

El ídish en el teatro argentino

The Yiddish in Argentine theatre

David William Forster*

Resumen: Análisis de tres instancias de teatro en ídish en Buenos Aires. La primera, un teatro hablado en ídish que surge de los contextos de la inmigración, que tiene que ver con la vida milenaria de los judíos, de los recuerdos del *shetl*, de los *pogroms*. La segunda es el teatro de las vivencias en territorio argentino, en el ámbito de la narrativa, ya en ídish, ya en castellano. La tercera ejemplifica el comienzo de la desaparición del ídish, con espectadores de otras ascendencias inmigratorias, que no van a entender el ídish, con la creciente debilidad del ídish en la colectividad, o por efecto de la asimilación o por el trágico hecho de que el ídish había emprendido la enorme decadencia impuestas por el nazismo, que desembocará eventualmente en la muerte del idioma que, en la Argentina y en muchos otros lugares, más se identificaba con los judíos.

Palabras claves: Teatro Ídish. Argentina. Judaísmo.

Abstract: Analysis of three instances of Yiddish theatre in Buenos Aires. The first, a theatre spoken in Yiddish that comes from the contexts of immigration, that has to do with the millenarian life of the Jewish, the memories of the *shetl*, and the pogroms. The second is the theatre of the experience in the region of Argentina, related to the narrative, already in Yiddish, already in castellano. The third exemplifies the start of the extinction of Yiddish, having spectators with different migratory roots, that won't understand the Yiddish, with the growing debility of Yiddish in the collectivity, or by effect of assimilation or by the tragic act that Yiddish had developed the huge debility imposed by Nazism, which will eventually lead to the death of the language that, in Argentina and several other places, was most identified with the Jewish.

Keywords: Yiddish Theater. Argentina. Judaism.

Corresponde que Buenos Aires, que ostenta la colectividad judía más grande de América Latina y una de las más grandes del mundo, cuente con una producción teatral en ídish de alto nivel, la cual incluye no solamente aquellas obras habladas, y cantadas, en ídish, sino también aquellas producciones donde el ídish constituye un substrato lo mismo lingüístico que cultural.

En los textos literarios en los cuales hay una escisión entre el universo del texto y los horizontes de la vida sociohistórica real a la que remiten, la disyunción entre los códigos de expresión textual y los del mundo referido normalmente no presentan ningún problema conceptual, ninguna dificultad de acomodo semiótico. Cuando asistimos a una pieza de Ibsen en castellano o en inglés, probablemente los dos idiomas en los que será más representado, sabemos que los personajes "realmente" están hablando en noruego, pero nadie se incomoda por este pequeño detalle de desplazamiento lingüístico. Y cuando leemos la Biblia en cualquier idioma, Jesús nos habla en el suyo, aunque no sea el que estamos leyendo, excepción hecha de ciertos fundamentalistas que sostienen que Jesús, efectivamente, hablaba inglés o castellano o hebreo. Las convenciones de la producción cultural permiten obviar el idioma del medio humano que se está representando, como si todo el mundo siempre y unánimemente hablara el del lector, aunque sea un mundo hispanohablante traducido por el autor al castellano, como el mundo de los gauchos de William Henry Hudson, al que uno accede en traducciones de otros al castellano.

En el caso del teatro, que tiene como principio rector fundamental – no importa cómo se reinscriba en distintos modales experimentales – la representación visual de la vida en el escenario, donde el realismo y sus variantes siempre son una postulación *ab quo*, una de las suspensiones de incredulidad

para el espectro es reiteradamente el hecho de que los personajes, por muchos que estén hablando el idioma de los espectadores, bien podrían estar hablando otro, no importa cómo se pueda definir ese “otro”: Hamlet hablaba danés, medieval, se supone, aunque Shakespeare lo hacía hablar inglés elizabethiano, para que uno acceda a la obra mediante versiones en inglés moderno - ¿británico? ¿norteamericano? ¿neutro? - o en traducciones al castellano y otras lenguas, hasta al danés moderno.

