

Judeolenguas en el teatro ídish de Buenos Aires. Usos, imaginarios e ideologías lingüísticas

SUSANA SKURA

Área de Investigaciones en Judeidad y Artes del Espectáculo. Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Resumen

Durante la primera mitad del siglo XX, el teatro ídish argentino constituyó una arena privilegiada en la que se dirimieron, sostuvieron y actualizaron concepciones acerca de las judeolenguas (en particular ídish y hebreo) y circularon prácticas comunicativas atravesadas por ideologías lingüísticas a veces contrapuestas. El volumen de material conservado posibilita la elaboración de un corpus consistente, el cual abordamos aquí a partir de un andamiaje teórico-metodológico interdisciplinario que articula áreas de interés propias de la antropología social y lingüística, el teatro comparado, los estudios judaicos, la filosofía del lenguaje ordinario y el análisis del discurso.

Palabras clave: teatro ídish; judeolenguas; ideologías lingüísticas; mimesis de secularización; Argentina.

Abstract

During the first half of the twentieth century, Argentine Yiddish theater constituted a privileged arena in which different conceptions about Jewish languages (particularly Yiddish and Hebrew) were settled, sustained, and updated, and communicative practices were circulated, sometimes traversed by conflicting linguistic ideologies. The huge amounts of documentation preserved makes it possible to elaborate a consistent corpus that we address here, drawing from an interdisciplinary theoretical and methodological framework that articulates converging interests from social and linguistic

anthropology, comparative theater, Jewish studies, the philosophy of ordinary language, and discourse analysis.

Keywords: Yiddish theater; Jewish languages; linguistic ideology; secularization mimesis; Argentina.

Introducción

La profusa actividad teatral ídish desarrollada en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX generó un notable volumen de textos y documentos de diversos tipos que fueron conservados en archivos institucionales y privados, argentinos y extranjeros. Tan solo en la colección *Teater Pieses* de la Fundación Iwo de Buenos Aires, se conservan 900 ítems inventariados, lo que permite dimensionar el alcance del complejo universo en torno a esta práctica cultural.¹ El corpus referido nos permite explorar, entre otros aspectos relevantes, concepciones y representaciones de las judeolenguas, principalmente el ídish, entendido a la vez como medio y como objeto.

Para examinar esos usos e imaginarios lingüísticos, parto de un abordaje que integra recursos teórico-metodológicos provenientes de la antropología social y lingüística, el teatro comparado, los estudios judaicos, la filosofía del lenguaje ordinario y el análisis del discurso. La antropología social aporta un marco conceptual para el estudio de la etnicidad y las aproximaciones a la modernidad occidental desde una perspectiva transnacional, señalando regularidades, diferencias e influencias mutuas, y orienta la lectura de estos dramas como un ejercicio de lo que he denominado *mímesis de secularización*. La antropología lingüística es fundamental para analizar los usos, así como las caracterizaciones y concepciones acerca del lenguaje, en particular del nivel pragmático y metapragmático. Entre otros, el concepto de ideología lingüística se presenta como una herramienta útil para abordar y comprender las relaciones entre procesos identitarios y lenguas representados aquí. Aplico además diferentes técnicas del análisis del discurso para el tratamiento de estos textos dramáticos y sus poéticas. Tomo del teatro comparado la consideración acerca de la territorialidad. Finalmente, apelo a la filosofía del lenguaje para pensar el poder performativo del lenguaje.

Cuatro presupuestos sostienen este trabajo. El primero y más general es que la judeidad se pone en juego en el uso y en las representaciones de las lenguas y discursos étnicos, tanto en las prácticas cotidianas como en el arte verbal. El segundo, que el teatro comunitario es un objeto especialmente apropiado para pensar la articulación entre el campo del arte y el contexto social migratorio argentino, así como las redes de circulación e intercambio transnacional, nacional

y étnico. El tercero es que durante la primera mitad del siglo XX el teatro ídish configuró uno de los espacios privilegiados con los que contó el colectivo social judío local para el desarrollo de procesos de comunalización.² El cuarto, que en los textos dramáticos quedan inscriptos aspectos significativos de la relación entre lenguas y procesos identitarios.

En base a estas consideraciones, me pregunto en qué medida esta práctica cultural ha contribuido al desarrollo de nuevas formas de vida judía surgidas al dejar atrás el contexto europeo y si este ámbito teatral particular constituyó un escenario de tensiones sociales y lingüísticas que han dejado sus huellas en los textos dramáticos. En ese sentido, pondero su relevancia para un análisis más extenso acerca de las políticas de la etnicidad.³ Pero en este trabajo me detendré en dos dimensiones de la relación con el lenguaje y con las prácticas discursivas. Me interesan tanto las concepciones acerca de los alcances y el poder del lenguaje como la selección del ídish, hebreo, castídish y español respectivamente, ya sea como medio de comunicación por parte de los autores o como modo de caracterizar y hacer contrastar el posicionamiento de los personajes o de contextos como el europeo o el migratorio. Los textos dramáticos escogidos pueden ser considerados en esos dos niveles: por una parte, el de las opciones de los autores a la hora de hacer hablar a sus personajes en diálogo con diferentes poéticas y políticas de la etnicidad y, por otra, el de las prácticas discursivas que ellos expresan y representan, consideradas un aspecto clave de los procesos de construcción de sentidos de pertenencia.⁴

Indago en las ideologías lingüísticas, concepto acuñado por Michael Silverstein en 1979⁵ y retomado por numerosos antropólogos lingüistas desde entonces⁶, y que se ha explorado para el caso del ídish en Argentina en trabajos anteriores.⁷ Este concepto remite a los sistemas culturales de ideas, creencias, imaginarios, opiniones o valores éticos y políticos acerca de las lenguas que, sean conscientes o no, operan como filtro interpretativo de la relación entre el lenguaje y la sociedad, y orientan el modo de usarlas, pensarlas y relacionarse con ellas.

