

Hacia la conformación de un circuito teatral en ídish: un recorrido por las primeras décadas del teatro judío en Buenos Aires (1901-1930)

Towards the conformation of a Yiddish theater scene: a journey through the first decades of the Jewish theater in Buenos Aires (1901-1930)

Dra. Paula Ansaldo¹

paulansaldo@hotmail.com

Resumen:

En este trabajo abordamos la historia del teatro judío de Buenos Aires en sus primeras décadas, centrándonos en el período 1901-1930. Mediante este recorrido pretendemos dar cuenta del proceso de conformación de un circuito teatral en ídish en la ciudad de Buenos Aires, interrogándonos sobre las razones que provocaron su expansión en la década del 20, así como también acerca de los obstáculos que tuvo que enfrentar y que dificultaron su estabilización, hasta llegar finalmente a su período de mayor auge a partir de los años 30. Buscamos así mostrar el importante papel que tuvo el teatro en la vida de los inmigrantes judíos que llegaron a la Argentina, para quienes se constituyó como un espacio de encuentro y de reproducción identitaria, y simultáneamente como un medio de arraigo a través del cual pudieron sentar bases en el nuevo país.

Palabras clave: Teatro judío, Buenos Aires, Idish Inmigración, 1901-1930.

Abstract:

In this essay, I will focus on the history of the Jewish theater of Buenos Aires in its first decades, in the period 1901-1930. I aim to explore the development process of the Yiddish theater scene in Buenos Aires, inquiring about the reasons that caused its expansion since the '20s. I will also explore the obstacles that this theatre had to face until finally reaching its peak in the 30s. By doing this, I will try to show the important role that the theater play in the life of the Jewish immigrants that arrived in Argentina and to demonstrate how the Jewish theatre functioned as a meeting place that allowed the newcomers to build an identity and, at the same time, create connections with their new country.

Keywords: Jewish theatre, Buenos Aires, Yiddish; immigration, 1901-1930.

Recibido: 26/ 06/ 2020. Aceptado: 02/11/2020.

¹ Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo y docente del Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

El desarrollo de un circuito teatral destinado específicamente a los espectadores judíos comienza en la Argentina casi en simultáneo con el crecimiento de la colectividad judía en el país. Ya en los primeros años del siglo XX encontramos registro en Buenos Aires de representaciones teatrales realizadas en ídish –la lengua hablada por la mayor parte de la población judía de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial– lo cual da cuenta de la importancia que tenía el teatro para los inmigrantes judíos recién llegados a la hora de forjar vínculos y asentarse en un nuevo territorio. Si bien la primera representación en ídish en Buenos Aires suele situarse en 1901, con el estreno en el Teatro Doria de la opereta cómica *El tartamudo* de Abraham Goldfaden, este circuito tiene su período de mayor crecimiento a lo largo de la década del 20 y especialmente a partir de 1930, cuando Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de importancia internacional. Durante esta época dorada, que se extendió hasta entrados los años 50, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish, por lo que estaban dirigidas al público judío. Estos teatros realizaban funciones de martes a domingo, con doble función los fines de semana, y sus salas siempre se mantenían llenas. Esta gran afluencia de público posicionó a Buenos Aires como un destino obligado en las giras de los artistas y compañías itinerantes del teatro judío, convirtiéndolo también en un polo teatral que atraía a una gran cantidad de actores, actrices y directores judíos que buscaban radicarse en el continente americano. De esta forma, en el período de entre guerras, el teatro judío –al igual que las publicaciones periódicas y los libros– operó no dentro de los bordes nacionales sino a través de ellos, ya que formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish parlantes alrededor del mundo que permitía que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires.

Debido a esto, para comprender el lugar que ocupó Buenos Aires en el mapa teatral judío mundial a lo largo de la primera mitad del siglo XX, es necesario abordar su desarrollo a partir de una perspectiva que pueda dar cuenta de la interacción entre la dimensión nacional y la transnacional. Esto implica partir de un abordaje cartográfico como el que propone el Teatro Comparado, disciplina que estudia “los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad” (Dubatti, 2012, p. 110). Esta mirada cartográfica del teatro resulta particularmente útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no necesariamente se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados Nacionales. Esto se debe a que, como señala Dubatti (2012), la territorialidad del teatro compone mapas de geografía teatral que no necesariamente coinciden con los mapas de la geografía política, sino que dialogan con ellos por su diferencia. En este mismo sentido, María Valeria Emiliozzi entiende al territorio “como una construcción social e histórica formalizada por la materialización de las actividades humanas en un espacio físico determinado, pero que se desplaza por fuera de los límites jurídicos, del espacio material” (2013, p. 20). Por esta razón, consideramos que a pesar de formar parte de un sistema cultural que funcionaba de forma transnacional, el teatro judío de Buenos Aires creó su propio territorio específico a partir del cual estableció vínculos con otras geografías.

En este trabajo buscaremos entonces indagar en la configuración de este circuito teatral en ídish que se desarrolló en Buenos Aires desde principios del siglo XX, interrogándonos acerca de las razones que provocaron su expansión en la década del 20 y su cada vez mayor conexión con otras territorialidades. Nos preguntaremos así por los obstáculos que tuvo que enfrentar y por los diferentes factores que contribuyeron con su estabilización, hasta llegar a su período de mayor auge a partir de los años 30.

Buenos Aires, ciudad cultural judía

En el año 1889 llega a Buenos Aires el vapor Wesser trayendo a 800 inmigrantes de origen judío. Este hecho se señala como el comienzo de la inmigración masiva judía al país. A partir de finales del siglo XIX la Argentina comienza a recibir importantes oleadas inmigratorias judías, conformadas mayormente por judíos ashkenazíes, es decir, originarios de Europa del Este, y de habla ídish. Durante esos años, pero en menor medida, llegan también judíos provenientes de Europa Central y judíos sefaradíes que arribaban principalmente desde los países de Medio Oriente. Ricardo Feierstein (1993) organiza las diferentes oleadas migratorias en tres grandes etapas: la primera de 1889 a 1914, proveniente de Rusia, Rumania y Turquía; la segunda de 1918 a 1933, proveniente de Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria; y la tercera, que comienza con el contexto del ascenso del nazismo, de 1933 a 1960 proveniente de Alemania, Europa Oriental e Italia.