En el caso de la Argentina, especialmente Buenos Aires, donde, como en Nueva York y otras ciudades americanas, por lo menos São Paulo, ha habido un mundo teatral vinculado con los inmigrantes judíos, y lo mismo se podría perseguir en cuanto a otros grupos inmigratorios dominantes, como los italianos en las tres ciudades referidas, hubo – y hasta se podría decir, ha habido – una larga tradición de teatro de la colectividad judía y, como característica fundamental de dicha colectividad, un teatro en ídish.¹

Podemos cartografiar tres instancias de teatro en ídish en Buenos Aires – y, ya otra vez, en Nueva York y en São Paulo.²

La primera tiene que ver con un teatro hablado en ídish que surge de los primeros contextos de la inmigración, de sus primeros espacios y de sus primeras instituciones culturales. En este caso estamos hablando de un teatro que tiene que ver con la vida milenaria de los judíos, de los recuerdos del *shetl*, de los pogroms, de las migraciones y de los valores “eternos” de la vida judía vivida a contrapelo de todas las fuerzas y presiones tendientes a sofocarla, ya en el viejo mundo, ya en el nuevo mundo. Tengo a mano el cartel de una producción teatral en la que actuó Molly Picon, *Vaya qué mujer*, en el 1932, en un teatro en la Avenida Córdoba al 3234.³ Este no es un teatro muy vinculado con las tierras de la inmigración, sino un teatro que procuraba, como la vasta producción cultural en ídish en la colectividad porteña, que tenía como propósito mantener viva cierta imagen de la vida judía y en la que el ídish era inapelable como el idioma tanto de la diferencia judía como de la solidaridad identitaria de una ya enorme concentración de inmigrantes que se enfrentaban con el tema de ser judíos y ser argentinos.

La segunda instancia es el teatro – muchas veces el vodevil, más bien – donde las obras se ocupaban de las vivencias en territorio argentino. Esta es la producción, en el ámbito de la narrativa, ya en ídish, ya en castellano, de un José Rabinovich, y antes de él, de un Alberto Gerchunoff, quien anticipaba el franco imperativo de la traducción al castellano de la experiencia argentina de los inmigrantes judíos. Esta es, sin embargo, básicamente una producción argentina, pero en ídish – o lo suficientemente en ídish como para que el criollo todavía no tuviera acceso. Es un teatro de las crecientes instituciones de la colectividad y es un teatro que se centra en las preocupaciones y problemáticas de una generación de los inmigrantes que ya se saben argentinos, que están en aras de la integración o la asimilación, procesos muy temidos y repudiados en ciertos sectores, pero también se saben judíos, para los que el ídish, si no el idioma nativo, es el idioma de la casa paterna, el idioma de la herencia sociocultural y religiosa y el idioma que marca la diferencia en una sociedad todavía no del todo cómoda con “ellos”, una sociedad que ora redescubre el antisemitismo hispano legendario, ora suscribe el antisemitismo de la nueva Alemania y, aunque en grado menor, de la nueva Italia. Este es el teatro del espectáculo de Hevel Ktaz, ese genio del vodevil porteño que escribió centenares de canciones sobre los pormenores de la vida judía en la Argentina y con temas banderas como *Moisesville*, *Tucumán* y *Mucho ojo*, verdaderas elaboraciones artísticas de las inquietudes de los judíos en su país de adopción, en el contexto subyacente del no retorno y antes de la creación de Israel que inaugura la política oficial de la *aliyá*, el retorno de la gente de la diáspora, como oportunidad de volver a ser un judío de verdad allende las fronteras denigrantes de la, en otros contextos, benévola Argentina.

La tercera instancia ejemplifica el comienzo de la desaparición del ídish como base lingüística del texto teatral, o en aras de procurar la transición del teatro escrito por autores inmigrantes judíos a

escenarios donde la mayoría de los espectadores “criollos”, que en realidad quiere decir espectadores de otras ascendencias inmigratorias, no van a entender el ídish, o ya, enfrentándose francamente con la creciente debilidad del ídish en la colectividad, o por efecto de la asimilación o por el trágico hecho de que el ídish había emprendido la enorme decadencia impuestas por el nazismo, que desembocará eventualmente en la muerte del idioma que, en la Argentina y en muchos otros lugares, más se identificaba con los judíos. El hecho de que hoy en día queden algunos ídish-hablantes, son, y lo digo sin ninguna intención de menosprecio y, de hecho, con profundo respeto cultural, fósiles de un idioma que ya se renueva con nuevos hablantes nativos, al ser cada día más y más una lengua muerta histórica como el latín, por un lado, o miles de idiomas indígenas de América Latina por otro.

