

V Jornadas de Investigadorxs en Formación
Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)
Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020

EJE 8: Pasado y presente de los Estudios Judíos en Argentina

La década el 60 y el ocaso del circuito teatral en ídish de Buenos Aires

Paula Ansaldo¹

Resumen

A lo largo de la década del 60, asistimos en Buenos Aires a una progresiva desaparición de las representaciones en ídish en el país que llevan al ocaso del circuito teatral judío, cuyo gran auge se había producido entre los años 30 y los 50. Las razones de esta crisis 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 lograrán resolver. El primero es la ausencia de juventud, tanto entre el público como sobre el escenario, debido a la falta de recambio generacional en los elencos teatrales judíos. El segundo es la ausencia de obras nuevas en el repertorio del teatro ídish, que lleva a que se representen siempre los mismos autores y las mismas temáticas, que cada vez tienen menor relación con la realidad judeo-argentina e interpelan cada vez menos al público local, y especialmente 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 del 60 y que finalmente llevan a la desaparición del circuito teatral en ídish de Buenos Aires.

Palabras clave: Teatro judío - Buenos Aires - Idish - Década del 60

“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: 22) diagnosticaba la situación del teatro judío en Buenos Aires, que ya para 1955 había dejado atrás sus tiempos de mayor esplendor. El circuito

¹ Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Pertenencia institucional: UBA-IAE/CONICET, paulansaldo@hotmail.com.

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 del 30 y el 50, momento en el cual Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de importancia internacional. Si bien la ciudad ya había recibido la visita de estrellas extranjeras en años anteriores, es a partir de la década del 30 cuando las más reconocidas figuras del teatro judío de Estados Unidos y Europa –tales como Jacob Ben-Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff– comienzan a incluir a Buenos Aires como destino predilecto en sus giras internacionales. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídich–parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa. Para los inmigrantes recién llegados, el teatro resultaba un lugar de encuentro donde 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 esta función en tanto que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado, lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local. Asimismo, la mayoría de estos 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 de toda Europa.

Este fenómeno se conjugó con una serie de cambios que se produjeron a nivel internacional y que contribuyeron a posicionar a Buenos Aires como un polo teatral central en la cartografía mundial del teatro judío. A partir de la década del 30 la audiencia del teatro en ídich en Nueva York □hasta entonces la capital indiscutida del teatro ídich□ 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 crecimiento. Durante esta época dorada, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros destinados al público ídish parlante, que realizaban funciones a sala llena de martes a domingo, con doble función los fines de semana. De esta manera, 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 hasta finales de la década del 40.

Hacia mitades de los años 50 aún 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 aún varios meses. Esto comienza a cambiar en la década del 60, en la cual asistimos a una progresiva desaparición de las representaciones en ídish en el país. Primero se acorta la temporada, luego las funciones pasan a tener lugar 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 empresarial judío. Las razones de la crisis que llevan a la desaparición de este 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 lograrán resolver. El primero es el alejamiento de juventud, tanto en el público como sobre el escenario, que provocan una falta de recambio generacional en los elencos teatrales judíos. El segundo es la ausencia de obras nuevas en el repertorio del teatro ídich que lleva a que se representen siempre los mismos autores y las mismas temáticas, que cada vez tienen menor relación con la realidad judeo-argentina e interpelan cada vez menos al público local, y especialmente 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 del 60 y que finalmente llevan a la desaparición del circuito teatral en ídich de Buenos Aires.

“¿Agoniza el teatro judío?”: la crisis del circuito teatral en ídich

Los artículos sobre teatro publicados en la revista *Patch*², 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 la crisis que comienza a experimentar el teatro ídich en Buenos Aires hacia mitades de los años 50. Se trata de una revista orientada a la juventud, donde 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

² La palabra en ídich *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.

teatro”) que ya resultan antiguos y superados³. 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 –que antes implicaba una renovación de la cartelera– se repetían también año a año.

En cuanto a los 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 recurrió incluso a regalar entradas a los alumnos de los colegios secundarios judíos, para garantizar la presencia de rostros jóvenes entre el público⁴. El fracaso comercial de la temporada de Schwartz resulta un fenómeno sintomático de la clausura de un período de auge del teatro ídich en Buenos Aires, expresado en la baja asistencia del público a obras emblemáticas del repertorio judío □como *Kidush Hashem* y *Onkl Mozes* de Scholem Asch o *Estrellas Errantes* de Scholem Aleijem□ 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 el último gran *star* 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

³ 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, y que había sido un género popular y predominante en el circuito teatral judío, tanto en Buenos Aires como en el resto del mundo.

