

Susana Skura\*

## ⇒ “A por *gauchos* in *chiripá...*”. Expresiones criollistas en el teatro ídich argentino (1910-1930)\*\*

**Resumen:** En Argentina, entre 1890 y 1920, se desarrolló el fenómeno criollista, consistente en la difusión del gusto por lo gaucho como moda popular de consumos y usos culturales. Coincidió con el auge del proceso inmigratorio y atravesó los debates sobre el primer nacionalismo cultural y los festejos del centenario patrio. A partir del reciente hallazgo de una colección de textos dramáticos escritos en ídich con abundantes préstamos del español rioplatense transliterados, y reunidos por la Fundación Iwo de Buenos Aires, se explora la inclusión de prácticas y terminología de la cultura dominante en un teatro escrito y actuado en la lengua de inmigración, como un aspecto del proceso de transculturación de los inmigrantes ashkenazíes y de las primeras generaciones nacidas en las colonias agrícolas judías argentinas.

**Palabras clave:** Teatro ídich; Criollismo; Código gaucho; Argentina; Siglo xx.

### 1. Introducción: el ídich, lengua judía por excelencia, en el contexto argentino

La perspectiva que adoptaremos en este trabajo es una perspectiva ‘de contacto’ que “pone de relieve que los sujetos se constituyen en y por sus relaciones mutuas [...] en términos de copresencia, de interacción, de una trabazón de comprensión y prácticas, muchas veces dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas” (Pratt 1997: 27). Abordaremos el estudio de la relación entre el ídich y el español en su variedad del Río de la Plata tal como ha sido representada en los textos dramáticos escritos en ídich en la etapa inicial del teatro ídich argentino. Se analizarán los personajes como la representación de sujetos pertenecientes a grupos heterogéneos con diferencias ideológicas, generacionales, de género, sector de la comunidad, cuyas identidades son múltiples y procesuales, y cuya elección lingüística refleja y constituye un escenario de reproducción y disputa de significados sociales.

Para caracterizar brevemente al ídich hemos retomado la afirmación de que es la lengua judía por excelencia, no sólo por la pertenencia de sus hablantes, sino porque cumple

---

\* Susana Skura es antropóloga, investigadora y docente de la Universidad de Buenos Aires; publicó, además de artículos y compilaciones sobre el tema, *Usos y representaciones de la lengua de origen en la construcción de la identidad socio-étnica. El ídich en la comunidad ashkenazí de Buenos Aires (2006)* y *Oysfarkoyft/Localidades agotadas/Sold Out. Afiches del teatro ídich en la Argentina (2006, en coautoría)*.

\*\* Agradezco los aportes de Cyril Aslanov (Universidad Hebrea de Jerusalem), Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires), Mariana Gardey (Universidad Nacional del Centro), Silvia Hansman (IWO) y Carlos Masotta (UBA-CONICET).

con los cinco criterios para definir una judeo-lengua, a saber: 1. alto porcentaje de componentes léxicos provenientes del hebreo (*jewish interlinguistics*); 2. componentes léxicos de otros orígenes, que reflejan las migraciones judías a modo de memoria de la lengua (tal es el caso de la inclusión de términos romances); 3. existencia de términos que al ingresar al ídish cambian el significado que tenían en la lengua fuente; 4. coexistencia de dos términos con igual o similar referente, que reflejan opciones lingüísticas en las que se introducen dos términos de origen diferente, en virtud de matices de significado (*familye*, proveniente del alemán y *mishpokhe*, procedente del hebreo); 5. haber atravesado períodos de desprecio, índice de las judeo-lenguas. La consideración de esta lengua como ‘jerga’ y la ideología lingüística a la que se asociaba, tendiente a la vergüenza étnica, fue combatida por los pioneros del YIVO Institute for Jewish Research y tuvo su mayor oposición en la Conferencia de Czernowitz, en 1908. Cabe recordar que en este gran encuentro se debatió la posibilidad de que el ídish cobrara el estatus de lengua nacional.

A pesar de ser la lengua más utilizada durante el último milenio por los judíos ashkenazíes, sus orígenes siguen siendo debatidos por investigadores de Europa, Israel y Estados Unidos, pero este debate excede los límites del presente trabajo. Tomaremos la tesis de Max Weinreich (1968), que ubica el origen en la zona del Rhin, aunque consideramos que debe preferirse un modelo que diferencie el ídish oriental (de Polonia, Lituania, Bielorrusia) para el cual es aceptable una explicación monogenética, a diferencia del ídish occidental, para el que es más pertinente el modelo poligenético. En cuanto a sus componentes, este autor define al ídish como una *koiné*, es decir una lengua común que ha abrevado en diferentes dialectos, en la cual se entran dialectos alemanes medievales, lenguas romances, aportes de lenguas eslavas (principalmente, polaco, ucraniano y bielorruso) y hasta elementos del griego (especialmente para el registro científico-técnico o político), pero sobre todo hebreo y, como destaca David Katz (2004: 46), arameo.

El ídish ingresó a la Argentina a fines del siglo XIX cuando, en el marco de un proyecto nacional que encontraba en el desarrollo del agro un futuro promisorio, se establecieron en el país –entre otros grupos de inmigrantes– judíos ashkenazíes que lo trajeron como su primera lengua. Como lengua étnica de inmigración, el ídish resistió a la presión de las políticas homogeneizadoras del Estado nacional basadas en un ideal monolingüe, y durante los inicios del siglo XX ocupó el lugar incuestionable de lengua de uso cotidiano para los judíos (incluyendo no sólo el ámbito doméstico sino también la interacción en ámbitos institucionales y artísticos) hasta las décadas de 1930 y 1940, en que comenzó a declinar lentamente.

Podemos vincular ciertos cambios sociopolíticos y económicos nacionales e internacionales con el proceso de merma en el uso de esta lengua. Además de la socialización lingüística de las nuevas generaciones que incorporaban en la escuela pública el uso del español, cabe señalar entre estos factores: a) las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Europa, donde fueron asesinados, entre 1939 y 1945, la mayoría de los hablantes del ídish (Hagège 2002: 174); b) la consolidación de un ideal de clase trabajadora nacional, obrera, unida y homogénea propio del modelo de Estado peronista entre los años 1946 y 1955; y c) la incidencia del proyecto de nacionalización del grupo étnico, que se consolidó en 1948 con la creación del Estado como hogar nacional para los judíos hablantes de diversas lenguas, instaurando el hebreo moderno israelí como lengua común, a diferencia de la situación histórica de distribución complementaria en la que el

ídish funcionaba como lengua de uso y el hebreo como lengua sagrada o culta (Aslanov en prensa).