El interés antropológico por estos textos dramáticos reside, a mi entender, en su disposición a actuar la etnicidad, ya que muestran de qué manera—al incorporarse a una tradición mayor en términos propios—las modalidades de judeidad son puestas en tensión. Considero que este corpus es parte de un ejercicio de mimesis de secularización, entendido como un conjunto de prácticas socioculturales surgido de la situación de contacto, en el cual las similitudes con la sociedad mayor no conllevan el impulso por la copia, sino, por el contrario, expresan la capacidad de elaborar un discurso propio sobre las costumbres, lo típico y los modismos extracomunitarios.⁸ Es decir, ubico estas obras en el marco de las aproximaciones a la modernidad occidental desde una perspectiva transnacional, señalando regularidades, diferencias y mutuas influencias.

Desde su surgimiento, dentro del marco de la inmigración de judíos ashkenazíes provenientes del Centro y Este de Europa, el teatro ídish tuvo momentos de gran visibilidad e incidencia en la producción cultural nacional e internacional y constituyó uno de los polos de un circuito compuesto por actores, ideas, textos y públicos que recorrieron el continente contribuyendo al desarrollo de nuevas formas de vida judía. Comenzó reproduciendo géneros, temáticas y repertorios europeos y fue renovándose con la llegada a la Argentina de compañías y actores invitados provenientes de Estados Unidos, que por su popularidad dieron origen al denominado “star system”.⁹ Al poco tiempo se estableció como una práctica local y adquirió características genéricas propias, respondiendo a la creciente demanda de un público que concurría asiduamente.¹⁰ Así, se sumaron al repertorio de diferentes compañías textos dramáticos traducidos del español y, entre 1910 y 1940, se creó y desarrolló un género particular que he denominado “criollismo ídish”.¹¹

Sobre los textos dramáticos

Los contextos originales de producción de las obras que analizo aquí son diversos ya que una fue escrita en Rumania, otra en Estados Unidos, la tercera en Rusia y la última en Argentina, pero en todas ellas el conflicto entre tradición y modernidad (en la que el mismo teatro ídish también se enmarca) atraviesa las opciones lingüístico-discursivas tomadas por los autores. Desde la primera, surgida en el marco intracomunitario de un seminario rabínico europeo, hasta la última, escrita como expresión de la experiencia en las colonias agrícolas judías, se muestran diferentes formas de mimesis de secularización.¹² La diversidad del repertorio da cuenta de la adaptación del medio teatral local a los cambios en la situación de sus audiencias, compuestas en la primera etapa por inmigrantes que concurrían regularmente al teatro y aceptaron una oferta teatral que alternaba obras de autores consagrados en la escena judía internacional (de géneros diversos como melodrama, vodevil, cuadros de vida, etc.) con el costumbrismo ídish que entramaba la temática local con la tradición judía transnacional, es decir, sin perder la lengua de origen y los tópicos propios del grupo étnico.

Comento brevemente cuatro ejemplos de textos dramáticos emblemáticos que corresponden a géneros que fueron populares en Buenos Aires y que dan cuenta de las dos dimensiones mencionadas: los usos y representaciones del ídish sostenidos por este colectivo social, así como los imaginarios acerca del poder del lenguaje.

Kunie Leml, o Kuni Lemel [El tartamudo] (Rumania), de Abraham Goldfaden, es una de las primeras operetas cómicas del repertorio ídish europeo del siglo

XIX.¹³ La dificultad en el habla es el atributo principal para construir una figura que despierta más risa que empatía.

Por su parte, *Der Yiddisher Kenig Lir* [El rey Lear judío] (Estados Unidos),¹⁴ como *Mirele Efros* ó La Reina Lear Judía, ambas del modernizador del teatro ídish Jacobo Gordin, pone el acento en la potencia del efecto perlocutivo y las consecuencias de ciertos dichos en las relaciones intrafamiliares.

El género gótico judío, cuyas obras más reconocidas son *Tzvishn Tsvey veltn. Der dibuk* [Entre dos mundos. El dibuk] (Rusia), de Sh. An-ski¹⁵ y *El gólem* (Argentina), de H. Leivik, apela a la creencia en el poder sobrenatural del lenguaje, especialmente la letra hebrea escrita. En la primera, es posible el diálogo con seres del inframundo y se apela a actos de habla performativos (conjuros, promesas, maldiciones, etc.) para hacer avanzar la trama. En la segunda, un ser de barro, creado por el rabino, cobra vida y la pierde a partir de la inscripción en su cuerpo de un juego de palabras entre EMET [verdad] y MET [muere, muerto]. Tomaré aquí la primera de estas obras.

Finalmente, me detendré en uno de los exponentes de un género que denomino “criollismo ídish” porque dialoga con el criollismo, la difusión del gusto por lo gaucho como moda popular de consumos y usos culturales, desarrollada principalmente entre 1890 y 1920. Coincidió con el auge del proceso inmigratorio y atravesó los debates sobre el primer nacionalismo cultural y los festejos del centenario patrio. En ese contexto, el temor a la disolución del ser nacional ante la inmigración masiva tuvo como consecuencia la invención de una tradición destinada a proponer un modelo de argentinidad que se le opusiera. El gaucho, resignificado, se presentará entonces como prototipo de la nacionalidad. Significativamente, dentro del teatro y la literatura ídish argentina aparecen textos como el que comento brevemente aquí, *Zisye Goy* o *Zishe Goy* (que sube a escena como *Zisie Goy. El gaucho*), de Samuel Glasserman, donde el uso del castídish remite a un momento del proceso de adquisición del español y de la cultura local.¹⁶ Como señalaba Leonardo Senkman, se intuye en estos textos el objetivo de “mostrar que un inmigrante judío también era capaz de aprehender el espíritu criollo”,¹⁷ a la vez que préstamos lingüísticos, fórmulas discursivas y neologismos que acompañan el proceso de devenir argentino son puestos a disposición de quienes consumen teatro, literatura, radio y prensa.

