitler como canciller de Alemania en enero de 1933, el régimen nazi sancionó la Ley para la Restauración de la Administración Pública Profesional (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*). Esto, que implicaba —entre otras cosas— la prohibición a los no arios de ejercer cargos en la función pública, provocó el despido de los músicos judíos que trabajaban en instituciones estatales como orquestas, teatros de ópera, conservatorios y universidades.

Hacia Argentina se dirigieron miles de judíos, provocando la tercera ola inmigratoria de esa comunidad, según la clasificación propuesta por Feierstein.⁷⁴ Aún frente

74 La primera había ocurrido entre 1889 y 1914, con inmigrantes provenientes especialmente de Rusia, Rumania y Turquía, que escapaban, fundamentalmente los primeros, de los *pogroms* zaristas. En una segunda etapa, luego de finalizada la primera guerra mundial y hasta 1933 llegan desde Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria. Por último, después de 1933 son judíos provenientes en su mayoría de Alemania, Austria y Europa Oriental, en un marco contextual de gran antisemitismo en Europa. (Feierstein, *op. cit.*: 111).

a todas las restricciones migratorias que se fueron incrementando durante la década del '30, Argentina fue el país de Latinoamérica que más judíos recibió durante el nazismo.⁷⁵ Entre 1933 y 1945, llegaron a estas tierras alrededor de 45.000 refugiados judíos, legales o clandestinos.⁷⁶ Esta vez, por la causa común de huir del nazismo, llegaron con esta inmigración más de ciento veinte músicos, la mayoría de ellos con una formación musical y una vida profesional destacada en Europa. Algunos de ellos adoptaron el país como lugar de paso y, la mayoría, como residencia, aún después de finalizada la contienda.⁷⁷

Una parte de estos músicos se dedicó a trabajar en operetas y otros géneros musicales vinculados a los circuitos de teatros judíos en ídish, provocando un fuerte impacto cuantitativo y cualitativo en ellos.

Buenos Aires, 1930

A comienzos de la década del '30, la opereta tenía en Buenos Aires sus lugares de difusión en algunos teatros y radioemisoras. Compañías teatrales como, por ejemplo, la de Enrique Susini, ofrecían en el Teatro Odeón operetas ya clásicas como *El país de la sonrisa*, de Franz Lehar, o *El baile en el Savoy*, de Paul Abraham⁷⁸. Actores como Dora Peyrano, Miguel Faust Tocha, Guillermo Damiano o Juana Sujo, hacían las veces de cantantes y ponían en escena estas obras.⁷⁹

75 Sobre este tema ver: Saint Sauveur-Henn, 1995; Schwarcz, 1995; Jackisch, 1997; Devoto, 2004; Avni, 1983; y Goñi, 2003.

76 Anne Saint Sauveur-Henn *op. cit.*: 249; Schwarcz, *op. cit.*: 60.

77 Sobre los músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945), su inserción profesional y su impacto en la cultura nacional ver Glocer (2012 y 2015).

78 "Desde el viernes se darán operetas en el Teatro Odeón", *El Mundo*, 11-XI-1935, pp. 14.

79 Datos en: "Se aplaude una bonita opereta en el Odeón", *El Mundo*, 18-XI-1935, pp. 16.

La dirección escénica, estaba a cargo del propio empresario, el señor Susini.⁸⁰ Compañías extranjeras, también presentaban en Buenos Aires sus espectáculos.

La política cultural nazi prohibió en Alemania e incorporó a la clasificación de “música degenerada” (*Entartete Musik*) a la opereta y algunos otros géneros musicales teatrales.⁸¹ Es entonces que músicos especializados en el género continuaron llegando a la Argentina: Max Perlman, Gita Galina, Marguerite Gellert, André Laszlo o Hans Philipp Wenning, entre otros. La actriz y cantante Gitta Alpár⁸² prohibida ya en la Alemania nazi, es contratada por Radio Belgrano para cantar en el ciclo de programas “Federal”⁸³.

En Europa, dice Gitta, la opereta triunfa. Los más grandes éxitos se obtienen dentro de ese género. La opereta, por otra parte, mejora sensiblemente por la calidad de los valores interpretativos a los que apela. Las más grandes voces abandonan la lírica y se orientan hacia la opereta.⁸⁴

En esa misma entrevista, Alpár comenta que su amigo, el cantante Miguel Fleta, antes de morir le dijo a sus dos hijos tenores: “En la Argentina hay que ir a buscar el comienzo de la gloria. Es el país de las consagraciones”.⁸⁵ No se equivoca-

80 *Ídem*.

81 También al jazz y a la música de vanguardia sobre todo la ligada a la Segunda Escuela de Viena. Este tema ha sido desarrollado, entre otros, por: Dümling, 1995, 2007; Jacob, 1991; Kater, 1997, 2000; y Levi, *op. cit.*

82 Sus datos biográficos se pueden consultar en Fetthauer, S., 2007.

83 Llega a bordo del buque “Augustus”, el 24 de junio de 1938. La van a esperar a Montevideo Jaime Yankelevich (dueño de Radio Belgrano), Julio Korn (dueño de revista *Radiolandia*, *Antena* y otras), y algunos artistas como Homero Manzi. Salen notas y anuncios de su llegada en diversos números de la Revista *Radiolandia*, desde el mes de mayo.

84 “Gitta Alpar el ruiseñor de Hungría”, Revista *Radiolandia*, Año IX N° 537, 2-VII-1938.

85 Revista *Radiolandia*, *art. cit.* Alpár debutó en el cine Suipacha, acompañada por la orquesta de

ba. Era habitual también que se difundieran operetas por radio. Radio Belgrano, por ejemplo, contaba con su ciclo llamado “Federal” y Radio El Mundo tenía el suyo denominado “Atkinsons”, dedicado al género.⁸⁶

El arribo de estas personalidades musicales, ya sea en forma permanente o de paso por el país, activó las puestas de operetas de una manera destacada, no solo en las radios y teatros que hemos visto, sino también y especialmente en dos circuitos: por un lado, en el de los teatros judíos, en donde se pusieron en escena una gran cantidad de operetas en idish, y, por otro, en el de los teatros alemanes,⁸⁷ a veces junto al Teatro Húngaro, donde los ciclos de operetas fueron del repertorio en idioma alemán.⁸⁸

Cabe señalar que el cincuenta por ciento de los músicos pertenecientes a esta ola inmigratoria eran judíos que provenían de países germano-parlantes, como Alemania y Austria o de países que poseían estas minorías idiomáticas, como Checoslovaquia. La otra mitad procedía de los diversos países con población judía, como Yugoslavia, Ucrania, Rusia o Polonia, cuyo idioma materno por lo general era el idish.

Herman Kumok, director de la orquesta estable de Radio Belgrano. Interpretó en esa oportunidad, *Czardas*, de Brodsky, *Ave María*, de Gounod, *Tangolita* (de la opereta *Ball im Savoy*) de Paul Abraham y el vals de la película *Rosa de Hungría*. Datos tomados de “Nos brindó su arte”, Revista *Radiolandia*, Año IX N° 538, 9-VII-1938. También presentó la opereta *Madame Dubarry* en el Teatro Odeón. Datos en: “Aufführung von ‘Madame Dubarry’ mit Gitta Alpar”, *Argentinisches Tageblatt*, 13-VIII-1938, pp. 7. Permaneció en Argentina hasta fines de agosto y regresó al año siguiente contratada por Radio *El Mundo*, para una temporada de dos meses, cuyos recitales dio acompañada por la orquesta dirigida por Dajos Bela.

86 Anuncio de *El último vals*, de Oscar Strauss, y *El barbero de Sevilla*, de Giacomo Rossini, Revista *Radiolandia*, Año XIII N° 595, 12-VIII-1939.

87 Durante su exilio en Argentina (1939-1940), el actor, director de teatro, músico y crítico alemán Paul Walter Jacob fundó el Teatro Alemán Independiente (*Freie Deutsche Bühne*), el único teatro alemán del exilio en el mundo que puso en escena producciones teatrales de manera regular durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre este tema ver: Glocer 2015; Kelz 2010; y Friedmann, 2009.

88 En este capítulo solo nos referiremos a las producciones de los teatros judíos. Sobre los demás teatros ver: Glocer, 2015.

Para algunos de estos músicos, el contacto con los teatros judíos de la Ciudad de Buenos Aires funcionó como primer vínculo laboral. Es así que, por ejemplo, Guillermo Graetzer, sobre sus comienzos como intérprete y compositor en Argentina, escribe en una carta: “Al principio no pude hacer nada con mis conocimientos especializados. Y trabajé como pianista en teatros de revista, en otros locales o como arreglador de música ligera”.⁸⁹ Entre los programas de concierto Guillermo Graetzer,⁹⁰ encontramos un afiche con fecha del 24 de marzo de 1939, es decir, a dos meses de la llegada del músico a Buenos Aires. Allí se anuncia un espectáculo en el Teatro Mitre: “*Ydisch Vaudeville Film-Teater* único en la América del Sud, con atracciones de astros de Nueva York, París y Londres, cuerpo de baile, orquesta de damas, acrobacia, películas habladas en idisch, coro de 10 Mitre girls” (sic). El programa está escrito en idish y castellano. Aunque no figura el nombre de Graetzer, este programa guardado en su archivo junto a los otros, más la declaración que hace en su carta, nos hace pensar que pudo haber trabajado en espectáculos como el del Mitre.⁹¹

Otros músicos exiliados se incorporan a la Compañía Israelita de Operetas, una de las más importantes de Buenos Aires que, además de las puestas en escena en los teatros mencionados, realiza giras al Uruguay y Chile. En 1940, la Compañía Israelita de operetas (*Idische Operetn-Gesellschaft*,

89 En una carta que Graetzer le envió al musicólogo Karoly Cspák, con fecha 24-I-1979. Archivo privado de Carlos Grätzer. Texto original: “Anfänglich konnte ich nichts mit meinen spezialisierten Kenntnissen anfangen und arbeitete als Pianist in Revuetheatern und anderen Lokalen oder als Arrangeur von Unterhaltungsmusik.”

90 Consultados en el Fondo documental “Guillermo Graetzer” perteneciente al Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”, de la Universidad Católica Argentina.,

91 Aunque en un programa posterior fechado el 12-V-1939, sobre un recital de Lieder realizado a beneficio del colegio Germania Schule de la localidad de Vicente Lopez, figura una inscripción en lápiz que dice “erstes Konzert in der Neuen Welt” (primer concierto en el Nuevo Mundo), no descartamos la posibilidad de que esos hayan sido sus primeros trabajos, por las razones mencionadas.

o *Mitre-Ensembles*), estaba formada por: Lilian Lux, Gita Galina, Elsa Rabinowitsch, Blumenthal, Pesakh Burstein, Max Kloss, Max Perlman, Max Bozyk y León Fridmann, con la dirección orquestal de Jeremías Ciganeri (Zigan Eri) y bajo la *regie* de Max Kloss.⁹² A fines de 1940, realizan presentaciones en Montevideo, Uruguay y del 5 al 29 de diciembre de 1940 ponen en escena: *Die Dorische Prinzessin* (Maizzels), *Un romance en el desierto* (Mark Markovich Warshavsky), *La nieta del otro mundo* (Witmatak), *La mujer del panadero* (Maizzels), y *El alegre Lova* (Alexander Olshanetsky), en el Teatro Solís de esa ciudad.

En 1941, Nathan Kratz reúne al elenco para actuar en Santiago de Chile.⁹³ En ese año, algunos de los integrantes eran: Salomón y Clara Stramer, Samuel Iris, Susana (Susanne) y Simón Berdichevsky, Sara Lerer, Samuel Goldin y León Narepkin. En 1943, el elenco estaba formado por: Max Perlman, Sonia Iris, Susana Berditshevsky, Gita Galina, Paulina Tajman, Tzili Tex, Anna Rappel, Sina Rappel, Ester Rappel, Samuel Iris, Samuel Blum, Benzion Berditshevsky, Mosche Goldstein, Salmen (Salomon) Hirschfeld, Michel Michalowitsch, Samuel Silberberg, Josef Maurer, Morris Peltz, Herman Kossowsky y Nathan Klinger. Dirigía la orquesta el maestro Leo Schwarz.⁹⁴ Dirá el diario *Mundo Israelita*: Kratz “ha seleccionado en esta capital [Buenos Aires] un conjunto de intérpretes de primera fila, especializados en el género de operetas y comedias musicales”.⁹⁵

92 Datos tomados de: “Teatro Soleil”, *La Semana Israelita*, 29-XI-1940, pp. 10.

93 Datos en: “Una Compañía Israelita de Operetas actuará en Santiago de Chile”, *Mundo Israelita*, 8-XI-1941, pp. 10.

94 Datos en: “Teatro Excelsior”, *La Semana Israelita*, 2-IV-1943, pp. 12.

95 Datos en: “Una Compañía Israelita de Operetas actuará en Santiago de Chile”, *art.cit.*

Algunas reflexiones

La llegada de esta cantidad de músicos en tan pocos años (la mayor parte de ellos llegó en los cinco años que van desde 1935 a 1939) provocó un gran impacto en el mapa musical de Buenos Aires. Es sobre todo a partir de 1939 cuando se produce una gran explosión musical, como se puede apreciar con tan solo recorrer las páginas de espectáculos de los principales diarios y revistas porteños (*La Nación*, *La Prensa*, *Radiolandia* y *Sintonía*) y, sobre todo, los de la colectividad judía (*Jüdische Wochenschau*, *Mundo Israelita*, etc.) o el diario en alemán *Argentinisches Tageblatt*.

La incorporación de estos músicos inmigrantes a los distintos escenarios musicales trajo aparejados algunos cambios, entre ellos, —en el tema específico que nos convoca— la reactivación de la opereta y otros géneros musicales en idioma ídish en torno a los teatros de este circuito en Buenos Aires. Hacia 1939 la mayor parte de estos músicos judíos exiliados ya se había establecido en Argentina. La recolección de datos y su posterior análisis nos hizo notar que, a partir de ese año y en forma paulatina, en el marco de los teatros judíos, se observa un notorio incremento de las puestas de operetas, que llegan a realizarse hasta cinco veces por semana, algunas incluso en dos funciones diarias. Además, las temporadas comenzaron a extenderse ocupando más cantidad de meses en el año. Mientras que, en 1939 la temporada se desarrolló entre los meses de agosto a octubre y se presentaron cuatro obras, en 1943, en cambio, fueron más de quince los títulos ofrecidos desde abril hasta octubre.

En 1939, se ponen en escena, en el Teatro Mitre (el empresario era Adolf Mide): *Der Engel von Jener Welt*, *Eines Dorfprinzessin* (también anunciada como *Die Dorfprinzessin*, en octubre), *Die Glückliche Braut*, *Ein Mensch Ohne Heim* y

Nachmenschen. La compañía lleva el nombre de: *Jiddische Künstlergesellschaft aus Europa*.⁹⁶ En el mismo año, pero en el Teatro Excelsior, se presenta en el mes de abril el espectáculo musical *Cigarrillos (Papirosn)*, con los actores norteamericanos Herman Yablokoff y Bella Meisel.⁹⁷

Entre abril y octubre de 1943, la Compañía Israelita realizó un ciclo de operetas en el Teatro Excelsior. Algunos de los títulos puestos en escena fueron: *Yeikele Blofer (El Embustero)*, *El alma judía*, *Más vale suerte que fortuna*, *Ioschke se compromete*, *La princesa aldeana*, *El haragán*, *El amor del campo*, *Un millón por una chica* y *Juanita en América*.⁹⁸

Pero, además, se diversificaron los géneros musicales ya que se incorporaron al repertorio melodramas, *café concerts*, comedias musicales o espectáculos revisteriles. El teatro ídich en Buenos Aires recupera de esta manera, los momentos de esplendor que tuvo durante las dos primeras décadas del siglo XX y que fueron interrumpidos por la crisis económica del '30.⁹⁹

No solo a nivel cuantitativo fue el incremento que hemos registrado. Los artistas que integraban algunos elencos, tanto cantantes como instrumentistas, directores de orquesta o *regisseurs* eran personas muy preparadas en estos géneros y tenían experiencias laborales previas en Europa. Los instrumentistas y directores de orquesta recién llegados compartían estas actividades musicales con conciertos de música de cámara, de jazz, etc. Vimos en el capítulo anterior que Jacobo Ficher —músico de la esfera

96 Anuncios en *Argentinisches Tageblatt* de agosto, septiembre y octubre de 1939.

97 Anuncio en la cartelera del *Argentinisches Tageblatt*, 23-IV-1939, pp.9.

98 Anuncios en *Mundo Israelita*, entre abril y octubre de 1943. Hemos tomado los títulos de las operetas tal como fueron publicados en ese diario. En el diario *Argentinisches Tageblatt* también aparecen los anuncios pero con los títulos de las operetas en alemán.

99 El análisis de la crisis que afectó al teatro ídich durante la década de 1930 excede el marco de este capítulo. Ha sido estudiado por Hansman y Skura (ver capítulo 3 de este libro).

académica— fue pionero en renovar el género de la opereta en ídish, desde un alto nivel musical.

