

Del auge al ocaso: la década de 1960 y la declinación del circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires

From Heyday to Decay: The Crisis of Buenos Aires' Yiddish Theatre Scene during the 1960s

De l'essor au crépuscule : les années 1960 et le déclin du circuit théâtral en yiddish à Buenos Aires

Paula Ansaldo



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/rbep/1318>

ISSN: 2237-2660

Traducción(es):

From Heyday to Decay: The Crisis of Buenos Aires' Yiddish Theatre Scene during the 1960s - URL : <https://journals.openedition.org/rbep/1335> [en]

Editor

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Referencia electrónica

Paula Ansaldo, « Del auge al ocaso: la década de 1960 y la declinación del circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires », *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [En ligne], 12 : 2 | 2022, mis en ligne le 28 juin 2022, consulté le 12 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rbep/1318>



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Del auge al ocaso: la década de 1960 y la declinación del circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires

Paula Ansaldo¹

¹Universidad de Buenos Aires – UBA, Buenos Aires, Argentina

RESUMO – Del auge al ocaso: la década de 1960 y la declinación del circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires – En este artículo se aborda el proceso de declinación de las representaciones en *ídish* en la Argentina que se produce a lo largo de la década de 1960. En el trabajo se realiza un recorrido por los años de auge del teatro judío en el país, entre los años 30 y los 50, y se indaga en los diferentes factores que influyen en la crisis del circuito teatral en *ídish* que se desarrolla en Buenos Aires y que finalmente lleva a su desaparición en la década de 1960.

Palavras-chave: **Teatro Judío. Buenos Aires. *Ídish*. Década de 1960. Ocaso.**

ABSTRACT – From Heyday to Decay: The Crisis of Buenos Aires' Yiddish Theatre Scene during the 1960s – This article focuses on the declining process of Yiddish theatrical representations in Argentina throughout the 1960s. The paper will first address the heyday of the Yiddish theatre scene in Buenos Aires, between the 1930s and the 1950s, to then explore the main factors that provoked the crisis that finally led to its decline during the 1960s.

Keywords: **Jewish Theatre. Buenos Aires. Yiddish. The 60s. Decline.**

RÉSUMÉ – De l'essor au crépuscule : les années 1960 et le déclin du circuit théâtral en yiddish à Buenos Aires – Cet article traite du processus de déclin des représentations en yiddish en Argentine qui s'est produit tout au long des années 1960. L'ouvrage fait le tour des années de boom du théâtre juif dans le pays, entre les années 1930 et les années 1930. 50, et étudie les différents facteurs qui a influencé la crise du circuit théâtral yiddish qui s'est développé à Buenos Aires et qui a finalement conduit à sa disparition dans les années 1960.

Mots-clés: **Theatre Juif. Buenos Aires. Yiddish. Decennie Des 60. Declin.**

“Por cada espectador judío que fallece, queda una butaca vacía en el Soleil”: con esta frase la revista *Patch* (Nro. 4, marzo-abril de 1955, p. 22) diagnosticaba la situación del teatro judío en Buenos Aires, que ya para 1955 había dejado atrás sus tiempos de mayor esplendor. El circuito teatral judío había comenzado a desarrollarse en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, con el comienzo de la inmigración masiva de judíos a la Argentina, y había experimentado un gran auge entre las décadas de los años 30 y 50, momento en el cual Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de importancia internacional. Durante esta época dorada, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros destinados al público hablante de *ídish* que realizaban funciones a sala llena de martes a domingos, con doble función los fines de semana. Los teatros empresariales Soleil, Excelsior, Ombú y Mitre, el teatro independiente IFT, sumados a los cafés Cristal e Internacional —donde se presentaban espectáculos musicales a la manera del *music-hall*— conformaron un amplio y variado circuito teatral completamente representado en *ídish* que tuvo una gran afluencia de público en la primera mitad del siglo XX.

Hacia mitades de los años 50 aun funcionaban en Buenos Aires dos teatros empresariales: el Soleil y el Mitre, así como el teatro independiente IFT. El Ombú había sido derribado y el Excelsior —que pasó a llamarse Teatro Corrientes— ya había dejado de tener una temporada teatral estable en *ídish*. Sin embargo, todavía se realizaban funciones diarias, las estrellas extranjeras seguían llegando para presentarse en el país y la temporada teatral duraba aun varios meses. Esto comienza a cambiar en la década de 1960, en la cual asistimos a una progresiva desaparición de las representaciones en *ídish* en Argentina. Primero, se acorta la temporada, luego, las funciones pasan a realizarse únicamente los fines de semana y, finalmente, en 1972, se cierra el Teatro Mitre, la última sala teatral que quedaba en pie de lo que había sido el circuito teatral en *ídish*. Las razones de la crisis que llevan a la desaparición de ese circuito teatral son múltiples y responden tanto a factores internos como externos. Durante los años 50 comienzan a aparecer una serie de problemas que ni los artistas ni los empresarios lograrían resolver. El primero es el alejamiento de juventud, tanto en el público como sobre el escenario, factor que provoca una falta de recambio generacional en los elencos teatrales judíos. El segundo es la ausencia de obras nuevas en el repertorio del teatro *ídish*.