Pan criollo (1937) de César Tiempo testimonia el afán por develar los intrínquilos de la vida judía para un público no judío: el mismo título lo dice muy sintéticamente, pues ya no se trata de alimentarse con el pan judío de todos los días, sino de tomarle el gusto al pan criollo, ícono de la asimilación. Mientras otros autores en los años treinta todavía estarán colaborando con el nutrido proyecto de hacer teatro en ídish para la colectividad, César Tiempo modela un teatro enteramente en castellano sobre la vida de los inmigrantes judíos y de sus hijos. Todavía habitarán el Once y otros barrios adyacentes, pero la mirada sociocultural es hacia fuera. Si la sociedad de la colectividad solía tener presente el imperativo de evitar *shandeh far di goyim*, pasar vergüenza delante del *goy*, del no judío, triunfa más bien el cometido de abrir una ventana sobre las intimidades de la vida judía a través del arco proscénico: si el teatro judío ha de colaborar con el enfrentarse con el antisemitismo muy fuerte de la época, lo tendrá que hacer a expensas del ídish, como si la vida dentro de la casa paterna transcurriera apaciblemente conforme con un alto nivel de norma culta castellana. De cierta manera, estamos ante un avatar del más compacta asimilación a la cultural nacional – o, por lo menos, al idioma nacional – bien *avant la lettre* de su eventualidad histórica. En los años treinta en pocos hogares la vida se desarrollaba en castellano. En cambio, en los años en curso poco hogares judíos ostentan una vida que se desarrolla en ídish, y la ahistoricidad – el adherir al criterio de hablar desde el escenario en el idioma del espectador ideal, el espectador criollo que ha de apreciar la vida judía que se le está dibujando – marca profundamente una de las transiciones lingüísticas en el teatro argentino firmado por judíos.

El caso de la obra de Germán Rozenmacher, *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), sin embargo, pone en evidencia las complejidades de esta ahistoricidad. Donde *Pan criollo* como por arte de magia transforma – traduce – el mundo de un hogar criollo de un ambiente ídish-hablante en uno hispanohablante, Rozenmacher recurre a una estrategia teatral un poco más complicada que, bien entendida, pone de manifiesto los problemas de transparencia que la ventana de Tiempo suponía ser totalmente translúcido y sin distorsiones problemáticas. Parte de la genialidad de la obra de Rozenmacher – y urge subrayar el hecho del que el tema de la lengua nunca se tematiza directamente en la obra – es complicar nuestro acceso al mundo del hogar paterno de David, hijo de un cantor judío que pretende casarse con una muchacha *goy*. Esto lo hace mediante el personaje de Max, hermano de Sholem y tío de David, Las palabras de Max, una verdadera lamentación por un mundo tradicional en crisis ante los embistes de la modernidad ya confirmada en la Argentina, abren y cierran *Réquiem*. Max es ya una voz disidente en el hogar de su hermano Sholem, el gran cantor y severo defensor de la ley talmúdica y las buenas costumbres de la tradición judaica. Max ha sido estrella de vodevil, se supone en idioma ídish, y es una mujeriega irredenta que no tiene reparos en fumar en la noche del sábado judío: recordemos que estamos hablando del ritual cumplimiento de un día que se extiende desde el anochecer del viernes hasta el anochecer del día siguiente, por lo cual ni “viernes” ni “sábado” en castellano sirven muy bien y será una concesión al castellano que Rozenmacher, en su título en castellano, opte por usar el primero y o el segundo, cuando la mayoría del cumplimiento ritual cae en el día sábado de los *goyim*. Amén de negarse a no fumar, Maz queda pendiente del teléfono, esperando ora un llamado de una de sus amigas mujeres del ambiente festero, ora un llamado de su agente del mundo del vodevil. Si su cuñada Leie lo reprende dulcemente, su hermano Sholem lo increpa con severidad.