⁴ Este recuerdo aparece coincidentemente en las entrevistas que les realicé a Moishe 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.

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 este 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. Como hemos señalado, 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 ídich 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), esto dio lugar a un círculo vicioso: los escritores serios dejaron de escribir para la escena ídich, 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 judío⁵. 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 ídich fue degradado así a 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 verse 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”⁶ (Nro. 4, marzo-abril de 1955, p. 22). Asimismo, sostenían que el mayor motivo de la decadencia del teatro

⁵ Incluso el actor Joseph Buloff comenzó a actuar en Broadway, donde se presentó numerosas veces a partir de 1936.

⁶ Esta afirmación de que la nueva generación de judíos argentinos solo iba al teatro en ídich para acompañar a los suegros, aparece en los recuerdos de muchos de los entrevistados.

judío era “su fosilidad”, su ausencia de juventud, tanto en el escenario como en la platea. Retomaban aquí 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 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 stanislavskiana que por entonces primaba en los teatros independientes, a los que la mayoría de la juventud judía asistía.

Por otro lado, existía 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, marcó 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, colocó al ídish en 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, donde defender el ídish podía ser incluso entendido como un gesto anti sionista. Como señala, Cyril Aslanov:

A medida que el proyecto sionista se concretaba, el uso del idish parecía no solo retrogrado, 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 quienes 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 a 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)⁷. 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 Latina⁸.

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 aún entendían el ídish con facilidad⁹, 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:

⁷ 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).

⁸ 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).

⁹ 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).

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 teatro.¹⁰

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 castellano.¹¹

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 *hey mishkayt*, 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 ideas de puesta en escena de Max Reinhardt, entre otros ejemplos), ya para la década del 60 la escena ídish aparecía como un espacio de nostalgia y de puesta en escena del pasado.

¹⁰ Entrevista a Cacho Lotersztain realizada por la autora, junio 2016.

¹¹ Entrevista a Ángel Goldman realizada por la autora, enero 2016.

Palabras finales

El circuito teatral en ídish se desarrolla en Buenos Aires a principio de siglo XX y tiene su período de mayor esplendor entre 1930 y 1950. En los años 60 comienza su ocaso, y para finales de la década su declinación es ya un proceso irreversible. 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 antaño¹², llevaron a una fuerte disminución de la audiencia, que desembocó en el cierre de los teatros que todavía representaban obras en ídish: 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, llevaron 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 ha desvanecido completamente de la escena porteña, ni la huella que dejaron los grandes actores judíos ha sido olvidada. En la actualidad, una de las únicas salas que □junto con el IFT□ permanece ligada a la comunidad judía, lleva 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, aún se presentan obras de temática judía en castellano y espectáculos musicales donde el idish vuelve a escucharse sobre el escenario¹³, que dan cuenta de la supervivencia de una tradición teatral y de un idioma que se niegan a desaparecer.

Referencias bibliográficas

Aslanov, C. (2012). “Política de las lenguas judías: entre la etnia y la nación”. En Skura, Susana (comp.). *Reflexiones sobre el ídish*, Buenos Aires: Sholem Buenos Aires.

¹² 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: “¡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. (...) ¿Saben 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).

¹³ Para un desarrollo sobre estos espectáculos ver: Rud, L. (2012). “Persistencias del ídish en la escena porteña”, *Revista Diversidad*, (4), 42-56.

Avni, H. (1983). *Argentina y la Historia de la Inmigración Judía 1810-1950*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Magnes-AMIA.

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

Krupnik, A. (2006). “¿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.

Nahshon, E. (1998). *Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925-1940*, Westport, Connecticut: Greenwood. Press.

Pérez, L. S. (1958). “La literatura judeo-argentina: su evolución”, en AA.VV., *Estudios y ensayos sobre tópicos judíos*, Buenos Aires: Fundación IWO, pp. 63-77.

Rozenmacher, G. (2013). *Obras Completas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Rud, L. (2012). “Persistencias del ídish en la escena porteña”, *Revista Diversidad*, (4), pp. 42-56.

Shatzky, J. (1952). *Comunidades Judías en Latinoamérica*, Buenos Aires: Ediciones del American Jewish Committee.

Skura, S. (comp.) (2012). *Reflexiones sobre el ídish*, Buenos Aires: Sholem Buenos Aires.

Visacovsky, N. (2016). *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Buenos Aires: Biblos.