Esto lleva a que se representen siempre los mismos autores y las mismas temáticas, que cada vez tienen menos relación con la realidad judeo-argentina e interpelan cada vez menos al público local, en especial a las nuevas generaciones de judíos argentinos. En este trabajo indagaremos en dichos factores centrándonos en los procesos que inciden en su profundización a lo largo de la década de 1960 y que finalmente llevan a la desaparición del circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires.

Los años de auge

A partir de la década de 1930, Buenos Aires se afianza como un centro teatral judío de importancia internacional y las más reconocidas figuras del teatro judío de Estados Unidos y Europa —como Jacob Ben-Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff— comienzan a incluir a Buenos Aires como destino predilecto en sus giras internacionales. Este crecimiento de Buenos Aires como polo teatral responde a una serie de múltiples factores. En primer lugar, durante el período de entreguerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos hablantes de *ídish* que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa. La mayoría de esos inmigrantes tenían ya incorporada la asistencia al teatro como una práctica cultural relativamente habitual, dado que en ese entonces existían compañías teatrales judías que se presentaban a lo largo y ancho de Europa¹. Como señalan Slavsky y Skura, “en ese mundo de transición cultural, las formas populares contenidas en el teatro *ídish* constituyeron una fuente de estabilidad que apelaba a fórmulas conocidas por la audiencia” (2002, p. 297). Para los inmigrantes recién llegados, el teatro resultaba, así, un lugar de encuentro propicio para combatir el desarraigo al recordar las costumbres y tradiciones propias y compartir la lengua materna. En este sentido, el teatro en castellano no podía cumplir esa función en la medida en que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local.

Este fenómeno se conjugó con una serie de cambios que se produjeron en la esfera internacional y que contribuyeron a posicionar a Buenos Aires como un polo teatral central en la cartografía mundial del teatro judío. A partir de la década de 1930, la audiencia del teatro en *ídish* en Nueva York

—hasta entonces la capital indiscutida del teatro *ídish*— comenzó a decaer debido a las limitaciones impuestas a la inmigración judía a los Estados Unidos a partir de 1924 y a la asimilación idiomática y cultural de las nuevas generaciones de judíos norteamericanos. Estas razones, sumadas a la competencia cada vez mayor de los espectáculos de Broadway, a la aparición del cine sonoro y a la crisis económica de 1929, llevaron al cierre de teatros y a la reducción de la temporada teatral en *ídish*. A raíz de esto, muchos actores y actrices que estaban radicados en los Estados Unidos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro *ídish*, como sucedía ya por ese entonces en la Argentina. Además, el hemisferio sur contaba con una ventaja extra, dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así dos temporadas de invierno, una en Estados Unidos y otra en Sudamérica, una con base en Nueva York y la otra con base en Buenos Aires. Desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas como Rosario, Córdoba y Santa Fe y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta forma, Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de gran relevancia que fue adquiriendo cada vez mayor popularidad como un destino atractivo para intelectuales y artistas gracias a su rica vida cultural en *ídish* que estaba en pleno crecimiento².

Durante estos años, el público que asistía a los teatros en *ídish* estaba integrado de manera absolutamente heterogénea: se componía tanto por inmigrantes recién arribados al país como por judíos que ya desde hacía muchos años residían en Buenos Aires; concurrían tanto los obreros como los judíos más adinerados y aquellos que ya comenzaban a conformar la clase media argentina. Incluso algunas familias viajaban a Buenos Aires desde otras provincias o desde las colonias judías especialmente para asistir a las funciones del teatro judío. De acuerdo con los testimonios de los espectadores del período³, dentro de la comunidad la salida al teatro era vivida como un evento destacado, que se esperaba con ansiedad durante toda la semana. Según Moïshe Korin⁴, para su familia, la gran fiesta, la gran alegría era ir a ver teatro en *ídish*, un ritual que comenzaba mucho antes del inicio de la función:

Los domingos nos bañábamos y nos vestíamos con la mejor ropa que teníamos. Mi mamá se vestía como para ir a un casamiento, mi papá con traje y corbata, el que tenía joyas, se las ponía. Y si la función empezaba a las seis, a las tres y media ya íbamos para el teatro. Y ahí mis papás se encontraban con los paisanos, con los amigos y se iban a algún café que hubiera cerca del teatro a charlar y esperar que empezara la obra⁵.