Aunque excede el marco de este trabajo, en este punto queremos señalar algunas diferencias entre la opereta en ídish y la opereta en alemán. En relación específica al canto, notamos diferencias de formación entre los integrantes de los elencos de las operetas y demás géneros musicales teatrales en ídish, y los de los elencos de los teatros en alemán. Mientras que en la tradición del teatro ídish, era común que los actores cumplieran también el rol de cantantes, en el marco del teatro alemán, los cantantes provenían de la lírica. Como ejemplo del primer caso podemos mencionar al cantante, actor y bailarín Max Perlman, que se incorpora a la Compañía Israelita de Operetas. Perlman cantaba a los seis años en el coro de Hazan Rosovski y comenzó a realizar roles de niño en el teatro (sobre su paso por argentina ver capítulo 6 de este libro). Luego estudió arte dramático en el Riga Peretz Club. En cambio, la soprano Lili Heinemann, que se incorpora al Conjunto de Operetas del Teatro Alemán Independiente, se había formado en el Conservatorio Stern de Berlín, había interpretado roles de ópera e incluía en su amplio repertorio lieder, música barroca y del clasicismo. En Buenos Aires, cantó en el Teatro Colón dirigida por Erich Kleiber y Fritz Busch.¹⁰⁰ Un tercer caso es el de Hans Philipp Wenning (Hans Wenninger) que comparte ambos escenarios, cumpliendo diversos roles, tal es su amplia y multifacética formación. Wenning, nacido en Viena, Austria, se había formado en su país como cantante y actor y había trabajado en importantes salas de Berlín,

100 Allí realizó también algunos roles de operetas como el rol de Arsena, en *El Barón gitano*, de J. Strauss (1° de septiembre de 1939), y el rol de Ida en *El Murciélago*, de J. Strauss (23 de octubre de 1941), dirigida por Erich Kleiber. Antes del exilio había cantado *Ein Eh'mann vor der Tür*, de Jacques Offenbach, en el rol de Rosine, en el *Jüdischer Kulturbund*, Leipzig. Datos tomados de los programas de concierto, archivo musical familiar de Haydeé Seibert, su hija.

Praga, Viena, Londres y París. Llegó a la Argentina en 1941, contratado para cantar en la temporada de ópera alemana (Wagner, Mozart y Johann Strauss) en el Teatro Colón. En 1943 Mauricio Peltz, productor en el Teatro Excelsior de Buenos Aires lo contrata para la temporada de opereta de ese año, como cantante, director y *regisseur* de la Compañía Israelita de Operetas, en diversas presentaciones. Más adelante, Wenning se vinculó al *Freie Deutsche Bühne* como actor.

En la misma línea de comparaciones, también es importante destacar las diferencias de repertorio entre los teatros judíos y el teatro alemán. Mientras que entre los primeros, el *corpus* estaba conformado por obras de compositores como William Siegel, Peretz Sandler, Anshl Shor o Alexander Olshanetsky, en lengua ídich, en los ciclos del FDB, las composiciones eran del repertorio universal, de autores consagrados como Jacques Offenbach, Franz Lehar, Emmerich Kalman, Oscar Straus, León Jessel o Leo Fall. Si bien, la mayoría de ellos de origen judío, todas las obras estaban escritas en alemán.

Cabe mencionar que no solo idiomática es la diferencia entre ambos *corpus*, sino que el nivel de complejidad técnica vocal es mayor en las operetas en alemán; de allí la preparación requerida en los cantantes, —por ejemplo, en la amplitud del registro— para abordar ese repertorio.

Finalmente, queremos señalar que todos estos músicos, pertenecientes a esta inmigración calificada —una gran diferencia con las anteriores olas— encontraron en este país —a pesar de las restricciones de ingreso existentes— una Ciudad de Buenos Aires que los recibió con espacios para el desarrollo de las actividades musicales, una novata pero próspera industria cultural, una comunidad judía formada desde fines del siglo XIX y un público ávido de espectáculos que les hiciesen recordar a sus tierras lejanas.

Biografías mínimas

Gita Galina [Guta Israiley]

Nació en Vitebsk, Bielorrusia, en 1907. El 7 de junio de 1939 llegó a la Argentina, junto a Max Perlman en el buque “Oceanía”, habiendo embarcado en Trieste. Fue integrante de la Compañía Israelita de Operetas.

Marguerite Gellert [Marika Gellert]

Nació en Bekescsaba, Hungría, en 1907. El 6 de junio de 1940, llegó a Buenos Aires en el buque “Principessa Maria”, proveniente de Barcelona, España, junto a su esposo, el músico André Laszlo. En Buenos Aires, integró la Compañía Húngara de Operetas junto a Tuni Banay, Kato Keri, Denes Ivanyi y Jorge Yamossy, entre otros.

Guillermo Graetzer [Wilhelm Grätzer]

Nació en Viena, Austria, el 5 de septiembre de 1914. Pianista, director de coro, pedagogo, compositor, musicólogo. Desde los seis años de edad comenzó a tomar clases de piano y prosiguió desde los diecisiete años con el profesor Georg Schünemann. Ingresó a la Neuköllner Volkshochschule de Berlín en 1930 y permaneció hasta 1934. Allí tomó cursos, entre otros maestros, con Paul Hindemith, Harald Genzmer, Ernst Lothar Von Knörr y Hans Böttcher. También tomó clases privadas de composición hasta fines de 1935 con L. Von Knörr y con el Dr. Böttcher. Guillermo Graetzer, escapando del nazismo llegó Buenos Aires el 2 de Enero de 1939. En 1946 fundó el *Collegium Musicum* de Buenos Aires. Allí fue su director artístico, dictaba clases de pedagogía y

musicología, y se encargaba de la dirección de coros. Realizó una adaptación del Método Orff para América Latina y publicó una cantidad importante de antologías y arreglos corales y para flautas dulces. Participó de la fundación de la “Liga de Compositores de la Argentina”, fue profesor de composición, orquestación y dirección de coro en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Realizó diversas investigaciones sobre pedagogía musical y dejó un legado escrito de ensayos musicales y pedagógicos, recopilaciones para canto, instrumentos, y sobre dirección coral. Durante su larga y productiva trayectoria ganó numerosos premios como el premio “Henryk Wieniawsky” de Polonia (1976), el “Guido D’Arezzo” de Italia (1980); el Diploma al mérito en la disciplina pedagogo de los Premios Konex (1989); el Premio a la Trayectoria Artística del *Fondo Nacional de las Artes*; el de la Secretaría de Cultura de la Nación (1982). En 1986 obtuvo el Gran Premio de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC). Murió en Buenos Aires, el 22 de enero de 1993.

André László [Andor László]

Nació en Budapest, Hungría, en 1897. Llegó a Buenos Aires en el buque “Principessa Maria”, junto a su esposa Margueritte (Marika) Gellert. Se incorporó a la Compañía Israelita de Operetas. Trabajó en la producción de operetas del Teatro Húngaro, un elenco formado por músicos y actores, la mayoría judíos húngaros exiliados, que él dirigía. Entre 1951 y 1958 participó en varias películas del cine nacional.

Leo Schwarz [Leo Eswit Schwarz]

Nació en Praga, Checoslovaquia en 1897. Pianista, director de orquesta y docente. Estudió en el Conservatorio de

Música de Praga. Junto a Frantisek Cink fundó a principios de los años '30 una orquesta de salón que tocaba en el club nocturno del Hotel Julis, en Praga. También tocaron en Egipto. Como director de orquesta trabajó en el Teatro Nacional de Praga y otros teatros en Alemania. Llegó al país el 14 de febrero de 1938, a bordo del buque "Augustus", procedente de Génova. En ese mismo barco llega Iljia Livschacoff con dieciocho integrantes de su orquesta, todos contratados por LSI Radio Municipal. Es probable entonces que Leo Schwarz formara parte de ella. Trabajó como pianista y director de orquesta en diversos escenarios. Hacía música de cámara (fue pianista del cuarteto de cuerdas de Leo Cherniavsky), acompañaba cantantes e instrumentistas (Ricardo Odnoposoff, Kirsten Flagstad, Henrik Szering y Ruben Varga, entre otros) y, durante algunos años, dirigió las operetas que se realizaban en el circuito de los teatros judíos de Buenos Aires, como el Excelsior o el Mitre. Fue docente en la Asociación Amigos de la Música y en la Asociación Wagneriana. Murió en Buenos Aires en 1984.

Enrique Telémaco Susini

Nació en Gualeguay, Argentina el 31 de enero de 1891. Médico, pionero de la radiodifusión argentina (década del '20), empresario y fundador de los estudios de cine Lumiton. Estudió canto y violín en el Conservatorio de Viena. Murió en Buenos Aires el 4 de julio de 1972.

Hans Philipp Wenning [Hans Wenninger]

Nació en Viena, en 1900. Hijo del actor Arthur Wenninger. Estudió canto en el conservatorio de esa ciudad y también arte dramático. En 1919, obtuvo un contrato como tenor de opereta y bufo de ópera en el *Stadttheater* de Kattowitz.

Trabajó en el *Carl-Theater* de Viena (1924), en el *Theater an der Wien*, en la ópera de Graz, en el *Deutsches Theater* de Brno, en el *Schauspielhaus* de Berlín, en el *Landestheater* de Praga. Ejerció cargo directivos en el *Stadttheater* de Salzburgo y en el de Gablenz. Realizó giras con Richard Tauber por París, Londres, Nápoles, Roma y otras ciudades italianas. Llegó a Buenos Aires, el 11 de octubre de 1940, a bordo del buque “Pocone”, habiendo embarcado en Río de Janeiro. Fue contratado para la temporada de ópera alemana de 1941, en el Teatro Colón. Mauricio Peltz, productor en el Teatro Excelsior de Buenos Aires, lo contrata para la temporada de opereta 1943, como cantante, director y *regisseur* en diversas presentaciones. Cantaba en el Café Yemeca. Se vinculó también al *Freie Deutsche Bühne* como actor. Murió en Buenos Aires en 1966.

CAPÍTULO 6

Juegos de lenguaje/juegos por dinero en tres canciones de Max Perlman

Susana Skura, Lucas Fiszman

Introducción

La mixtura de ídish, *castidish*, español estándar de Buenos Aires y lunfardo ha quedado reflejada en el repertorio de diferentes artistas que alcanzaron la popularidad en el marco del teatro ídish argentino durante la primera mitad del siglo XX. En este capítulo analizamos recursos estilísticos y lingüísticos presentes en tres canciones del cantautor comediante Max Perlman (1909-1985).

Las canciones de Perlman no fueron consideradas como objeto de estudio académico ni ingresaron al canon definido por parte de críticos, intelectuales y especialistas. Según se expresa en testimonios recogidos para esta investigación, esto se debió a su estilo (considerado “chabacano”), al uso del doble sentido y a las temáticas mundanas que abordaba. Sin embargo, al explorar estas obras, detectamos en ellas elementos lingüísticos y discursivos, así como referencias a las vicisitudes de la vida cotidiana de los judíos de clase media y sectores populares de Buenos Aires, que consideramos relevantes para ejemplificar el contacto de lenguas y la competencia multilingüística y sociocultural de una

figura popular del período. Seleccionamos aquí tres canciones que abordan la temática del juego como una actividad novedosa y particularmente significativa.

¿Por qué Perlman?

En el período de relevamiento e interconsulta detectamos la reiteración del cuestionamiento sobre la pertinencia de estudiar la obra de Max Perlman en un marco académico y la legitimidad del propósito de encarar un acercamiento a sus piezas que supere lo meramente anecdótico o nostálgico. Así como hasta hace poco tiempo el teatro ídich no aparecía en las historias del teatro argentino, Perlman no fue incluido en los trabajos que relevan los espectáculos de temática judía del período.¹⁰¹

En contraste con este cuestionamiento, su popularidad no se objeta. Los juegos de lenguaje y la incorporación de temas cotidianos o procaces son justamente los aspectos que hoy permanecen en el recuerdo de los consultantes. Hallamos en su repertorio referencias a cambios socioculturales que atravesó la comunidad ashkenazí de Buenos Aires hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Entre otros, la referencia al proyecto de un territorio para la migración colectiva de judíos a Madagascar —en la canción *Madagaskar*—, los adelantos tecnológicos como el automóvil —en *Benzin* (“Gasolina”)— y la incorporación de nuevos espacios dedicados al ocio y al juego de azar —en *Poker, A pokerl* (“Un pokercito”) y *Rulete*—. Seleccionamos este último tópico para mostrar cómo apela a la competencia multilingüística para crear significado a través del contacto de lenguas.

101 Tal es el caso de *Trayectorias musicales judeo-argentinas* (1998), que carece de una entrada específica para esta figura y solo lo menciona como acompañante eventual de otro músico, Natalio Wichel (Weinstein et al., 1998: 250).

Escogimos tres de sus canciones en las que se combinan ídish, español rioplatense y *castídish*¹⁰² como una estrategia de vinculación con el público e incluso de creación de comunidad (al modo de Brow [1990], como actividad que tiende a promover o consolidar sentidos de pertenencia).

Perlman en Buenos Aires

Como se ha señalado en otros capítulos de este libro, muchos artistas llegaron al país durante la primera mitad del siglo XX. Uno de estos viajeros fue Max Perlman, que arribó al país en 1939 cuando ya se lo consideraba una figura de cierto renombre en el teatro ídish internacional. En su ciudad natal, Riga, había comenzado tempranamente como integrante de un coro infantil y trabajó en teatro siendo aún un niño, antes de ingresar como profesional al *Riga Nayer Yidisher Teater*. Actor, bailarín y autor de gran parte de las canciones que interpretaba, había realizado giras por diferentes ciudades europeas.¹⁰³ Durante este período trabajó tres años en escenarios argentinos y fue una presencia frecuente en la programación radial de la *Yidische Sho*. Después de vivir en Argentina emigró a Israel y desde allí realizaba giras por Sudáfrica y Estados Unidos. Regresó al país en 1966, desde donde partió para presentarse en Brasil junto al comediante Shimon Dzigan.

102 El traductor y crítico literario Eliahu Toker popularizó la forma *castídish* para referirse a la incorporación en ídish de términos del español (en principio del español rioplatense), especialmente en referencia a la obra de Jével Katz (lamentablemente no es claro aún cuál es el origen de esta forma). Baker (2012) se refiere a estas formas como "Yiddish-Spanish" o "Castellanish". Preferimos conservar la categoría nativa *castídish*. Es importante remarcar que si bien el uso de términos del español en ídish puede implicar comicidad, en otros casos los préstamos están normativizados (por ejemplo, los manuales escolares de Czesler y Tkach (1955 a y b) incluyen términos como *plase*, *kvadre* o *gautsh*).

103 Su mujer, Gita Galina, también fue actriz y cantante del teatro ídish, especialmente de los teatros Mitre y Soleil (ver capítulo 5 de este libro).

La actriz de teatro ídish Lidia Goldberg recuerda:

Muchos quedaron acá porque los agarró la guerra. Ese es el caso de Perlman, él quedó acá porque lo agarró la guerra, él vino para hacer una temporada e irse, junto a ella (junto a su hermana), por eso él pudo salvar después a su hermana.

La primera vez que subí al escenario fue en el Excelsior, que estaba frente al Abasto, con los Stramer, que necesitaron una nena para un beneficio. Yo tenía once años, en el año cincuenta. Esa obra se dio una sola vez, para un beneficio, y al año siguiente vinieron Perlman con Gita Galina al Teatro Soleil y ahí me contrataron otra vez. Todavía me acuerdo lo que cantaba. Ahí sí ya hicieron una temporada. En ese elenco estaba Alberto Ortiz, Pedrito Appel, la sobrina de Max Perlman que vive acá, que era la hija de la hermana de Perlman... Yo ahí cantaba con Max Perlman. En el '66 o '67 volvió y estaba buscando coprotagonista porque él siempre venía con su mujer pero siempre venía con la dama joven. No sé por qué esa vez no vino con la dama joven y me llamaron, pero después entró Silvia Shelby, que era una rubia que trabajaba en televisión y que está desaparecida. Empecé a ensayar y en la mitad la llamaron a ella. Para mí fue muy doloroso y después igual me tuvieron que llamar porque tenían todo programado para actuar en Uruguay y a Flora Pollus, otra integrante del elenco, le agarró sarampión y viajé con ellos. Quince o veinte años después, cuando yo ya era una mujer, terminé siendo su coprotagonista.¹⁰⁴

104 Entrevista a Lidia Goldberg (Susana Skura, marzo de 2001).

Perlman no fue el único que incursionó en juegos interlingüísticos introduciendo en la música ídich problemáticas locales: también lo hacía Jével Katz (1902-1940), apodado tras su muerte prematura “El Gardel judío”. Mientras que Jével Katz es considerado un autor singular al que se le han dedicado publicaciones y homenajes,¹⁰⁵ Perlman y su obra —de características similares— carecen hasta hoy de relevamiento. Ha quedado fuera de los límites establecidos por el sistema de valoración de su época y se lo presenta como falto de interés o carente de los requisitos que legitiman a un objeto de estudio. Sin embargo, consideramos que el trabajo con estos materiales no solo es interesante desde la perspectiva del estudio de la cultura popular, sino también para quienes se interesan por explorar los procesos de cambio lingüístico ídich-español.



Fotografía de Max Perlman, Foto H. Snebergs, Riga, del Archivo A. Mide, Archivo Histórico Fundación IWO, Buenos Aires.

105 Ver, entre otros, Feierstein (1993, 2007), Weinstein y Toker (2004), Toker (s.f.) y *Jével Katz y sus paisanos*, documental de Alejandro Vagnenkos (2005). Actualmente sus instrumentos ocupan vitrinas en instituciones centrales de la comunidad judía como la AMIA y el IWO. En 2006, el sello RGS Music editó el disco *Jével Katz y sus canciones*, en el que se incluyen interpretaciones de Perlman (entre ellas, *A poker*) y de un tercer intérprete de este género, Max Zalkind.