El tartamudo ó Fanatismo y Civilización.

El teatro ídish argentino comenzó en 1901 con la puesta en escena de *El tartamudo ó Fanatismo y Civilización* en el Teatro Doria, ubicado en la Avda. Rivadavia 2330. Si bien el doble título puede parecer desconcertante, se trata

de una adaptación de la obra de Abraham Goldfaden *El fanático o Los dos tartamudos*, basada en la popular comedia alemana *Natán Schlemiel oder Orthodoxe und reformische Juden: Ein Tendenz-Lustspiel* (Rosenzweig, 1873). Fue estrenada en Odessa en 1880 por la troupe de Goldfaden y publicada en idish en 1887. Es considerada la mejor de las obras maskílicas de este autor.

En la obra, un padre jasídico de posición acomodada recurre al casamentero Kalmen Machmajer porque su hija Jáiele, que se hace llamar Carolina, se ha enamorado de un estudiante de medicina iluminista llamado Max. El candidato encontrado por el casamentero resulta ser Kunye Leml, un primo de Max que renguea al caminar, solo ve de un ojo, tartamudea y es un poco tonto, pero pertenece a una familia prestigiosa. Max aprovecha el parecido físico entre ambos para hacerse pasar por él, engañar al casamentero y al padre, y casarse con Jaie/Carolina. Su primo no quedará solo, se casará con la hija del casamentero contribuyendo al final feliz.

El argumento resultaba hilarante porque remitía a un conflicto contemporáneo para sus espectadores y espectadoras: la confrontación entre la religiosidad inflexible y la modernidad secular.¹⁸ A diferencia de la mirada actual que promueve una concepción abierta ante la diversidad de los cuerpos y las características personales, el modo de caricaturizar al personaje de Kunye Leml no se cuestionaba. Goldfaden, de formación religiosa y devenido *maskil*, era lo suficientemente competente como para generar comicidad al burlarse de los jóvenes observantes, criticar los valores sostenidos desde la posición religiosa hegemónica y destacar los de la ilustración. Al caracterizar al judío religioso superponiéndole los atributos de tonto, usó la metáfora de la dificultad para expresarse fluidamente en base a una mirada discriminatoria que consideraba la imposibilidad de tomar la palabra con soltura como un signo de enajenación. Por su parte, el personaje iluminista era moderno y lúcido y alcanzaba sus objetivos gracias a su astuta locuacidad. Además, ya al comienzo del primer acto se señala que el padre de Jaie es de hablar lento, mientras que del casamentero se dirá muy poco, entre eso, que habla rápido.

Tanto el contacto entre lenguas como las ideologías lingüísticas son fundamentales para comprender la trama. El primo más carismático domina el alemán, lengua preferida por el iluminismo judío. El menos agraciado no solo habla idish, sino que tiene una dificultad muy específica para comunicarse. Como dice la fórmula bíblica en el caso de Moisés, es de boca y lengua pesadas (Éxodo 4: 10-12). Según el título de la obra, esta dificultad es la característica que lo define, aunque no es la única porque, como he señalado, también le cuesta desplazarse y solo dispone de un ojo, y esto es expresión de la percepción que tiene Goldfaden de los sectores religiosos como limitados y sesgados. El modo en que se redefine esa relación entre fanatismo y tartamudez en la versión

local es significativo para el estudio de la relación entre lengua y procesos identitarios, específicamente entre lengua y judeidad. Una pregunta que surge al pensar en su impacto en Argentina es qué eco tendría esa caracterización en una audiencia compuesta por inmigrantes recientes, que llegaban con una lengua tan diferente a la mayoritaria, lo cual los privaba de su elocuencia y los exponía a la experiencia del analfabetismo.

Entre dos mundos o el dibuk

Entre 1921 y 2021 fueron numerosas las presentaciones de esta obra de An-ski en Argentina, tanto en ídish como en español. Una de las versiones más recordadas es la de Maurice Schwartz, que ya la había estrenado en Nueva York en 1921 coincidiendo con Berta Singerman, que la protagonizó al despedirse del teatro ídish porteño.¹⁹ El empresario Adolfo Mide la incluyó en la temporada de 1928 en el Teatro Ombú, ubicado en Pasteur al 600²⁰ y, en la década siguiente, cuando compró el Teatro Mitre ubicado en la Avenida Corrientes entre Malabia y Acevedo, su esposa Clara Fridman protagonizó una versión llamada *La posesa*. A fines de 1942, Maurice Schwartz la presentó en español en el Teatro El Nacional. Por su parte, Bentzion Palepade la incluyó también en su gira por la provincia de Córdoba, en el Teatro Novedades.²¹

La trama se basa en las consecuencias que padecen Jonen y Lea, predestinados a estar juntos por un pacto sellado entre sus padres. El incumplimiento de la palabra empeñada por parte del padre de Lea desencadena la situación trágica que lleva a los jóvenes a la muerte. La de él sucede en el templo, mientras busca una fórmula mágica que lo ayude a pelear por Lea. En el inframundo Jonen sufre hasta que Lea se expone a una situación en la que él puede ingresar a su cuerpo como dibuk y hablar a través de ella, como ventrílocua. Cuando el rabino trata de intervenir, no sólo Jonen pide ayuda haciendo que Lea hable con la voz de él, sino que a través de un sueño el alma de su padre fallecido se presenta para reclamar justicia.

En el contexto previo a la Primera Guerra Mundial, escribir en ídish como lo hizo Goldfaden en el *jeder* de Iassi (Rumania) o actuar y asistir a una obra en esta lengua en cualquier pueblo o ciudad del Centro y Este de Europa era simplemente el modo menos marcado para contar una historia de y para judíos ashkenazíes. En cambio, el ídish no fue la única opción ni el único recurso para An-ski cuando escribió *Entre dos mundos o el dibuk*. Escribió una primera versión en ruso que le presentó a su amigo Konstantín Stanislavski, actor, director, fundador del Teatro de Arte de Moscú y creador del método para la formación actoral que lleva su nombre. La versión en ídish se perdió y pudo reescribirla

en ídish a partir de una traducción al hebreo del poeta Jaim Najman Bialik. El autor mantuvo el hebreo arameo rabínico que había introducido Bialik para reproducir los conjuros y rituales.