Se estima que desde 1889 hasta 1940, llegaron a la Argentina más de 225 mil judíos². Muchos de estos inmigrantes se radicaron en la ciudad de Buenos Aires, aunque una gran parte se asentó en colonias agrícolas en el marco de los acuerdos entre el gobierno argentino y la *Jewish Colonization Association* (JCA), una asociación filantrópica creada en 1891 por el Barón Hirsch, con el objetivo de asistir a los judíos de Rusia y otros países de Europa del Este para emigrar, y escapar así de la violencia y el hostigamiento del régimen zarista. Por intermedio de la JCA, una gran cantidad de judíos provenientes de Rusia, se radicaron en asentamientos agrícolas establecidos en tierras financiadas por la Asociación, principalmente en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, en colonias tales como Moisés Ville y Basavilbaso. La JCA patrocinó también la creación de asentamientos agrícolas en la provincia de Buenos Aires, Santiago del Estero, La Pampa, así como también en Uruguay y el sur de Brasil³.

Sin embargo, la concentración de judíos en la ciudad de Buenos Aires fue creciendo cada vez más a lo largo de los años. Esto se debió, por un lado, a la nueva oleada migratoria que llegó en el período de entreguerras, compuesto en su mayoría por inmigrantes polacos que se instalaron en la ciudad de Buenos Aires⁴. Por el otro, se debió a la migración interna, es decir, al movimiento del campo a la ciudad que se produjo especialmente en la segunda generación de judíos ya nacidos en Argentina que encontraban en las ciudades como Buenos Aires, Rosario o Córdoba, mayores posibilidades para incorporarse al mercado

2 Para más información sobre las cifras de la inmigración judía ver: Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana; Avni, H. (1983). *Argentina y la Historia de la Inmigración Judía 1810-1950*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Magnes-AMIA.

3 Para una historia de las colonias judías ver: Cherjovsky, I. (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: la colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.

4 Ver: Bargman, D. (2011). Judíos oriundos de Polonia en la Argentina: Construcciones identitarias y asociacionismo étnico hasta la segunda posguerra. En Kahan, E., Schenquer, L., Setton, D. & Alejandro Dujovne, A. (comps.). *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judía en la Argentina*. (pp. 165-190). Buenos Aires: Ediciones Lumiere.

laboral urbano y en muchos casos, asistir a la universidad⁵. De esta forma, el asentamiento de judíos en determinadas zonas de la Capital fue dando lugar a la creación de barrios identificados como “judíos”: el Once y Villa Crespo. En esos barrios se encontraban la mayoría de las instituciones comunitarias y religiosas, y gran parte de las escuelas y los teatros judíos.

Como en todos los países a los que arribaron, los inmigrantes judíos que se radicaron en Argentina comenzaron a desarrollar un circuito cultural propio en ídish: publicaron libros, fundaron diarios y revistas, formaron bibliotecas, clubes, coros y sociedades de residentes para brindarle apoyo a los recién llegados. Crearon también escuelas complementarias, a la que asistían la mayoría de los hijos de inmigrantes judíos luego de la jornada en la escuela estatal⁶. De esta forma, el ídish no se recluyó en el ámbito doméstico, sino que fue la lengua en la que se desarrolló la vida política, artística y cultural de los judíos ashkenazíes durante la primera mitad del siglo XX. La persistencia del uso del ídish opuso así resistencia a las políticas homogeneizadoras del Estado argentino tendientes a la imposición de una identidad nacional monolingüe. La lengua funcionó así como un puente que los unía con sus compatriotas y que los conectaba con el viejo hogar y “constituyó para esos inmigrantes uno de los sustitutos simbólicos del territorio perdido, un espacio de encuentro y reconocimiento de membresía común” (Skura y Fiszman, 2009, p. 74). En este sentido, para los judíos argentinos el ídish no fue únicamente su vehículo de expresión cotidiana, sino que se convirtió en un elemento constitutivo de su identidad.

El teatro ídish formó parte así de un circuito cultural que lo incluía y lo trascendía, por lo que su desarrollo estuvo siempre estrictamente ligado a la existencia de otras expresiones culturales e institucionales judías, tales como la prensa periódica. El primer periódico publicado en ídish, *Der Viderkol* (El eco), apareció en 1898 y para 1930 ya existían en Buenos Aires “seis diarios y dieciocho revistas, frente a los tres diarios y las quince revistas italianas, o los cuatro y once españoles” (Dujovne, 2014, p. 71), lo cual demuestra el gran desarrollo que ya tenía en esa época la palabra impresa en ídish. Prácticamente todos los diarios judíos incluían una sección donde reseñaban los espectáculos teatrales en ídish que se presentaban en Buenos Aires, y eran a su vez, el principal medio de difusión de las obras, por medio de avisos que anunciaban tanto los espectáculos en cartel como los que estaban por estrenarse. En su artículo “El periodismo, las letras y el teatro judío en la Argentina”, el intelectual Samuel Rollansky señalaba en este sentido:

5 Feierstein señala diferentes momentos en el modo de inserción laboral de los inmigrantes judíos: entre 1889 hasta aproximadamente 1910, los judíos se dedicaron a las actividades primarias, debido a la importancia de las colonias agrícolas. Luego, a partir de 1910 hasta aproximadamente la década de 1940 podemos encontrar su presencia mayormente en el sector secundario (artesanos, y luego operarios industriales o pequeños propietarios de empresas textiles) y terciario (comercio) en detrimento del primario. Aparece aquí la importancia de la figura del *cuéntenik*, el vendedor a plazos. Por último, entre aproximadamente 1945 y 1960, Feierstein señala una fuerte concentración en actividades comerciales, actividades industriales, y una notoria inserción en actividades profesionales y/o directivas, gerenciales y empresariales (1993, p. 131-132).

6 Hasta la década del 60, las escuelas judías, fueran laicas o religiosas, continuaron siendo complementarias y funcionando a contra turno de la escuela estatal. Para una historia de las escuelas judías ver: Zadoff, E. (1994). *Historia de la educación judía en Buenos Aires, 1935-1957*. Buenos Aires: Milá.