Es interesante destacar cómo asistir al teatro judío no consistía únicamente en presenciar una obra, un hecho artístico, sino que se concebía como un espacio de interacción y encuentro comunitario que excedía lo específicamente teatral. De esta forma, el placer del espectáculo comenzaba ya desde que aparecían los avisos en los diarios de la colectividad que anunciaban la llegada de las estrellas que venían del exterior y los lectores seguían con atención las reseñas que se iban publicando respecto de las obras. Luego de la obra, la velada continuaba en los cafés cercanos al teatro, donde los espectadores se reunían a discutir y conversar sobre lo que habían visto⁶. Durante los meses que duraba la temporada las figuras internacionales se instalaban en Buenos Aires y parte del placer de sus visitas consistía en compartir el espacio con los espectadores fuera de la sala teatral⁷. En las anécdotas narradas por los entrevistados aparece frecuentemente el recuerdo de sus padres o conocidos de haberse encontrado a Maurice Schwartz o a Ben-Ami tomando un café en Villa Crespo, haberse sentado con uno de los artistas a la mesa o haber podido darle la mano y decirle cuánto admiraban su trabajo. Esto da cuenta de la familiaridad y la cercanía que sentía el público con los actores y actrices a quienes idolatraban. Los espectadores todavía recuerdan que, cuando esas grandes estrellas se presentaban, la cantidad de gente reunida alrededor del teatro era tal que la policía se veía obligada a desviar el tráfico de la calle.

Se trataba a su vez de una actividad familiar de la que participaban todos sus integrantes, independientemente de su edad. La presencia de niños y niñas en las salas teatrales es un rasgo que singularizaba al teatro judío de Buenos Aires. Esto es señalado incluso por el reconocido actor y director judío Maurice Schwartz en sus cartas⁸: “En ningún país del mundo, he visto tanta gente joven en el teatro *ídish* como en Buenos Aires. Las madres incluso llevan a sus bebés a los teatros, donde se convierten en ávidos entusiastas en pañales” (traducción mía)⁹. Lo mismo señalaba la actriz Molly Picon, quien afirmaba que: “entre el público argentino encontré a mucha gente joven, cosa que en el teatro en Nueva York ya no se ve” (*Mundo Israelita*, 3 de abril de 1932).

En prácticamente todos los testimonios de espectadores, los entrevistados relatan que ya desde muy chicos sus padres los llevaban al teatro, principalmente debido a que no tenían con quién dejarlos y a que, en los teatros, los niños no pagaban entrada. Por esta razón, tampoco podían ocupar un asiento, por lo que se paraban al lado del foso de la orquesta y se entretenían viendo a los músicos, que muchas veces les resultaban más atractivos que los propios espectáculos¹⁰. Para estos niños espectadores, las salas teatrales aparecían entonces como un espacio de socialización y juego.

Asimismo, la presencia de juventud en los teatros convertía los espectáculos teatrales en una herramienta de formación de las nuevas generaciones de judíos, ya que, como señalaba Rollansky:

[...] Van muchos más chicos al teatro judío que los que van a las escuelas judías. Chicos que no saben escribir el *alef beis*, pero que aprendieron en el teatro una canción, una melodía, se enteraron de lo que son los *kobanim*, los *jasidim*, el *Beit Hamikdash*, y escucharon hablar de Gordin, de Goldfaden, de Sholem Aleichem (Rollansky, 1940, p. 404)¹¹.

En este sentido, el teatro judío funcionaba como una escuela de *yiddish-kayt* (*judeidad*) donde se transmitía no solo la lengua, sino el folklore y la tradición judía, que aparecían en las historias, las canciones y los personajes que formaban parte de las obras teatrales representadas. Para comprender la importancia del teatro, es necesario señalar que la comunidad judía de la Argentina contaba con un porcentaje de miembros laicos o en proceso de secularización mucho mayor que el de otros países que habían recibido inmigración judía, por lo que el teatro en muchos casos reemplazaba a la sinagoga como lugar de reunión y de reproducción de la identidad judía. Por esta razón, la centralidad que ocupó el teatro para la comunidad judía de Buenos Aires fue quizás mayor que en otros lugares del mundo donde las instituciones religiosas cumplían también un significativo rol social. En la Argentina, en cambio, el teatro era una de las actividades que mayor convocatoria tenía entre la población judía, por lo que jugaba un papel fundamental e irremplazable en el sostenimiento de la vida cultural judía en el país. Asimismo, la atracción que despertaba el teatro en su carácter de entretenimiento y espacio de sociabilidad llevaba a que incluso los judíos que estaban ya asimilados a la sociedad argentina y alejados de la vida judía continuaran asistiendo a las representaciones teatrales, manteniendo así una conexión frecuente y estable

con su identidad de origen. De esta forma, el teatro contribuyó durante esos años a la supervivencia de la lengua y la cultura judías también en las nuevas generaciones de judíos argentinos, ya que, como sostiene Rollansky:

[...] Ejerce el teatro una función educativa sobre nuestro público, en el sentido de que noche a noche oye hablar el *ídish*; incluso se halla en esta situación una gran parte de la juventud que no habla este idioma, pero que lo entiende y lo conserva gracias a su concurrencia al teatro (Rollansky, 1940, pp. 85-86)¹².