Pero el mayor interés no radica para mí en el contacto entre lenguas que intervinieron en la producción del texto dramático y en los usos representados en él, sino en la relación entre misticismo y poder performativo que presupone la pieza. La creencia en los poderes del lenguaje subyace a la fuerza y los efectos de los pactos, las fórmulas mágicas, los rezos, las maldiciones y conjuros. Estas presuposiciones y las formas de operar sobre ellas no fueron generadas por la imaginación del dramaturgo, sino relevadas en un trabajo etnográfico que llevó adelante junto a un equipo interdisciplinario.²² El texto menciona el modo en que el protagonista busca la solución a su falta de recursos económicos por medio de fórmulas mágicas que obtiene de un libro prohibido, ya que cree en el poder del hebreo escrito. Muere en la pequeña sinagoga del pueblo con el libro en la mano, pero negociará a través de su poseída la ayuda que necesita para llegar al mundo de los muertos. Esa ayuda es solicitada en ídish, pero consiste en rituales y rezos donde el hebreo-araméico tendrá preponderancia.

En todo el texto pueden encontrarse ejemplos de lo mencionado. Por razones de espacio solo señalo un diálogo que suele pasar desapercibido, pero que instala el tópico sobre el peligro y las bondades del poder performativo del lenguaje desde la primera escena del primer acto:

Segundo ocioso – ¡Dios me libre! Yo creía que no existían textos y conjuros para llamar al demonio (escupe).

Emisario – Al demonio se lo puede llamar solo con la palabra dual, que funde en su llama, las cumbres más altas y los valles más profundos. [...]

Tercer ocioso – (inquieto) ¿Y no es peligroso utilizar el gran Nombre?

Emisario – (pensativo). ¿Peligroso?... No... Pero del gran deseo de la chispa por la llama, puede hacer estallar el instrumento...

Primer ocioso – En mi pueblo hay un milagrero, de gran fama. Con la palabra justa provoca un incendio y lo apaga con otra palabra. [...] El mismo me dijo que conoce palabras con las cuales se puede crear un gólem, una criatura, resucitar a los muertos, transformarse en un ser que ve y que no es visto, convocar a los malos... y hasta al mismo demonio. (Escupe) Yo lo escuché de sus labios.

[...]

Segundo ocioso (lo interrumpe) – ¡Basta de hablar de estas cosas por la noche! En especial en este lugar sagrado. Uno puede, Dios libre y guarde, pronunciar sin querer una palabra o una combinación de ellas y puede provocar una desgracia...²³

El rey Lear judío

En *El rey Lear judío*, escrita en 1898 por Jacobo Gordin (ruso, entonces inmigrante reciente en Nueva York), la trama, así como los nombres de personas y lugares, se han transformado en problemas y nombres judíos con connotaciones más claras para el destinatario directo que el original de William Shakespeare — Un público hablante de ídish que, como el autor, recién se estaba comenzando a relacionar con la lengua inglesa. Se estrenó también en Buenos Aires, donde llegó como parte de las propuestas de compañías extranjeras. Ha quedado constancia de la interpretación de amateurs (la Fundación Iwo cuenta con un afiche de la función a beneficio de una escuela en Avellaneda en 1929) y de profesionales, como el norteamericano Joseph Sheingold en el Salón Odeón en 1934 y Salomón Stramer, que la había estrenado en Galitzia y la presentó al llegar a Argentina en la década de 1930.²⁴

Como señala Joel Berkowitz,²⁵ traducir y adaptar las obras de Shakespeare y probar que el ídish podía ser un medio para la expresión de estos textos fue uno de los múltiples pasos que dieron los hablantes de esta lengua para mostrar su legitimidad en un medio que la consideraba despectivamente apenas una jerga. Para los teatristas, la posibilidad de incluir obras de este autor generaba expectativas de trascender más allá de los límites de los hablantes de ídish, ya que, al ser piezas conocidas por el gran público amante de teatro, estos podían verse tentados de asistir, aunque no dominaran la lengua.

He optado por referirme a esta adaptación, y no a una de las traducciones de las obras de Shakespeare al ídish, por el impacto que tuvo, por el contacto entre lenguas que pone en escena y porque presenta juegos del lenguaje y promesas incumplidas que generan un desconcierto en el protagonista, sensación que no era ajena a sus audiencias pertenecientes a una generación que había perdido el contexto europeo y se encontraba en proceso de adaptación a un mundo radicalmente diferente, perdiendo autoridad ante la generación siguiente, ya hablante nativa.

En *El rey Lear judío*, el padre, un comerciante adinerado y prestigioso de Vilna (Lituania), decide desligarse de sus bienes e instalarse en Jerusalén. Como parte del ritual de la festividad de Purim (que incluye que los padres hagan regalos a sus hijos), propone a sus tres hijas una especie de juego donde deberán

competir: la que sea capaz de expresar con mayor elocuencia su amor filial se beneficiará con una herencia mayor. Las hijas mayores, cuyos esposos pertenecen a diferentes sectores religiosos (se llaman Jarif, que en hebreo significa picante o agrio, y Moshe, Josid), se esmeran por hacerlo. Pero la hija menor, enamorada de un judío secular que es su profesor de alemán, al que llaman Herr Iafe (que en hebreo significa bello) o el *apikoyres*, desilusiona al padre con una actitud poco obsecuente, por lo que éste la expulsa del hogar. El hombre queda al cuidado de las hijas mayores y sus maridos, quienes incumplen el trato, por lo que, enfermo, hambreado y humillado, decide marcharse junto a su asistente. Mientras tanto, la joven y su maestro estudian medicina en San Petersburgo y regresan para casarse. Gracias al asistente, se encuentran con el padre, que ha quedado ciego y desamparado. El marido de la hija más joven 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 la refundación familiar durante la boda.