El teatro, que era considerado a partir de la definición de Peretz como “*di shul far dervaksene*” (“la escuela para adultos”, cit. en Weltman 1962: 2), fue uno de los ámbitos en los que el ídish siguió teniendo un espacio hasta la década de 1950. En él se reflejaron en parte las decisiones que acompañaron ese proceso de avance del español en detrimento de la lengua de origen, el “*mame loshn ídish*”. Si bien los textos dramáticos analizados dan cuenta de un momento inicial en el que comienzan a incorporarse términos locales, cabe destacar que la pertenencia étnica no aparece cuestionada. Tanto los personajes como los actores, los autores y el público son judíos, la mencionada inclusión no impidió que la lengua que reconocían como propia siguiera siendo el ídish.

## 2. ¿Criollismo ídish?

Podemos ubicar el comienzo de la inmigración judía al campo argentino en 1889, año de la llegada del primer grupo organizado de 800 judíos rusos que se establecieron en Santa Fe. Algunos de ellos fundaron la primera colonia agrícola judía, Moisés Ville, y, dos años después, el barón Hirsch creó la Jewish Colonization Association convencido de que en Argentina se ofrecían las condiciones necesarias para albergar a judíos de Polonia, Rusia y Rumania. Este proyecto se fue consolidando y se mantuvo durante más de cincuenta años.

Durante los primeros cinco años la Jewish Colonization Association fundó cinco colonias en las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos y Santa Fe, con una superficie de más de 200.000 hectáreas y una población de cerca de 7.000 colonos con sus familias. Al publicarse el primero de los textos dramáticos presentados en este trabajo, casi 20.000 personas vivían de la producción de 900 chacras (Senkman 1999) y el teatro ídish argentino se consolidaba, asentado en Buenos Aires pero con influencia en las comunidades judías del interior.

Hemos señalado en trabajos anteriores (Skura/Slavsky 2004; Slavsky/Skura 2002) que el movimiento teatral ídish comenzó con la representación en el Teatro Doria de Buenos Aires de la opereta cómica *Kunye Leml* (*El tartamudo*), de Abraham Goldfaden. El mantenimiento de la vitalidad de la lengua ídish facilitó el crecimiento de este teatro, ya que durante toda la primera década del siglo xx los actores más exitosos del teatro judío de los grandes centros de Europa y EE.UU. llegaron para poder trabajar en contratemporada, generalmente con su propio repertorio. En parte por esta razón el teatro ídish argentino ha sido interpretado por algunos investigadores del teatro judío como un mero eco de esos centros (Slavsky/Skura 2002: 294; Hansman/Skura 2005).

Si bien en gran parte esto es cierto, no es toda la verdad. Hasta entrada la década de 1910, se presentaron obras del padre del teatro judío, el mencionado actor rumano Abraham Goldfaden, así como de Jacob Gordin o Yosef Latayner y autores de la dramaturgia universal, pero luego comenzaron a incluirse textos dramáticos locales, con gran apoyo de los críticos de la época, durante aproximadamente veinte años. En la introducción a la obra *Erfolg* (*Éxito*), de M. N. Sprinberg, el autor y crítico Nekhemya Tsuker (1933) destaca la elección de este texto por parte del gran actor Maurice Moskovich en 1913. Cuando Tsuker escribía, veinte años más tarde, añoraba el apoyo que habían dado incluso los

intérpretes extranjeros más famosos a los autores locales, no tan conocidos, situación que fue cambiando a medida que el auge del *star system* y el surgimiento del teatro independiente impusieron otras modas. Destacaba también la actitud de los actores hacia su misión social, que durante esta etapa privilegiaron la calidad de las obras y las expectativas artísticas por sobre las consideraciones acerca de la fama del autor –garantía del éxito de boletería– aun cuando poner una nueva pieza implicara mayor trabajo junto a los elencos locales.

En esos veinte años, autores como Marcos Alpersohn (1860-1947), Samuel Glasserman (1898-1952) y Jacobo Liachovitsky (1874-1937) escribieron textos dramáticos en ídish, que se presentaron en Buenos Aires y en giras por las provincias. La lectura de estos textos refleja la incidencia del auge del criollismo en el teatro de las comunidades durante las primeras décadas del siglo XX. En ellos es notable la profusión de términos híbridos y situaciones que podríamos pensar características del criollismo, como “a por *gauchos* in *chiripá*, sitsn in der mit va an *asado* un trinken *mate* un tenh’n mit di hent” (“un par de gauchos en chiripá están sentados durante un asado, toman mate y discuten con las manos”; en Alpersohn 1929: 45).<sup>1</sup>

### 3. El contexto de producción

Hemos ubicado los orígenes del teatro ídish en Argentina en el marco de los procesos de integración de los inmigrantes judíos al nuevo medio socio-cultural, rural y urbano. Para comprender cómo ingresa la moda criollista en este teatro comunitario debemos atender a otros aspectos relevantes de las prácticas culturales durante el período. Como se ha señalado, el fenómeno de la transculturación ocurre preferentemente en las zonas de contacto cultural y permite pensar cómo los modos de representación metropolitanos son percibidos y apropiados en la periferia y cómo los grupos minoritarios operan, al menos en parte, sobre los elementos y prácticas que toman de la cultura dominante y sobre el uso que les dan. A su vez, en el Centenario, 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.