Max se identifica explícitamente con el mundo ligero del vodevil al dirigirse al público". Yo soy... el Gran Max Abramson, el rey de la opereta judía" (p. 6). Ahora, la opereta judía era un mundo ídish-hablante, es decir, de Hevel Katz y muchos otros, pero el carácter mundano de Max, a diferencia de Sholem y Leie, le da acceso al mundo hispanohablante, mundo en el que, si no es allí dónde gana la vida, es ahí dónde disipa lo que gana, mundo en el que, obviamente, se siente mucho más cómodo que en la casa de su hermano, donde tiene que resignarse a dormir en el sofá del living-comedor. Max es, entonces, un puente entre un mundo de dentro y un mundo de fuera, entre el mundo de la casa de Sholem y el mundo del espectador y – según la interpretación de la vida judía en Buenos Aires que retrata la pieza de Rozenmacher – entre un mundo en decadencia mortal y el nuevo mundo más allá de las tradiciones judaicas que Max ha experimentado y que David se está comprometiendo a vivir a un nivel de una asimilacionismo sin retorno. Cuando al final de la obra, David se va de la casa paterna, repudiando los ruegos y las imprecaciones de su padre, cerrar la puereta es, se sugiere, un acto de para siempre. Si en una nota de profundo patetismo, Sholem le manda, "Llévate la bufanda" (p. 49) no es solamente porque el tiempo está frío afuera, sino que es más bien una alusión a la pérdida definitiva del calor del hogar judío.

Ahora, lo que es significativo de la función de Max como puente, y de David como un puente hace un más allá de donde está su tío Max, no es meramente que sutura el mundo judío de la casa de Sholem al mundo laico – criollo, cristiano y así sucesivamente – del espectador, sino también porque marca una división mucho más infranqueable, la que mide entre un mundo en ídish y un mundo en castellano. Huelga decir que éste mundo nunca aprende más que palabras y frases sueltas en ídish, mientras se montan muchas dinámicas para que aquél se disuelva su diferencia lingüística, y por consiguiente, su diferencia religiosa, social, cotidiana, en aras de la asimilación a la Argentina: no se puede ser judío y argentino al mismo tiempo, o se es judío o se es argentino, son consignas del día que marcan las diferencias infranqueables que, más paradigmáticamente que nunca, se trasuntan en la diferencia lingüística.

Cuando Max se está dirigiendo al público al inicio de la obra, les está presentando un mundo que, término medio, es inaccesible a sus conocimientos domésticos. Max habla castellano, aunque alude a este mundo que está, a su modo de ver, en transe mortal y nos dice "Vengo a decir *kadish*" (p. 7). Acto seguido se siente en la necesidad de explicar qué quiere decir esta palabra, en este caso hebrea, de la palabra aramaica para "sagrado", que ha introducido en su monólogo en castellano: "¿A que no saben qué quiere decir '*kadish*'? ¡Qué van a saber! Es un réquiem, una oración para los difuntos. Un *kadish* por los Abramson. Por mi familia" (p. 7). La afirmación "¡Qué van a saber" marca enfáticamente la probabilidad – la configuración ideal – del público como ajeno al mundo judío desde dentro. Aunque es verdad que aquí la palabra en sí es hebrea y no judía, las oraciones rituales de los judíos en el hebreo fosilizado de los inmigrantes cuyo(s) idioma(s) nativo(s) no incluye(n) el hebreo se insertan en el fluido discurso cotidiano que es el ídish que las engloba. Cuando Max convida al público a escuchar la voz de su hermano cantor (p. 7), otra vez se trata de oraciones en hebreo, pero marca la transición de un mundo para otro y del castellano al ídish.

Cuando Leie entra corriendo a seguir poniendo la mesa del sábado y se dirige a Max, se impone el juego teatral de la disyunción entre el ámbito de la pieza teatral y el universo que ésta convoca. Dice la didascalía: *Max habla un castellano bastante aporteñado aunque se nota mucho menos que en Leie, que es extranjero* (p. 11). De esta manera, en el mundo del escenario se sugiere la condición de estos personajes como de origen extranjero, para los que el castellano no es su idioma nativo, por mucho que uno se haya asimilado más que otros a él. La diglosia sugerida por la diferencia en el castellano de ora Max, ora Leie pertenece a la ilusión teatral, aunque será de hecho así en el trato en castellano de uno y otra con el mundo hispanohablante al nivel de la calle y en la medida en que se alejen de barrio judío.