Teatro y estandarización del ídish

La historia de la estandarización del ídish no puede ser separada del desarrollo del teatro en esta lengua. Según plantea Jacobs (2005) en su estudio del ídish estándar hablado, pueden contemplarse cuatro modelos de ídish moderno: teatral, estándar, soviético y jasídico. Es significativo que el autor ubique en primer lugar al ídish teatral. Jacobs revisa la postura de Pryłucki (1927), quien sostenía que por diferentes razones el ídish estándar *debía* adoptar como base el modelo teatral:

- Emularía el proceso ocurrido con el alemán estándar del período;
- Al tratarse de una variedad del sur, reflejaría el habla de la mayoría de los hablantes de ídish de la época;
- Por el carácter transhumante del teatro ídish, los intérpretes provenientes de diferentes regiones habían iniciado un proceso de homogeneización a fin de optimizar la comprensión por parte de sus audiencias en poblaciones distantes y con competencias disímiles.

Jacobs apoya la hipótesis de Pryłucki acerca del papel especialmente relevante que el teatro ídish desempeñó en la Europa de entreguerras, ya que los actores ídish, sin ser lingüistas, contribuyeron a elaborar y difundir una variedad que resultara accesible a la comprensión de sus audiencias. Tal variedad se basó principalmente en el ídish del sudeste,¹⁰⁶ pero los actores, conscientes de las características locales de esta variedad, repusieron lo que de algún modo percibían como un sistema vocálico más conservador

106 Si bien no hay consenso académico sobre la clasificación de las variedades del ídish en términos regionales (del norte, central, del sur u occidental) (cf. Katz, 1983: 1022), estas son fácilmente reconocibles para los hablantes, quienes les adjudican diferentes valoraciones. La variedad denominada "ídish del sudeste" remite a la región de Podolia, zona de surgimiento del teatro ídish moderno en la segunda mitad del siglo XIX.

(Jacobs, 2005: 287). La experiencia que les brindaron sus giras, en relación con la variación en la pronunciación y la inclusión de localismos, orientó la elección de ciertos elementos y formas que podían parecer neutros o universales, en detrimento de otros que se percibían como propios de una región.

La aspiración a la estandarización de la lengua, que forma parte de la institucionalización de la misma y de una búsqueda de reconocimiento que trasciende el mero uso comunicacional, va de la mano con la consolidación de un teatro ídish acorde al sistema de erudición pretendido desde mediados del siglo XIX, así como de la proliferación de publicaciones periódicas en esta lengua.

Como hemos señalado, analizamos el repertorio de Perlman interesados en las funciones atribuidas a las distintas lenguas y variedades, y los criterios que orientarían préstamos lingüísticos y cambios de código, así como las ideologías lingüísticas involucradas, es decir, las representaciones de cada una de estas lenguas y su incidencia en la búsqueda de complicidad, comicidad y creación de comunidad.

Perlman, también actor transhumante que se presentó en los principales centros de la cultura ídish, en su etapa argentina no rechazó los localismos sino que, muy por el contrario, se valió de ellos para enriquecer su repertorio y fortalecer su vínculo con el público.¹⁰⁷

El estilo de Perlman, por no ajustarse a los parámetros del *kunst teater* (teatro serio y prestigioso), fue considerado un exponente del llamado género chico o menor (*shund*). Las diferencias entre ambos radican no solo en las temáticas escogidas y su tratamiento, sino también en la articulación

107 También Jevell Katz recurría al uso del *castidish* pero, a diferencia de Perlman, Katz, desde su llegada a Buenos Aires y hasta su temprana muerte, solo actuó en Argentina, Uruguay y Chile (Toker, s.f.). Perlman, por su parte, continuó presentándose ante comunidades judías de todo el mundo hasta su muerte en 1985.

de ítems léxicos provenientes del español rioplatense, formas del habla popular o lunfardo, el ídish estándar y la variedad denominada *poynish ídish*. En consonancia con estas características, la composición musical responde a recursos sencillos y repetitivos, tal como señalan los especialistas.¹⁰⁸ Nos preguntamos qué tipo de vínculo se establece entre el género, el estilo del autor y los temas que selecciona, por un lado, y el uso de una variedad lingüística percibida como poco prestigiosa, por otro.

El tópic del juego en tres canciones

Perlman recurre a préstamos del castellano para referirse a tópicos propios de las condiciones de vida de gran parte de la audiencia local, además de generar comicidad a partir del doble sentido con un matiz que fue señalado por su vulgaridad.

En los archivos consultados (Fundación IWO y Museo Judío de Buenos Aires) pudimos relevar cerca de treinta canciones de Max Perlman, pero por limitaciones técnicas solo pudimos acceder a la reproducción de diez. Exponemos aquí el análisis y la traducción de tres de ellas que realzan desde sus títulos, *Poker*, *A pokerl* y *Rulete*, el tópic del juego.¹⁰⁹ Perlman recrea y señala aspectos de prácticas sociales vinculadas al uso del tiempo libre, las actividades recreativas, las vacaciones en la costa y las visitas al casino, significativas en el caso de los judíos argentinos de las clases más acomodadas,

108 Agradecemos, sobre este punto, los comentarios de Pablo Kohan y Silvia Glocer.

109 Hemos hecho esta selección con el fin de no redundar, si bien no son las únicas canciones que refieren al mundo del juego. En *Benzin* esta práctica está satirizada con un contenido similar: "in kasino dort baym yam,/bay dem rulete-apat,/yidn praven khtsos a gantse nakht./Dort shteyt reb yankl mit zayn vayb/ shoyn opgeflikt oyf glat,/ farshpilt dem gantsn oytser vos gebrakht / "En el casino, allá junto al mar/ junto a la ruleta/ los judíos festejan durante toda la noche./ Allí está don Yankev con su esposa/ ya todo desplumado:/ perdieron toda la fortuna que llevaban".

en contraste con la situación que atravesaban sus coetáneos europeos.¹¹⁰ Notamos que, a través del modo irónico con que aborda estos temas, en vínculo con la circulación del dinero y el desarrollo comercial, logra visibilizar ciertas formas de ascenso social que tienen lugar entre los judíos de esta generación, después de años de privaciones propias de la migración tanto desde la *alte heyim*¹¹¹ hacia Argentina, como desde las colonias agrícolas judías hacia los centros urbanos (en particular hacia Buenos Aires). Mientras que los más humildes jugaban a la lotería en el marco del hogar por pocas monedas (“*tsen zent*”), jugar por dinero fuera de ese marco era principalmente una actividad de los denominados “nuevos ricos”.

Nos preguntamos si la satisfacción de las necesidades básicas permitió disponer de dinero para el juego (*Poker* y *Rulete*), transgrediendo una proscripción tradicional, acerca de la cual en *Rulete* Perlman introduce la pregunta retórica “*ver zugt az yidn kenen nit shpiln?*”, a la que responde con una observación: “*me pakt zikh dort vi in di shiln*” (“¿Quién dijo que los judíos no pueden jugar?/ Se apretujan ahí como en las sinagogas”). Mediante la rima *shpiln/shiln* (“jugar”/“sinagogas”) impugna la imposibilidad de circular por la esfera lúdica interdicha (*shpiln*) y la compara con el ámbito ritual de las sinagogas (*shiln*).

El contraste entre *shpiln* y *shiln* cobra mayor relevancia si se contempla otro aspecto; esta canción, además, parodia a *Hey Dzhankoye* (*Az men fort keyn Sevastopol*), una canción

110 Podemos incluir el viaje a Mar del Plata dentro de los temas cotidianos de los judíos argentinos que aborda el autor en sus canciones. Durante el gobierno peronista, se consolidó un proceso de democratización iniciado en los años treinta, por el cual el balneario marplatense dejó de ser un destino vacacional de *elite*, se masificó y accedieron a él tanto el turismo obrero como las clases medias (Pastoriza, 2009).

111 *Alte heyim* (idish): literalmente, el “viejo hogar”. Se utiliza para hacer referencia al contexto judío europeo.

popular sobre la *produktivizatsye* (productivización), un movimiento (en el que se inscribía la organización ORT) que buscaba la capacitación de los judíos como trabajadores industriales y agrarios en territorios de Europa Oriental. El fragmento original satirizado plantea: “*ver zogt az yidn kenen nor handlen/ esn fete yoykh mit mandlen, / un nit zayn keyn arbetman?*” (“¿Quién dice que los judíos solo pueden comerciar, comer caldo grasiento con almendras, y no ser obreros?”).

La apelación a la superposición de sentidos vinculados al ámbito de lo sacro y de lo profano para crear humor da cuenta de un proceso de secularización. Siguiendo a Roman Jakobson en su emblemático artículo “Lingüística y Poética” (1960), *shpiln* y *shiln* no solo riman, sino que esta aliteración remarca que uno de los significantes abarca al otro, es decir, un término queda incorporado en el otro. Se establece así una relación que trasciende la forma: el significado de *shiln* (que remite al espacio litúrgico, educativo y de encuentro comunitario por excelencia, especialmente en la *alte heyim*) queda subsumido en *shpiln* y, en esa superposición de forma y sentido, el nuevo ámbito de socialización (que, de tan frecuentado, evoca a la concurrencia masiva de los fieles en las fechas más convocantes del calendario tradicional judío) adquiere carácter de espacio ritual comunitario. De un modo similar, en *Poker* se señala que este juego ha adquirido un grado de compromiso tal que supera al de un juez ante un juicio o la asistencia de los feligreses a la sinagoga:

<p><i>in shilfeylt tsi a minyen</i> <i>a rikhter tsi an inyen</i> <i>in poker ober vet aykh</i> <i>nisht oysfeln keyn hant.</i></p>	<p>En la sinagoga no se llega al <i>minyen</i>¹¹² el juez (falta) a un juicio. . . en el póker, sin embargo, no le va a faltar ninguna mano.</p>
--	--

112 *Minyen* (idish): hebraísmo que refiere al número mínimo de concurrentes para la realización de un ritual religioso.

Por otra parte, con estilo mundano, Perlman introduce un mensaje moral, en la advertencia que reitera el estribillo de *Rulete*: contrariamente a las expectativas que albergan los jugadores, es la ruleta la que siempre se beneficia:

<p><i>oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete fin yeydn vos zikht dort glik. Oy, oy di rulete rayst di leybedike in toyte Lozt nisht afhetsues tsurik</i></p>	<p>Ay, ay, la ruleta hace un negocio enorme de todos los que allí buscan su suerte. Ay, ay la ruleta arrasa con vivos y muertos, no deja ni para los gastos del retorno.</p>
--	--

En *Poker* aparece nuevamente este contrapunto entre el mundo del juego y el mundo tradicional judío con un trasfondo moralizante. En esta canción, el juego se presenta inicialmente como una moda tan extendida que se introdujo incluso en ceremonias trascendentales como las circuncisiones y bodas; pero deja de ser un mero entretenimiento y, ya cuando toda “clase de gente” juega “continuamente”, empieza a tornarse “importante” por demás. La pasión por el juego empuja hacia la banalidad y, como hemos dicho, a descuidar las respectivas obligaciones de los creyentes hacia los ritos religiosos, del juez hacia su función, o de la madre hacia sus hijos. El compromiso y la consagración a las tareas fundamentales parecen haberse trasladado a la mesa de póker. A través de sucesivos paralelismos, va contraponiendo el juego con las diversas situaciones que atraviesan los judíos “modernos”: casamientos, circuncisiones, banquetes, siestas, sinagogas y hasta juicios.

<p><i>Gevorn shtark modern, iz poker haynt bay eydn. fin deymitst ale reydn vi nor me shtelt a trit. fin ale minim gente me shpilt continuamente oyf khasenes in brisn iz a poker in dermit banketn in stam fiestas a poker anshtot siestas nishtu keyn tsayt tsi shlufn dus iz mer important in shilfeylt tsi a minyen a rikhter tsi an inyen. . . in poker ober vet aykh nisht oysfel'n kayn hant.</i></p>	<p>Se ha puesto muy de moda hoy el póker entre todos. De él hablan todos ahora apenas se da un paso. Entre todo tipo de gente se juega <i>continuamente</i>, en casamientos y circunciones hay un póker en el medio. Banquetes y simples fiestas, un póker en vez de <i>siestas</i>; no hay tempo para dormir, eso es más <i>importante</i>. En la sinagoga falta para el <i>minyen</i>, el juez (falta) a un juicio. . . En el póker, sin embargo, no le va a faltar ninguna mano.</p>
--	---

En el caso de *A pokerl*, a diferencia de las otras dos canciones, el juego no se presenta como una actividad a realizar en ámbitos públicos o semipúblicos, sino como una actividad privada y oculta. Ya desde el título, el uso del artículo indeterminado *a* (“un”) junto al diminutivo *pokerl* (“pokercito”) sugieren una relación de familiaridad con la escena del juego entre los cuatro participantes, que contrasta con la relevancia que parece revestirlo en *Poker*, en la cual se hace explícita su importancia (“*dus iz mer important!*”/ “¡eso es más importante!”).

Se destaca el grupo de pertenencia conformado por cuatro jugadores, a los que, a diferencia de otras canciones, decide mencionar por su nombre propio. La selección de estos nombres evidencia la nueva configuración de adscripciones que se dan en el mundo judío de ese momento: Jacobo (versión castellana del nombre de origen bíblico עֲקֹבִי, de uso frecuente en ese período como marcador de judeidad),

Meyer-Ber (composición ídish que combina un término de origen hebreo y otro de origen germano) y *Nisl* (forma diminutiva germánica sobre base hebrea).¹¹³ Esta diversidad de opciones para nombrar a los miembros del grupo, además de crear intimidad, evidencia una situación de pasaje donde coexisten recursos de las prácticas comunicativas tradicionales con otros más modernos que se están incorporando.¹¹⁴

Tras la descripción del encuentro en torno a la mesa de póker como una actividad habitual, comienza a desplegar las consecuencias de una relación de dependencia con el juego que conduce al engaño y a la dificultad para responder a compromisos adquiridos fuera de este marco social (ante la esposa, los clientes, el dueño de la vivienda que alquila, etcétera). Mientras que, en otras canciones, el juego aparece como una moda y un espacio de esparcimiento y socialización comunitaria que integra a diferentes actores (el rico con el pobre, el cantor litúrgico con el personal de maestranza del templo, la suegra con la nuera, etc.), aquí forma parte de una rutina agobiante para estos jugadores que, motivados por sus aspiraciones individuales, ven pasar el dinero de mano en mano sin que ninguno logre superar las dificultades económicas que el mismo juego les ha generado.

-
- 113 En ídish, algunos términos de origen hebreo eran (mal) interpretados como formas sufijadas cuando finalizaban con una cadena coincidente con morfemas de plural o de formación de diminutivos. Jacobs (2005: 21) da los ejemplos de los nombres *Yente* y *Rive*, provenientes de *Yentl* (<lat. *Gentile*) y *Rivke* (<heb. *Rivka*), en los que las cadenas /li#/ y /ke#/ (pertenecientes a la raíz) fueron consideradas sufijos de formación de diminutivo. El nombre *Nisl* se crea sobre la base del nombre hebreo *Nisim*, en el que la terminación /im#/ es interpretada como plural del masculino y *Nis* como si fuera una raíz a la cual se adjunta el sufijo de diminutivo /-l/ para connotar proximidad afectiva.
- 114 El tema de los nombres propios también aparece en *Poker*. Si bien en ídish coexisten *Arye* y *Leyb* ("León", el primero de raíz semítica y el segundo, germánica), Perlman utiliza una pronunciación afectada (/li'on/) de la forma castellana, señalando una etapa intermedia en el pasaje del uso de nombres en ídish a sus correspondientes en castellano.

El estribillo marca un ritmo, sostenido también por la música, que reafirma e indexicaliza el clima reiterativo y frustrante en el que interactúan estos contendientes. Icónicamente, “*iz dir a kort/mir a kort/im a kort/un dem a kort*” (cuya traducción es “una carta para vos, una carta para mí, una carta para él, una carta para aquel”), representa el chasquido de las cartas que se reparten, como hemos dicho, cadenciosamente.

Como si fuera el *minyén*, no es la amistad ni la pertenencia comunitaria lo que reúne a estos hombres, sino la necesidad de alcanzar el número de participantes requeridos por las normas (al igual que en *Poker*, donde afirma que a veces el número de participantes es insuficiente en la sinagoga pero nunca en la mesa de juego). Más que exponer una situación de banalidad y distracción entre amigos, la perspectiva adoptada en esta canción refleja la mirada de un perdedor: solo aparecen cierto tedio provocado por la circularidad del funcionamiento grupal, las relaciones de competencia y la preocupación por la circulación del dinero.

Competencias en juego

En estas tres canciones, Perlman articula ídish, *castidish*, castellano y lunfardo, dando cuenta de su competencia multilingüística. Aunque la proporción de préstamos es baja (3% en *A Pokerl*, 9% en *Poker* y 6% en *Rulete*), este conocimiento le permite ampliar las relaciones paradigmáticas, combinando elementos de cada una de las lenguas, creando complicidad y comicidad al señalar paródicamente lo que hacían sus espectadores en la vida cotidiana. Así, más allá de las rimas en ídish, gracias a su competencia multilingüe Perlman logra combinar:

- castellano e ídish:
 - › vacaciones/*benemones* (“honestamente”),

- castellano y *castídish*:
 - › pasajes/*cajes*,
- castellano y castellano:
 - › fiestas / siestas,
 - › continuamente / gente,
 - › carnaval / real,
 - › demasiado / colorado,
 - › cerrados / parados,
- castellano y lunfardo:
 - › café / che,
- *castídish* e ídish:
 - › *pas* (“paso”)¹¹⁵ / *gas* (“calle”),
 - › *rulete* / *fete* (“gordo, grasoso”),
 - › *escalere* / *shvere* (“arduo”),
 - › *important* / *hant* (“mano”),
 - › *plate* / *tate* (“padre”),
- *castídish* y lunfardo:
 - › *lión*/chambón
- *castídish* y *castídish*:
 - › *fiche* / *biche*.