Los directores de los diarios israelitas de Buenos Aires se empeñan en elevar el nivel de sus lectores: publican semanalmente páginas dedicadas a las letras, el teatro, a los niños y a otras cuestiones de orden cultural. Las instituciones de la colectividad encuentran en los diarios una sólida palanca para sus labores. En ninguna parte se dedica tanto espacio a las actividades societarias como en nuestra prensa (1940, p. 80).⁷

La formación de coros y orquestas jugaba también un papel fundamental en el desarrollo del circuito teatral judío, puesto que la mayoría de las obras incluía canciones y baile, que eran interpretadas en vivo. Las orquestas formadas por músicos judíos encontraban así en el teatro un espacio de inserción laboral. De la misma manera, pintores y artistas plásticos que llegaban desde Europa se incorporaban en el teatro como escenógrafos.

Asimismo, para los inmigrantes el teatro judío se convirtió en un espacio de encuentro y socialización, un ambiente familiar e íntimo que les ayudaba a lidiar con el desarraigo, y que funcionó “como un medio de contención familiar mientras se producía la adaptación al nuevo ambiente social” (Slavsky y Skura, 2002, p. 297). En este sentido, el teatro resultaba un espacio idóneo donde ver reflejados los conflictos y desafíos que se les presentaban en este nuevo contexto, generar vínculos con la nueva realidad y construir una identidad en la polifonía de costumbres, creencias y hábitos que coexistían en Buenos Aires. Por otra parte, la mayoría de estos inmigrantes tenían ya incorporada la asistencia al teatro como una práctica cultural relativamente habitual dado que las compañías teatrales judías se presentaban por esos años a lo largo de toda Europa. Para los inmigrantes recién llegados, el teatro resultaba así un lugar donde combatir el desarraigo al recordar las costumbres y tradiciones propias, y compartir la lengua materna. En este aspecto, el teatro en castellano no podía cumplir esta función en tanto que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado, lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local. Si bien encontramos personajes judíos en el teatro nacional ya desde principios de siglo XX⁸, mayormente en roles secundarios, e incluso en algunas oportunidades como personajes centrales –como en el caso del sainete *El barrio de los judíos* de Alberto Vacarezza estrenado en 1919 por la Compañía Arata-Simari-Franco en el Teatro Nacional– la representación que se hacía de ellos estaba basada en la caricatura y el estereotipo antisemita, que se alejaba fuertemente del referente real⁹. Estas obras propiciaban la asimilación y los matrimonios entre judíos y criollos, atribuyéndole a la población judía una actitud sectaria que debía ser superada, planteo que resultaba ofensivo, doloroso, y de ninguna manera risible o disfrutable, para los inmigrantes judíos. Por estas razones, y a diferencia de lo que sucedía en

7 La traducción es de Salomón Resnick y se encuentra incorporada a la edición del Comité de homenaje a El Diario Israelita, *Cincuenta años de vida judía en la Argentina*.

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

9 En la obra de Vacarezza, por ejemplo, se utiliza el ideolecto para señalar la pertenencia identitaria de los personajes, como era habitual en el sainete. Pero en el caso del personaje judío, su lenguaje contiene palabras que no poseen significado alguno y que no evocan la sonoridad del ídish, la lengua que realmente hablaban los judíos que provenían de Rusia y Europa del Este, sino la del ruso: “DON SAMUEL: ¡Rancanosky! ¡Vitronasky! ¡Proxhy transky rudinosky!”. En este sentido, el autor se aleja fuertemente del referente, en tanto la forma de hablar de sus personajes no responde a la habitual exageración costumbrista, como en el caso del italiano o el español, sino que se trata de una manera de hablar íntegramente ficcional.

el caso de los españoles o italianos¹⁰, para la población judía el teatro que se representaba en los escenarios nacionales resultaba ajeno y no los interpelaba, razón por la cual se volcaban en su mayoría, e independientemente de su posibilidad de comprender o no el español, al teatro representado en ídish.

Primeras décadas del circuito teatral judío

Dar cuenta del período inicial del teatro judío en Argentina presenta numerosas dificultades debido a la escasez de fuentes históricas acerca de estas primeras décadas. Basta con señalar que incluso la fecha de la primera representación de una obra en ídish en Buenos Aires se encuentra discutida. Algunos historiadores (Rollansky, 1940; Beylin, 1938; Slavsky y Skura, 2002) sitúan el comienzo del teatro judío en Argentina en 1901 con la representación en el Teatro Doria de la opereta cómica *Chu-ne-lemel* de Abraham Goldfaden¹¹ por la Compañía Israelita de Artistas Aficionadas. La obra, titulada en español *El tartamudo o Fanatismo y civilización*, se estrenó el 21 de agosto de 1901 (Beylin, 1938, p. 88) y fue dirigida por los artistas Finkel y Blank, dos actores que provenían de la troupe de Goldfaden, quienes además encarnaron a los personajes principales.

Sin embargo, otros historiadores (Palant, 1959; Mirelman, 1988) señalan la existencia de representaciones en ídish anteriores a *El tartamudo*, en el salón Stella D'Italia, donde se presentaron una serie de pequeñas piezas que incluían: *Vermut en el catre* del periodista Segismundo Levín, *El judío rico*, y un acto y el prólogo de la obra *Bar Kochba*, de Abraham Goldfaden. Encontramos por lo menos dos testimonios que abonan este relato: en primer lugar, un artículo publicado por un espectador de la época en el diario inglés *The Jewish Chronicle*¹², donde se hace referencia a *El tartamudo* como el tercero de tres estrenos de Goldfaden, luego de la presentación de *Bar Kochba* y de *Di Kishefmakherin/La bruja*. En segundo lugar, una entrevista a la actriz Marcela Weiss publicada en la *Revista Comedia* (R. M., 1926, pp. 51-52), en la cual la ya por entonces renombrada actriz narra los comienzos de su carrera en el teatro ídish a los seis años junto a su padre Bernardo Weissman, y señala que las primeras representaciones se realizaron en el salón Stella D'Italia, pero que luego, con la llegada de una mayor cantidad de actores judíos inmigrantes, se decidió formar una compañía para actuar en el Teatro Libertad, pasando finalmente al Doria. El relato de la actriz coincide con el del historiador Pablo Palant (1959) quien señala que, dado el apoyo por parte del público a estas primeras representaciones, las funciones comenzaron a darse de manera regular durante 1901, con frecuencia semanal, en las salas de los teatros Libertad y Doria.