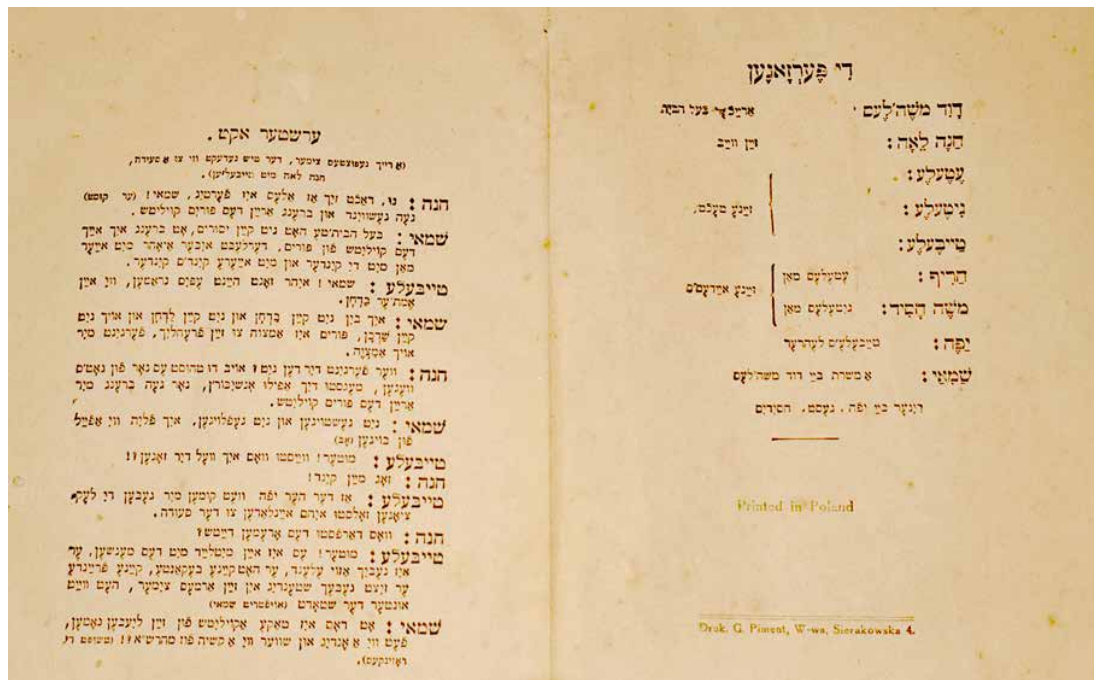


Imagen 1. Listado de personajes e inicio del primer acto de la obra *El rey Lear judío*, de Jacobo Gordin, edición de Varsovia, 1915. La acción comienza en la sala de la casa familiar con los preparativos de la festividad de Purim. Este ejemplar integra la colección de materiales de Samuel Glasserman que me fue legada por su familia.

En trabajos anteriores se ha mostrado cómo el teatro ídich argentino ha sido uno de los espacios privilegiados para el desarrollo de procesos identitarios personales y comunitarios.²⁶ En ese contexto de transculturación, con préstamos y apropiaciones, tuvo lugar un proceso de mimesis de secularización. Las

prácticas miméticas constituyeron un recurso para garantizar la adaptación al medio, fuera rural o urbano, y no implicaron una fusión de identidades diferentes y fijas, sino cierta porosidad y flexibilidad en la relación de proximidad. No se trató de copiar, sino de elaborar formas de alterización que permitieran la interacción con la sociedad receptora.²⁷

Zysie Goy. El gaucho

Otro ejemplo de mimesis de secularización, pero de cuño local, puede observarse en el repertorio de lo que denomino criollismo ídish. El modo en que en este género se recurre a los juegos del lenguaje para caracterizar los modos de hablar en el contexto de las colonias agrícolas judías nos permite aproximarnos a los procesos de cambio lingüístico y sociocultural de ese período.

En obras como *Los hijos de la Pampa* de Mordje Alpersohn o *Zisie Goy. El gaucho* de Samuel Glasserman se destaca la representación de la alternancia y la mixtura del ídish con el español en las colonias y zonas rurales. Me centro en esta última, estrenada en el Teatro Excelsior en 1931. A diferencia de Alpersohn, Glasserman ya es un autor nacido en las colonias agrícolas judías de la provincia de Buenos Aires.

El modo de hablar define a los personajes y a su medio, y los autores crean comicidad y comunidad a través del uso de juegos de palabras y utilización del castídish. Si bien la figura del gaucho judío requiere de la apelación a códigos como el del vestuario y la escenografía, el eje central de la caracterización es el modo de hablar, la relación entre contenido y forma al construir el mensaje.

El protagonista es un inmigrante europeo que ha llegado al país junto a su mujer para instalarse en el campo argentino pero que, tras atravesar una tragedia familiar que lo marcará para siempre, recibirá el apodo de “gaucho”. Aunque permanece trabajando en su campo y criando a sus hijos, su modo de vida y sus reacciones lo diferencian de los demás judíos de la colonia, acercándolo a la caracterización del gaucho como pendenciero y hombre que vive al borde de la ley. Para construir un entorno gaucho aparecen con la grafía del ídish términos en español como nombres de árboles y plantas típicas (ombú, maíz), elementos que remiten a la presencia de animales (tipos de caballos como el tubiano o tobiano, rebenque, sulky, peludo, corral), figuras (el patrón, la patrona, el capataz), el canto con relaciones (improvisaciones), consumos (mate), vestimenta (poncho), molino, galpón o estancia. En otros casos, se apela al término en ídish “ferd” [caballo],

“bisk” [escopeta], “meser” (no como cuchillo sino como facón), “Verbe boim” [sauce], “erd” [tierra]. O en castidish: a gaucho se le quita la [o] final “gautch” [gaucho], en otros casos se reemplaza el fonema final por [e] “criolle”, “natsionale”, “komisarie”, “consultorie”, “tormente”, “pantane”, “ranche” y “chacre”, “cosetche”, “parve” (por “parva”, de la que se deriva la forma verbal “emparvirt”, por “emparvar”, del mismo modo que aparece “enlazirn”, terminación verbal ídish sobre raíz en español del verbo “enlazar”), “golondrine”, “viscache”, “mulites”, “zapatilles”, entre otras. Frases en español como “palabra de honor”, “no le faltaría más”, “celoso el tipo”, si bien no refieren claramente al ámbito rural, aportan al contexto interétnico en el que se desarrollan las escenas.