Con excepción del verbo *shpiln*, los términos con los que se refiere al ámbito lúdico provienen del español. Algunos mantienen su forma original (*laguna*, *cerrado*, *escalera*, *escalera real*, *colorado* y *negro*), otros son adaptados a la morfología del ídish (*cajes*, *fiche*, *escalere*, *rulete*, *pas*) y, por último, se encuentra un calco del término en español tal como se usa en el campo semántico del juego (*hant*). El caso de *Rulete* es especialmente llamativo porque incorpora el término español *ruleta* (con reducción vocálica en

115 Sostenemos que, en este caso, *pas* es *castídish* porque proviene de la expresión en castellano “paso”, en el sentido de ceder un turno (conjugado, además, como un verbo ídish en primera persona del singular, para rimar con *gas*), y no coincide con los significados del término ídish *pas* (“cinto”/“banda” o “pase”/“pasaporte”) ni del verbo *pasn* (“ajustarse”/“adecuarse”).

silaba postónica igual que *peses* y *cajes*); es decir, elige utilizar una forma *ídishizada* de un término español, en lugar de una forma ya existente en ídish, /ru'ljet/ (probablemente introducido a través de una lengua eslava).

Los préstamos que ingresan al ídish sufren cambios regulares, entre los cuales el más notorio es el debilitamiento (o incluso pérdida) de la vocal postónica: *plate* < plata, *biche* < bicho, *fiche* < ficha, *important* < importante, o *pas* < paso. La estandarización de tales cambios es perceptible en la incorporación de formas como *skarapele* o *gautsh* en textos escolares (ver, por ejemplo, *Blimelekh. Ilustrirter alef-beys*, 1949). Como es posible observar arriba, Perlman no se limita al mecanismo de “adaptar” palabras, sino que además es competente para hallar palabras que, aun conservando su forma en castellano, logran ajustarse a la fonología ídish, como en *vacaciones* / *benemones* o *pasajes*/ *cajes*.

Además, el uso de *escalere* y *escalera* en diferentes momentos señala que su competencia en ambas lenguas le permite optar por una u otra forma, respondiendo tal vez a una finalidad poética o a una construcción de sentido particular, más que a una competencia insuficiente o a una fonología del español determinada o limitada por la fonología del ídish.¹¹⁶ No obstante, la presencia de marcadores étnicos en ciertos términos castellanos (si bien no es abundante) es suficiente para denotar que no se trata de su lengua materna. La forma *escalere* funciona como un marcador étnico que crea complicidad con los receptores: la comicidad recae sobre el juego de lenguaje, sobre el uso de un préstamo ídishizado del español, estigmatizado por Perlman y cuyo carácter paródico era reconocible fácilmente por parte del público.¹¹⁷

116 Aún está pendiente un estudio sobre el contacto ídish-español que dé cuenta de la incorporación de calcos del español en el ídish y sus implicancias morfofonológicas.

117 Jével Katz también ironiza sobre la pronunciación: por ejemplo, en el estribillo de su canción *Basavilbaso*: “*Du bist mayn lebn/du bist mayn khies,/ Kasrilevke fun Entre Ríos,/Basavilbaso,/shtetele*

Perlman introduce expresiones formulaicas en las que articula ídish y español como “*shoyñ, che*”, “*dem gantsn carnaval*” y “*khapn a café*”. Esta última no es simplemente una construcción en la que utiliza un préstamo del castellano, sino el calco de una expresión idiomática del español de Buenos Aires, frecuente en ese período y hoy ya en desuso. “*Khapn a café*” porta el sentido figurado que reviste en el uso local: “ligarse un café” no remite al acto de beber café sino a recibir una admonición o regaño. De modo similar, cuando afirma que luego de sacar los “*pasajes/me reynikt oys di cajas*” (“se ‘limpian’ las cajas”), parece trasladar al ídish la forma coloquial del castellano *limpiar* por *vaciar*, es decir, retirar hasta la última moneda de la caja para apostar.

Mientras que, para caracterizar el habla adulta, apea a fórmulas mixtas como las mencionadas, al replicar la lengua de los niños utiliza frases completas en castellano: el hijo grita “*mamá ya está*”. El efecto es cómico porque introduce una frase en español, con una voz añorada, marcando el contraste entre cronolectos y la preferencia de los niños por el español. Por otra parte, en “*mamá ya está*”, al igual que en *escalere/a, siesta y fiesta*, la pronunciación de /s/ en coda silábica evidencia una pronunciación afectada por la lengua de origen (lo mismo ocurre con la pronunciación de la vibrante en *cerrado*).

Conclusiones

En el material expuesto podemos comprobar que la producción de Perlman indexicaliza un momento de transición socioeconómica y lingüística. Las letras de sus canciones muestran distintos grados de incorporación del español en el ídish por parte de hablantes que desarrollan una serie de actividades

du mayn”, rima *khies/Ríos*. El efecto cómico surge por la pronunciación “Ríos” ante la expectativa del oyente de una forma ídishizada “*Ries*”.

propias de la *naye heyem*, es decir, del nuevo hogar. Logra reproducir y parodiar las nuevas costumbres y los nuevos ítems léxicos que estas implican: no busca el término ídish para nombrar la combinación de cartas que en el juego del póker se denomina *escalera* (en ídish *trep* o *leyter*), sino que alterna el término *castidish escalere* con el castellano *escalera*. Parodia la adquisición del lenguaje y la competencia comunicativa necesaria para esta situación social.¹¹⁸ La fuerte interpelación a través del humor es operativa como comentario metalingüístico implícito y meta-comunicativo, ya que juega con las diferentes prácticas lingüísticas en las que su público se reconoce.

A nivel estilístico, nos hemos detenido en el análisis de la aliteración *shiln* / *shpiln* como un ejemplo clave del modo en que Perlman indexicaliza los cambios socioculturales que atraviesa el sector comunitario al que pertenece su audiencia, o al menos gran parte de ella, a partir de los espacios de encuentro en los que participan. La presentación de estos espacios como antagónicos y mutuamente excluyentes da cuenta de un mensaje de contenido moralizante: lo religioso *versus* lo secular, el trabajo *versus* la obtención de dinero por medio del juego, la entrega al juego *versus* las responsabilidades cotidianas, lo tradicional *versus* lo moderno. Es posible percibir allí una crítica a las prácticas culturales desarrolladas por un sector del colectivo judío de Buenos Aires, en una etapa caracterizada por la integración al medio y el ascenso social. Opciones como la referencia a temas judaicos, los nombres propios y el uso del ídish dan cuenta de que se trata, más que de una situación de pérdida identitaria o aculturación, de un momento del proceso que presentamos en este libro como “mimesis de secularización”.¹¹⁹

118 En términos de Hymes (2000), la competencia comunicativa incluye el uso apropiado de ciertos términos según la situación social, y la posibilidad de evaluar esta corrección.

119 Ver capítulo 1 de este libro.

Finalmente, consideramos que hoy estos juegos del lenguaje no serían posibles: son propios de ese período, y respondían a la búsqueda de crear comicidad y comunidad, lo que fuera de ese contexto histórico ya no funciona del mismo modo. Un abordaje centrado en las letras de su repertorio como estrategia comunicativa nos permitió analizar esos funcionamientos que llevaron a este cantautor a la difusión que alcanzó, como uno de los artistas más populares durante el auge del espectáculo ídich en Argentina.

Canciones de Max Perlman

Agradecemos la colaboración de Abraham Lichtenbaum para comprender las canciones.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
a fir hentik pokerl zitsn in shpilm mir, mit mir, <i>Jacobo</i> , Meyer- Ber un Nisl. khotsh keyn groyse gvirm zaynen mir nit ale fir: dokh zet men a por pezes afn tishl.	a fir hentik pokerl zitsn un shpilm mir, mit mir, <i>Jacobo</i> , Meyer- Ber un Nisl. khotsh keyn groyse gvirm zaynen mir nit ale fir: dokh zet men a por pezes oyfn tishl.	א פיר הענטיק פאקערל זיצן און שפילן מיר, מיט מיר, <i>כאקאָװאַ</i> , מאַר-בער און ניסל. כאַטש קיין גרויסע גבירים זײנען מיר ניט אַלע פֿיר: דאָך זעט מען אַ פאַר פעזעס אויפֿן טישל.	Un pokercito a cuatro manos, nos sentamos y jugamos Yo, Jacobo, Meyer-Ber y Nisl pese a no ser grandes ricachones ninguno de los cuatro, efectivamente se ve un par de pesos sobre la mesita.
dreyen zikh di por pezes a rind fin mir tsi dir ot gevint <i>Jacobo</i> un ot gevint zey Meyer. af a minit an anderer ey, vert fin indz a gvir, in ot a kabtsn blaybt men pinkt vi frier	dreyen zikh di por pezes a rund fun mir tsu dir ot gevint <i>Khacobo</i> un ot gevint zey Meyer. oyf a minut an anderer ey, vert fun undz a gvir, un ot a kabtsn blaybt men punkt vi frier	דרייען זיך די פאַר פעזעס אַ רונד פֿון מיר צו דיר אָט געװינט כאַקאָװאַ און אָט געװינט זײ מאיר אויף אַ מינוט אַן אַנדערער אײ, װערט פֿון אונדז אַ גביר, און אָט אַ קאָפּצן בלייבט מען פּונקט װי פֿרײער.	Va rotando el par de pesos una mano a mí, una a vos ahora gana <i>Jacobo</i> y ahora se los gana Meyer. En un minuto otro de nosotros, ¡ay!, se va volviendo rico y el pobretón queda tal como estaba antes.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
<p><i>iz dir a kort, mir a kort, im a kort un dem a kort, shpilm mir a poker biz baginen. ver es koyft der shikt es, ver es tasht in ver es strasht, yeyder trakt bazunder tsu gevinen.</i></p>	<p><i>iz dir a kort, mir a kort, im a kort un dem a kort, shpilm mir a poker biz baginen. ver es koyft der shikt es [. . .], ver es tasht in ver es strasht, yeder trakt bazunder tsu gevinen.</i></p>	<p>איז דיר א קארט, מיר א קארט, אים א קארט און דעם א קארט, שפילן מיר א פאקער ביז באגינען. ווער עס קויפט דער שיקט עס [...] ווער עס טאשט אין ווער עס סטראשעט יעדער טראכט באזונדער צו געווינען.</p>	<p><i>Entonces, una carta para vos, una carta para mí, una carta para él y otra carta para aquel. Jugamos póker hasta el amanecer. El que compra, lo manda [. . .] El que mezcla y el que apura, cada uno por su lado piensa en ganar.</i></p>
<p><i>kh'hob ufgeherit zikh handlen, ikh gey nit mer in gas: kh'hob mir opgelozt mayne klientn. zey shikn mir a blef mit gelt, hob ikh gezogt zey: "pas", ikh gib nit mer fin skhoyre on keyn sentn.</i></p>	<p><i>kh'hob oyfgeherit zikh handlen, ikh gey nit mer in gas: kh'hob mir opgelozt mayne klientn. zey shikn mir a blef mit gelt, hob ikh gezogt zey: "pas", ikh gib nit mer fun skhoyre on keyn sentn</i></p>	<p>כ'האב אויפגעהערט זיך האנדלען, איך גיי נישט מער אין גאס: כ'האב מיר אָפגעלאָזט מיניגע קליענטן. זיי שיקן מיר א בלעף מיט געלט, האָב איך געזאָגט זיי: „פּאַס“, איך גיב נישט מער פֿון סדורה אָן קײן סענטן.</p>	<p><i>Dejé de comerciar, ya no salgo más a la calle: he perdido a mis clientes. Me apuran con una apuesta de dinero, les digo: "paso", ya no puedo dar a cuenta, sin (tener) siquiera unos centavos.</i></p>
<p><i>shpilm mir a pokerl, oy, in di hits iz groys, fartraybt men ot di tsaytn, ot di shvere. ikh volt gemakht a poker, nor dray tayz feyln oys. beyt ikh khotsh dir, got, an eskalere</i></p>	<p><i>shpilm mir a pokerl, oy, un di hits iz groys, fartraybt men ot di tsaytn, ot di shvere. ikh volt gemakht a poker, nor dray tayz feln oys. beyt ikh khotsh dir, got, an eskalere</i></p>	<p>שפילן מיר א פאקערל; אוי, און די היץ איז גרויס, פֿאַרטרייבט מען אָט די צײַטן, אָט די שווערע איך וואָלט געמאַכט א פאָקער, נאָר דריי טײַז פֿעלן אויס. בייט איך כאַטש דיר, גאָט, אָן עסקאַלערע</p>	<p><i>Jugamos un pokercito, ¡ay!, y el calor es grande. Así se pasa el tiempo, el (tiempo) difícil. Tendría póker, pero me faltan tres ases. Te pido, por lo menos, Dios, una escalera.</i></p>
<p><i>iz dir a kort, mir a kort. . .</i></p>	<p><i>lz dir a kort. . .</i></p>	<p>איז דיר א קארט... </p>	<p><i>Entonces, una carta para vos...</i></p>

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
ikh kon di kunst in poker, vi men tasht in vi men git, ikh ken makhn a blefale, a glatn. nor dem balabus fin dire blofn ken men nit: er mont shoyrn dire-gelt far dray monatn.	ikh ken di kunst in poker, vi men tasht in vi men git, ikh ken makhn a blefele, a glatn. nor dem balebos fun dire blofn ken men nit: er mont shoyrn dire-gelt far dray monatn	איך קען די קונסט אין פאָקער, ווי מען טאָשט אין ווי מען גיט. איך קען מאַכן אַ בלעפֿעלע, אַ גלאַטן. נאָר דעם באַלעבאָס פֿון דירה בלאַפֿן קען מען ניט: ער מאַנט שוין דירה־געלט פֿאַר דרייַ מאָנאַטן.	Conozco el arte del póker, cómo se corta y cómo se da, puedo meter un parloteo, un bluff, como si nada. Pero al dueño del departamento no se lo puede engañar (bluff): ya me está reclamando el alquiler de tres meses.
to vuzhe klerstu, Meyer? reydt a vort aroys shoyrn, <i>tshel</i> gib a kort! vos trakhsti dortn yorn? ikh vel haynt fin der heym shoyrn khapn a <i>café</i> : di vetshere gevis iz kalt gevorn	to vos-zhe klerstu, Meyer? redt a vort aroys shoyrn, <i>tshel</i> gib a kort! vos trakhstu dortn yorn? ikh vel haynt fun der heym shoyrn khapn a <i>café</i> : di vetshere gevis iz kalt gevorn	טאָ וואָס־זשע קלערסטו, מאַדז? רעדט אַ וואָרט אַרויס שוין, טשע! גיב אַ קאָרט! וואָס טראַכסטו דאָרטן יאָר? איך וועל היינט פֿון דער היים שוין כאַפֿן אַ קאַפֿע: די וועט־שערע געוויס איז קאַלט געוואָרן	¿Qué andás rumiando, Meyer? ¡Largá prenda de una vez, <i>che!</i> Repartí, ¿qué te quedás años pensando? Hoy en casa ya me voy a <i>ligar un café</i> : la cena seguramente se enfrió.
iz dir a kort. . .	iz dir a kort. . .	איז דיר אַ קאָרט...	Entonces, una carta para vos...
darf ikh avekgeyn shpiln, mayn vayb a blefikh shik: "ikh hob a zitsung", darf ikh shtendik blofn. kum ikh shpet aheym, shiktz[i] tsumira bleftsunik farhakt di tir in lozt nit arayn shlofn. azoy bleft men umetum un tsu gevinen iz nokh vayt.	darf ikh avekgeyn shpiln, mayn vayb a blefikh shik: "ikh hob a zitsung", darf ikh shtendik blofn. kum ikh shpet aheym, shiktz[i] tsumira bleftsunik farhakt di tir in lozt nit arayn shlofn. azoy bleft men umetum un tsu gevinen iz nokh vayt.	דאַרף איך אַוועקגיין שפּילן, מיין ווייב אַ בלעף איך שיק: "איך האָב אַ זיצונג", דאַרף איך שטענדיק בלאַפֿן. קום איך שפּעט אַהיים, שיקט זי מיך אַ בלעף צוריק. פֿאַרהאַקט די טיר און לאָזט ניט אַריין שלאָפֿן. אַזוי בלעפֿט מען אומעטום און צו געווינען איז נאָך ווייט.	Necesito salir a jugar, le meto un cuento a mi mujer: "Tengo una reunión", siempre tengo que versear. Vuelvo tarde a casa, y ella me devuelve <i>la jugaretta (bluff)</i> : la puerta trabada, no me deja entrar a dormir.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
azoy bam poker teg vert men farzetsn. men iz azoy mit' m shtark farnumen az [i]z nishto keyn tsayt aroyseyn borgn a peze af tsum esn	azoy baym poker teg vert men farzetsn. men iz azoy mit im shtark farnumen az iz nishto keyn tsayt aroyseyn borgn a peze oyf tsum esn	אזוי ביים פאָקערל טעג ווערט מען פֿאַרזעצן. מען איז אַזוי מיט אים שטאַרק פֿאַרנומען אַז איז נישטאָ קיין צײַט אַרויסגיין באַרגן אַ פעזע אויף צום עסן	Así se veerse en todas partes y el triunfo aún está lejano. Así se pasan los días con el pokercito. Se está tan agarrado a él que ya ni queda tiempo de salir a conseguir un peso para comer.
iz dir a kort. . .	iz dir a kort. . .	איז דיר אַ קאָרט...	Entonces, una carta para vos...