No obstante, es probable que haya sido recién con el estreno de *El tartamudo* que se haya logrado presentar una obra teatral en su totalidad, y no únicamente fragmentos o cuadros, y que haya sido entonces cuando se formó una compañía de teatro israelita estable. Esto puede verse en el afiche de esta primera obra, que indica la participación de 35

10 Para la década del 20 los personajes judíos aún no recibían en el teatro el mismo tratamiento que el resto de los inmigrantes, lo cual puede verse, por ejemplo, en el título de la obra *Criollos, gringos y judíos* (1921) de Alberto Rada que revela cómo los porteños distinguían este grupo inmigratorio del resto de los extranjeros, probablemente motivados por las notables diferencias visibles que los caracterizaban: vestimenta, costumbres, lengua, ritos religiosos (Zayas de Lima, 2001).

11 El título original de la obra es *Di tsvey kuni-lemel/Los dos Kuni-Lemel* y fue estrenada en 1880.

12 Ver: Hassan, D. (25 de octubre de 1901). Notes from Argentina. *The Jewish Chronicle*, p. 5.

actores y una orquesta compuesta por 25 miembros, lo cual nos habla de una importante producción en lo que se refiere a la puesta en escena. Este gran despliegue visual posiciona a la obra más cerca del teatro profesional que de una iniciativa amateur, como sí lo habían sido probablemente las experiencias anteriores. Así se señala en las memorias del actor Bernardo Weissman¹³, considerado ya en ese momento como el fundador del teatro idish en Argentina, fuente que toman tanto Beylin (1938) como Rollansky (1940) para señalar a *El tartamudo* como la primera obra representada. Es probable que, por estas razones, el año 1901 haya sido tomado como la fecha oficial de comienzo del teatro judío en Argentina, aceptada tanto por los historiadores como también por la colectividad judía del período, como puede verse en la fecha del festejo por el 40° Aniversario del Teatro Israelita en Argentina que tuvo lugar en el año 1941 en el estadio Luna Park.

Los historiadores señalan que en 1902 llegó a Buenos Aires una nueva camada de actores y actrices entre los que se encontraban Carlos Gutentag y su esposa Berta Axelrod Gutentag, y los actores Morris Zager y Boris Averbach, lo cual le dio nuevo impulso al campo teatral local. Las compañías que se formaron durante esos años, tales como la Compañía Israelita de operetas, dramas y comedias dirigida por Gutentag, se presentaron en diversas salas de la capital: el Teatro Politeama, Teatro Battaglia¹⁴, Orfeón Español, Salón Garibaldi, Teatro Olimpo, Nacional, Salón Teatro Italia Unita, Teatro Odéon. Entre los artistas más jóvenes figuraban Enrique Chaico, Marcela Levín, Berta Singerman, Marcela Weiss y Fanny Brena, quienes se incorporarían luego a la escena nacional en español.

Ya desde estos primeros años, el naciente teatro idish porteño comenzó a recibir la visita de reconocidos artistas extranjeros que enriquecieron el campo teatral local. Tanto Beylin (1938) como Rosenzvaig (1991) sostienen que la primera estrella invitada que llegó al país fue Jacobo Zilbert en el año 1902. Por su parte, Pablo Palant señala que “en 1904, en el Rivadavia –hoy Liceo– se presentó una compañía encabezada por la señora Zuckerman y el señor Josephson (...) En 1908 nos encontramos con Sigmund Faiman, quien llega junto con Fanny Epstein” (1959, p. 174). Entre las visitas más destacadas de estos primeros años, cabe señalarse la llegada en 1911 del reconocido actor judío Maurice Moscovitch, quien llevó a escena obras de Ibsen, Strindberg y Shakespeare, adaptando incluso *El mercader de Venecia* al idish, y encarnando él mismo el papel del usurero judío Shylock. Unos años después, llegaron al país los actores Samuel Goldenberg en 1914, Rudolf Saslavsky en 1922, Abraham Morevski en 1928 y en 1924, la gran estrella del teatro ídish norteamericano Boris Tomashefsky. Según Sandrow (1996) fue Tomashefsky quien modificó la costumbre de que los mismos actores vendieran las entradas para el espectáculo yendo de puerta en puerta –práctica que era muy habitual hasta entonces en el ámbito judío– ya que fue su insistencia en contra de este método, la que obligó a los empresarios a colocar un cartel en la ventana del teatro aclarando que las entradas únicamente se venderían en la boletería.

El creciente desarrollo del teatro en ídish durante este período puede advertirse también en la aparición de artículos en la prensa en castellano, que reseñaban las presentaciones de actores y actrices en el teatro judío. Una de las más temprana que encontramos aparece en 1916 en la revista *Caras y Caretas*, donde se valora el trabajo de diversos actores judíos, y se destaca la labor de Malvina Lobel, a la cual llaman “la Sarah

13 Las memorias del actor se publicaron en el diario *Di Presse* el 20 de julio de 1928.

14 Llamado luego Grand Splendid y transformado hoy en la librería El Ateneo.

Bernhardt judía”¹⁵, quien presentó la obra *Madame X* de Alexandre Bisson en el Teatro Olimpo.