La publicación de la obra da cuenta de la dificultad que podía implicar esta profusa presencia del español y el castidish, porque incluye dos apartados al final: un glosario de ciento siete entradas y un listado de sesenta y dos frases traducidas al ídish.

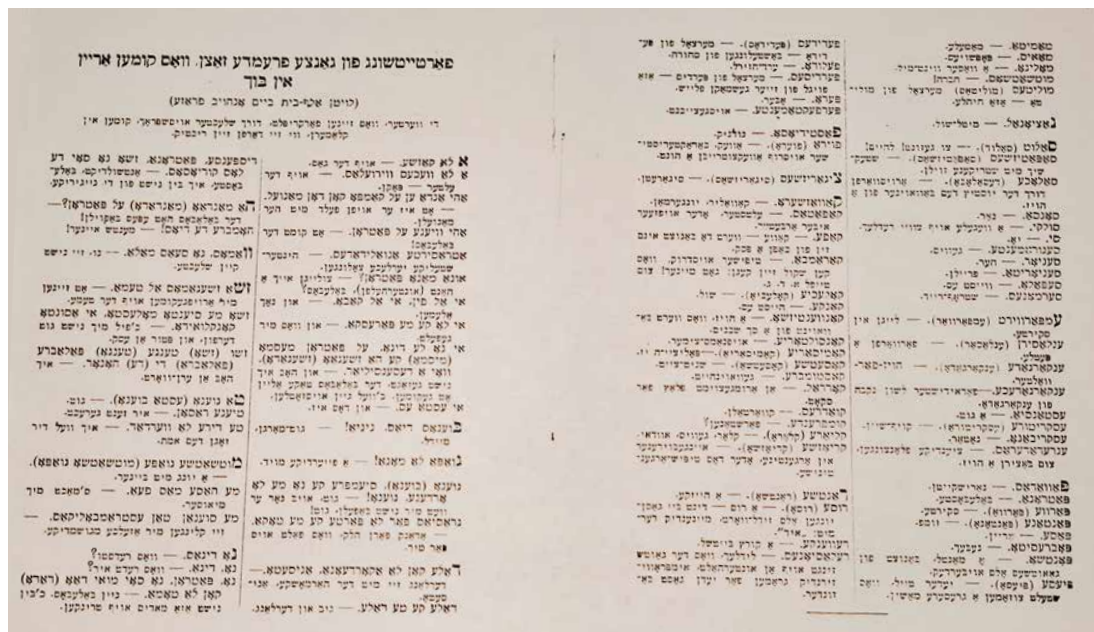


Imagen 2. Última página del glosario de términos ordenados alfabéticamente y primera del listado de traducciones de frases completas en lengua ajena que aparecen en el libro (Zisye Goy, de Samuel Glasserman).

Conclusiones

En los contextos de llegada que acogieron a la migración judía del Centro y Este de Europa durante la primera mitad del siglo XX, el teatro constituyó un espacio ritual secular donde la lengua jugó un papel trascendente. Un territorio de conformación y afirmación de la pertenencia comunitaria y, a la vez, de contacto

transnacional, donde circulaban textos y teatristas locales y extranjeros. Fue, por lo tanto, una vía de ingreso de nuevas ideas y modelos de comportamiento, de acceso a diversos modelos de resolución de problemas y cierta educación política y sentimental. Constituyó un lugar de reconocimiento en medios muy diferentes al de origen, de reencuentro en y con el ídish, que funcionaba como sustituto del territorio perdido, dando lugar a procesos lingüísticos de uso, transmisión, adquisición, creación de neologismos, resistencia, desplazamiento. Los textos dramáticos albergaron contenidos propicios para dirimir concepciones ideológicas inter e intraétnicas y para elaborar situaciones de adaptación al nuevo medio, mientras se empezaba a romper el aislamiento guético. En esta apertura, la adquisición o no de nuevas lenguas era crucial.

El teatro, en tanto experiencia personal y colectiva, implicaba asistir no solo a un acontecimiento centrado en el arte y/o el divertimento, sino también en la producción de conocimiento. En este caso, me centro en esta experiencia no exenta de tensiones entre el sostenimiento de las tradiciones y la adaptación al cambio, así como entre procesos locales y transnacionales, con énfasis en las ideologías lingüísticas que incidieron en la creación y legitimación de la dramaturgia ídish dentro del canon literario judío.