פֿאָקער *Poker*

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
gevorn shtark modern, iz poker haynt ba yeydn fin deym itst ale reydn vi nor me shtelt a brik fin ale minim <i>gente</i> me shpilt <i>continuamente</i> af khasenes in brisn iz a poker in dermit banketn in stam <i>fiestas</i> a poker anshtot <i>siestas</i> nishtu keyn tsayt tsi shlofn dus iz mer <i>important</i> in shil feylt tsi a minyen a rikhter tsi an inyen in poker ober vet aykh nisht oysfeln kayn hant	gevorn shtark modern, iz poker haynt bay yedn fun dem itst ale redn vi nor me shtelt a brik fun ale minim <i>gente</i> me shpilt <i>kontinuamente</i> oyf khasenes un brisn iz a poker in dermit banketn in stam <i>fiestas</i> a poker onshtot <i>siestas</i> nishto keyn tsayt tsu shlofn dos iz mer <i>important</i> in shul felt tsu a minyen a rikhter tsu an inyen in poker ober vet aykh nisht oysfeln keyn hant	געוואָרן שטאַרק מאָדערן, איז פֿאָקער הײַנט בײַ יעדן פֿון דעם איצט אלע רעדן ווי נאָר מע שטעלט אַ בריק פֿון אלע מינים כענע מע שפּילט קאָנטינאַמענטע אויף הונות און בריתן איז אַ פֿאָקער אין דערמיט באַנקעטן און סתם פֿײַעסטאָס אַ פֿאָקער אַנשטאָט סײַעסטאָס נישטאָ קיין צײַט צו שלאָפֿן דאָס איז מער אימפּאָרטאַנט אין שול פֿעלט צו אַ מינין אַ ריקטער צו אַן ענין אין פֿאָקער אָבער וועט אײַך נישט אויספֿעלן קיין האַנט	Muy popular se ha vuelto el póker para todos. De él hablan todos ahora apenas se da un paso entre todo tipo de <i>gente</i> se juega <i>continuamente</i> en casamientos y brises hay un póker en el medio banquetes y simples <i>fiestas</i> un póker en vez de <i>siestas</i> no hay tempo para dormir eso es más <i>importante</i> . En la sinagoga no se llega al minyen el juez (falta) a un juicio. . . En el póker, sin embargo, no le va a faltar ninguna mano.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
me shpilt a poker ay! ay! a poker! poker iz in mode haynt arayn me shpilt a poker! ay! Ay! a poker on a poker ken men shoyn nit zayn es shpilt der tate mitn zin di shviger mit der shnir es shpilt der khazn mitn shames der kabtsn mitn gvir me shpilt a poker ay! ay! a poker oy poker iz in mode haynt arayn	me shpilt a poker ay! ay! a poker poker iz in mode haynt arayn me shpilt a poker ay! ay! a poker on a poker ken men shoyn nit zayn es shpilt der tate mitn zun di shviger mit der shnur es shpilt der khazn mitn shames der kabtsn mitn gevir me shpilt a poker ay! ay! a poker oy poker iz in mode haynt arayn	מע שפילט א פאָקער איני! איני! א פאָקער פאָקער איז אין מאָדע הײַנט אַרײַן מע שפילט א פאָקער איני איני א פאָקער אָן א פאָקער קען מען שוין גיט זײַן עס שפילט דער טאַטע מיטן זון די שוויגער מיט דער שנור עס שפילט דער חזן מיטן שמש דער קבצן מיטן גביר מע שפילט א פאָקער איני! איני! א פאָקער אוי פאָקער איז אין מאָדע הײַנט אַרײַן	Se juega un póker, jay, ay, un póker! El póker se puso hoy de moda. Se juega un póker, jay, ay, un póker! Sin póker ya no se puede estar. . . Juega el padre con el hijo la suegra con la nuera. Juega el jazán con el shames el ricachón con el pobretón. Se juega un póker, jay, ay, un póker! El póker se puso hoy de moda.
me tsult far <i>vacaciones</i> a khies benemunes a hinderter me borgt nokh es feylt nisht oys keyn gelt me greyt zikh tsi <i>pasajes</i> me reynikt oys di <i>cajes</i> me furt zikh <i>descansim</i> vi eynem nor gefelt kabtsunim in gevirm me hengt zikh af di tirn completo ale banen in di hits iz groys mit mazl ongekimen di peklekh opgenimen, eyn reyege operit zikh in bald zetst men zikh oys	me tsolt far <i>vacaciones</i> a khiyes benemones a hunderter me borgt nokh es felt nisht oys keyn gelt me greyt zikh tsu <i>pasajes</i> me reynikt oys di <i>cajes</i> me fort zikh <i>descansim</i> vi eynem nor gefelt kabtsonem un gvirim me hengt zikh oyf di tirn completo ale banen un di hits iz groys mit mazl ongekumen di peklekh opgenumen, eyn rege operut zikh un bald zetst men zikh oys	מע צאָלט פֿאַר וואַקאַסיעס א חיות באַנענט א הונדערטער מע באַרגט נאָך עס פֿעלט נישט אויס קיין געלט מע גרייט זיך צו פּאַסאַזשעס מע רייניקט אויס די קאַכעס מע פֿאַרט זיך דעסאַנסירן ווי איינעם נאָר געפֿעלט קבצנים און גבירים מע הענגט זיך אויף די טירן קאָמפּלעטאַלע באַנען און די היץ איז גרויס מיט מזל אָנגעקומען די פּעקלעך אָפּגענומען, איינ רעגע אָפּגערוט זיך און באַלד זעצט מען זיך אויס	Se paga por <i>vacaciones</i> un placer, realmente. Se pide prestado un billete de 100 no falta plata. Se preparan los <i>pasajes</i> se "limpian" las <i>cajas</i> se viaja a <i>descansar</i> como le gusta a uno. Pobretones y ricachones, la gente se cuelga de las puertas. "Completo" todos los trenes y el calor es mucho. Con suerte se llega se recogen los bolsos un momento se descansa. . . Y pronto uno ya se sienta.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
shpiln a poker ay! ay! a poker poker iz in mode haynt arayn me shpilt a poker ay! ay! a poker on a poker ken men shoyrn nit zayn. tate, mame zitsn in shpiln af kinder kikt men koyrn. "¡Mamá ya está!" shrayt oys a kind, vus zitst inter a boym un zi shpilt poker ay! ay! a poker, oy vayl poker iz in mode haynt arayn.	shpiln a poker ay! ay! a poker poker iz in mode haynt arayn me shpilt a poker ay ay a poker on a poker ken men shoyrn nit zayn. tate-mame zitsn in shpiln oyf kinder kukt men koyrn "¡Mama ya está!" shrayt-oys a kind, vos zitst unter a boym un zi shpilt poker ay! Ay! a poker, oy vayl poker iz in mode haynt arayn.	שפילן א פאקער איני! איני! א פאקער פאקער איז אין מאדע היינט אריין מע שפילט א פאקער איני איני א פאקער אן א פאקער קען מען שוין ניט זיין טאטע, מאמע זיצן אין שפילן אויף קינדער קוקט מען קוים ,מאמא, זשא עסטא! שרייט אויס א קינד, וואס זיצט אונטער א בוים און זי שפילט פאקער איני! איני! א פאקער, אוי ווייל פאקער איז אין מאדע היינט אריין.	Jugar un póker. . . ¡Ay, ay, un póker! El póker se puso hoy de moda. Jugar un póker. . . ¡Ay, ay, un póker! Sin póker ya no se puede estar. Los padres se sientan y juegan a los chicos apenas se los mira "¡Mamá, ya está!" Grita una criatura agachada atrás de un árbol y ella juega al póker. ¡Ay, ay, un póker! Porque el póker se puso hoy de moda.
in poker shpil ikh gern tsuhitst vel ikh nit vern ikh hob es lib mit calma a vertl in a lakh lagunas y cerados sentados y parados es meg zayn afn boydem in afile afn dakh in ven ikh hob shoyrn mazl shpringt inter der shlemazl ikh hob in hant a poker dem gantsn carnaval. tselakht Lion zikh tayer in zugt: "ikh bin a frayer", in vayzt mir nada menos an escalera real. . .	in poker shpil ikh gern tsehitst vel ikh nit vern ikh hob es lib mit calma a vertl un a lakh lagunas y cerados sentados y parados es meg zayn oyfn boydem un afile oyfn dakh un ven ikh hob shoyrn mazl shpringt unter der shlimazl ikh hob in hant a poker dem gantsn carnaval tselakht Leon zikh tayer un zogt: "ikh bin a frayer", un vayzt mir nada menos an eskalera real. . .	אין פאקער שפיל איך גערן צעדציט וועל איך ניט ווערן איך האב עס ליב מיט קאלמא א ווערטל און א לאך לאגונאס אי סעראדאס סענטאדאס אי פארדאס עס מעג זיין אויפן בוידעם און אפילו אויפן דאך און ווען איך האב שוין מזל שפרינגט אונטער דער שלעמזל איך האב אין האנט א פאקער דעם גאנצן קארנאוואל צעלאכט ליון זיך טייער עס זאגט: „איך בין א פרייער“; און ווייזט מיר נאדא מענאס אן עסקאלערא רעאל. . .	Al póker yo juego con ganas no me voy a volver loco me gusta con calma un chamuyito y una risa lagunas y cerrados sentados y parados, puede ser en el altillito e incluso en la azotea. Y cuando ya tengo suerte irrumpe el <i>shlimazl</i> ! ²⁰ tengo en mi mano un póker, carnaval completo. Y se ríe <i>León</i> bien fuerte dice: "Me toman de punto", y me muestra nada menos una escalera real.

120 *Shlimazl*: persona desafortunada, que suele fracasar.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
un ikh shpil poker a brokh tsim poker poker iz in mode haynt arayn ikh shpil a poker oy! oy! a poker on a poker ken men mer nit zayn.	un ikh shpil poker a brokh tsum poker poker iz in mode haynt arayn ikh shpil a poker oy oy a poker on a poker ken men mer nit zayn.	און איך שפיל פאָקער א בראַך זום פאָקער פאָקער איז אין מאָדע הײַנט אַרײַן איך שפיל א פאָקער אוי אוי א פאָקער אָן א פאָקער קען מען מער ניט זײַן.	Y juego al póker ¡al carajo con el póker! El póker se puso hoy de moda. Juego un póker, ¡ay, ay, un póker! Sin póker ya no se puede estar. . .
mayn <i>fraynt</i> Lión iz a <i>chambón</i> in gevint gor oft in ikh halt in eynkoyfn <i>cajes</i> mir hot got geshtroft.	mayn <i>fraynt</i> Lión iz a <i>chambón</i> un gevint gor oft in ikh halt in aynkoyfn <i>cajes</i> mir hot got geshtroft.	מײַן פֿרײַנט לײִאָן איז א ששאַמבאָן און געװינט גאַר אָפֿט און איך האַלט אין אײַנקױפֿן קאַכעס מיר האָט גאַט געשטראַפֿט.	Mi amigo León es un chambón y gana muy a menudo y yo me la paso comprando cajas. A mí Dios me castigó. . .
ikh shpil a poker ay! ay! a poker, oy! poker iz in mode haynt arayn.	ikh shpil a poker ay ay a poker, oy poker iz in mode haynt arayn.	איך שפיל א פאָקער איז איז א פאָקער, אוי פאָקער איז אין מאָדע הײַנט אַרײַן.	Juego un póker, ¡ay, ay, un póker! El póker se puso hoy de moda.

Ruleta

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
az me fort keyn <i>Mar del Plate</i> darfmen hobn mazl, tate, dort iz a kasino faran. kloymersht fort men zikh do kiln bald vet men rulete shpilm vi me geyt arop fin ban.	az me fort keyn <i>Mar del Plate</i> darf men hobn mazl, tate, dort iz a kasino faran. kloymersht fort men zikh do kiln bald vet men rulete shpilm vi me geyt arop fun ban.	אַז מע פֿאָרט קײַן מאַר דעל פֿלאַטע דאַרף מען האָבן מזל, טאַטע, דאָרט איז אַ קאַסינאָ פֿאַראַן. בלומרשט פֿאָרט מען זיך דאָ קײַלן באַלד װעט מען רולעטע שפּײַלן װי מע גײט אַראָפֿ פֿון באַן.	Quando se viaja a Mar del Plata hay que tener suerte, papá: allá hay un casino. Apenas se viaja para refrescarse rápido se jugará a la ruleta, ni bien se baja uno del tren.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete fin yeydn vos zikht dort glik. oy oy di rulete rayst di leybedike in toyte lozt nisht af hetsues tsurik.	oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete fun yedn vos zukht dort glik. oy oy di rulete rayst di lebedike un toyte lozt nisht oyf hetsues tsurik.	אוי! אוי! די רולעטע מאכט א פויטיקי א פֿעטע פֿון יעדן וואָס זוכט דאָרט גליק. אוי אוי די רולעטע רײסט די לעבעדיקע און טױטע לאָזט נישט אויף הוצאות צוריק.	¡Ay, ay, la ruleta hace un negocio de todos los que buscan suerte allí! ¡Ay, ay, la ruleta arrasa con vivos y muertos, no deja ni para los gastos de la vuelta!
oft mol treft ir a bakantn fin di groyse fabrikantn vos hot shoydn af hetsues nit. az loyfn oys di mezi-munem dort dos bintale kabtsunim yeyder zingt dus zelbe lid:	oft mol treft ir a bakantn fun di groyse fabrikantn vos hot shoydn oyf hetsues nit. az loyfn oys di mezu-monim dort dos bintale kabtsonim yeder zingt dos zelbe lid:	אָפֿט מאָל טרעפֿט איר אַ באַקאַנטן פֿון די גרויסע פֿאַבריקאַנטן וואָס האָט שוין אויף העצונס ניט. אַז לויפֿן אויס די מזומנים דאָרט דאָס בינטעלע קבצנים יעדער זינגט דאָס זעלבע ליד:	Usualmente usted se encuentra a un conocido de los grandes fabricantes que ya no tiene ni para los gastos. A medida que se escapan los billetes allí, el puñado de pobretones, todos cantan la misma canción:
oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	אוי! אוי! די רולעטע מאכט א פויטיקי א פֿעטע.	¡Ay, ay, la ruleta hace un negocio!
Entfert, yidn, oyf mayn k Ashe: vi iz mayn vayb, mayn zin Abrashe? kh'tsol far zey umzist hotel. mayn vayb shpilt negro demasiado in mayn zin zugt "colorado" makhn fin mayn gelt a tel.	Entfert, yidn, oyf mayn k Ashe: vu iz mayn vayb, mayn zun Abrashe? kh'tsol far zey umzist hotel. mayn vayb shpilt negro demasiado un mayn zun zogt "colorado" makhn fun mayn gelt a tel.	ענטפֿערט, יידן, אויף מיין קשיא: וו איז מיין ווייב, מיין זון אַבראַשע? כ'צאָל פֿאַר זיי אומזיסט האָטעל. מיין ווייב שפּילט נעגראַדעמאַסאַדאַ און מיין זון זאָגט "קאָלאָראַדאָ" מאַכן פֿון מיין געלט אַ תּל.	Contesten, paisanos, a mi pregunta: ¿Dónde está mi mujer, mi hijo Abrasha? Les pago en vano el hotel. Mi mujer juega al negro demasiado y mi hijo dice "colorado". Hacen añicos mi dinero.

Transcripción fonética	Transliteración YIVO	יידיש	Traducción
oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	אוי! אוי! די רולעטע מאכט א פויטיקי א פֿעטע.	¡Ay, ay, la ruleta hace un negociación!
ver zugt az yidn kenen nit shpiln? me pakt zikh dort vi in di shiln. yeyder zikht a plats bam tish ot shtipt zikh dort a yidele, <i>biche</i> er halt in hant di letste <i>fiche</i> in er tsitert vi a fish.	ver zogt az yidn kenen nit shpiln? me pakt zikh dort vi in di shuln. yeder zukht a plats baym tish ot shtipt zikh dort a yidele, <i>biche</i> er halt in hant di letste <i>fiche</i> un er tsitert vi a fish.	ווער זאגט אז יידן קענען ניט שפילן? מע פאקט זיך דאָרט ווי אין די שולן. יעדער זוכט א פּלאַץ ביים טיש אָט שטופט זיך דאָרט א יידעלע, ביטשע ער האַלט אין האַנט די לעצטע פֿיטשע און ער ציטערט ווי א פֿיש.	¿Quién dice que los judíos no pueden jugar? Se amontonan allí como en las sinagogas. Todos buscan un lugar junto a la mesa, ahí se mete un judiíto, bicho, tiene en su mano la última <i>fiche</i> , y tiembla como un pez.
oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	oy! oy! di rulete makht a poytiki a fete...	אוי! אוי! די רולעטע מאכט א פויטיקי א פֿעטע.	¡Ay, ay, la ruleta hace un negociación!