Como puede verse, ya muy tempranamente el naciente teatro judío de Buenos Aires se constituyó a partir de las visitas de actores extranjeros que venían a la Argentina como parte de sus giras internacionales trayendo su propio repertorio. La llegada de artistas del exterior facilitaba el sostenimiento de los teatros y era lo que permitía el crecimiento de la temporada teatral. Sin embargo esto provocó que, a pesar de que existieron escritores judeo-argentinos que escribieron piezas teatrales en ídish, fueron pocos y aislados los casos en que los autores nacionales pudieron ver sus obras representadas en la escena porteña. Si bien muchas de estas obras fueron publicadas en antologías o revistas literarias, la mayoría nunca llegó a los escenarios¹⁶. Entre los pocos casos de autores nacionales que escribieron en ídish cuyas obras fueron representadas encontramos los de: *Goles/El cautiverio* de Mordejai Alpheron, presentada en 1926, *Di yiddishe firstin fun Patagonye oder Nekome fun indyaner/La princesa judía de la Patagonia o Venganza de indios* de Jacobo Liachovitsky, estrenada en 1919, y *Zisie Goy* de Samuel Glasserman, que fue llevada a la escena en 1930 por el reconocido actor norteamericano Samuel Goldenberg¹⁷. Esta ausencia de obras estrenadas en ídish que le dieran voz a las problemáticas de los judíos argentinos fue una falta que la inteligencia judía denunció ininterrumpidamente sin lograr ningún éxito, mientras veían que autores judíos tales como César Tiempo, Samuel Eichelbaum y Bernardo Graiver se volcaban a la dramaturgia en español y presentaban sus obras en los teatros nacionales¹⁸.

Por otro lado, según han postulado los historiadores, hasta finales de la década del 20 muchas de las empresas teatrales judías se sostenían gracias al dinero proveniente de la prostitución. En Buenos Aires, donde la prostitución fue legal entre 1875 y 1936, existió una importante red de trata de blancas –llamada primero Sociedad Israelita de Socorros Mutuos “Varsovia”, luego Zwi Migdal– que operó en la Argentina trayendo cientos de mujeres desde Europa del Este para trabajar en sus prostíbulos. Mirelman sostiene que el auditorio del teatro judío estaba en gran medida compuesto por los rufianes (como se denominaba a los proxenetes) y sus mujeres “que eran el verdadero sostén del teatro” (1988, p. 289), Astro se refiere a la “influencia del dinero sucio en el teatro ídish” (2006, p. 215), Slavsky y Skura señalan que durante este período los rufianes “invertían su dinero en la producción teatral y las mujeres que explotaban formaban una parte importante de su auditorio” (2002, p. 298), y Nora Glickman afirma que “era bien sabido que los traficantes contaban con el apoyo de las autoridades policiales y que eran los protectores financieros del teatro ídish” (1984, p. 50). En este sentido, fue ese sector de la población judía el primero que consideró el teatro como propio, convirtiéndolo en un espacio de socialización y encuentro.

15 La comparación de los actores y actrices judíos con referentes reconocidos del mundo no judío era muy usual en la prensa argentina de la época, como forma de valorizar a los intérpretes de la escena ídish. Al comediante Menashe Skulnik, por ejemplo, lo presentaban como el Charles Chaplin judío.

16 Por ejemplo, la editorial de Gregorio Kaplansky publicó algunas de las obras teatrales de Mordejai Alpheron (Dujovne, 2014, p. 86), y Liachovitsky publicó su obra en la revista literaria *Bikhlekh far Yedn/Libritos para todos* (Skura, 2007, p. 11).

17 Para un análisis de estas obras ver: Skura, S. (2007). A por gauchos in chiripá... Expresiones criollistas en el teatro ídish argentino (1910-1930). *Iberoamericana*, 7 (27), 7-23.

18 Para un análisis sobre estos autores ver: Ansaldo, P. (2016). Sangre judía y corazón argentino: el inmigrante judío en el teatro de César Tiempo y Bernardo Graiver. En De Cristóforis, N. & Novick, S. (comps.). *Jornadas. Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.

Esta relación entre los tratantes de blancas y el teatro judío en Buenos Aires puede verse ya desde sus primeros años: en 1901 en un afiche de la opereta *Shulamis/Sulamita* de Abraham Goldfaden aparece una leyenda que indica que la función será a beneficio del cementerio israelita de Barracas al Sud, perteneciente a la Sociedad “Varsovia” (Beylin, 1938, p. 89)¹⁹. Este cementerio estaba siendo creado a raíz de que la colectividad no permitía que los tratantes de blancas realizaran sus entierros en los cementerios de la *Jevrá Kedushá* (Piadosa sociedad de entierros), posteriormente llamada AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina). Otro elemento que permite sospechar el rol de los tratantes de blancas como financistas teatrales es la enorme producción que tuvieron estas primeras obras. Como puede verse en los afiches de la época, todas las representaciones de estos primeros años contaron con la participación de una orquesta, un coro y hasta de bailarines profesionales, es decir que tenían más de setenta personas en escena. Esto nos lleva a pensar que es probable que el dinero proviniera del negocio prostibulario, puesto que, de otra forma, una inversión de tales características resulta impensable para una colectividad de inmigrantes recién llegados que no contaban con recursos suficientes para vivir, mucho menos para destinar a la producción teatral²⁰. Por otro lado, encontramos evidencia de la existencia de conflictos entre las compañías que recibían apoyo por parte de los tratantes de blancas y aquellas que querían atraer a un público más familiar, por ejemplo, en una aclaración que aparece en un afiche de 1906 donde un nuevo elenco de actores y actrices anuncia:

¡Respetable público! No le vamos a describir la obra porque es para ustedes ya conocida, pero queremos decirles que por favor no se equivoquen. Aparte de nuestro teatro hay otro teatro. Pero hay solo un teatro judío a donde las familias honorables pueden concurrir sin sentirse ofendidas (cit. en Beylin, 1938, p. 92).²¹

Por su parte, Mir Yarfitz (2019) en su trabajo sobre los judíos y el trabajo sexual *Impure migration: Jews and sex work in golden age Argentina*, se refiere al teatro ídich de este período como un espacio de particular visibilidad para los tratantes de blancas, ya que ofrecían financiación y un público entusiasta para las obras teatrales (2019, p. 125). Esto mismo es señalado en los testimonios del intelectual Pinie Katz quien afirma que los proxenetes “les financiaban las empresas y compraban las entradas más caras. La costumbre era que un boletero anduviera vendiendo entradas, y éste comenzaba por sus clientes más seguros, en sus bolsas y en sus burdeles” (1980, p. 4). En este mismo sentido, Rollansky (1940) señala que la comunidad judía argentina quería evitar la presencia de los tratantes de blancas en los teatros, pero la colectividad todavía era pequeña y por lo general pobre, por lo que los actores debatían entre actuar para un público “decente” o recibir el dinero necesario para sobrevivir. De esta forma, mientras que el teatro era para el público obrero una actividad importante, pero una más entre otras, para los rufianes era el único centro

19 En su artículo, Beylin (1938) señala que en sus memorias el actor Bernardo Weissman “olvida” mencionar esta representación entre las primeras que se realizaron en Buenos Aires –a pesar de que, como puede verse en el afiche de la obra, él encarna a uno de los personajes principales– probablemente con la intención de ocultar su vínculo con los tratantes de blancas.