El teatro tenía así la capacidad de alcanzar a un tipo de público que no se sentía atraído por otras expresiones de la cultura judía o que no podía tener acceso a ellas. La palabra impresa, por ejemplo, tenía una gran difusión entre los inmigrantes judíos, pero poseía la limitación de que muchos podían entender pero no leer el *ídish*. También la radio era un importante medio de difusión de la cultura en *ídish*, ya que el programa radial *Di Idische Sho* tenía frecuentemente como invitados a cantantes, músicos y actores que se presentaban en los teatros judíos, quienes divulgaban sus interpretaciones por ese medio. Sin embargo, en esos años no todos tenían aun la posibilidad de tener una radio en su casa. Por estas razones, especialmente entre los años 30 y los 50, el circuito teatral judío que se desarrollaba en *ídish* se posicionó como uno de los espacios principales en los que los inmigrantes y sus descendientes mantenían y reforzaban su contacto con la cultura judía.

‘¿Agoniza el teatro judío?’: la crisis del circuito teatral en *ídish*

Como hemos señalado, esta situación comienza a modificarse a partir de la década de 1950, cuando aparecen los primeros indicios de la crisis que experimentaría el circuito teatral judío de Buenos Aires y que finalmente llevaría a su declinación en los años 60. Los artículos sobre teatro publicados en la revista *Patch*¹³, que aparece entre 1954 y 1955, editada por el escritor Dov Segal y el actor Norman Erlich (en ese entonces, Najmen Erlich), dan cuenta de los factores que caracterizaran ese proceso.

Se trata de una revista orientada a la juventud en la cual se pone de manifiesto la insatisfacción que sentían los jóvenes con respecto al teatro que se ofrecía en los escenarios judíos. En las críticas de *Patch* es recurrente la idea de que el teatro judío debe renovarse en lugar de seguir intentando reeditar los éxitos de antaño, con los mismos actores y actrices, y apelando a géneros

como la opereta (“estilo al que parece condenado nuestro teatro”)¹⁴, que, según la publicación, ya resultaban antiguos y superados. Sus redactores sostienen, en cambio, que: “el arte, y perdonen si insistimos, necesita renovación constante; hoy nos reiríamos si viéramos a Sara Bernhardt actuando como en sus mejores horas” (*Patch*, Nro. 1, agosto de 1954, p. 23). Con esta frase hacían referencia a la falta de originalidad en el teatro empresarial judío de los años 50, en el cual trabajaban los mismos actores que en sus épocas doradas y donde las estrellas que venían a la Argentina, así como su repertorio, se repetían también año a año.

En cuanto a aquellos que habían sido las figuras más destacadas que venían a Buenos Aires, en 1955 se produce la última visita de Jacob Ben-Ami al país, el cual se presenta en el ex Teatro Excelsior. Por su parte, Maurice Schwartz viene por última vez en 1958, junto con su hija Frances, y realiza una temporada en el Teatro Argentino organizada por el empresario Willy Goldstein, quien había alquilado un teatro de más de mil localidades confiando en el prestigio de Schwartz y en el éxito que habían tenido sus anteriores presentaciones. Sin embargo, según relatan los espectadores del período, la sala solo se llenaba los sábados y domingos y el resto de la semana se habilitaba únicamente media platea. Para llenar el teatro se tenía que recurrir incluso a regalar entradas a los alumnos de los colegios secundarios judíos para garantizar la presencia de rostros jóvenes entre el público¹⁵. El fracaso comercial de la temporada de Schwartz constituye un fenómeno sintomático de la clausura de un período de auge del teatro *ídish* en Buenos Aires, expresado en la baja asistencia del público a obras emblemáticas del repertorio judío —como *Kidush Hashem* y *Onkl Mozes*, de Sholem Asch, o *Estrellas Errantes*, de Sholem Aleichem— presentadas por quien fuera uno de los grandes divos de la escena judía. Por su parte, Joseph Buloff realiza una temporada en el Teatro Soleil en 1957 y regresa nuevamente al país en 1966, convirtiéndose en la última gran estrella que se presenta en Buenos Aires. En esa última oportunidad estrena la obra *Los hermanos Ashkenazi*, de I. J. Singer, en el Teatro Odeón y se presenta también en el Teatro Solís de Montevideo, junto a su esposa y partener Luba Kadison y un elenco de actores judíos argentinos.

Para comprender la falta de público que comienza a sufrir el teatro judío en ese período, es necesario tener en cuenta que no se trataba de un fenómeno local, sino que respondía a una crisis que se había ido produciendo a lo largo