16

rij-ler zel a ein-en in po-ker o-ker vat aij nischt eis-jei-le kaimkunt mens schpill a

CHORUS

po-ker — ai ai a po-ker — po-ker iz in mo-de haint a-rain — mens schpill a

po-ker — ai ai a po-ker — on a po-ker ken mens schinnit zain :es

schpill der-ze-le mi-ten zindt schetger mit der schmir es schpillt der-juan mit-ten schu-mes der-kaplan mit-ten gior mans schpill a

po-ker — ai ai a po-ker ai po-ker iz in mo-de haint a-rain Mens schpill a rain —

Partitura de "Poker" o "Men schpill a Poker". En: Tenovsky, 1958. Donación de Paulina Tajman, archivo de Susana Skura.

CAPÍTULO 7

El teatro como escuela para adultos

Un recorrido por la historia del IFT en su tránsito del ídish al español (1932-1957)

Paula Ansaldo

Con la fundación del IDRAMST (*Ídishe Dramatishe Stude*) en 1932, el teatro independiente argentino tuvo su expresión dentro del teatro ídish. El IDRAMST, que en 1938 cambiará su nombre a IFT (*Ídisher Folks Teater*, Teatro Popular Judío), compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes —tales como la asociación grupal, la promoción del teatro-escuela, y el objetivo de transformar la sociedad al propiciar las ideas de solidaridad, progreso y revolución— pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que hasta la década del '50 realizaba representaciones únicamente en ídish.

El teatro independiente había surgido en Buenos Aires en 1930, de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, posicionándose como una “nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas” (Dubatti, 2012: 81) y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado.

En este capítulo abordaremos el período 1932-1957, que comenzó con la fundación del teatro independiente judío IDRAMST, y abarcó el momento de mayor auge y crecimiento (para 1956 el teatro ya contaba con más de cinco mil socios), concluyendo en 1957, cuando sus integrantes decidieron interpretar la obra *El diario de Ana Frank* en castellano, momento a partir del cual todas las obras pasaron a ser representadas en ese idioma.

El surgimiento

Comprender el surgimiento del teatro independiente judeo-argentino implica confrontarlo con las formas de producción comercial que predominaban en el período. La década del '30 es el momento en que comienza la época dorada del teatro ídich, en la cual Buenos Aires se posicionó como uno de los principales centros teatrales, junto a las grandes ciudades de la URSS, Polonia y EE.UU. Como han señalado Slavsky y Skura (2002), esto se debía a que el hemisferio sur se beneficiaba por la oposición de temporadas, ya que en el receso de verano las compañías extranjeras podían viajar a la Argentina. Se constituyó de esta forma un *Star System*: un sistema de estrellas que se organizaba en torno al actor central que venía del extranjero, completando el elenco con actores locales. Así, visitaron nuestro país en forma asidua grandes figuras internacionales como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff.

Pero, a pesar de la gran productividad del teatro ídich durante este período, algunas voces criticaban la fuerte dependencia que sufría el campo teatral nacional judío con respecto a las visitas de las figuras extranjeras, ya que los ingresos recaudados durante los dos o tres meses que duraba la temporada servían para sustentar la producción de

todo el resto del año. Por esta razón, muchos actores quedaban desocupados cuando finalizaba la temporada, sin otra alternativa que esperar a la nueva estrella e intentar obtener un papel secundario en el elenco que se formaría para acompañarlo.

Es así que, con el objetivo de protegerse de las políticas empresariales que los perjudicaban, los actores locales comenzaron a agremiarse, fundando en 1922 el *Actiorn Farein*, Sindicato de Actores Judíos, que defendió fuertemente la necesidad de promover temporadas con elencos íntegramente formados por actores residentes en Argentina, llegando incluso a organizar en 1932 una suerte de “juicio” al *Star System* en el Teatro Ombú. Ante sus demandas, los empresarios teatrales reconocieron que los actores locales poseían igual o mayor talento que las estrellas internacionales, pero que debido a que no gozaban de su misma fama, no garantizaban la asistencia de un público suficiente que permitiera mantener los teatros llenos y lograr el éxito seguro de la temporada (Slavsky y Skura, 2002: 299-300).

Muchos de estos actores —que estaban en desacuerdo con el sistema de estrellas y las políticas empresariales ligadas a este— formaron en 1928 el grupo teatral *Jung Argentine*, disuelto rápidamente por causas políticas, pero cuyos integrantes fundaron luego el teatro IFT. La vuelta de la democracia en 1932, luego del golpe de estado al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930, produjo un relajamiento de las restricciones a las actividades políticas y artísticas de izquierda, que habían sido duramente reprimidas durante la dictadura del General Uriburu. En este contexto de mayor libertad, resurgió la voluntad de integrarse y en 1932 se fundó el IDRAMST, llamado luego IFT. Este teatro, ligado a la izquierda progresista, se diferenciaba del teatro empresarial por su compromiso político y su concepción del arte como una herramienta de transformación social, así como

por su forma de financiación económica que buscaba independizarse del capital empresarial y su búsqueda de lucro, sustentándose por medio de los aportes de sus asociados. Rosa Rapaport —actriz del IFT— recuerda su nacimiento de la siguiente manera:

Ya ha entrado en la leyenda la noche de invierno de 1932 en que, en la cocina de madera de Sara Aijem-boim, se fundó el IDRAMST (Ídisher Dramatiser Studio) por iniciativa de jóvenes obreros y artesanos que habían hecho teatro vocacional en las instituciones judías de izquierda, con una postura ideológica combativa y pedagógica [...] Todos ellos eran acérrimos críticos del teatro comercial y adherían a las estéticas teatrales más modernas que llegaban del teatro europeo, como el surrealismo, a las que consideraban el mejor vehículo para transmitir su mensaje ideológico. (En *Convergencia*, Diciembre 2007, citado en Randazzo, 2009: 10)

Como se desprende de lo citado, el teatro IFT postulaba una búsqueda de modernización estética en cuanto al lenguaje teatral, a la vez que rechazaba el teatro mercantilizado al cual consideraba responsable de empobrecer y adormecer las mentes de los espectadores. En contraposición a esta tendencia, hegemónica en el campo teatral del período, sus integrantes seguían las ideas de Romain Rolland,¹²¹ quien concebía el teatro como un movilizador de conciencias, y perseguían el objetivo de educar al pueblo. En este sentido, las famosas palabras de I.L. Peretz recordaban, desde

121 Romain Rolland fue un novelista, dramaturgo y ensayista francés, cuyo libro *El Teatro del Pueblo*— donde el autor abogaba por un teatro que satisficiera las necesidades de un público estrictamente popular— fue un referente para los grupos de teatro independiente surgidos en el período.

una de las paredes del IFT, que “el teatro es escuela para adultos”, reflejando así el espíritu de la institución.

Como en la mayor parte de los teatros independientes de Buenos Aires, los integrantes del IFT eran, en su mayoría, sastres, carpinteros y obreros de todo tipo que de día desarrollaban su oficio y en la noche se convertían en actores. Se trataba en sus comienzos de un teatro puramente vocacional, por lo que las tareas necesarias para la puesta en escena de las obras se realizaban en el tiempo libre después del trabajo, alternando entre la actuación y la confección del vestuario, la escenografía, la publicidad y hasta la venta de entradas. Los unía la pasión por el teatro y la firme creencia de que por medio del arte podía cambiarse el mundo. El IFT constituyó en este sentido un pilar fundamental del movimiento progresista judío.

A partir de 1941, el teatro pasó a formar parte del ICUF (*Ídisher Cultur Farband* o Federación Cultural Judía), cuyo objetivo fue nuclear a todas las instituciones judías que se denominaban progresistas, de acuerdo a las conclusiones del Congreso de Cultura Judía Laica, llevado a cabo en París en 1937. El ICUF central reunió diversas instituciones entre las cuales se encontraban escuelas (como, por ejemplo, I. L. Peretz, Jaim Zhitlovsky, Janus Korchak y Domingo Faustino Sarmiento), clubes (Asociación Cultural y Deportiva Scholem Aleijem, Zumerland y Club Israelita de Avellaneda) y centros culturales (Centro Cultural David Berguelson, Centro Cultural Israelita Dr. E. Ringelblum y Centro Cultural Peretz Hirschbein).

En 1937 se inició la campaña de socios que le permitió al teatro constituirse como una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. El teatro comenzó de esta forma a regirse de acuerdo a un estatuto y a contar con un marco legal. Pasó entonces a estructurarse a partir de tres pilares: una comisión directiva, elegida y renovada por la asamblea de socios, que estaba constituida

por intelectuales de izquierda que se encargaban de la dirección societaria y política de la institución; un elenco teatral estable, que a partir de ese momento podía dedicarse plenamente a las tareas artísticas, cuya exigencia era cada vez mayor; Y un director artístico, que era quien dirigía el elenco y las puestas en escena de las obras.

A lo largo de los años, la institución fue creciendo y las actividades culturales fueron diversificándose, incorporando también un coro, un cine-club, una escuela de teatro y una de ballet para niños, la revista *Nai Teater* (Nuevo Teatro) y hasta un club de ajedrez.

Los directores

Manuel Iedvabni —director judeoargentino de gran nombre, formado en el IFT y luego director de su escuela de formación— recuerda al teatro en sus inicios como “una especie de ámbito donde se juntaban dos piezas y tres tablones largos”.¹²² En esa versión todavía muy rudimentaria, estrenaron los integrantes del teatro sus primeras piezas dramáticas. La primera, en 1933, fue *Los Negros*, de Guerschon Aibinder, seguida en 1934 por *Carbón*, de Galitnicof y Paparigapula, ambas dirigidas por Jacobo Flapan, de profesión peluquero.

En los siguientes años, con el creciente antisemitismo europeo y la promulgación de las leyes antisemitas en la Alemania de Hitler, empezó un éxodo de músicos, directores y actores que comenzaron a emigrar a la Argentina huyendo de las persecuciones. En este contexto llegaron al IFT los directores God Zhelazo y Jaime Brakarz. David Zvilij, uno de los fundadores del teatro, recuerda al respecto:

122 Entrevista a Manuel Iedvabni realizada por la autora, Buenos Aires, julio 2014, s/p.

[God Zhelazo] Era un actor de Max Reinhardt y trabajó durante dos años con nosotros. Durante esa época estrenó *Ruge China* que se tradujo del esperanto al idish. También recuerdo al director polaco Jaim Brakaz que no era un gran director pero puso una obra interesante, *Motín en la casa correccional*. Era un alegato contra la represión en las cárceles. (Rosenzvaig, 1991: 61)

Como puede verse, estas primeras obras nada tenían que ver con lo judío, sino que su contenido era de corte político universal. Se representaban completamente en idish, y alcanzaron una gran trascendencia en la colectividad judía, que en esa época estaba mayormente constituida por obreros, pequeños comerciantes o talleristas que se identificaban con las problemáticas planteadas por las obras.

En 1937, comenzó a dirigir el teatro una pareja llegada de Polonia: Nakhum Melnik y Devorah Rosenblum, actores de la Vilner Trupe,¹²³ quienes montaron iniciaron el repertorio judío, con adaptaciones de obras de I.L. Peretz y Scholem Aleijem. Finalmente, en 1938 llega al IFT David Licht, quien sería su director hasta 1952, poniendo en escena más de veintisiete obras. Como señala Cipe Lincovsky, formada bajo su dirección:

Él venía del *Vilner trupe*, con toda la escuela de Stanislavsky. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando él ya había muerto y salió el primer libro del método Stanislavsky, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT

123 Compañía de teatro idish de gran reconocimiento y éxito en Europa del Este, fundada en Vilna en 1916 y organizada en forma de cooperativa. Fue el primer elenco en poner en escena la famosa obra *Der Dybbuk* de S. Ansky.

era tan especial [...] Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que en el libro leíamos, memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros. (McGee Deutsch, 2010)

Los años durante los cuales Licht fue el director artístico del teatro, son reconocidos como la época dorada del IFT, donde se posicionó como una trinchera no solo política, sino artística, adquiriendo un reconocimiento tal que, por ejemplo, en 1950 estrenaron la obra *En los desiertos del Neguev* de I. Mosenson bajo su dirección y, simultáneamente, fue estrenada por Jacobo Ben Ami en uno de sus viajes.

Ben Ami había ensayado quince días con actores locales. El elenco del IFT lo había hecho durante tres meses. La opinión general consideró la puesta del IFT superior y Ben Ami asistió a una función desde la platea y saludó calurosamente a los actores al finalizar la obra. (Rozenzvaig, 1999: 59)

Licht puso en escena desde obras de temática judía, en su mayoría adaptadas de cuentos y novelas de los más célebres escritores judíos, hasta obras de reconocimiento universal como *Los bajos fondos* de Máximo Gorki y *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O' Neill. Con Licht las tradiciones y el folklore judío aparecieron por primera vez en escena expuestos artísticamente. Rosa Rapaport recuerda al respecto:

Todos los actores del IFT eran inmigrantes, todos habían llegado acá obreros, inmigrantes que tenían absolutamente introyectada la forma de vivir en un pueblito, en un *shtetl*, la manera religiosa, pero no porque lo fueran sino porque lo tenían introyectado. De manera

que cuando Licht quería una escena tradicional, no había más que pedírselos. Eso era lo extraordinario de esos espectáculos, que estaban hechos por gente que venía de ahí, y por eso la comunidad judía se volvía loca. Eso era absolutamente auténtico. Y por eso nosotros que ya éramos todos argentinos, nos fascinábamos con la autenticidad. Es más, Licht les preguntaba a los actores “¿Cómo es eso?” y ellos sabían. Licht les daba el marco artístico pero ellos sabían de qué se trataba, incluso sabían las palabras hebreas de los rezos sin saber lo que quería decir, porque muchos de ellos eran prácticamente analfabetos. Pero eso lo sabían.¹²⁴

De esta forma, el IFT entroncaba con la realidad presente aquello que provenía de un pasado compartido, al enlazar las tradiciones populares judías con la herencia de los grandes autores de la cultura universal. Volcaba de esta forma, el mundo y la cosmovisión judía en una manifestación artística que trascendía la escena, tendiendo puentes entre el presente y el pasado, entre el teatro y la colectividad.

Desde 1946 a 1948, Licht viajó a los Estados Unidos y, para reemplazarlo, el teatro contrató a Jacobo Rotbaum. Durante esos años también dirigieron al elenco del IFT, directores que provenían de la escena nacional y poseían una gran trayectoria, como Armando Discépolo y Ricardo Passano. Discépolo puso en escena la obra *Cuando aquí había reyes* de González Pacheco, traducida del castellano al idish, dando a conocer, de esta manera, a los autores nacionales al público judío.

Con la partida de Licht en 1952, el teatro dejó de tener un director artístico estable, pasando a realizar contratos individuales para el montaje de cada obra en particular.

124 Entrevista a Rosa Rapaport realizada por la autora, Buenos Aires, julio 2014, s/p.

De esta forma, fueron invitados a dirigir en el IFT personalidades de gran envergadura en el campo teatral local como Alberto D'Aversa, Oscar Ferrigno, Carlos Gorostiza y Oscar Fessler.

La escuela de formación

En 1942, cuando el IFT cumplió su década inicial de existencia, se fundó la escuela de formación teatral. Como puede verse en el “informativo” que se encuentra en los números de la revista *Nai Teater* que editaba el teatro, las clases que se impartían incluían cursos de impostación de la voz, preparación física, ídish, interpretación, música, danza, historia del teatro, e historia de la literatura judía, entre otros. Se buscaba de esta forma brindar una formación integral, tanto artística como cultural, judía y universal. Esto se debía a que, como sostiene Iedvabni, el movimiento de teatro independiente luchaba contra la idea de que un actor no necesita escuela porque lo único necesario es el talento con el que se nace o no se nace, sino que “crea y funda escuelas que ponen en contacto al actor con una especialidad rica en tradición e historia” (Iedvabni, 1957: 15). Para los alumnos, la asistencia a las clases implicaba también la participación en papeles secundarios en las puestas en escena del elenco estable, ocupando la mayoría de las veces el papel de “extras” en las escenas donde aparecía “el pueblo”. Se trataba de una suerte de iniciación obligatoria, como señala la actriz Elita Aizenberg —quien interpretó el papel de Ana Frank en la puesta en escena de *El diario de Ana Frank* dirigida por Oscar Fessler— “subías al escenario y te ibas formando en el escenario. Uno trabajaba con muy buenos directores e iba

aprendiendo a los ponchazos”.¹²⁵ La escuela funcionaba de esta forma, como un semillero de actores para el IFT que, a la vez que completaban su formación, se iban incorporando al elenco en papeles cada vez más importantes.

La construcción del edificio

En 1946, el elenco compró un terreno en el barrio porteño de Once para la construcción del edificio propio del teatro. La piedra fundamental se colocó el 3 de noviembre de 1946 y la construcción se inició en 1947, finalizando en 1952. La misma pudo realizarse a partir del trabajo de una comisión de socios, dirigida por Pinie Katz, formada especialmente para hacerse cargo de la empresa. Y, específicamente gracias a la colaboración económica de los asociados que, a través de un bono llamado “ladrillo”, o bien adquiriendo por adelantado butacas-abono para próximas temporadas, aportaban su parte para la construcción del teatro. La decisión de construir un espacio propio se basó por un lado en razones financieras, ya que los balances señalaban que el 75% de los gastos del teatro eran en concepto de alquiler de salas. Por otro lado, respondió a la necesidad de afianzarse y dotar a la comunidad judía —que ya había construido escuelas y clubes— de un teatro propio, como se expresa en el cuadernillo dedicado a la colocación de la piedra fundamental:

Pensamos y deseamos que la población judía de la Argentina tenga su teatro institucional, construido por el pueblo al igual de nuestras escuelas, y dirigido por personas responsables ante la sociedad y ante el arte

125 Entrevista a Elita Aizenberg realizada por la autora, Buenos Aires, noviembre 2014, s/p.

teatral, capaces de ceder a esta causa su máxima expresión. Construyendo el Teatro Popular Israelita en Buenos Aires, aseguramos nuestra vida cultural judía en el país para muchas generaciones, una vida dotada del espíritu de la cultura judía universal desde sus más remotos latidos, hasta sus más lejanas conquistas en la posteridad. (Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita IFT, 1946: 29)

Pero, una vez construido el edificio, las autoridades municipales no otorgaron la habilitación correspondiente, argumentando que un árbol situado en la entrada del teatro violaba las regulaciones vigentes, por lo que el teatro permaneció cerrado hasta octubre de 1955, unos meses después del golpe de estado de la autodenominada Revolución Libertadora.