20 Resulta muy difícil creer que estos artistas trabajaran de manera voluntaria o por poco dinero, especialmente teniendo en cuenta que, a falta de músicos judíos, la orquesta y el coro provenía de la comunidad italiana, que eran quienes controlaban el mundo de la ópera en esos años. En los afiches de las obras puede verse que la dirección musical estaba a cargo del músico italiano Enrique Astengo.

21 La traducción es de Cacho Lotersztain.

de su vida espiritual, uno de los pocos espacios donde aún podían ejercer su influencia. Es así que, a pesar de que para ese entonces habían sido expulsados de la mayor parte de los espacios de la comunidad, hasta 1926 el teatro siguió siendo una actividad de la que los tratantes de blancas podían formar parte. Como señalaba el dramaturgo Leib Malaj:

Su último bastión de resistencia era el teatro al cual asistían y apatronaban. Ocupaban los palcos y los mejores asientos. Se intentó cerrarles las puertas de los teatros, pero esto fue resistido por ellos mismos y por los managers de los teatros, que veían en ellos una fuente de ingresos. (1927, p. 415).

De esta forma, la presencia de los proxenetas y sus pupilas en el teatro generó una serie de nociones entre los judíos de Buenos Aires, que llevaron a identificar al teatro judío con un espacio de inmoralidad e indecencia, no adecuado para familias. Yarfitz sostiene que el público de alguna manera sentía que ponía en riesgo su reputación cuando iba al teatro judío, puesto que temía ser confundido por los no judíos con un proxeneta o una prostituta (2019, p. 126). Por su parte, los críticos e intelectuales consideraban que la voluntad de los empresarios por satisfacer a los proxenetas tenía incidencia en la elección de los repertorios y que esto no permitía que el teatro judío dejara de ser un mero entretenimiento para convertirse en una experiencia de mayor interés artístico y cultural. Lo cierto es que, más allá de la influencia concreta que los proxenetas realmente tuvieran, estas ideas desprestigiaban el teatro judío, y alejaban a un importante sector del público de las salas teatrales.

Este proceso comienza a revertirse a partir de 1926, cuando los principales teatros que presentaban teatro en ídich prohibieron oficialmente la entrada a los tratantes de blancas. Testimonios de la época indican que esto se produjo a raíz de un boicot teatral desatado a partir de la obra *Ibergus* (Regeneración)²² de Leib Malaj, que retrataba los sufrimientos de una mujer en un prostíbulo de Brasil²³. Según señala Malaj (1927), el recurso del boicot ya había intentado utilizarse en otras oportunidades²⁴, pero había tenido escaso éxito debido a que el público había continuado asistiendo al teatro, ya fuera abierta o secretamente. Sin embargo, el rechazo a presentar la obra por parte del empresario teatral Adolf Mide, suscitó una fuerte polémica llevada adelante principalmente por el diario *Di Presse*, con el escritor y periodista Jacobo Botoshansky –quien sería luego el director de la pieza de Malaj en el Teatro Politeama– a la cabeza. Mirelman señala que mientras que “*Di Presse* atacó al empresario y su teatro por transigir con los tratantes de blancas. *Di Idische Tzaitung* defendió el derecho del empresario a seleccionar las obras. La áspera disputa entre los dos diarios siguió por varios meses” (1988, p. 289). El rechazo de la obra *Ibergus*, fue utilizada por Botoshansky y *Di Presse* como el ejemplo que demostraba la influencia innegable que los

22 La obra fue traducida y publicada en español por Nora Glickman y Rosalía Rosembuj en 1984.

23 Es probable que la decisión de situar el argumento en Brasil tuviese el objetivo de distanciar mínimamente la acción, que tocaba muy de cerca a los espectadores del teatro ídich, y evitar así reacciones adversas. En el teatro en español, en cambio, la problemática pudo ser retratada de manera mucho más clara en la obra *Nadie la conoció nunca* (1925) de Samuel Eichelbaum, que narra la historia de una mujer judía víctima de la trata de blancas en Buenos Aires.

24 En 1908 a raíz del estreno de la obra *Miriam* de Peretz Hirschbein, que tematizaba los sufrimientos de una prostituta judía, se había formado el grupo *Yungt* (Juventud) para combatir la presencia de los tratantes de blancas en los teatros judíos. La reacción de los espectadores al descubrir rufianes en la sala durante la presentación de la obra es relatada por el escritor Manuel Galvéz en sus memorias: “...una noche, en un teatro en que se representaba una pieza cuya protagonista era una muchacha seducida por un caften, el público, reconociendo entre los asistentes a varios traficantes, los echó a la calle” (cit. en Feierstein, 2007, p. 302).

proxenetas ejercían en el teatro, y fue el puntapié inicial para comenzar una dura campaña en contra de su presencia en los teatros.