de todo el mundo. Si bien este proceso se dio en la Argentina muchos años más tarde que en otros centros teatrales, las consecuencias de su declinación en ciudades como Nueva York trajeron efectos adversos para el campo teatral judío de la Argentina. La escena judía local dependía en gran medida no solo de las visitas de las figuras extranjeras, sino también de los repertorios que estos traían. Muchas de las obras que se representaban en Buenos Aires eran adaptaciones al *ídish* de los propios Buloff, Ben-Ami y Schwartz e incluso las operetas estrenadas eran en su mayoría importadas. Al mismo tiempo, la declinación del teatro judío, tanto en Europa como en Estados Unidos, provocó una ausencia de autores que pudieran renovar la dramaturgia judía con obras originales que abordaran problemáticas actuales. Como señala Edna Nahshon (1998), eso dio lugar a un círculo vicioso: los escritores serios dejaron de escribir para la escena *ídish*, por lo que los jóvenes actores judíos perdieron interés por el material que tenían a su disposición para interpretar, lo cual llevó a que prefirieran actuar en el circuito teatral no judío¹⁶. De esta forma, el nivel artístico tanto de las obras como de los intérpretes bajó y esto llevó a que decayeran también las expectativas de la audiencia, lo cual contribuyó a crear —especialmente en los jóvenes— la idea de que el teatro judío era únicamente un entretenimiento superficial, carente de valor intelectual o estético. En el imaginario juvenil, el teatro *ídish* se había degradado, convirtiéndose en un espacio de nostalgia, en el cual la generación de sus padres y abuelos podía escuchar música tradicional y popular judía y recordar los viejos tiempos (“volver a ver el teatro de sus 15 años, ahora que tienen 50”). Estas ideas pueden leerse en un artículo de la revista *Patch* titulado “¿Agoniza el teatro judío?”, donde se afirmaba que el público joven no iba al teatro judío porque “fuera de él hay mil encantos artísticos que lo atraen y lo sirven, y está cansado de ir al teatro judío simplemente por complacencia o por acompañar a los suegros”¹⁷ (Nro. 4, marzo-abril de 1955, p. 22). Asimismo, en el artículo se sostenía que el mayor motivo de la decadencia del teatro judío era su *fossilidad*, su ausencia de juventud, tanto en el escenario como en la platea. Se retomaba, así, una de las razones principales que esgrimían los jóvenes para rechazar al teatro judío: su falta de realismo, que se expresaba en hombres y mujeres de más de 40 años que interpretaban personajes de jóvenes de 20 y cuyo estilo de actuación se acercaba cada vez más al del *music-hall*, apelando incansablemente a las canciones y al baile. Este era un tipo de teatro que —

si bien había atraído a una gran audiencia durante los años dorados y seguía convocando a un público que lo recordaba con nostalgia— era opuesto a la sensibilidad de la nueva generación, acostumbrada ya a la vivencia del papel propia de la actuación realista que por entonces primaba en los teatros independientes, a los que la mayoría de la juventud judía asistía.

Por otro lado, estaba la cuestión de la lengua utilizada en el escenario: el *ídish*. La creación del Estado de Israel en 1948 y la instauración del hebreo como su idioma oficial marcaron un punto de inflexión para la cultura *ídish* en Argentina, ya que, a partir de entonces, el hebreo comenzó a enseñarse como segunda lengua en la mayoría de las escuelas de la red educativa judía, en las cuales antes se enseñaba *ídish*. Por otra parte, la adopción del hebreo como el idioma del nuevo ciudadano israelí relegó al *ídish* a un lugar de pasado (Visacovsky 2016, p. 177) y de nostalgia que quedó, a su vez, asociado a la experiencia traumática de la *Shoá*, mientras que el hebreo “fue adquiriendo prestigio como lengua de la utopía concretada de un proyecto nacional, representativa de lo nuevo, vital, joven y pujante” (Skura 2012, p. 14). Por otra parte, luego de la creación del Estado de Israel, los debates entre seguir o no utilizando el *ídish* en la diáspora adquirieron un carácter más fuertemente político y, en esa conyuntura, defender el *ídish* podía ser incluso entendido como un gesto antisionista. Como señala Cyril Aslanov:

A medida que el proyecto sionista se concretaba, el uso del idish parecía no solo retrógrado, sino también antipatriótico. Los jóvenes ya nacidos en la Palestina británica se avergonzaban de sus padres y sus abuelos, que aún hablaban el *ídish* (2012, p. 61).

En este nuevo contexto, el *ídish* no solamente comenzaba a perder su valor práctico como herramienta de comunicación entre los judíos del mundo, sino que también perdía cada vez más su prestigio frente al hebreo. Esto afectaba principalmente a las nuevas generaciones de judíos argentinos, que eran las que podían renovar el público teatral: por un lado, porque la no enseñanza del *ídish* en la escuela provocaba que cada vez menos jóvenes pudieran entender las representaciones en ese idioma; y, por el otro, porque la militancia *anti-ídishista* estaba particularmente difundida entre la juventud. Krupnik sostiene que “la radicalización política y el clima de rebeldía juvenil de la década del 60 vieron desarrollarse en la juventud sionista de izquierda una veta *anti-ídishista*” (2006, p. 35). Esto se debía no solamente a una

cuestión ideológica, sino principalmente a la exacerbación de los conflictos generacionales, que se expresó en el rechazo de los jóvenes por la lengua de los padres, de forma tal que el hebreo, el *ídish* y el español pasaron a remitir “de forma más marcada a generaciones y universos de sentido diferentes, e incluso incompatibles” (Dujovne 2014, p. 118)¹⁸. Mientras que el hebreo y el español eran lenguas en las que se llevaban adelante transformaciones sociales que encarnaban luchas políticas que la juventud sentía como propias, el *ídish* se identificaba cada vez más como una lengua del pasado, como “una indicación paterna de los primeros años, que luego no encuentra razón poderosa para persistir en su boca” (Pérez 1958, cit. en Dujovne 2014, p. 118). Y esto se enfatizaba en un contexto sociopolítico donde la juventud judía se volcaba cada vez más a la militancia política nacional y a los conflictos de Argentina y de América Latina¹⁹.