La producción de estos textos dramáticos no fue ajena a las condiciones de producción cultural a nivel nacional en las tres primeras décadas del siglo XX. Brevemente, podemos señalar algunas características del período que consideramos relevantes:

1. Entre las producciones literarias más destacadas (tomando en consideración todo el espectro que va desde la literatura consagrada hasta los folletines por entregas) la novela de Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos*, representa un tipo de criollismo judío: fue publicada como adhesión al Centenario, transcurre en las colonias judías de Entre Ríos, y está dirigida a un lector que trasciende los límites de la comunidad –el autor fue reconocido en su época justamente por su uso del español– inscribiéndose en

<sup>1</sup> En ídish en el original. Ésta y todas las transliteraciones siguen las normas YIVO. Las traducciones y los destacados son míos.

un proyecto más amplio. Difiere de los textos dramáticos analizados aquí no sólo por sus características genéricas, sino porque éstos fueron pensados para ser presentados por actores judíos, en el marco de un teatro en ídish concebido para un público que la tenía como lengua de uso cotidiano. En la novela *Der linshera* (*El linyera*), de Alpersohn, observamos la influencia del criollismo en la producción literaria escrita en ídish. También en la primera antología literaria en ídish, *Oyf di bregn fun Plata* (*En las orillas del Plata*) (Tsuker 1919), se abordaba la temática de la vida en las colonias de la Jewish Colonization Association y se incluía un glosario de términos locales rurales y urbanos. Un tercer tipo que muestra la consecuencia del interés por el criollismo lo constituyen las obras representativas que fueron traducidas al ídish, como *Don Segundo Sombra* o *Martín Fierro* (traducido por Samuel Glasserman).

2. A partir del Centenario surgen talleres gráficos, editores, librerías y se incrementa la edición nacional de publicaciones populares a precios módicos y de la folletería popular, como parte de la industria cultural menos prestigiosa: “pequeños cuadernillos de papel rústico, ilustrados con tapas de colores llamativos y diseño primario que generalmente ponen el acento [...] en los aspectos más catastróficos, sangrientos o grotescos del tema abordado” (Rivera 1985: 340). En 1915 se lanza un proyecto editorial conocido como las “publicaciones de quiosco”, folletines como “La novela semanal” que no supera las veinte páginas, a 0,10 centavos, donde alternan textos de escritores de prestigio con otros que expresan el sentimentalismo estereotipado propio de la época. A nivel intracomunitario, la revista literaria *Bikhlekh far Yedn* (*Libritos para todos*), donde Liahovitsky publica en dos partes su obra *Di yiddishe firstin fun Patagonye* (*La princesa judía de la Patagonia*), es representativa de este género. El diseño de la tapa remite a la gráfica de las portadas de los libros judíos de la época con la iconografía característica (manos bendiciendo, candelabro, estrella de David). Lo mismo sucede con *Goles/El cautiverio* (*Diáspora/El cautiverio*), de Alpersohn, publicada y distribuida por la Librería Kaplansky o *Ven di nakht falt tsu* (*Cuando cae la noche*), de Nekhemya Tsuker que salió, a 0,25 centavos, en la colección “Populere Dram-biblyotek”. Surgen proyectos editoriales cooperativos. Por otra parte, editores como Manuel Gleizer y Samuel Glusberg publican desde 1918 a jóvenes escritores. Se va consolidando una polarización entre impresas y editoriales como Claridad que, por sus ideales socialistas, promueven publicaciones masivas y económicas y, por otro, las ediciones lujosas, destinadas a una elite ilustrada. Los escritores se profesionalizan. Los autores de los textos dramáticos estudiados fueron además periodistas, editores, traductores.

3. En cuanto al cine nacional, antes de 1920 se estrenan las películas *Nobleza gaucha*, *Juan Moreira*, *Gabino el mayoral*, *Ensalada criolla*, *Santos Vega*, *El matrero*, entre otras; posteriormente, *La canción del gaucho* (1930), de José Agustín Ferreyra y *Criollo viejo* (1925), de Rafael Parodi. En 1921 Federico Valle filma la película *¡Patagonia!*, estrenada en 1922, y luego *Allá en el sur*. El argumento de *¡Patagonia!* y la obra *Ven di nakht falt tsu* tienen mucho en común: si bien el texto dramático no especifica dónde se desarrolla la acción, en ambas obras un indígena espía a una mujer, llega un extraño que en la película la viola y en la obra dramática la seduce pero en ambos casos la abandona, y terminan con un nuevo acercamiento del indio.

4. Para caracterizar sintéticamente el contexto de producción de estos textos en el ámbito teatral podemos decir que durante el período inicial del teatro ídish, desde 1901 hasta la década de 1930, se consolidó el teatro comercial y creció el teatro de comunida-

des. Como en todo comienzo, las dificultades eran muchas: falta de recursos, huelgas de actores y elencos que se modificaban año a año. En 1921 se creó la “Sociedad dramática Jacob Gordin” y su ejemplo se multiplicó, tanto en la capital como en las provincias. La situación de indefinición llevó a los actores a comprometerse en favor de la profesionalización, llamando a apoyar la creación de un sindicato (Idishe Aktyorn Fareyn). En este período, los tratantes de blancas patrocinaban y tenían el control de la producción de espectáculos en ídish, lo que generaba conflictos, como en 1926 la oposición a la puesta en escena de la obra *Ibergus* (Regeneración), de Leib Malakh, cuyo argumento trata de la vida prostibularia en Brasil (aunque historiadores como Hayim Avni [2005] sostienen que en realidad la obra reflejaba la situación argentina, y que ubicando la acción en Brasil se intentaba vanamente eludir las reacciones adversas). Las obras de autores locales tuvieron gran repercusión y ellos, con el apoyo de la crítica, lograron adquirir renombre entre sus contemporáneos. En la década de 1930 se cierra esta etapa inicial, porque las condiciones cambian radicalmente: se produce un giro relacionado con factores como la pérdida de influencia de la ya desarticulada organización prostibularia “Tzvi Migdal” y la promoción de lo que en las críticas e incluso en los afiches de la época se definía como un “teatro familiar y de alto contenido moral” como consecuencias del juicio al *star system* organizado en 1932 por la “Sociedad de Escritores Nomberg”; la creación del IDRAMST (Idishe Dramatishe Studio), teatro independiente vinculado a la izquierda no sionista, antecedente del Idisher Folks Teater (IFT); el fallecimiento en 1934 del fundador del teatro ídish en Argentina, Bernardo Waissman, el actor local más convocado durante el primer período. Los autores locales sufrieron la desvalorización concomitante con el auge del *star system*, el repertorio local quedó relegado y el público local comenzó a consumir producciones extranjeras. Comenzaron a llegar actores como Joseph Buloff y Maurice Shwartz, que trajeron otro tipo de repertorio.