No obstante, nuevas investigaciones como las de Tova Markenson²⁵, ponen en tela de juicio este relato y señalan otras razones por las que tanto Mide, como el *Idishn Aktiorn Fareyn*/Sociedad de Actores Israelitas (SAI) podían sentirse reacios a poner en escena la obra. Markenson señala que algunos de los personajes de la pieza de Malaj se encontraban claramente inspirados en actores y empresarios teatrales reales de Argentina y Brasil, y que es probable que los dirigentes del Gran Teatro Israelita Ombú no quisieran arriesgarse a ofender a influyentes figuras del medio teatral judío al poner en escena la obra. En el manifiesto publicado en respuesta a la campaña de *Di Presse*²⁶, los actores acusados de transigir con los rufianes señalan que el motivo por el que habían rechazado la obra no era su temática, sino el hecho de que carecía de méritos artísticos suficientes. Asimismo, acusaban a Botoshansky de estar llevando adelante una campaña difamatoria contra el teatro motivado por intereses comerciales, como puede verse en las declaraciones a la prensa del actor Moris Gelber quien hace referencia a:

(...) la campaña que nos está haciendo un diario muy caracterizado entre nuestros connacionales, con el fin de hacernos el vacío y poder levantar un teatro auspiciado por varios allegados a la casa, prescindiendo para su explotación de los elementos que actualmente trabajamos en esta. (R.M., 1926, p. 52)

No obstante, a pesar de las diferentes versiones que pueden encontrarse sobre lo sucedido, las consecuencias del conflicto por *Ibergus* y el desprestigio que sufrieron tanto los actores como los teatros judíos fue tal, que llevó a que los empresarios teatrales se vieran obligados a colocar un cartel en la puerta de los teatros que decía “*Far tmeim farboten*”, que significa “Prohibida la entrada a los impuros”. Esta frase puede verse también en algunos afiches de la época. Yarfitz (2019) señala que el término *tmeim*, que en hebreo bíblico significa impuro, era la forma que utilizaban los judíos respetables para referirse a los tratantes de blancas. La palabra funcionaba como un código que era comprendido por todos los miembros de la colectividad, pero desconocido fuera de ella. Por otra parte, en español, un idioma que sí podía ser entendido por los no judíos, se recurría a expresiones más ambiguas, tales como “Espectáculos altamente morales para familias” o “La empresa se reserva el derecho de admisión”, que se utilizaban a fin de no contribuir a empeorar la reputación de la colectividad judía al asociarla con la trata de blancas. Sin embargo, si bien ya en 1926 se prohibió la entrada a los proxenetas a los teatros²⁷, fue recién en 1930, cuando la *Zwi Migdal* fue disuelta, que el teatro judío se liberó definitivamente de toda sospecha acerca de influencia prostibularia, lo cual permitió que un público más amplio comenzara a asistir regularmente al teatro.

25 Durante el curso de mi investigación, he tenido acceso a algunos de los capítulos de su tesis, que se encuentran prontos a publicarse, y que contribuirán a echar mayor luz sobre el vínculo entre las redes de trata de blancas y el teatro idish en el hemisferio sur.

26 Este manifiesto puede verse archivo de la *Yiddish Theater Collection* en la *Dorot Jewish Division* de la *New York Public Library* (NYPL).

27 Sin embargo, Rollansky (1940) señala que, a pesar de la prohibición, después de 1926, más de una vez los teatros les ofrecieron entradas para los mejores lugares a los tratantes de blancas, especialmente en tiempos de crisis y baja recaudación.

Este fenómeno se conjugó con una serie de cambios que se produjeron a nivel internacional y que contribuyeron a posicionar a Buenos Aires como un polo teatral central en la cartografía mundial del teatro judío. A partir de la década del 30 la audiencia del teatro en ídish en Estados Unidos comenzó a decaer debido a las limitaciones impuestas a la inmigración judía a partir de 1924 y a la asimilación idiomática y cultural de las nuevas generaciones de judíos norteamericanos. Estas razones, sumadas a la competencia cada vez mayor de los espectáculos de Broadway, a la aparición del cine sonoro y a la crisis económica de 1929, llevaron al cierre de teatros y a la reducción de la temporada teatral en ídish. A raíz de esto, muchos actores y actrices que estaban radicados en los Estados Unidos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro ídish, como sucedía ya por ese entonces en la Argentina. Además, el hemisferio Sur contaba con una ventaja extra dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así dos temporadas de invierno, una en Estados Unidos, y otra en Sudamérica, una con base en Nueva York, y la otra con base en Buenos Aires. Desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas como Rosario, Córdoba y Santa Fe, y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta manera, Nueva York fue cediendo su lugar central en la cartografía teatral judía en beneficio de nuevas territorialidades, y Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de gran relevancia, de manera tal que fue adquiriendo cada vez mayor popularidad como un destino atractivo para intelectuales y artistas, gracias a su rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento.

De esta forma, el teatro judío ayudó a crear lazos que unieron a los inmigrantes judíos que vivían en la Argentina con otros centros judíos del mundo, y en este sentido, se constituyó como un espacio de afianzamiento identitario que atraía a un público amplio y heterogéneo. En este sentido, los espectáculos teatrales se convirtieron en una herramienta de formación de las nuevas generaciones de judíos ya que, como señalaba Rollansky:

(...) Van muchos más chicos al teatro judío que los que van a las escuelas judías. Chicos que no saben escribir el *alef beis*, pero que aprendieron en el teatro una canción, una melodía, se enteraron de lo que son los *kohanim*, los *jasidim*, el *Beit Hamikdash*, y escucharon hablar de Gordin, de Goldfaden, de Scholem Aleijem (1940, p. 404).²⁸

En este sentido el teatro judío funcionó como una escuela de *yiddishkayt* (judeidad) donde se transmitía no solo la lengua, sino el folklore y la tradición judía, que aparecían en las historias, las canciones y los personajes que formaban parte de las obras teatrales representadas. La atracción que despertaba el teatro en su carácter de entretenimiento y espacio de sociabilidad llevó a que incluso los judíos que estaban ya alejados de la vida judía, continuaran asistiendo a las representaciones teatrales, manteniendo así una conexión frecuente y estable con su lengua materna y con su cultura de origen una vez que se fueron integrando a la sociedad argentina. De esta forma, el teatro contribuyó durante estos años, a la supervivencia de la lengua y la cultura judía también en las nuevas generaciones de judíos argentinos, ya que como sostiene Rollansky:

(...) Ejerce el teatro una función educativa sobre nuestro público, en el sentido de que noche a noche oye hablar el ídish; incluso se haya en esta situación una gran parte de la juventud que no habla este idioma, pero que lo entiende y lo conserva gracias a su concurrencia al teatro (1940, pp. 85-86).²⁹