En este sentido, es interesante señalar que no era la imposibilidad de entender el idioma la razón principal que alejaba a los jóvenes judíos de las salas teatrales que representaban obras en *ídish*. Hacia finales de los años 50, la mayoría de los espectadores jóvenes aun entendían el *ídish* con facilidad²⁰ y, si bien la mayoría no era capaz de hablarlo fluidamente, podrían haber asistido a los espectáculos en ese idioma sin mayor dificultad si así lo hubiesen deseado. El problema residía en que, para la juventud, el *ídish* y la cultura *ídish* resultaban ya algo ajeno, como bien lo explican los espectadores jóvenes del período:

CL: Primero el *ídish* no era nuestro idioma. Para mis padres sí, yo hablaba *ídish* con mis padres, pero no era mi idioma. Las temáticas no me parecían muy atractivas, salvo algunas excepciones. Pero la cuestión era que no nos identificábamos para nada con ese teatro²¹.

AG: Los jóvenes empezamos a frecuentar ambientes más interesantes, como el teatro independiente, y el teatro judío quedó para los más viejos. Nosotros íbamos al teatro en castellano, aunque hablábamos en *ídish*. Teníamos 20 años. El teatro *ídish* había perdido el atractivo, el *music-hall* no nos interesaba. El IFT era más interesante, pero ya era en castellano²².

Desde el punto de vista de las nuevas generaciones, el teatro judío era un teatro heredado que no sentían ya como suyo propio: el Soleil y el Mitre eran para ellos los teatros de sus padres. El *heymishkayt*, la sensación de hogar que los espectadores sentían al asistir al teatro en *ídish* y escuchar la lengua

materna que los transportaba a casa, ya no se producía al interior del público joven, que había nacido en la Argentina y cuyo idioma era el español. Por el contrario, lo que los espectadores jóvenes buscaban en el teatro era teatro, es decir, una experiencia artística que los movilizara, algo que encontraban en los escenarios en español pero que rara vez se producía en los escenarios judíos. Como señalaban en la revista *Patch*:

Olvidando los intereses comerciales que sirve, debemos preguntarnos si el teatro judío es una institución dedicada a un arte llamado teatro, o si su función es específicamente retener o difundir el idioma que el pueblo de Israel formó en la diáspora. Nuestra opinión es definitiva, el teatro tiene una única misión: realizar teatro (Nro. 3, enero de 1955, p. 22).

Mientras que entre los años 30 y los 50, los teatros judíos habían dado lugar a las nuevas corrientes estéticas y a las poéticas de modernización teatral que los artistas judíos que provenían de Europa y Estados Unidos traían consigo en sus viajes (tales como los repertorios de Bertolt Brecht y Arthur Miller, las concepciones de dirección teatral de Max Reinhardt, la actuación stanislavskiana, entre otros ejemplos), ya para la década de 1960 la escena *idish* aparecía como un espacio de nostalgia y de puesta en escena del pasado.

Palabras finales

En este trabajo hemos realizado un recorrido por la historia del circuito teatral judío que se desarrolló en *idish* en Buenos Aires a principio de siglo XX y que tuvo su período de mayor esplendor entre 1930 y 1950. Indagamos así en su etapa de auge y nos detuvimos en los factores que en los años 50 llevaron al inicio de su ocaso y que provocaron que, para finales de la década de 1960, su declinación fuera ya un proceso irreversible.

Pudimos observar así la manera en que el alejamiento de la juventud, la falta de obras originales, la ausencia de nuevas generaciones de artistas — locales o extranjeros— que pudieran renovar la temporada teatral y la imposibilidad de llenar las butacas vacías que iban dejando los fieles espectadores de antaño²³ llevaron a una fuerte disminución de la audiencia que desembocó en el cierre de los teatros que todavía representaban obras en *idish*: primero el Soleil y luego el Mitre. A partir de entonces, la pérdida de las salas teatrales y de la fuente de trabajo que implicaban las visitas de los artistas extranjeros

llevó a que la mayor parte de los actores y actrices judíos se vieran obligados a continuar sus carreras en el teatro nacional.