5. En relación a los usos del ídish, los estudios cualitativos y cuantitativos realizados señalan el alto porcentaje de hablantes competentes de ídish, e incluso de lectores, que caracterizó a la comunidad judía argentina durante el período de auge del teatro. La educación judía se inicia con el establecimiento del Talmud Torá de la “Asociación Poale Tsedek” en Buenos Aires (1891), donde se enseñaban materias generales en español y estudios judaicos en ídish. Este primer período continúa hasta 1909, momento fundacional en el cual se decide crear una organización federativa que centralice las actividades educativas. En 1911 se crea una institución (ligada a la Jewish Colonization Association y la “Congregación Israelita de la República de Argentina”, CIRA) que marca el paso a la modernización de las escuelas judías de todo el país. Este período culmina en 1930 (Zadoff 1994: 47-77).

#### 4. Las obras

Los textos dramáticos tienen como característica distintiva la confluencia del carácter literario y la virtualidad teatral (Dubatti 1997). Desde el punto de vista de la poética, el texto dramático se define por la relación entre forma y contenido, convenciones que por selección y combinación producen un efecto estético determinado y portan una cierta ideología en su práctica (Dubatti 2002). Es justamente su carácter escritural, aún no preformativo, el que produce la sorpresa de encontrar en medio de un texto en ídish préstamos

# "גלות"

דראמע אין דריי אקטן

פון

מרדכי אלפערסאן.

## "*El Cautiverio*"

Drama en 3 actos

de M. ALPERSOHN

ארויסגעגעבן פון פארלאג און בוכהאנדלונג

ג. קאפלאנסקי

CORRIENTES 2614

BUENOS AIRES.

. 1929

del castellano. Observando los originales escritos en cuadernos de tapa blanda, incluso con lápiz, con tachaduras y anotaciones al margen, o los publicados en formato pequeño y popular, o los que se publicaron como obras completas, es la grafía ídich, que en la puesta se pierde, lo que produce un efecto de extrañamiento en el lector. No sabemos cómo fueron articulados esos ítems léxicos, cómo fueron recibidos por el público. Pero por su utilización podemos inferir que tanto los autores como el público eran competentes no sólo en el uso del español sino también en el código criollo, reconociendo los estereotipos del hombre de campo y a veces reconociéndose en ellos. No solamente en la comprensión de préstamos lingüísticos –por ejemplo, la inclusión de términos como “mate”, “gaucho”, “rebenque” o “alazán”–, sino también de modismos como “tá güeno”, “pa lo que el patrón ha mandao”, o situaciones tan ajenas a la vida judía en el hemisferio norte como un asado con cuero, el juego de la taba o la resolución de situaciones por medio del facón.

He trabajado sobre diecisiete textos dramáticos, en nueve de los cuales se hace mención a la vida rural; me centré en estos últimos para explorar la incorporación de elementos costumbristas. Aquí analizo principalmente *La princesa judía de la Patagonia* (*Di yiddishe firstin fun Patagonye*), de Jacobo Liachovitsky, *Los hijos de la Pampa* (*Di kinder fun der “pampa”*) y *Diáspora/El cautiverio* (*Goles/El cautiverio*), de Marcos Alpersohn, y *Zisye Goy*, de Samuel Glasserman. Estos autores optaron no sólo por el uso de recursos lingüísticos y estilísticos locales sino también por temáticas más cercanas a la nueva situación de un público compuesto por inmigrantes que concurrían asiduamente al teatro y alternaban obras de géneros diversos (melodrama, vodevil, cuadros costumbristas [*lebns bilder*], etc.) de autores consagrados a nivel internacional con estas obras, que presentaban en forma realista sus propios dilemas y experiencias.

Mientras que la pieza literaria de Gerchunoff ponía en escena la visión utópica del proyecto de la colonización agraria de los judíos en los campos de Argentina, como “la Tierra de promisión” o la “Tierra de Sión” reencontrada en las pampas argentinas (Senkman 1983: 19-21; Senkman 1999)<sup>2</sup>, la mayoría de estos textos dramáticos, cuya acción también se desarrolla en las colonias agrícolas judías, muestra como uno de los conflictos habituales la relación compleja con los administradores. En *Diáspora/El cautiverio*<sup>3</sup> la colonia se presenta ya no como una tierra de promisión, sino como una forma de exilio: el campo es vivido por algunos de los integrantes de la familia como una tierra libre

<sup>2</sup> Con la publicación de *Los gauchos judíos* en La Plata, en 1910, no sólo se inauguró la literatura judeo-argentina, sino también la literatura moderna sobre la utopía en Sudamérica (Senkman 1983: 19-29; Senkman 1999).

<sup>3</sup> *Goles/El cautiverio* (*Diáspora/El cautiverio*, drama en 3 actos de Marcos Alpersohn; primera presentación: Buenos Ayreser Yiddishn Folks Teater 1926) presenta la historia de Isroel y su esposa Brakha, colonos desde hace trece años. Brakha desea que sus hijos estudien en la ciudad. Morits se recibe de abogado y Max, novio de Dora, de médico. Ambos aspiran a trabajar en la ciudad. León, por el contrario, valora el trabajo agrícola. Llegan de Europa el hermano de Brakha y su hija Aída, quien adhiere a nuevas ideas de amor e igualdad entre hombres y mujeres y se enamora de su primo León, pero añora la cultura y la participación política urbanas. Su padre, desilusionado por las persecuciones y la actuación de los judíos ve su rabinato como un exilio, mientras comparte el amor de Isroel y León por el campo. Morits y Brakha urden un plan para declarar insano a Isroel, vender su tierra y establecerse en la ciudad. Brakha se enferma e Isroel intenta volver a su casa en la colonia, que ya está en posesión de un comerciante inescrupuloso. León y su novia Aída deciden comenzar de nuevo en otra finca. Brakha lamenta su error, Isroel y el rabino lamentan que el pueblo judío siga viviendo en la diáspora.





y paradisiaca y por otros como un desierto, un destierro y un lugar de cautiverio. En *La princesa judía de la Patagonia*<sup>4</sup>, en cambio, la acción se desarrolla en lo que la madre define como “el desierto”. Lejos de los puertos y ciudades cosmopolitas con la influencia de los inmigrantes europeos, no hay más que dos familias, una aborigen, la otra judía y recién llegada desde Europa a la capital y de la capital a la Patagonia. Margarita, la madre judía, siente que en este desierto son completamente extraños, por la vida aislada que llevan, por no vivir como en las colonias, “entre la gente”, “entre judíos”. Se pregunta entonces, cómo ser judíos en el “desierto”, entre los indios. “¿Te acordás cuando vivía-