Los cuatro ejemplos mencionados coinciden en otorgar un lugar relevante a la dimensión lingüístico-discursiva. Mientras que en algunos casos la obra elegida resulta interesante por el uso del ídish como medio de expresión en una zona de contacto, sea con lenguas nacionales o con el hebreo rabínico, en otras es relevante por el señalamiento del poder performativo que se le otorga a lo dicho. En el caso de *Kuni Leml*, el ídish es asociado al personaje menos agraciado. En *El dibuk*, el lenguaje es tan poderoso que una fórmula en hebreo puede llevar a la muerte, mientras que una oración elevada por un rabino en el contexto ritual apropiado puede servir de intermediaria para el descanso definitivo de un alma en pena. Para dar cuenta de este uso, a diferencia del hecho mismo de poner en escena el ídish, incluyo un ejemplo de diálogo en el que aparece el discurso metacomunicativo que pone en acto explícitamente el comentario sobre las lenguas. De este modo, contrasta con los otros textos en los que simplemente se usa el ídish como índice de que la naturalización de la/s ideología/s lingüísticas requieren una lectura a contrapelo. Es el caso de las obras traducidas o reversionadas sobre la base de la obra de William Shakespeare, el hecho mismo de que pudiera encararse este proyecto y llevarse a escena con éxito demuestra la categoría de lengua y aleja al ídish de la condición de jerga o dzargón, lo cual tiene consecuencias positivas en la (auto)percepción de sus hablantes. El ídish muestra que puede ser una lengua apropiada no solo para la traducción sino también para una reescritura con elementos propios de la judeidad,

del mismo modo que sucede con el criollismo, en el que también se apela a una operación mimética, que toma elementos del contexto rural argentino y los reelabora. Queda pendiente para trabajos futuros una lectura política y discursiva de estas obras desde una perspectiva postcolonial que permita señalar el vínculo entre locales e inmigrantes y dilucidar si la forma de construir lo criollo implica un posicionamiento crítico o no al contexto de establecimiento en este medio.

Notas

1. Según la archivista Yazmin Kleiner y la directora institucional, Silvia Hansman, en la Fundación Iwo hay una cantidad similar diseminada entre otras colecciones (2024, comunicaciones personales).
2. James Brow, “Notas sobre comunidad, hegemonía, y los usos del pasado”, en Susana Skura (comp.), *El habla en interacción: la comunidad* (Buenos Aires: OPFyL, UBA, 1990 [2000]) [Traducción interna de la Cátedra de Etnolingüística], pp. 21-49.
3. Los teatristas estaban vinculados a un sector de activistas culturales preocupadas por el tipo de teatro que se ofrecía en función de una política identitaria, como se desprende de archivos, memorias y artículos críticos de periodistas e intelectuales de la época. Puede verse, entre otros, en Beilin (Lázaro Zhitnitsky), “Tsu der geshijte funem idishn teater in Argentine”, en *Argentina. 50 años de vida judía en el país. XX aniversario de Di Presse* (Buenos Aires, 1938); León Narepkin en Nehemías Zuker (Red.), *Seis años. Arte teatral judío* (Edición especial al sexto aniversario de la empresa teatro “Soleil”; Buenos Aires, 1951); Samuel Rollansky, “El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina”, en *50 años de vida judía en la Argentina* (Buenos Aires: Comité de Homenaje del Diario Israelita, 1940); Pinie Wald, *Idish-Weltike Kultur-Bavegung in Argentine 1895/1920* (Buenos Aires: IWO, 1955); Nehemías Zuker, “Introducción” en M. N. Springberg, *Erfolg* (Buenos Aires, 1933).
4. Brow, “Notas sobre comunidad, hegemonía, y los usos del pasado”, en Lucía Golluscio y colaboradoras (comps.), *La etnografía del habla. Textos fundacionales* (Buenos Aires: EUDEBA, 2000).
5. Michael Silverstein “Language Structure and Linguistic Ideology”, en Paul Clyne et al. (eds.), *The Elements: A Parasession on Linguistic Units and Levels* (Chicago: Chicago Linguistic Society, 1979), pp. 193-247.
6. Kathryn Woolard y Bambi Schieffelin, “Language Ideology”, *Annual Review of Anthropology*, 23 (1994), pp. 55-82; Bambi Schieffelin, Kathryn Woolard y Paul Kroskrity, *Language Ideologies* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Judith Irvine y Susan Gal, “The Boundaries of Languages and Disciplines: How Ideologies Construct Difference”, *Social Research*, 62 (1995), pp. 967-1001.
7. Entre otros, Susana Skura y Lucas Fiszman, “Ideologías lingüísticas: silenciamiento y transmisión del idish en Argentina”, en Cristina Messineo y Ana Carolina Hecht (comps.), *Lenguas indígenas y lenguas minorizadas. Diversidad lingüística en Argentina. Estudios sobre la diversidad (socio)lingüística en la Argentina y países limítrofes* (Buenos Aires: EUDEBA, 2015), pp. 233- 253.