El teatro tuvo así la capacidad de alcanzar a un tipo de público que no se sentía atraído por otras expresiones de la cultura judía o que no podía tener acceso a ellas. La palabra impresa, por ejemplo, tenía una gran difusión entre los inmigrantes judíos, pero poseía la limitación de que muchos podían entender pero no leer el ídish. También la radio era un importante medio de difusión de la cultura en ídish, ya que el programa radial *Di Idische Sho* tenía frecuentemente como invitados a cantantes, músicos y actores que se presentaban en los teatros judíos, quienes difundían sus interpretaciones por ese medio. Sin embargo, en esos años no todos tenían aun la posibilidad de tener una radio en su casa, por lo que el teatro se posicionó como el espacio principal de contacto con la cultura judía. Asimismo, la comunidad judía de la Argentina contaba con un porcentaje de miembros laicos o en proceso de secularización, mucho mayor que otros países que habían recibido inmigración judía, por lo que el teatro en muchos casos reemplazó a la sinagoga como lugar de reunión y de reproducción de la identidad judía. Por esta razón, la centralidad que ocupó el teatro para la comunidad judía de Buenos Aires fue quizás mayor que en otros lugares del mundo, donde las instituciones religiosas cumplieron también un significativo rol social. En la Argentina en cambio, el teatro fue una de las actividades que mayor convocatoria tuvieron entre la población judía, razón por la cual jugó un papel fundamental e irremplazable en el sostenimiento de la vida cultural judía en el país.

Palabras finales

Historizar los primeros años del teatro en ídish en Argentina presentó diversos desafíos de orden metodológico debido a la escasez y dificultad de acceso a las fuentes de este período. Nos centramos por tanto en el proceso de surgimiento de un circuito teatral destinado exclusivamente a la población de judíos hablantes del ídish y en los obstáculos que este encontró para desarrollarse durante sus primeras décadas. Esto nos permitió analizar las razones de su crecimiento y de su gran expansión a partir de los años 30, que respondió a una multiplicidad de motivos tanto internos como externos. En esta instancia fue necesario situar al teatro judío de Buenos Aires en un tejido de relaciones comunitarias locales, pero también de orden internacional que nos permitieron delinear la manera en que la ciudad se posicionó como un polo teatral alternativo que funcionó de manera complementaria a los centros teatrales de Europa y principalmente de los Estados Unidos, convirtiéndose en un destino privilegiado en las giras de los artistas internacionales.

De esta forma, entre los años 1910 y 1930, los procesos migratorios convirtieron a Buenos Aires en un centro teatral judío emergente y llevaron a la conformación de un circuito cultural y teatral desarrollado enteramente en ídish que comenzó a expandirse a lo largo de la década del 20 hasta llegar a su gran auge, a partir de los años 30. A través de este

recorrido pudimos comprobar que la comunidad judía de Buenos Aires hizo del teatro una actividad esencial en su vida cotidiana y fuimos testigos de cómo el circuito teatral en ídish se constituyó como un espacio de afianzamiento identitario y de preservación de la lengua y las tradiciones judías, pero a su vez funcionó como una herramienta que ayudó a los inmigrantes a echar raíces, contribuyendo así al proceso de arraigamiento de la colectividad judía en la Argentina.

Referencias bibliográficas

- Ansaldo, P. (2016). Sangre judía y corazón argentino: el inmigrante judío en el teatro de César Tiempo y Bernardo Graiver. En De Cristóforis, N. & Novick, S. (comps.). *Jornadas. Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.
- Astro, A. (2006). Más allá de la represión: la literatura ídish en América Latina. En Huberman, A. & Meter, A. (eds.). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Avni, H. (1983). *Argentina y la Historia de la Inmigración Judía 1810-1950*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Magnes-AMIA.
- Bargman, D. (2011). Judíos oriundos de Polonia en la Argentina: Construcciones identitarias y asociacionismo étnico hasta la segunda posguerra. En Kahan, E., Laura Schenquer, L., Setton, D. & Dujovne, A. (comps.). *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judía en la Argentina*. (pp. 165-190). Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Beylin, T. (1938). Tzu der geshikhte funen yidishn teater in Arguentine. En *Argentina. Cincuenta años de vida judía en el país* (pp. 88-118). Buenos Aires: XX Aniversario del Di Presse.
- Cherjovsky, I. (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: la colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina 1910-2010*. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.
- Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dujovne, A. (2014). *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Emiliozzi, M. V. (2013). El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio simbólico. *Abra*, (33), 17-25.
- Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- _____ (2007). *Vida cotidiana de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Sudamer
- Glickman, N. (1984). *La trata de blancas*. Buenos Aires: Pades.
- Hassan, D. (25 de octubre de 1901). Notes from Argentina. *The Jewish Chronicle*, p. 5.
- Malaj, L. (1927). Letter from abroad: two generations in the Argentine. *The Menorah Journal*, 13 (4), 408-416.
- Mirelman, V. (1988). *En busca de una identidad: los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930*. Buenos Aires: Milá.
- Palant, P. (1959). El Teatro Judío. *Revista Lyra*, (16), 174-176.
- R. M. (1926). El teatro israelita en Buenos Aires. *Revista Comedia*, (6), 51-52.
- Rollansky, S. (1940). "Dos yídiche gedrukke vort un teater in Argentine" [El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina]. En *Cincuenta años de vida judía en la Argentina*, Buenos Aires: Comité de homenaje a El Diario Israelita.
- Sandrow, N. (1996). *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse: Syracuse University Press.

- Skura, S. (2007). A por gauchos in chiripá... Expresiones criollistas en el teatro ídish argentino (1910-1930). *Iberoamericana*, 7 (27), 7-23.
- Skura, S. & Fiszman, L. (2009). Ideologías lingüísticas: silenciamiento y transmisión del ídish en Argentina. En Messineo, C. (comp.). *Lenguas indígenas y lenguas minorizadas. Diversidad lingüística en Argentina*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Slavsky, L. & Skura, S. (2002). 1901-2011. Cien años de teatro idish en Buenos Aires. En Feierstein, R. & Sadow S. (comps.). *Recreando la cultura judeoargentina*. Buenos Aires: Milá.
- Yarfitz, M. (2019). *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zadoff, E. (1994). *Historia de la educación judía en Buenos Aires, 1935-1957*. Buenos Aires: Milá.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Nueva Generación.