Pero en lo que aquí se quisiera insistir es que, en términos de la “validez sociohistórica” de *Réquiem*, los personajes están necesariamente hablando en ídish. De hecho, hasta podría haber una divergencia dialectal en el ídish que hablan, si Leie no es del mismo pueblo en el vasto territorio ídish-hablante de Rusia y la Europa oriental. Hasta David, aunque pertenece a una nueva generación, precisamente la que está experimentando las urgencias de separación de los viejos usos y costumbres, entre ellos el ídish, hablará ídish, pues es inconcebible que su *mame loshen*, su lengua materna, su íntimo vínculo con su madre Leie, sea otra cosa que el ídish. Además, es igualmente inconcebible que Sholem permita que se hable castellano en casa, siendo el imperativo de hablar ídish, así como el de aprender las oraciones rituales en hebreo, y esto forma parte de la tentativa de mantener el vínculo con las tradiciones, algo como un baluarte contra la asimilación que, después de todo, es el camino por el que David termina optando. Sin embargo, *Réquiem* no tematiza la cuestión de la lengua. Es decir, en ningún momento la confrontación entre David y Sholem, una confrontación que descansa en la exacerbada violencia simbólica entre adherir intransigentemente las tradiciones del pasado y replegarse a las modalidades de la vida moderna argentina, gira en torno a la opción por el ídish y la opción por el castellano. Sociológicamente hablando, David podría insistir en hablar castellano ante de la insistencia de su padre de hablar ídish y de que su hijo le conteste en el mismo idioma, pero esta dimensión de su confrontación no se configura a nivel temático en la obra. Por mucho que David esté hablando castellano, y las indicaciones sobre su primera aparición en escena tienden a indicar que ya es todo un joven porteño hecho y derecho, es sociolingüísticamente inconcebible que sus padres, dentro de la burbuja de su propia casa y dado su aferrarse a las antiguas maneras, vayan a estar hablando en otro idioma que no sea el ídish. Es decir, el universo de cotidianas vivencias convocado por *Réquiem* nunca podría ser un universo hablado en castellano, idioma considerado inferior por los habitantes de ese universo que defienden,⁴ aunque sea sólo intuitivamente, el alto valor expresivo del ídish, verdadera amalgama del alemán bajo, el hebreo y otros elementos semitas, amén de todos los idiomas regionales en que los judíos entraron en contacto en los territorios tradicionales, además, muchos hablaban fluidamente los idiomas regionales, como el ruso, el polaco, el húngaro, el romano, el checo etcétera. Todo estos factores confluyen para permitirnos la seguridad de que en el íntimo seno de la familia Abramson, no importa el conflicto religioso, ideológico, generacional que presenciamos a través de la obra de Rozenmacher, la conversación entre los hablantes, una conversación que nosotros recibimos mediante distintos registros del castellano argentino de los integrantes, se desarrolla fluida y naturalmente en ídish. Al darle la espalda a este mundo, David se va a insertar (¿definitivamente?)⁵ en el mundo de la Argentina moderna, el mundo de su novia *goy* y, inapelablemente, un mundo llevado de una forma imperiosa y contundente en castellano.

Habrán espectadores que no se quieran ocupar de la imagen del judío en *Réquiem*, aunque se propone que parte de la cuestión de la lengua de los inmigrantes en la Argentina, como en otras sociedades de las Américas, es desentenderse del todo, a nivel de los espectadores y del circuito nacional del teatro, de tales asuntos lingüísticos. Pero es menester acordarse de que *Réquiem* entró en el teatro nacional a través de una producción que estrenó el 21 de mayo de 1964 en el IFT, nada menos que el Idisher Folks Teater, Teatro Popular Ídish. Indudablemente, los concurrentes a esta producción tenían muy presente la cuestión de la lengua y entendían perfectamente que Sholem, Max, Leie y David dialogan entre ellos en ídish y no en el español que es, en el escenario, su expresión de la boca para afuera, por así decirlo. Sin disponer de apreciaciones del mismo Rozenmacher sobre su concepción de *Réquiem*, es, sin embargo, significativo que opte por el castellano como el medio lingüístico de su texto: parece incuestionable que entendía que el ídish ya no podría servir para el teatro argentino de la colectividad de mediados del siglo veinte.⁶ Es cierto que *Réquiem* estrena primero en el IFT y, por consiguiente, ante espectadores entre los cuales todavía habría un crecido número de ídish-hablantes que, a lo mejor, la semana anterior habían disfrutado en el mismo teatro de una obra en esa lengua. Sin embargo, con la pieza de Rozenmacher tenían un ejemplo de la transición definitiva de la vida judía y de su producción cultural hacia los foros hispanohablantes, en los que los problemas de la colectividad, especialmente de los jóvenes como David, eran problemas ya no de los paisanos sino de todos los

argentinos. Para entender este movimiento ideológico, esta transición del teatro de barrio al teatro nacional, hay que entender cuál era la dinámica de la casa Abramson y la manera en que Max, David y, en última instancia, el mismo Rozenmahcer, sirven de puente entre el ídish de antaño y el castellano al que, tarde o temprano, todos se van asimilando.