8. Susana Skura, “‘¡Gordin es mejor que Shakespeare!’ Mímesis de secularización en el teatro ídish”, en Susana Skura y Silvia Glocer (comps.), *Teatro ídish argentino (1930- 1950). Argentinier idish teater* (Buenos Aires: Colección Saberes, Secretaría de Publicaciones FFyL UBA, 2016), pp. 27-47.
9. Se reconocen cuatro momentos en la trayectoria del teatro ídish argentino durante el siglo XX. En trabajos anteriores, hemos propuesto una caracterización que intenta dar cuenta de un proceso de autoafirmación del movimiento teatral judío local, que se dio en paralelo con la integración de la generación de inmigrantes y la incorporación de teatristas nacidos ya en Argentina. Ese proceso adquirió forma dentro del marco de tensiones entre los elencos locales y el star system, el teatro comercial y el independiente, los divos y las compañías que se manejaban cooperativamente, los impuros y quienes buscaban un teatro apto para familias, el teatro como entretenimiento vs. el *Kunst teater*, etc. Los respectivos posicionamientos tenían sus voceros y sus tribunas, que iban desde ciertos cafés y confiterías a los medios comunitarios. Para profundizar estos aspectos, pueden consultarse Leonor Slavsky y Susana Skura, “1901-2001. 100 años de teatro en ídish en Buenos Aires”, en Ricardo Feierstein y Stephen Sadow, *Recreando la cultura judeo argentina. 1894-2001: en el umbral del segundo siglo* (Buenos Aires: Editorial Milá, 2002), pp. 294-308; Silvia Hansman y Susana Skura, “Debates en torno a la legitimación del teatro ídish argentino”, en Susana Skura y Silvia Glocer, *Teatro ídish argentino (1930-1950)* (Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones FFyL. UBA, 2016), p. 64; Zachary Baker, “Las Variaciones Goldenberg: El ‘Star System’ internacional y el teatro yiddish de Buenos Aires en 1930”, en *In Geveb*, 2 de mayo de 2021 y Paula Ansaldo, “Hacia la conformación de un circuito teatral en ídish: Un recorrido por las primeras décadas del teatro judío en Buenos Aires (1901-1930)”, *Revista Artescena*, 10 (2020).
10. Silvia Hansman y Susana Skura “La construcción de personajes femeninos en el teatro ídish en Argentina durante la primera mitad del siglo XX”, en *Judaica Latinoamericana. Estudios Históricos, sociales y Literarios*, núm. VI (Jerusalén: Editorial Universitaria Magnes, 2009), pp. 439-461 y Slavsky y Skura, “1901-2001. 100 años de teatro en ídish en Buenos Aires”.
11. Susana Skura, “‘A por gauchos in chiripá’. Expresiones criollistas en el teatro ídish argentino (1910-1930)”, *Iberoamericana. América Latina- España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 7: 27 (2007), pp. 7-23 y Susana Skura y Alan Astro, “Criollismo ídish. Las traducciones del Martín Fierro de Samuel Glasserman y Kehos Kliger”, *Revista Corpus Archivos Virtuales de la Alteridad Americana* [En línea], 11: 1 (enero a julio de 2021).
12. Me refiero a las colonias agrícolas que prosperaron desde finales del siglo XIX en diferentes provincias bajo el auspicio de la Jewish Colonization Association, empresa fundada por el Barón Maurice de Hirsch. Habían pasado casi tres décadas de la fundación de la Congregación Israelita de Buenos Aires en 1862. Mientras que los pobladores de las colonias provenían principalmente del Imperio ruso, los primeros inmigrantes radicados en la ciudad llegaron desde Inglaterra, Francia y Alemania.
13. Avrom Goldfaden, *Di beyde Kuni Lemels. Operete mit gezangen un tanzn* (Varsovia: Baumritter y Gonsler, 1887).
14. Jacob Gordin, *Der Yudischer Kenig Lir. Drame in fir aktm* (Moscú, 1907). Hay edición digitalizada por el Yiddish Book Center.
15. Me baso aquí en la versión en español traducida por Abraham Lichtembaum, en Susana Skura (ed.), *Sh. An-Ski. El dibuk. Teatro y etnografía* (Buenos Aires: Mil Años, 2012).

16. Samuel Glasserman, *Teater: Dramatishe shriftn fun yidishn lebn in Argentine* (Buenos Aires: Edición del autor, 1932).
17. Leonardo Senkman, “Los gauchos judíos – una lectura desde Israel”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 10: 1 (1999), pp. 141-152.
18. Un cronista inglés que asistió a esa función relató que la sala estaba llena y que “el auditorio rugía constantemente de risa y lo hizo así todo el tiempo”, David Hassan, *Jewish Chronicle*, 25/10/1901 en Víctor Mirelman, *En búsqueda de una identidad. Los inmigrantes judíos en Buenos Aires, 1890-1930* (Buenos Aires: Ediciones Milá, 1988), p. 287.
19. Berta Singerman, *Mis dos vidas* (Buenos Aires: Tres Tiempos, 1981); Marcos Rosenzvaig, “El Teatro Ídish en Buenos Aires”, *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, 1: 1 (1991), pp. 54- 64.
20. Adolfo Mide, *Episodios del teatro judío* (Buenos Aires: s. e., 1957).
21. Ver Susana Skura y Melina Di Miro, “Introducción” a *El dibuk, entre dos mundos. Un siglo de metáforas* (Buenos Aires: EDIUNJU, 2019), pp. 15-36. También en este mismo libro, ver Leonardo Senkman, “*Espectros del dibuk en Buenos Aires: un excursio desde Jerusalén*”, pp. 79-90 y, sobre el siglo XXI, Liliana Slep, “El dibuk. Un clásico en el Teatro General San Martín”, pp. 61-78.
22. Abraham Rejtman, *Yiddische Etnograyie un Folklor* (Buenos Aires: IWO, 1958).
23. Susana Skura (ed.), *Sh. An-Ski. El dibuk. Teatro y etnografía*, pp. 26 y 27.
24. Puede apreciarse un afiche en Silvia Hansman, Susana Skura y Gabriela Kogan, *Oysfarkoyft/Localidades Agotadas. Sold Out. Afiches de teatro ídish argentino* (Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2006), p. 181. Sobre la biografía de Stramer ver Sara Itshigzohn et al., *Integración y marginalidad. Historias de vidas de inmigrantes judíos en la Argentina* (Buenos Aires: Pardes, 1985), pp. 3-23. Ese libro contiene siete testimonios de inmigrantes que llegaron en el período que analizo aquí, uno de los cuales se refiere a su modo de hablar como *tsebrójener shpanish* (p. 290), castellano roto; lo señalo porque constituye una reflexión metalingüística de los modos compartidos también por teatristas y audiencias.
25. Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish Stage* (Iowa City: University of Iowa Press, 2002).
26. Susana Skura, “Usos y representaciones de la lengua de origen en la construcción de la identidad socio-étnica. El ídish según sus semi-hablantes de Buenos Aires”, Tesis de Licenciatura del Departamento de Ciencias Antropológicas 1, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1998; Skura, ““A por gauchos in chiripá””; Susana Skura, *Reflexiones sobre el ídish* (Buenos Aires: Aviv Editora, 2012); Hansman y Skura, “La construcción de personajes femeninos en el teatro ídish en Argentina”; Skura y Hansman, “Debates en torno a la legitimación del repertorio de teatro ídish argentino”; Hansman, Skura y Kogan, *Oysfarkoyft/Localidades Agotadas*; Slavsky y Skura, “1901-2001. 100 años de teatro en ídish en Buenos Aires”, entre otros.
27. Skura, ““¿Gordin es mejor que Shakespeare!? Mímesis de secularización en el teatro ídish””.