<sup>4</sup> *Di yiddishe firstin fun Patagonye oder Nekome fun indyaner (La princesa judía de la Patagonia o Venganza de indios*, drama en 4 actos de Jacobo Liachovitsky; primera presentación: Buenos Aires, 15 de agosto de 1919. Con otros títulos se presentó en Filadelfia, Boston y Nueva York): Por un fracaso económico en la ciudad la familia Toybes se instala en la Patagonia, donde es acogida por la tribu de Ñankuru, un cacique tehuelche. El padre, León Toybes, su hijo Adolfo y su sobrino Berl mantienen con los indios relaciones de comercio y amistad. Nioonti, hija del cacique Ñankuru, y Adolfo Toybes se enamoran, pero cuando ella queda embarazada Adolfo se va a la ciudad. La señora Toybes se queja del aislamiento en que vive la familia; teme que su hija Raquel quede soltera y termine como empleada doméstica, pero su esposo descalifica sus preocupaciones y confía en que va a casar a Raquel con algún judío bien posicionado. Creyendo que Nioonti ya tiene otro pretendiente, Adolfo regresa de la ciudad, y es atrapado por los indios y castrado como castigo por haber abandonado a Nioonti. En esta circunstancia el cacique resulta gravemente herido. Al comprender el peligro de muerte que amenaza a su familia, Raquel le ofrece a Ñupchukri, el hijo del cacique que había sido en otro tiempo criado por la familia Toybes, ser su esposa. En su lecho de muerte el cacique acepta el gesto de Raquel, bendice el matrimonio y permite que la familia de ella escape.

mos con gente?” y “¿Se puede ser judío aquí?” (Liachovitsky 1926: 25): en el desierto, sin calendarios, no saben cuándo son las festividades (tópico que abre la posibilidad de un fragmento pedagógico, de enseñanza de las tradiciones judías). El aislamiento y las relaciones interétnicas son el eje del drama: culturas en contacto, normas en conflicto. Los hombres jóvenes consideran la posibilidad de “volverse indio”, adquieren hábitos y habilidades, cambian su vestimenta, adoptan un nuevo lenguaje, son competentes en el manejo del lazo y de las boleadoras; Raquel canta una vidalita acompañándose de la guitarra. La pregunta acerca de la identidad en el nuevo contexto está presente en todos los textos dramáticos. En *Los hijos de la Pampa*<sup>5</sup> Gregorio, el padre, compara: “*Pesakh* es la liberación de la Biblia y la cosecha es nuestra liberación” (Alpersohn s. f.: 3). Y festejan la cosecha con carrera de caballos, asado y taba.

## 5. El código gaucho

A comienzos del siglo XX el criollismo puede expandirse y diversificarse en base a la elaboración de un sistema de objetos y situaciones estereotipadas, el “código gaucho” (Masotta 2005: 87). Este código se expresa en la reiteración de motivos organizados en un sistema cuyos objetos característicos son la vestimenta (ver didascalias en *Zisye Goy* e ilustraciones de *La princesa judía de la Patagonia*), el caballo, el facón, el rebenque, el rancho, el mate, la guitarra, el lazo, las boleadoras, el asador, la botella de vino, la carreta, el ganado, la taba y los naipes. Las situaciones en las que estos objetos se exponen son el asado, la payada, la taba, el juego de naipes, el trabajo con la hacienda, el baile, la carrera, la pulpería y la cacería. Con excepción de esta última, todos estos objetos y situaciones considerados por Masotta (2005) aparecen en las obras analizadas.

Los autores de estos textos dramáticos, todos inmigrantes que vivieron tanto en la colonia como en la ciudad capital, estuvieron profundamente comprometidos con la dualidad de aún ser *gringos* pero ya sentirse locales. Son a la vez judíos y argentinos y han debido optar por la vida en el campo o en la ciudad, tensión que frecuentemente presentan en sus obras como asociada a su vez con la oposición naturaleza/verdad vs. modernidad/artificio (Hansman/Skura 2005). Los personajes de origen europeo se identifican con los aspectos positivos del estereotipo del gaucho, que, a diferencia del indio, domina la naturaleza. Dominar la naturaleza de un lugar es un modo de mostrar pertenencia, de apropiarse de ella. El padre en estas familias no es el *gringo* que no logra adaptarse y es objeto de burlas por su desconocimiento del entorno, sino un hombre que, aunque llegado de un contexto diferente, se ha adaptado al medio y lo domina. El ingreso de lo criollo

<sup>5</sup> En *Di kinder fun der “pampa”* (*Los hijos de la Pampa*; drama en 3 actos de Marcos Alpersohn) la familia festeja con una carrera de caballos la buena cosecha, que permitirá saldar las deudas. Dos jóvenes amigas se reencuentran tras el regreso de una de ellas de la ciudad e intercambian ideas sobre el amor y el matrimonio. El administrador de la colonia las acosa pero ellas lo rechazan; cuando intenta abrazar a la ganadora de la carrera, ésta lo empuja violentamente y él la acusa de haber ganado con trampa. El hermano de la joven, periodista, lo reta a duelo y lo echa de la colonia. El administrador, enojado por sus artículos críticos acerca de la empresa colonizadora, decide vengarse y logra que ejecuten la hipoteca antes de la venta de la cosecha. Cuando el joven intenta oponerse al desalojo es detenido, la madre enferma es arrojada de la casa y, aterrada, revive la experiencia del pogromo.