Los motivos reales del cierre se vinculan con la persecución a las instituciones comunistas en los últimos años del gobierno peronista, pero también al conflicto interno a la colectividad judía a raíz de los Juicios de Praga, donde fueron juzgadas catorce personas, entre las cuales se encontraban el ex Primer Ministro checo, Rudolf Slansky, y varios miembros y funcionarios de su gabinete que eran en su mayoría judíos, acusados de espionaje, trotskismo y simpatías hacia el sionismo. El juicio provocó una reacción internacional de rechazo por su fuerte antisemitismo, y en Argentina la DAIA emitió una declaración como representante central del judaísmo local, donde elevaba su voz para rechazar y combatir las acusaciones en las que veían claras señales de antisemitismo, demagogia y odio racial (Lotersztain, 2014: 184). El ICUF y todas sus instituciones negaban el antisemitismo de los juicios, por lo que se rehusaron a adherir a la declaración de la DAIA, motivo por el cual fueron expulsadas de la misma.

El IFT mismo recibió una intimación de la DAIA para pronunciarse a favor de la declaración y su respuesta fue: “No entra en nuestra competencia artística inmiscuirnos en cuestiones de carácter político, especialmente tratándose de gobiernos extranjeros” (citado en Lotersztain, 2014: 194). Esto ocasionaría que al poco tiempo su director, David Licht, y un grupo de actores que formaban parte de la planta mayor del teatro —como Jacobo Denker, Jacobo Lichtenstein, José Koblens— abandonaran la institución. A su vez, las represalias que tomó la comunidad fueron muy fuertes, aplicando medidas que fueron consideradas por los integrantes del ICUF como *Jerem*, la excomunión ritual que se utilizaba con los herejes (siendo el caso más célebre el del filósofo Baruj Spinoza). Esto implicó su expulsión tanto de la AMIA, como de la DAIA y la prohibición a sus instituciones de mantener vínculos con aquellas pertenecientes al ICUF. Esta prohibición resultó particularmente dura para el IFT, cuyos espectadores provenían de todos los sectores de la comunidad, independientemente de su filiación ideológica.

Este conflicto fue uno de los dos grandes factores que confluyeron para producir el éxodo de actores y directores que habían sido el sostén y el impulso que motivó la grandeza del IFT en los años anteriores. El segundo factor se debió a una problemática no específicamente judía, sino común a todo el teatro independiente: la búsqueda de profesionalización de los actores pertenecientes al elenco estable del teatro. En palabras de Samuel Achun, a partir de 1957:

[...] El elenco plantea que deben recibir un pago por su labor, aduciendo que ensayar o actuar luego de las horas de trabajo es un esfuerzo muy grande. Este pedido de profesionalización produce un largo proceso

de discusiones y, debido a que la institución no está en condiciones de dar una respuesta afirmativa, parte del conjunto se retira del IFT. (Achun, 1982: 22)

Esta exigencia de profesionalización respondía a una serie de cambios que estaban ocurriendo en todos los grupos de teatro independiente, que comenzaban ya a entender dicha “independencia” desde una perspectiva más abierta que la del período inicial, y a posicionarse desde un concepto “menos dogmático y restrictivo, menos beligerante de lo independiente” (Dubatti, 2013: 141). Manuel Iedvabni —quien pertenecía al grupo que reclamaba la profesionalización— explica al respecto que:

Estaba la dirección artística del teatro, conformada por la misma gente del elenco, pero la dirección societaria estaba formada por activistas, muchos de los cuales venían desde las primeras épocas del IFT, y sus conceptos respecto a qué debía ser el IFT y cómo debía funcionar, seguían siendo como el primer día: heroísmo, heroísmo, heroísmo. No tenían ninguna idea de cómo el teatro iba evolucionando.¹²⁶

Por este motivo, dicho grupo de actores y directores deciden retirarse de la institución para buscar su destino profesional insertando su labor en otros ámbitos, como por ejemplo, la recién aparecida televisión. Muchos de ellos siguieron con la modalidad de grupo y formaron sus propias compañías: Manuel Iedvabni, por ejemplo, fundó el Teatro del Centro (1968), Jaime Kogan, el Teatro Payró (1967), y muchos otros se insertaron con gran éxito tanto en el teatro profesional como en el cine.

126 Entrevista a Manuel Iedvabni, *op. cit.*

Abandono del ídish

El pasaje del ídish al castellano marcó un antes y un después en la vida del IFT, que fue vivido de manera dolorosa por todos sus integrantes. El punto de inflexión se produjo en 1957 con la decisión de interpretar *El diario de Ana Frank* en castellano. A partir de entonces, todas sus representaciones comenzaron a ser realizadas en ese idioma, abandonando definitivamente el uso del ídish. Este pasaje puede verse también en la revista que editaba el teatro, donde el número de artículos publicados en castellano comenzó progresivamente a igualar los escritos en ídish. Mientras que hasta 1952 la revista se publicaba completamente en ídish, incluyendo únicamente una editorial en español, en su número 32° publicado en 1953, aparecieron por primera vez artículos en castellano, algunos de los cuales fueron escritos por personalidades de gran renombre en el ámbito del teatro independiente como Leónidas Barletta y Alberto D'Aversa. Para 1957, la revista poseía ya una doble portada —una en ídish y otra en castellano— y el número de artículos en este idioma prácticamente igualaba a aquellos escritos en el primero. Lo mismo sucedía con los programas de mano cuyo contenido en ídish comenzó a partir de 1957 a disminuir paulatinamente, hasta desaparecer por completo.

Mucho se ha conjeturado sobre los diversos motivos que llevaron a la decisión de abandonar el ídish. Para sus integrantes se trató de una medida artística tendiente a acercar el teatro a un público más amplio. Cabe destacar que para ese entonces el IFT ya formaba parte de la FATI (la Federación Argentina de Teatros Independientes creada en 1946), cuyo propósito era nuclear a los diferentes grupos teatrales e impulsar así una mayor integración al interior del movimiento de teatro independiente. En 1955, el IFT participó del desfile de teatros independientes realizado

en el Teatro Cervantes con motivo del 25° aniversario de la creación del Teatro del Pueblo, y ese mismo año se publicó *El teatro independiente* de José Marial, considerado el primer libro centrado específicamente e íntegramente en el teatro independiente argentino. En dicho libro, Marial dedica un apartado al teatro IFT donde sostiene que “es propósito de esta institución, comenzar a representar obras en idioma nacional con lo que se daría indudablemente mayor popularidad y conocimiento al trabajo escénico de este teatro independiente” (Marial, 1955: 144). En esta cita puede verse cómo, dos años antes de que el IFT decidiera abandonar las representaciones en ídish, Marial ponía ya el acento en las ventajas que podía conllevar el pasaje al castellano, puesto que le permitiría al teatro superar la barrera idiomática que lo separaba del resto de los grupos independientes, y de esta forma ampliar su accionar sobre el público, contribuyendo así en mayor medida al objetivo pedagógico común a los teatros agrupados en la FATI. Otros autores en cambio, ponen el énfasis en las razones políticas, en tanto que el IFT seguía las directivas del ICUF que, según sostiene Israel Lotersztain (2014), comenzó ese mismo año una campaña para relegar el ídish en beneficio del castellano en todas las instituciones que lo integraban, siguiendo plenamente los lineamientos ideológicos del comunismo soviético donde el ídish y sus expresiones culturales ya estaban siendo barridos. Por su parte, Ariel Svarch (2005) sostiene que el paso al castellano se debió en gran parte a una instrucción directa del Partido Comunista Argentino para “acriollarse”.

Para los intelectuales del ICUF, la decisión se basó en una búsqueda de mayor integración con el resto de la sociedad, ya que consideraban que el apego a la lengua traía aparejado lo que ellos denominaban “sectarismo”, en tanto que se interponía en el camino de la integración comunitaria. Por esta razón, sostenían que:

[El IFT no podía] ser ajeno a los cambios operados en la idiosincrasia de la colectividad, a las nuevas modalidades adquiridas por ella tras tantas décadas de acrisolamiento en suelo argentino, ni permanecer aislado del vasto panorama de la cultura nacional. De tal modo, sin dejar de cultivar y expandir las más elevadas y universales manifestaciones de la cultura judía en ídish, su entroncamiento en la vida argentina, las necesidades crecientes de las nuevas generaciones que ya no hablan la lengua materna, han hecho impostergable el uso, también, del idioma común a todos los habitantes del suelo patrio, en el escenario del IFT. (Weltman, 1957: 4)

Como puede verse, la preocupación por atraer a la juventud era primordial para los integrantes de un teatro que buscó desde un comienzo posicionarse, no como un mero medio de esparcimiento, sino como un instrumento para la elevación cultural de la comunidad. En consonancia con este objetivo pedagógico, la necesidad de extender su influencia moral a las nuevas generaciones de judíos, hacía aparecer como necesario el abandono de un idioma que se convertía en un factor de desconexión para los jóvenes, que ya no lo hablaban ni lo comprendían. Debido a estas razones, el ídish comenzó a ser visto “como un impedimento para la transmisión de otros elementos de la cultura judía entendidos como más importantes que la lengua” (Slavsky y Skura, 2002: 305).

Con el paso al castellano entonces, los integrantes del IFT se mantuvieron fieles a su misión fundante que era educar al pueblo. Cuando sus destinatarios dejaron de hablarlo, el ídish dejó de funcionar como un instrumento útil, pasando a ser incluso un obstáculo para el logro de sus objetivos. En este contexto, el castellano resultaba una herramienta más apropiada y eficaz para alcanzarlos, por lo que su

adopción en desmedro del ídish aparecía a los ojos de sus integrantes, como un paso lógico.

De esta forma, el IFT priorizaba el contenido por sobre la forma de transmitirlo, en tanto que el ídish comenzaba a ser entendido simplemente como un medio para la transmisión de ideas, y no como un fin en sí mismo. Esta concepción estaba en consonancia con la tendencia dominante dentro de la dirigencia del ICUF para quienes la conservación del ídish por el ídish mismo era considerada una suerte de fetichismo idiomático. Para ellos, la lengua no poseía ya un valor por sí misma, sino únicamente en función de su utilidad para lograr el propósito de la institución que era la construcción de un mundo mejor por medio de la cultura.

Con *El diario de Ana Frank* entonces, el IFT postulaba que era posible conservar su identidad cultural e institucional judía, aún en un idioma diferente al de sus orígenes. El contenido judío dejaba de verse así como indisolublemente unido a la lengua. Como sostenía Luis Goldman en *Tribune*, órgano de prensa del ICUF:

Para atraer a esos jóvenes, los fieles y sacrificados cuadros de la vieja guardia deben entender a las nuevas generaciones y aceptar sus diferencias idiomáticas, su manera de ser diferente. Que Méndele, Scholem Aleijem y Peretz hablen en castellano si no se entiende el ídish. Que hablen en el idioma que sea, ya que eso es lo fundamental para la construcción del socialismo. (Lotersztain, 2014: 282)

Lo fundamental se convertía entonces en que hablaran, que lo hicieran o no en ídish pasaba a ser secundario, marcando de esta forma un punto de inflexión en la historia del IFT que dió paso a una nueva etapa en donde el ídish ya no ocuparía un lugar primordial.

Bibliografía general

- Achun, S. (1982). "Repasando la historia". *Teatro IFT. 50 Aniversario*, Buenos Aires.
- Ackermann, P., Schwarz, R., Stern. (2006). "Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855". *Jacques-Offenbach-Studien*, Vol. 1, Muth, Fernwald.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 132-135.
- Arizaga, R., Camps, P. (1990). *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Avni, H. (1983) *Argentina y la historia de la inmigración judía (1810-1950)*. Buenos Aires, Jerusalem, Editorial Magnes/AMIA.
- Balfour, M. (2001). *Theatre and War, 1933-1945: Performance in Extremis*. Berghahn Books.
- Beilin, T. (1938). "Tsu der geshikhte funem yidishn teater in Argentine" En: *Argentina, 50 años de vida judía en el país, XX aniversario Di Presse*, pp. 88- 119. Buenos Aires, Di Presse.
- Bercovici, I. (1976). *Hundert ior idiş teater in Rumenie*. Bucarest, Editura Integral /Editurile Universala.
- Berkowitz, J. (2002). *Shakespeare on the American Yiddish Stage*. Iowa, University of Iowa Press.

- . (2003). *Yiddish Theatre: New Approaches*. Oxford, Littman Library of Jewish Civilization.
- Bialik, I. (1988). "Audience Response in the Yiddish 'Shund' Theatre". *Theatre Research International* 13, pp 97-105.
- Botoshansky, J. (1942). *Di lebnsgheshikhte fun a yidishn zurnalist - La vida de un periodista judío*. Buenos Aires, Kaufman.
- Brow, J. (1990). "Notes on Community, Hegemony and Uses of the Past". En: *Anthropological Quarterly* 63.
- Buhle, P. (2007). "Jews and American Popular Culture: Music, theater, popular art, and literature". *Praeger perspectives*, Vol 2, Praeger Publishers.
- Caamaño, R. (1969). "Ficher, Jacobo" *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Vol. 3, pp. 363. Buenos Aires, Cinetea.
- Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Isr. IFT (1956), "Construimos el Teatro Popular Israelita" En: *Dedicado a la Colocación de la Piedra Fundamental del Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita Argentino*. Buenos Aires, 3 de noviembre.
- Davidson, E. (1962) "Purim, el día que nació el teatro ídish" en *Centenary of Yiddish Theatre*. Londres, Jewish Cultural Society.
- Delgado, S. (2003). *Teatro Solís: 150 years of opera and ballet in Montevideo*. Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Dillon, C. A., Sala, J. A. (1997). *El Teatro Musical en Buenos Aires. La ópera, la opereta, la zarzuela, la comedia musical*. Tomo I: Teatro Doria, Teatro Marconi. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- . (1999) *El teatro musical en Buenos Aires. La ópera, la opereta, la zarzuela, la comedia musical*. Tomo II: Teatro Coliseo. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- Douer, A., Seeber, U. (comp) (1995). *Qué lejos está Viena. Latinoamérica como lugar de exilio de escritores y artistas austríacos*. Viena, Picus Editorial.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.

- Dümling, A. (Ed.), (1995) *Banned by the Nazis: Entartete Musik. The exhibition of Düsseldorf 1938/88 in texts and documents*, Londres.
- . (2007). "Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición 'Música degenerada'". En: Huynh P. (dir.), *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya.
- Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires, Planeta.
- Fernández Auzmendi, N. (2007). "El canon literario: un debate abierto". En revista *Per AbbatBoletín filológico de actualización académica y didáctica*. Año II, Número 2. Disponible en: <http://etclibros.es>.
- Fetthauer, S. (2007, actualizado 2010). "Gitta Alpár" en Maurer Zenck, C., Petersen, P. (ed.). *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Disponible en: http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00000787.
- Ficher, M. "Jacobó Ficher - Compositor, Director de Orquesta, Violinista y Docente". Rocca, Mariano (ed.). *Compositores e intérpretes*. Disponible en: <http://www.ciweb.com.ar/Ficher/index.php>. Último acceso: 9-II-2012.
- Ficher, M., Furman Schleifer, M., Furman, J. (1996). *Latin American Classical Composers: a Biographical Dictionary*. Lanham, Maryland, Scarecrow Press.
- Friedmann, G. (2009). "La cultura en el exilio alemán antinazi. El Freie Deutsche Bühne de Buenos Aires, 1940-1948", *Revista EHS* N° 24. Tandil, Universidad Nacional del Centro.
- García Acevedo, M. (1999). "Ficher, Jacobó", Casares Rodicio, E. (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 5, pp. 125-126. Madrid, SGAE.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Gesualdo, V. (1998). *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Claridad.
- Giménez, A. E., y Sala, J. A. (1988). *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Glazerman, Samuel (1932) *Teatro, textos dramáticos de la vida judía en Argentina*, Buenos Aires.
- Glikman, N. (1984). *La trata de blancas*. Buenos Aires, Editorial Pardés.