Sin embargo, el teatro en *ídish* no se desvaneció completamente de la escena porteña, ni la huella que dejaron los grandes actores judíos fue olvidada. Hasta 2019, una de las únicas salas que —junto con el IFT— permanecía vinculada a la comunidad judía llevaba el nombre de uno de ellos: se trata del Auditorio Ben-Ami, donde antes se encontraba la Sociedad de Actores Israelitas, y que ahora pertenece a la AMIA. Allí, aun se presentaban obras de temática judía en castellano y espectáculos musicales donde el *ídish* volvía a escucharse sobre el escenario²⁴ y que dan cuenta de la supervivencia de una tradición teatral y de un idioma que se niegan a desaparecer.

Notas

- ¹ Para un mayor desarrollo sobre el teatro judío en Europa, ver: BERKOWITZ, Joel y HENRY, Barbra (eds.). *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*, Detroit: Wayne State University Press, 2012.
- ² Para un mayor desarrollo sobre el circuito teatral en *ídish* de Buenos Aires, ver: ANSALDO, Paula. Entre el *biznes* y el arte: el sistema de estrellas en el teatro empresarial judío de Buenos Aires, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, México D.F., vol. 43, n. 118, pp. 67-90, 2021.
- ³ Entrevistas realizadas por la autora a Moishe Korin, Abraham Lichtenbaum, Moisés Kijak y Ángel Goldman, entre otros testimonios recibidos.
- ⁴ Intelectual y educador judío quien fue director de la escuela Scholem Aleijem y director del Departamento de Cultura de AMIA.
- ⁵ Entrevista a Moishe Korin realizada por la autora en noviembre de 2015.
- ⁶ Citamos al respecto un fragmento de la novela de Sholem Aleichem *Estrellas Errantes*, donde el autor describe la salida del teatro de la siguiente manera: “Cuando los judíos se van del teatro, se comportan como judíos: hablan, discuten, mueven sus manos de un lado a otro. Uno le cuenta al otro su opinión sobre lo que han visto y oído. Cada uno imagina que lo que él ha visto y oído, únicamente él realmente lo ha visto y oído. Cantan las canciones una y otra vez”. La traducción del inglés es mía a partir de la edición en inglés de 2009.

- ⁷ Pesach'ke Burstein recuerda en sus memorias (2003) que en Buenos Aires la tradición era que los actores pasaran después de la función de teatro por el bar Internacional para ser aplaudidos y vistos más de cerca, mientras tomaban y comían, junto con el público, los críticos y los actores y actrices de otros teatros.
- ⁸ Citamos una carta de Maurice Schwartz del 9 de mayo de 1945 que aparece reproducida en: Boris, Martin (2002).
- ⁹ “In no country in the world did I see so many young people in Yiddish Theatre as in Buenos Aires. Mothers would take their infants into the playhouses [where] they became avid enthusiasts in diapers.”
- ¹⁰ En sus memorias, el actor Herman Yablokoff recuerda que, en su debut en Buenos Aires en 1939, había una gran presencia de niños entre el público, que tarareaban y cantaban junto a los actores, y señala que le hizo bien al corazón actuar para ellos (1995, p. 387), probablemente debido a la ausencia cada vez mayor de juventud entre el público de Nueva York frente al cual solía presentarse.
- ¹¹ La traducción del *ídish* es de Cacho Lotersztain.
- ¹² La traducción del *ídish* es de Salomón Resnick.
- ¹³ La palabra en *ídish patch* significa *cachetada* y, según sus editores, representa el objetivo de la revista, “que viene a aplaudir y a golpear, dos formas de criticar resumidas en una palabra muy judía”, como afirman en el Editorial de su Nro. 1 de agosto de 1954.
- ¹⁴ La opereta es un subgénero del teatro musical que se caracteriza por la alternancia entre escenas habladas y escenas cantadas que funcionan como cuadros musicales integrados en una historia. Este género había sido popular y predominante en el circuito teatral judío, tanto en Buenos Aires como en el resto del mundo.
- ¹⁵ Este recuerdo aparece coincidentemente en las entrevistas que les realicé a Moishes Korin, Cacho Lotersztain y Abraham Lichtenbaum, así como en la entrevista con la actriz Lidia Goldberg, quien integró durante esa temporada el elenco de Schwartz.
- ¹⁶ Incluso el actor Joseph Buloff comenzó a actuar en los escenarios de Broadway, donde se presentó numerosas veces a partir de 1936.