# TEATRO EXCELSIOR

CORRIENTES 3234

U. T. 62 - 4637

Empresa: **J. M. ROSENBERG**

Compañía Israelita de Operetas, Dramas y Comedias  
**HOY JUEVES 15 de JULIO HOY**

## GRAN FUNCION DE GALA

En honor del Escritor Judeo-Argentino  
**SAMUEL GLASSERMAN**  
 Traductor del *Martín Fierro* al Idish

Con motivo del vigésimoquinto aniversario de su labor literaria y sus seis años de Dirección de Audiciones Hebreas

Organizado por un

**COMITE DE MILITANTES SOCIETARIOS**

**זיסיע גוי**

## ZISIE GOY (EL GAUCHO ZISIE)

Drama en 3 actos y prólogo original de **Samuel Glasserman**  
 Puesta en escena bajo la dirección del autor

R E P A R T O :

**EN EL PROLOGO :**

Zisie Rozmarin .....	Samuel Silberberg
Su esposa .....	Miriam Fish
LA ARGENTINA (Simbolizada) .....	Paulina Tajman
	Immigrantes

**EN LA OBRA :**

Zisie Rozmarin (el gaucho Zisie) .....	Samuel Silberberg
Schmelke (su hijo, un retardado) .....	Anita Rapel
Dobe (su hija) .....	Tzili Tex
Moische Aron .....	Herman Kosovsky
Guetzle Bik .....	Benzión Berdichevsky
Guedalie Labradores .....	Samuel Blum
Reb Itzik - Meier .....	Nathan Klinguer
Benchik Kraiter (un colono casamentero) .....	Samuel Iris
Anchl Duner (esposo de Dobe) .....	Zalman Hirschfeld
Enie Schaposchnik (hija de un vecino de Zisie) ..	Paulina Tajman
Mendel (su hermano) .....	José Maurer
Aniceto (un gaucho) .....	Sr. Fontana

Paisanada, Vecinos, Muchachas, Jóvenes

Ocurre en una de las primeras Colonias judías en la Argentina

Utilería .....	Mariano Hornos
Decorados .....	Carlos Puig
Sastrería .....	Casa Schneider
Artefactos eléctricos .....	Casa Yoder
Peluquería .....	Gardé
Directores de Escena .....	B. Berdichevsky
	Zalmen Hirschfeld
Apuntador .....	Mauricio Goldstein
Traspunte .....	Samuel Blum
Delegado de la Compañía .....	José Maurer

### PRECIO DE LAS LOCALIDADES

	Precio	IMPUESTO Ley 12.704	Total
Palcos bajos av. av. ....	\$ 15.70	\$ 0.80	\$ 16.50
" altos av. av. ....	" 13.80	" 0.70	" 14.50
Entrada a Palco .....	" 2.35	" 0.15	" 2.50
Plateas 1 a 12 .....	" 3.10	" 0.20	" 3.30
" 13 a 15 .....	" 2.60	" 0.15	" 2.75
" 16 a 18 .....	" 2.15	" 0.15	" 2.30
" 19 a 23 .....	" 1.70	" 0.10	" 1.80
" 24 a 26 .....	" 1.20	" 0.10	" 1.30
Tertulias 1 a 4 .....	" 1.-	"	" 1.-
" 5 a 8 .....	" 0.80	"	" 0.80

a estas obras de argumento judío para un público judío no viene a nutrir el estereotipo del no-judío, sino que permite presentar a los protagonistas como judíos gauchos o como hijos de estas pampas. Los autores apelan a recursos léxicos, escenas, vestimenta y música para mostrar competencia en lo que se define como código gaucho: “Lo gaucho es representado como cultura local. Vestimenta, trabajo y formas de asociación y sociabilidad que diferenciaban a ese ser local del otro aborigen. Este último, mostrado, semidesnudo y pasivo” (Masotta 2005: 100). Este estereotipo del indio se reproduce en la obra de Tsuker, *Cuando cae la noche (Ven di nakht falt tsu)*.

Por otra parte, lo que los define como judíos no es sólo el uso del ídish sino también los problemas que los preocupan, entre ellos, el casamiento endogámico, la continuidad en las tradiciones. En este aspecto incide una vez más el aislamiento o la pertenencia a una comunidad, que en algunos casos remite a la visión del campo y la ciudad como opciones de vida contrapuestas, que enfrentan a los miembros de estas familias ya sea entre las generaciones, o bien a los hermanos o a las parejas entre sí: muchos de los hijos se van a vivir a la ciudad, o al menos sueñan con hacerlo, buscando un desarrollo profesional o un arreglo matrimonial más satisfactorio, expectativas que no siempre se cumplen. Con la excepción de *La princesa judía de la Patagonia*, donde se define el contexto como “desierto”, en la mayoría de los textos dramáticos el campo es la colonia agrícola judía. Es en la caracterización de las colonias donde aparece el criollismo; no hay criollismo arrabalero, urbano, la frontera entre el campo y la ciudad está claramente delimitada.

Es sorprendente que los elementos costumbristas introducidos en los textos dramáticos analizados no aparezcan presentados como prácticas o modos de hablar propios de los personajes no judíos, aunque en el caso de *Zisye Goy*<sup>6</sup>, es principalmente el peón Aniceto o los que dialogan con él quienes usan términos en español. No sucede lo mismo con los otros textos dramáticos. El viejo gaucho Telvino que aprendió a hablar ídish en los veinte años de peón en la chacra del colono judío (*Los hijos de la Pampa*) o Linda, la empleada doméstica maltratada (*Diáspora/El cautiverio*) no son los que más términos criollos emplean. En general, no se utilizan sólo en los intercambios interétnicos; también los judíos gauchos muestran su competencia en español al comunicarse entre ellos: por ejemplo, “Feter, er iz a macaneador!” (“Tío, él es un macaneador”; *Diáspora/El cautiverio*). En ocasiones el término en español se usa para cerrar una discusión: en *La princesa judía de la Patagonia*, el padre repite “y nada más” y “un basta” (“y basta”). Este uso es tan frecuente que en *Los hijos de la Pampa*, los hijos llaman al padre Gregorio Caramba, porque es con esta fórmula retórica como termina las frases; y *Zisye Goy* lleva este apodo por su desdén hacia las tradiciones y costumbres judías.