Notas

[1] Urge al mismo tiempo señalar que el ídish es un idioma de un vasto territorio de la Europa central que presenta enormes variedad dialectales y que, por falta de un proyecto de nacionalidad rectora, no tiene ninguna variante que constituya una norma culta, por mucho que, antes de su casi total eliminación por el proyecto hitleriano, llegara a tener un glorioso renacimiento europeo y americano a fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX.

[2] En realidad, hay una cuarta instancia, que es la representación contemporánea del mundo judeo-argentino actual en el que el ídish no es más que un vestigio cultural fosilizado. Uno puede entenderlo cuando lo oye hablar entre los viejos, se acuerda de frases y palabras sueltas, pero ya no pudiera sostener una conversación en el idioma, si es que en algún lejano momento realmente podía. En este mundo llevado al escenario, el ídish es más un remoto ideal de un mundo casi totalmente desvanecido, salvo la manera en que perdura entre nuevos inmigrantes hasídicos y congéneres.

[3] La Zwi Migdal tenía su base en una sinagoga sita en Córdoba 3280 y uno se pregunta si alguna relación había entre el Excelsior y la notoria sinarquía judía de prostitución.

[4] Véanse las apreciaciones de la “babuela” [bobe + abuela] en El libro de los recuerdos de Ana María Shua: “Pero acaso se pueden decir cosas de verdad en este idioma [el castellano]? ¿Acaso se pueden decir cosas de verdad, de las que salen adentro, de las que viven en las tripas: acaso hay palabras para eso en castellano?” (p. 165). En otro momento se expone sobre la decisión del tío Silvestre de que “no se iba a hablar nunca más el Otro Idioma, el que sus padres habían traído con ellos del otro lado del mar” (p. 25).

[5] Por lo menos en la obra original de Rozenmacher. La versión abreviada, dirigida por el legendario Max Berliner, que se montó en julio 2007 en la AMIA, sin embargo — y muy conforme con la ideología de la AMIA en cuanto a la conservación de la familia judía en la Argentina — contempla la posibilidad de que David se arrepiente y vuelve al cálido abrazo de su Padre, Sholem, abrazo, indudablemente, acompañado de alguna tierna expresión de acogida paternal en ídish.

[6] El compromiso de Rozenmacher con la izquierda militante de aquellos aciagos años en la Argentina la Guerra Sucia de los setenta. La supuesta condición humillante del ídish, al lado de la restauración del hebreo como idioma nacional de Israel es un tema aparte del repudio de la vida judía por los judíos de izquierda. involucra necesariamente el repudio del barrio judío, especialmente de sus dimensiones sionistas antes y después de la creación del Estado de Israel, considerado un aliado del capitalismo euronorteamericano, a pesar de que notables militantes argentinos son de ascendencia judía, tal como se puede comprobar con las estadísticas demográficas de los desaparecidos de la Guerra Sucia de los setenta. La supuesta condición humillante del ídish, al lado de la restauración del hebreo como idioma nacional de Israel es un tema aparte del repudio de la vida judía por los judíos de izquierda.

* **David William Forster** dirige o Departamento de Línguas e Literaturas da Arizona State University, onde é Professor Emérito de Letras Hispânicas, Humanidades Interdisciplinares e Estudos da Mulher.

Referencias

DURBAN, Paula. Mazel Tov Buenos Aires. *Américas* [edición en castellano] 59.5, 2007, p. 58-59.

- FOSTER, David William. Argentine Jewish Dramatists: Aspects of a National Consciousness. En su *Cultural Diversity in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. p. 95-150 e p. 161-163.
- FOSTER, David William. César Tiempo and Jewish-Argentine Theater. En su *The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Co., 1986. p. 110-116.
- FOSTER, David William. *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerena, 1998.
- GLICKMAN, Nora. Max Berliner and Cipe Lincovsky: Two Great Actors of the Yiddish/Spanish Theater. *Yiddish/Modern Jewish Studies* 14.1, 2004. p. 50-56.
- HARSHAV, Benjamín. *The Meaning of Yiddish*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- ROZENMACHER, Germán. *Réquiem para un viernes a la noche*. Buenos Aires, Talía, 1964.