- ¹⁷ Esta afirmación de que la nueva generación de judíos argentinos solo iba al teatro en *ídish* para acompañar a los suegros aparece en los recuerdos de muchos de los entrevistados.
- ¹⁸ En la obra *Réquiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher, estrenada en 1964, se tematiza la oposición intergeneracional y el rol de la lengua en esta, sintetizada en el famoso parlamento del personaje del hijo al padre: “¡Estoy cansado de hablar mitad en *ídish* y mitad en castellano! ¡Estoy cansado de vivir en el pasado, estoy cansado de ser un extranjero! (...) ¿Qué querés que te haga si soy distinto a vos?” (2013, p. 303).
- ¹⁹ La desaparición de los teatros del circuito teatral judío coincidió con el ocaso de otras manifestaciones de la cultura *ídish* en Argentina, tales como la edición de libros en ese idioma. Dujovne sostiene que “entre 1966 y 1967 salen del mercado tres de los grandes sellos que habían contribuido a sostener la oferta anual de novedades: Dos Poylishe Idntum, Idbuj e ICUF” (2014, p. 117).
- ²⁰ Jacob Shatzky, en su libro sobre las comunidades judías en Latinoamérica, señalaba que “en las relaciones con huéspedes extranjeros púsose de manifiesto que la juventud judía argentina entiende bastante más el idioma *ídish* que la juventud norteamericana, aunque no lo habla” (1952, p. 51).
- ²¹ Entrevista a Cacho Lotersztain realizada por la autora en junio de 2016.
- ²² Entrevista a Ángel Goldman realizada por la autora en enero de 2016.
- ²³ Como expresa en la ficción el actor del Soleil Max Abramson, el conmovedor personaje de la obra *Réquiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher, de 1964: “¡Yo tenía el mundo en las manos! Hacíamos dos funciones por día. ¡Era la locura! (*Pausa*). Después actuamos para las butacas cada vez más vacías. (*Se encoge de hombros*). Y ahora... me cerraron el teatro. (...) ¿Sabes lo que pasa? ¡Se me muere el público! De a uno a uno se me van muriendo, como los suscriptores del diario *ídish*” (2014, p. 272).
- ²⁴ Para un desarrollo sobre estos espectáculos, ver: RUD, Lucía. Persistencias del *ídish* en la escena porteña, *Revista Diversidad*, Nro. 4, pp. 42-56, 2012.

Referencias

ALEICHEM, Sholem. **Wandering Stars**. Nueva York: Penguin Books, 2009.



ASLANOV, Cyril. Política de las lenguas judías: entre la etnia y la nación. En: SKURA, Susana (comp.). **Reflexiones sobre el ídish**. Buenos Aires: Sholem Buenos Aires, 2012.

BERKOWITZ, Joel y HENRY, Barbra. **Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business**. Detroit: Wayne State University Press, 2012.

BORIS, Martin. **Once a kingdom**. The Life of Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theatre. Nueva York: edición del autor, 2002.

BURSTEIN, Pesach'ke. **What a Life!** The Autobiography of Pesach'ke Burstein, Yiddish Matinee Idol [Edición en inglés de Geshpilt a Lebn]. Syracuse: Syracuse University Press, 2003.

DUJOVNE, Alejandro. **Una historia del libro judío**. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

KRUPNIK, Adrián. ¿Qué les pasa con el ídish a estos ídishes que escuchan a los Beatles y hablan de revolución? En SNEH, Perla (comp.). **Temas del patrimonio cultural 19**: Buenos Aires Idish. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad, 2006.

NAHSHON, Edna. **Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925-1940**. Westport, Connecticut: Greenwood. Press, 1998.

PEREZ, León S. La literatura judeo-argentina: su evolución. **Estudios y ensayos sobre tópicos judíos**. Buenos Aires: Fundación IWO, pp. 63-77, 1958.

ROLLANSKY, Samuel. *Dos yídiche gedrukte vort un teater in Argentine* [El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina]. **Cincuenta años de vida judía en la Argentina**. Buenos Aires: Comité de homenaje a El Diario Israelita, 1940.

ROZENMACHER, Germán. **Obras Completas**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.

RUD, Lucía. Persistencias del ídish en la escena porteña. **Revista Diversidad**, n. 4, p. 42-56, 2012.



SHATZKY, Jacob. **Comunidades Judías en Latinoamérica**. Buenos Aires: Ediciones del American Jewish Committee, 1952.

SKURA, Susana (comp.). **Reflexiones sobre el *ídish***. Buenos Aires: Sholem Buenos Aires, 2012.

SLAVSKY, Leonor y SKURA, Susana. 1901-2011. Cien años de teatro *ídish* en Buenos Aires. En FEIERSTEIN, Ricardo y SADOW, Stephen (comps.). **Recreando la cultura judeoargentina**. Buenos Aires: Milá, 2002.

VISACOVSKY, Nerina. **Argentinos, judíos y camaradas**: tras la utopía socialista. Buenos Aires: Biblos, 2016.

YABLOKOFF, Herman. **Der Payatz**: Around the World With Yiddish Theater, Silver Spring, Maryland: Bartleby Press, 1995.

Paula Ansaldo es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y del Núcleo de Estudios Judíos (IDES). Es docente de Historia del Teatro II de la carrera de Artes (FFyL-UBA). Ha coeditado los libros *Teatro independiente: historia y actualidad* (Buenos Aires: CCC, 2017) y *Perspectivas sobre la dirección teatral* (Córdoba: UNC, 2021) y publicado diversos artículos académicos sobre la historia del teatro judío en Argentina.

E-mail: paulansaldo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-5431>

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez (Lectura Traducciones), también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 5 de mayo de 2021

Aceptado el 29 de septiembre de 2021

Editores a cargo: Ana Sabrina Mora

Este es un artículo de acceso abierto distribuido en los términos de una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. Disponible en: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.