Estas opciones a nivel discursivo se vinculan con prácticas frecuentes como apelar al rebenque o al facón para resolver disputas; pasar “todo el día dándole al mate”, comer

<sup>6</sup> *Zisye Goy* (drama de Samuel Glasserman; primera presentación: Teatro Excelsior de Buenos Aires 1930): *Zisye Rosmarin* es un colono judío apodado Goy por sus modales poco apropiados a las colonias judías. Rechaza a los tres pretendientes de su hija, dos trabajadores del campo y el capataz, y arregla un matrimonio con un hombre de la ciudad para mostrarles a sus vecinos su superioridad social. El marido solo tiene interés en usufructuar las tierras y los productos, engaña a su esposa con una vecina, la somete a malos tratos y descuida a su hijo. La pareja pelea, *Zisye Goy* sale en defensa de su hija y se enfrenta a su yerno. Un amigo fiel de la hija quema la cosecha para evitar que el yerno inescrupuloso se adueñe de la propiedad.



un asado cortándolo con el facón, ser capaces de ganar en una carrera de caballos. La generación que ha crecido en el campo se divide entre los que sueñan con irse a la ciudad, en algunos casos llevando también a sus padres (*Diáspora/El cautiverio*) y los que están comprometidos con la vida de colonos. Telvino, en *Los hijos de la Pampa*, define a los jóvenes de este modo: “los hijos de la pampa han de ser fuertes, valientes [...] el campo da sus bendiciones [...] tú tienes la belleza de la rosa, el puma te dio su fuerza y el pampero te dio su agilidad” (Alpersohn s. f.: 3). Pero también entre los colonos que han llegado de Europa hay experiencias de arraigo a la tierra, a tal punto que en *Diáspora/El cautiverio*, la familia del colono llega a tenderle una trampa al padre, declarándolo insano, como único modo de separarlo del campo, al que él llama “mame erd”: “madre tierra”.

Encontramos tres tipos de inclusión de elementos léxicos propios del telurismo:

a) Préstamos de ítems léxicos o frases en español, incorporados al texto usando la misma grafía, a veces entre comillas y otras sin distinción o traducción al ídish (esto es común en una etapa posterior, en la cual se incluyen como en eco las dos versiones en las dos lenguas). En *La princesa judía de la Patagonia*, León, el colono, al ver a su esposa llorar, dice “Vaybershe tren” (“lágrimas de mujer”); inmediatamente después le habla a su hijo Adolfo en español: “¿qué tal?”. Adolfo le responde: “Bien, bien, ¿vi geyen di gesheftn?” (“¿cómo van los negocios?”), y continúan conversando en ídish (Liachovitsky 1926: 23). En *Zisye Goy*, de Glasserman, abundan las expresiones formularias como “hombre de dios”, “que cosa bárbara”, “buenos días”, y modismos gauchescos como “es el patrón mismo que ha llega’o”, “una mano, patrón?”, “ta güeno”.

b) Términos en ídish, como “verbe-boym” (“sauce”), “pompe” (bomba para extraer agua), que permiten armar una escena típica de la vida en el campo argentino, aunque totalmente en ídish.

c) Términos mixturados, donde a una raíz en español se le incorpora una terminación verbal o un plural siguiendo las normas gramaticales del ídish, como “a por mulites, a por peludes”; se apela a sintagmas en “castídish” como “kosetche-arbet” (“trabajo de la cosecha”), “gautch-nign” (“música gaucha”).

Es, además, muy interesante el glosario de términos y frases que aparece al final de *Zisye Goy* y *Los hijos de la Pampa*. En la primera se encuentran entradas como “salut: (salud) tsu gesunt!, Güena: (Buena)”. O en los casos en que se ha “idishisado” la terminación por medio de una “e”, o un plural con “n” se aclara: “adelantirn: (faridishung fun “adelantar”)—majn forshtrit”; “ranche: (rancho)—a heyske”.

## 6. Conclusiones preliminares

Los textos dramáticos analizados aquí han sido, si no ignorados durante décadas, al menos poco estudiados. Esta ausencia en las historias del teatro puede adjudicarse a la dificultad que plantea la grafía, la cual exige cierta competencia lingüística. Pero consideramos que otro factor ha incidido fuertemente, y éste es que al quedar fuera del canon del teatro judío, la circulación de estas piezas fue muy limitada una vez concluido el período inicial del teatro ídish. Sin embargo, hasta la década de 1930, cuando perdieron

prestigio y las preferencias del público se volcaron hacia otro tipo de obras, tuvieron gran repercusión. Algunas piezas fueron llevadas con éxito al exterior, y obras como *Zisye Goy* fueron representadas en reiteradas ocasiones, como dan cuenta los afiches y las memorias de la época.

El estudio de estos textos no sólo nos permite recuperar parte de la historia del teatro ídish argentino, sino que permite entender también el modo en que el teatro está involucrado en procesos sociales y culturales más amplios, articulando el punto de vista de una minoría en un momento fundacional de la conformación del discurso de la nacionalidad. Se accede de este modo a un aspecto que no ha quedado registrado en forma sistemática: la situación de contacto lingüístico y el ingreso progresivo del español en las interacciones desarrolladas principalmente en ídish, a medida que los inmigrantes y las nuevas generaciones iban adquiriendo mayor competencia en la lengua dominante.

Sabemos por Uriel Weinreich (1925-1967), autor de *Languages in Contact* (1952) y especialista en el estudio del ídish, que esta situación de contacto no es infrecuente en la extensa historia de las lenguas judías. Más aún, “el destino de las diferentes lenguas judías está orgánicamente vinculado a la identidad diaspórica y a la existencia tradicional en el seno de la religión ancestral” (Aslanov en prensa). En el caso estudiado aquí, se comenzó por usar el español en contextos interétnicos, y luego se fue extendiendo su uso a dominios más amplios, quedando el ídish relegado a ámbitos cada vez más restringidos pero manteniendo las variedades –reflejo de las diversas zonas de las cuales provino la inmigración– que coexistieron y aún se mantienen. El ídish como lengua común permitió a sus hablantes de diferentes posicionamientos ideológicos –algunos religiosos y otros laicos, instalados en la ciudad o en el campo– compartir una “marca de referencia identitaria” (Aslanov en prensa). Preservó el *mito* de la interacción al preservar la *posibilidad* de interacción a través de la inclusión de textos, metáforas, canciones, chistes, eslóganes, proverbios y otras formas de vínculo lingüístico compartidas (Fishman 1991: 334). El paso al español fue gradual pero irremediable. Los textos dramáticos analizados nos permiten recuperar ese momento en el que el ídish era la lengua compartida y sus hablantes empezaban a hacerse guiños en la lengua española que ya no les resultaba tan ajena

## Bibliografía

- Alpersohn, Marcos (1929): *Goles/El cautiverio*. Buenos Aires: Ed. Kaplansky.  
 — (1930): *Di kinder fun der “pampa”/Los hijos de la Pampa*. Buenos Aires: Ed. Kaplansky.  
 — (s. f.): *Die kinder fun der “pampa”/Los hijos de la Pampa*. Mimeo. Buenos Aires: Fundación Científica Judía Iwo.  
 Altamirano, Carlos/Sarlo, Beatriz (1983): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
*Argentina, 50 años de vida judía en el país*. Buenos Aires: Comisión XX Aniversario “Di Presse” 1938.  
 Aslanov, Cyril (en prensa): “Política de las lenguas judías: entre la etnia y la nación”. En: Skura, Susana (comp.): *Reflexiones sobre el ídish*. Buenos Aires: Aviv Editora.  
 Avni, Haim (2005): “Argentina, the Country of Jewish Prostitution: the Image and Some Quantitative Data Referring to the Phenomenon in Buenos Aires”. Ponencia presentada en el XIV Congreso Mundial de Estudios Judaicos. Universidad Hebrea de Jerusalem. Mimeo.