- Gloer, S. (2012). Tesis doctoral: *Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945: Estudio sobre su inserción profesional y el impacto de su presencia en la cultura nacional*. Universidad de Buenos Aires, inédita.
- . (2015). *Melodías del destierro*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Goñi, U. (2003). *La auténtica Odessa: la fuga nazi a la Argentina de Perón*. Buenos Aires, Paidós.
- Gordin, J. (1907). *Der Yudisher Kenig Lir*. Amherst, National Yiddish Book Center (edición facsimilar).
- Greene, V. (1992). *A passion for polka: old-time ethnic music in America*. Cambridge, University of California Press.
- Hansman, S., Skura, S., Kogan, G. (2006). *Oysfarkoyft, Localidades Agotadas*. Buenos Aires, Fundación IWO - Del nuevo extremo [Edición bilingüe].
- Hansman, S., Skura, S. (2004). "Curatorship, patrimonialization, and memory objects. Exhibition of Yiddish Theater Posters created in Argentina", en Landis, Joseph and Nora.
- Glickman (eds.), *Modern Jewish Studies*. Flushing, Nueva York, Queens College.
- . (2011). "Debates en torno a la conformación de un canon de teatro ídish argentino (1930-1955)", *V Congreso Argentino de Teatro Comparado*, Gualaguaychú.
- Heskes, I. (1994). *Passport to Jewish music: its history, traditions, and culture*. Westpost, Greenwood Press.
- Hyams, B. (1970). *Roots Without Soil: The Beginnings of the Yiddish Theater in New York Reconstructionist*, vol. 36, N°8.
- Hymes, D. (2000) [1972]. «Modelos de interacción entre el lenguaje y la vida social», en Courtis, C., Messineo, C., Oxman, C., Skura, S. (comps.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales*. Buenos Aires, Opfyl; pp. 43-77.
- Iedvabni, M. (1957). "La escuela dramática del I.F.T", *Revista NaiTeater*, N° 34, Año XXI. Buenos Aires, Noviembre, pp. 15.
- Itzigsohn, S. et al. (1985). *Integración y marginalidad. Historias de vidas de inmigrantes judíos en la Argentina*. Nueva York, Pardés.
- Jacob, P. W. (1991) "Música prohibida – Verbotene Musik. Ein Vortrag im Exil", *Hamburger Arbeitsstelle für Deutsche Exilliteratur*, N° 3, Hamburgo.

- Jacobs, N. (2005). *Yiddish. A Linguistic Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jakobson, R. (1975) [1960]. "Lingüística y poética" En: *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral.
- Jackisch, C. (1997). *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Kater, M.H. (1997). *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press
- . (2000). *Composers of the Nazi era: eight portraits*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Katz, D. (1983). "Zur Dialektologie des Jiddischen", en Werner Besch *et al.* (eds.), *Dialektologie: Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung, 1018-1041*. Berlín, de Gruyter.
- Katz, P. (1947) "La idea y el sentido del IFT". En: *Revista Nay Teater* n° 21, Buenos Aires, septiembre.
- Kelz, R. (2010). "Desde la emigración a la inmigración: actuaciones interculturales en el Teatro Alemán Independiente, Buenos Aires Argentina, 1940-45," *Deutscher Akademischer Austausch Dienst Symposium*, "La emigración alemana en la Argentina, 1933-45: El impacto de su presencia,". Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Kutner y Zvilig (1947) "Quince años de trabajo teatral societario". En: *Revista Nay Teater*, n° 21, Septiembre.
- Leftwich J. (1962). *Centenary of Yiddish Theatre*. Londres, Jewish Cultural Society.
- Lotersztain, I. (2014). *La religión judeo-comunista en los tiempos de la URSS. La prensa del ICUF en Argentina entre 1946 y 1957*. Tesis de doctorado inédita.
- Marial, J. (1955). *El Teatro Independiente*. Buenos Aires, Editorial Alpe.
- McGee Deutsch, S. (2010). "Entrevista a Cipe Lincovsky", Centro Mark Turkow, s/p.
- Mirelman, V. (1988). *En búsqueda de una identidad; los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930*. Buenos Aires, Milá.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

- Pastoriza, E. (dir.) (2009). *Un mar de memoria. Historias e imágenes de Mar del Plata*. Buenos Aires, Edhasa.
- Pryzament, S. (1960). "Broder Zinger", *Dos Poilische Idntum 151*. Buenos Aires, Tsentral-Farband fun Poylishe Yidn in Argentine.
- Roldán, W. A. (1996). "Ficher, Jacobo," *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Randazzo, D. (2009). *Teatro IFT. Breve historia (no oficial) de una ONG vinculada a las artes. Un posible modelo de gestión*. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- Rollansky, S. (1940). *Dos yídish gedrukte vort un teater in Argentine - El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina. 50 años de vida judía en la Argentina*. Buenos Aires, Comité de Homenaje del Diario Israelita.
- . (1976). *Moishe Kubak: Oysgeklibene Shriftn, poesía prosa y drama, Musterverk fun ídisher literatur*, vol. 67. Buenos Aires, Ateneo literario en IWO.
- Rosenvaig, M. (1991). "El Teatro Ídish en Buenos Aires", *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, Año 1, N°1, Ed. Teatro Municipal General San Martín, pp. 54-64.
- Saint Sauveur-Henn, A. (1995). *Un Siècle d'Emigration Allemande vers l'Argentine (1853-1945)*. Viena, Böhlau.
- Salgado, S. (2001). "Ficher, Jacobo," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2da edición. Londres, Macmillan.
- Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX. Cuaderno de Estudio nº 3*, Bs. As., Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
- Schwarcz, A. J. (1995) *Trotz Allem: Die deutschsprachigen Juden in Argentinien*. Colonia, Böhlau.
- Shvartz, M. (1941). "No es demasiado tarde". En: *Teater* 4-5, Oct-Nov: 3.
- Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino (1930-1956) Crisis y cambios*. Buenos Aires, Corregidor.
- Senillosa, M. (1936), "Jacobó Ficher". *Compositores argentinos*. 2ª ed., pp. 153-157. Buenos Aires, Lottermoser.

- Seroussi Edwin (2009), "Inventando la música judía: ¿Quién, cuándo, cómo y por qué?", *Aporte del pueblo judío a la música*, ed. Mario Benzecry, Buenos Aires, Milá, pp.159-179.
- Shakespeare, W. (1999). *Obras selectas*. Madrid, Austral.
- Skura, S. (2007). "A por gauchos en chiripá...". Expresiones criollistas en el teatro ídich argentino (1910-1930)." En: *Iberoamericana. América Latina- España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Año VII n° 27/septiembre de 2007. Madrid- Frankfurt, Ibero-Amerikanisches Institut PK.
- Skura S., S. Hansman (2006). "Novias, princesas y farsantes. Personajes femeninos en los comienzos del teatro ídich en Argentina", en: Sneh, Perla (comp.), *Buenos Aires Ídich. Temas de Patrimonio Cultural n° 19*. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- . (2009) "La construcción de personajes femeninos en el teatro ídich en Argentina durante la primera mitad del siglo XX". En: *Judaica Latinoamericana. Estudios Históricos, sociales y Literarios n° VI*. Jerusalem, Editorial Universitaria Magnes: 439-461.
- Skura S., L. Slavsky. (2003a) "Teatro, memoria e historia urbana. El teatro ídich en Buenos Aires". En: Dubatti, Jorge (Editor). *Cuaderno n° 28: Teatro y Antropología*. Buenos Aires, C.C.C, C.C. Ricardo Rojas (UBA), Centro de Investigación en Literatura Comparada (UNLZ) y Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral.
- . (2003b). "Teatro ídich, escenas y escenarios. Tres miradas sobre la patrimonialización", *Primeras Jornadas de Patrimonio Judío Argentino* del Centro de Investigaciones sobre la Judeidad Argentina y Latinoamericana. Buenos Aires, Cijal. Disponible en: <www.iwo.org.ar/investigaciones>
- Slavsky, L. (1999). *El teatro judío en Buenos Aires. Testimonio y memoria*. Buenos Aires, mimeo.
- Slavsky, L., Skura, S. (2002a) "1901-2001 – 100 Años de Teatro en Ídich en Buenos Aires", en Feierstein, R. y S.A. Sadow (comp.), *Recreando la Cultura Judeoargentina 1984-2001: en el umbral del segundo siglo*. Buenos Aires, Milá, pp. 294-308.
- . (2002b). "Judíos de Buenos Aires. Gente de Teatro (ídich)". 11th International Research Conference of The Latin American Jewish Studies Association "The Construction of Identity in Jewish Latin America", Río de Janeiro. Disponible en: <hcc.haifa.ac.il/~lajsa>.

- . (2004). "El teatro ídich como patrimonio cultural judío argentino", en Feierstein, Ricardo y Stephen Sadow (comp.), *Recreando la cultura judeoargentina/2*, Tomo 2. Buenos Aires, Milá, pp. 241- 249.
- Slobin, M. (2003). "From Vilna to Vaudeville: *Minikes and Among the indians* (1895)", en Schechter, Joel (ed.) *Popular theatre: a sourcebook. Worlds of performance*. Londres, Routledge, pp. 202-211.
- Steinlauf, M., Polonsky, A. (eds.) (2003). "Focusing on Jewish popular culture in Poland and its afterlife", *Studies in Polish Jewry*, vol. 16, Littman Library of Jewish Civilization.
- Straitman, M. (c.1925). *Gran ciudad* (Groyse shtot), Buenos Aires, m.i.
- Stutshevsky, Y. (1962). *El mancebo de Vilna 1816-1850. Leyenda sobre un genio musical judío. Relato biográfico*. Tel Aviv, Y. L. Peretz.
- Suárez Urtubey, P. (1995). "La creación musical en la generación del90," *Historia General del Arte en la Argentina*. Vol. 7, pp. 59-140. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Svarch, A. (2005), *El comunista sobre el tejado. Historia de la militancia comunista en la calle judía*. Tesis de grado inédita.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York-Londres, Routledge.
- Tenovsky, Simón (1958). "Poker" ó "Men schpilt a Poker". En: *Maestro Simón Tenovsky. Director y Compositor en sus bodas de plata con la música. 1933-1958*. Buenos Aires, Ed. Argentina, pp 15 -16.
- Terry, M. [s.d.] "Yiddish theatre", en New York Public Library, Stephen A. Schwarzman Building, Collections & Reading Rooms, Dorot Jewish Division. Disponible en: <http://legacy.www.nypl.org/research/chss/jws/yiddishintro.html>, 30.9.2012.
- Tkach, A.; Czesler, S. (1955a), *Undzer hemshekh. Farn tsveytn lernyor / Proseguimos. Para el segundo grado*, Buenos Aires, Szmid y Eichenblat.
- . (1955b), *Undzer hemshekh. Farn dritn lernyor / Proseguimos. Para el tercer grado*. Buenos Aires, Szmid y Eichenblat.
- Toker, E. (2010). *Escritos*. Disponible en: http://www.eliahutoker.com.ar/escritos/gente_katz.htm.

- Traverso, E. (2014). *El final de la modernidad judía: historia de un giro conservador*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vinton, J. (1974). *Dictionary of Contemporary Music*. New York, E. P. Dutton.
- Wainschenker, K. (2013). "Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT". Trabajo presentado en las *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje13_wainschenker.pdf
- Weltman, G. (1957). "IFT, teatro de la vida. En su XXV° Aniversario", *Revista Nai Teater*, N° 34, Año XXI, pp. 1-2.
- Weinreich, U. (1953). *Languages in Contact: Findings and Problems*. New York, Mouton, The Hague.
- Weinstein, A., Gover de Nasatsky, M., Nasatsky, R. (1998). *Trayectorias musicales judéo argentinas*. Buenos Aires, Milá.
- Weinstein, A., Toker, E. (2004). *La letra ídich en tierra argentina. Bio-bibliografía de sus autores literarios*. Buenos Aires, Milá.
- Zuker, N. (1933) "Introducción". En: M. N. Springberg, *Éxito (Erfolg)* Buenos Aires. 1-6.
- Zuker N. (Red.) (1951). *Seis años. Arte teatral judío*, Buenos Aires, Edición especial al sexto aniversario de la empresa teatro "Soleil".

Archivos consultados

- Colección publicaciones hemerográficas, Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Colección publicaciones hemerográficas, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Archivo Teatro IFT, Buenos Aires.
- Colección partituras, Audioteca-mediateca Gustavo "Cuchi" Leguizamón, Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Archivo documental privado de Miguel Ficher, Haydée Seibert, Carlos Grätzer y Andrés Schlichter.

Fondo documental Guillermo Graetzer, Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", UCA.

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA).

Centro de documentación Mark Turkow, AMIA.

Archivo de la Sociedad de Actores y actrices Israelitas (*actiorn farein*) Archivo Histórico IWO, Buenos Aires.

Colección de afiches de teatro ídish, Archivo Histórico IWO, Buenos Aires.

Colección de programas de teatro ídish (Excelsior, Idramst, IFT, Mitre, Ombú, Soleil,) Archivo Histórico IWO, Buenos Aires.

Colección de textos dramáticos (*teater pjeses*), Archivo Histórico IWO, Buenos Aires.

Colección partituras de teatro (Sección Música) Operetas, Archivo Histórico IWO, Buenos Aires.

Salgado, S. "Jacobó Ficher Collection". Washington D.C., Music Division of the Library of Congress, 2005. Disponible en: http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxml-music/eadpdfmusic/mu003005_x.pdf. Último acceso: 9 de febrero de 2012.

Los autores

Paula Ansaldo

Es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es becaria doctoral del CONICET con el proyecto “Teatro judío: presencia y productividad en el campo teatral de Buenos Aires en el período 1926-1957”. Se desempeña como crítica e investigadora teatral en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación y forma parte del Núcleo de Estudios Judíos dependiente del IDES. Desde 2011 es jurado de los premios Teatro del Mundo. Integra el proyecto UBACyT “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídich castellano. Teatro, prensa y educación judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”.

Lucas Fiszman

Es Licenciado y Profesor en Letras, con orientación en Lingüística, por la Universidad de Buenos Aires. Dicta clases en la carrera de Antropología (Universidad de Buenos Aires). Participó en diversos proyectos UBACyT, siempre centrado en problemáticas vinculadas con el uso y el desarrollo del idish en Argentina. Publicó artículos y reseñas en revistas especializadas nacionales e internacionales. Ha sido becario del Servicio Alemán de Intercambio Académico, de la Universidad de Tel Aviv, *Beyt Sholem Aleykhem* y de *Goldreich Family Institute for Yiddish Language, Literature, and Culture*. Sus líneas de investigación y producción se vinculan con el contacto de lenguas y la alfabetización idish en Argentina. Integra el proyecto UBACyT “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico idish castellano. Teatro, prensa y educación judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”.

Silvia Glocer

Es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Ejerce la docencia en la carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad y en el Conservatorio Provincial “Alberto Ginastera” de Morón. Es musicóloga en la Biblioteca Nacional. Canta en el Coral Femenino de San Justo, dirigido por Roberto Saccente, de quien es además su asistente. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología. Desde el campo de la musicología estudia las relaciones entre música y política. Su tema de doctorado estuvo vinculado al exilio de músicos judíos que se dirigieron a la Argentina escapando del nazismo. En relación a este tema, publicó en forma local e internacional diversos artículos como “La melodía del doble destierro.

La inmigración de músicos judíos hacia la Argentina en el período 1933-1945”, “Pequeños exiliados, grandes músicos”, “Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes”, “La inserción profesional en orquestas argentinas de músicos judíos exiliados durante el nazismo (1933-1945)”, y “Jewish composer exiled in Argentina during the Nazi Period (1933-1945)”. Publicó en 2015 el libro *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas por el nazismo*, que realizó junto al Dr. Robert Kelz de la Universidad de Memphis (USA). Se encuentra en prensa su libro *Melodías del destierro*, basado en su tesis doctoral. Codirige el proyecto UBACyT “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish castellano. Teatro, prensa y educación judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”.

Silvia Hansman

Es archivera, Master en Diseño Instruccional (MEd. MID) y especialista en teoría y práctica archivística (Auburn University 2000). Se desempeña como directora del archivo histórico de la Fundación IWO (desde 2005) y como coordinadora del proyecto de rescate y puesta en valor de la Biblioteca y Archivo Histórico del Museo Nacional Ferroviario (desde 2014). Coordinó proyectos archivísticos en la Asociación Argentina de Productores Teatrales (2013-2014), en la oficina privada del ex Presidente Raúl Alfonsín (2014-2015), y en el Departamento de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación (2010-2012), entre otros. Es coautora de los libros *Oysfarkoyft/Localidades agotadas/Sold Out. Afiches del teatro ídish argentino*. Integra el proyecto UBACyT “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish castellano. Teatro, prensa y educación judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”.

Susana Skura

Es Magister en Análisis del Discurso y Licenciada en Ciencias Antropológicas (orientación Sociocultural) por la Universidad de Buenos Aires y posee un posgrado en Psicología Social. Ejerce la docencia en las carreras de Letras y de Antropología, ambas de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad. Ha investigado los usos y representaciones del ídish en Buenos Aires, en la vida cotidiana y el teatro en sucesivos proyectos de investigación UBACyT radicados en el Instituto de Lingüística, codirigió junto a Pablo Kohan el proyecto “Música, imagen y lengua de origen en los géneros musicales del teatro ídish argentino en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1930-1950)” y actualmente dirige el proyecto “Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish-castellano. Teatro, prensa y escolarización judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”, en el marco del Subsidio UBACyT 2014-2017. Desde 2006, se desempeñó como investigadora y entrevistadora del Archivo Oral de la Asociación Civil Memoria Abierta, donde ha realizado 170 entrevistas. Es miembro de la Asociación Argentina de Teatro Comparado, de la *American Anthropology Association* y de la *Latin American Jewish Studies Association*. Ha publicado numerosos artículos y contribuciones en libros y revistas. Es coautora de los libros *Oysfarkoyft/Localidades agotadas/Sold Out. Afiches del teatro ídish argentino; Y nadie quería saber. Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina* y *Testimonio y archivo*. Ha publicado las compilaciones *Reflexiones sobre el ídish y Sh. An-ski, El Dibuk: Teatro y Etnografía* y las fichas de cátedra *Lenguaje, cultura y sociedad. Perspectivas integradoras* y *El habla en interacción: La comunidad*.