- Dubatti, Jorge (1997): "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático". En: *La escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, 6 pp. 55-68.
- (2002): *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Fishman, Joshua (1991): *Yiddish Turning to Life*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Publishing.
- Feierstein, Ricardo (1993): *Historia de los judíos en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Glasserman, Samuel (1932): *Teatro: Obras dramáticas del ambiente israelita en la Argentina*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Hagège, Claude (2002): *No a la muerte de las lenguas*. Barcelona: Paidós.
- Hansman, Silvia/Skura, Susana (2004): "Curatorship, patrimonialization, and memory objects. Exhibition of Yiddish Theater Posters created in Argentina". En: Landis, Joseph/Glickman, Nora (eds.): *Yiddish-Modern Jewish Studies*. New York: Queens College, pp. 57-86.
- (2005): "La construcción de personajes femeninos en el teatro idish en Argentina durante la primera mitad del siglo xx". Ponencia presentada en el XIV Congreso Mundial de Estudios Judaicos. Universidad Hebrea de Jerusalem. Mimeo.
- (2006): *Oysfarkoyft/Localidades Agotadas/Sold Out. Afiches del teatro idish en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- IFT (1962): *30 Aniversario del Teatro IFT*. Buenos Aires: Comisión Homenaje.
- Kantor, Manuel (1969): *Alberto Gerchunoff*. Buenos Aires: Biblioteca Popular Judía.
- Katz, David (2004): *Words on Fire. The Unfinished Story of Yiddish*. New York: Basic Books.
- Liachovitsky, Jacob (1919): *Di yiddishe firstin fun Patagonye*. Buenos Aires: Fundación Científica Judía Iwo. Mimeo.
- (1926): "Di Yiddishe Firsten fun Patagonye. Ershte Heft". En: *Bikhlakh far Yeden. Revista Literaria Israelita* 1, 26, pp.1-35.
- Ludmer Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Masotta, Carlos (2005): "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en la Argentina, 1900-1930". En: Penhos, Marta (ed.): *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas/Fondo para la Investigación del Arte Argentino, pp. 65-114.
- Observer (1945-1946): "Undzer Yidish Teater Vezn". En: *Yor Bukh fun Yiddishe Ishuv in Argentine*. Buenos Aires: Idish, pp. 203-217.
- Peltz, Rakhmiel (1998): *From Immigrant to Ethnic Culture. American Yiddish in South Philadelphia*. Stanford: Stanford University Press.
- Pratt, Mary Louise (1997 [1992]): *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rivera, Jorge B. (1985): *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rollansky, Samuel (1940): *El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina. 50 años de vida judía en la Argentina*. Buenos Aires: Comité de Homenaje del Diario Israelita.
- Rubione, Alfredo (comp.) (1983): *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Seibel, Beatriz (2002): *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Senkman, Leonardo (1980): "Gerchunoff y la crisis del liberalismo argentino (1938-1945)". En: *Revista Coloquio*, II, 4-5, pp. 45-68.
- (1983): *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pardés.
- (1999): "Los gauchos judíos, una lectura desde Israel". En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 10, 1. Universidad de Tel Aviv. <[http://www.tau.ac.il/eial/X\\_1/](http://www.tau.ac.il/eial/X_1/)> (03/15/04).



- Skura, Susana/Slavsky, Leonor (2004): “El teatro ídish como patrimonio cultural judío argentino”. En: Feierstein, Ricardo/Sadow, Stephen (eds.): *Recreando la cultura judeoargentina: literatura y artes plásticas*. Buenos Aires: Editorial Milá, pp. 41-50.
- Slavsky, Leonor/Skura, Susana (2002): “1901-2001. 100 años de teatro en ídish en Buenos Aires”. En: Feierstein, Ricardo/Sadow, Stephen (eds.): *Recreando la cultura judeoargentina. 1894-2001: en el umbral del segundo siglo*. Buenos Aires: Editorial Milá, pp. 294-308.
- Sprinberg, M. N. (1933): *Erfolg*. Buenos Aires: Ed. Kaplansky.
- Tsuker, Nekhemya (1919): *Oyf di bregn fun Plata*. Buenos Aires: Idishe Tsaitung.
- (1933): “Forvort”. En: Sprinberg, pp. 3-5.
- Vasertsug, Zalmen (1960): “Geyt a yid in teater arayn”. En: Roshansky, Samuel: *Fun Argentine, land un ishuv*. Buenos Aires: Alter Rozental Fond far Yiddishe Kinder Literatur, pp. 104-110.
- Wald, Pinie (1955): *Idish-weltike kultur-bavegung in Argentine 1895/1920*. Buenos Aires: IWO.
- Weinreich, Max (1968): “Yidishkayt and Yiddish: On the Impact of Religion on Language in Ashkenazic Jewry”. En: Fishman, Joshua A. (ed.): *Readings in the Sociology of Language*. Den Haag/Paris: Mouton, pp. 382-413.
- Weinstein, Ana/Gover, Miryam (1994): *Escritores judeo-argentinos (1900-1987)*. Buenos Aires: Editorial Milá.
- Weinstein, Ana/Toker, Eliahu (2005): *La letra ídish en tierra argentina. Bio-bibliografías de sus autores literarios*. Buenos Aires: Editorial Milá.
- Weltman, Grischa (1962): “En qué consiste la idea del IFT”. En: Zatskin, M./Guelman, G./Kohn, V. (eds.) (1962): *Treinta Aniversario del Teatro IFT*. Buenos Aires: sin editorial, p. 2.
- Zadoff, Efraím (1994): *Historia de la educación judía en Buenos Aires (1935-1957)*. Buenos Aires: Editorial Milá.