

Informe UBACYT

Tradiciones y expectativas en los géneros musicales del teatro ídish argentino.¹

Silvia Hansman

RESUMEN: El teatro “tradicional judío” se ha definido como un teatro que se representaba en hogares judíos adinerados o en los patios rabínicos con motivo de rituales y en ocasiones sociales prescriptas. Este teatro incluía una variedad de tradiciones actorales como las de los *purimshpilers*, *leitsim*, *rabonische badhones*, etc.; características genéricas teatrales relacionadas con la farsa, la sátira y el drama; y focos temáticos relacionados con la historia de la reina Ester, José y sus hermanos, fugitivos, etc. El teatro idish moderno, que surge en Europa oriental a mediados del siglo XIX, incorpora progresivamente textos teatrales más ligados a la literatura; nuevos ámbitos para la representación como bares y salas de teatro; espectadores con una formación religiosa y cultural cada vez más heterogénea; y una mayor movilidad social tanto del público como de los artistas. Por estas características, el teatro idish moderno, ha sido descrito como un teatro secular. Como su paradigma fundacional se ha identificado el teatro de operetas de Abraham Godfaden. Sin embargo, para mediados del siglo XIX ya existían numerosos artistas que actuaban en ámbitos públicos seculares y que asumían una identidad diferente a la del teatro tradicional: los *broder singer* (en idish: cantante oriundo de Brod). El artículo analiza ambas tradiciones dramáticas, la llegada de estos géneros musicales a la Argentina y su diversificación durante el periodo de entreguerras.

¹ El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación: Música, imagen y lengua de origen en los géneros musicales del teatro ídish argentino en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1930-1950). UBACyT N° 20020090200735

Introducción

Zalmen Zilberzwaig identifica el teatro “tradicional judío” como un teatro que se representaba en hogares judíos adinerados o en los patios rabínicos con motivo de rituales, festividades religiosas y en ocasiones sociales prescriptas como bodas. Este teatro incluía una variedad de tradiciones actorales como las de los *purimshpilers*, *hoifishe leitsim*, *rabonishe badhones*, *klezmorim* y *leitses*; características genéricas teatrales relacionadas con la farsa, la sátira y el drama; y focos temáticos relacionados con la historia de la reina Ester, José y sus hermanos, contrabandistas o fugitivos, entre otros. El teatro idish moderno que surge en Europa oriental a mediados del siglo XIX incorpora progresivamente nuevos textos teatrales más ligados a la literatura y a sus géneros modernos; nuevos ámbitos para la representación los teatros; espectadores con una formación religiosa y cultural cada vez más heterogénea; y una mayor movilidad social tanto del público como de los artistas.

Por estas características, el teatro idish moderno, ha sido descrito como un teatro “secular” y se ha tomado como su paradigma fundacional el teatro de operetas de Abraham Godfaden. Goldfaden crea un corpus de operetas satíricas y dramáticas que presentan las siguientes características:

1. Los primeros espectáculos de Goldfaden fueron representados por su propia compañía de operetas. Surgen luego otras compañías itinerantes de operetas que van conformando una tradición actoral cercana al modelo de la opereta Vienesa y un modo de organización de los teatristas en pequeñas compañías familiares o cooperativas.
2. Las representaciones se realizaban en pequeños teatros, sobre escenarios o tablados, en espacios diferenciados del espacio del público.
3. Los espectáculos incluían un argumento central que se desarrollaba de principio a fin de la representación.
4. Los artistas se atenían a textos y melodías establecidas. Si bien los textos no eran rígidamente interpretados y muchos se transmitían en forma oral, las obras más populares eran reconocidas y hasta cantadas por el público.
5. Ya sea antes o después de su puesta en escena, las operetas de este periodo fueron rápidamente impresas y publicadas en forma de libros. En ocasiones se publicaron sin las notas musicales en versiones que las acercaban más a la literatura que al teatro.

6. El contenido era principalmente romántico y fantasioso. Abordaban temas como el amor, los obstáculos religiosos, económicos y sociales que separaban a los amantes y los enredos que se desataban para conseguirlo. En una segunda etapa Goldfaden se vuelca a la opereta histórica que aborda temas bíblicos y nacionales.²
7. Se representaban principalmente tipos y personajes con características referenciales del “mundo judío”.
8. Para la caracterización de los personajes, los artistas recurrían a recursos gestuales, y al uso de sociolectos y dialectos, que incluía la imitación de acentos locales, lenguajes profesionales, etc. El vestuario y el maquillaje eran una parte fundamental de la construcción de los personajes.
9. La música de las canciones incluía préstamos y re-elaboraciones de diversos géneros y ritmos de la música jasídica, de la canción folclórica eslava, gitana y rusa.
10. La participación de mujeres.³

Este mito fundacional del teatro idish moderno fue impulsado en primer lugar por el mismo Goldfaden y posteriormente refrendado por la crítica teatral, ya sea difamatoria o apologética, durante todo el siglo XX. Sin embargo, para mediados del siglo 19 ya existían diversos artistas que actuaban en ámbitos públicos seculares y que asumían una identidad distintiva sin relación con la opereta: los *broder Singers*, que en idish significa cantantes oriundos de la ciudad de brod o brody. Berl Margulies fue el primero en utilizar este gentilicio que en poco tiempo se convirtió en un adjetivo calificativo genérico. Margulies nació en el año 1817. Desde niño confeccionaba cepillos, que entonces significaba la pertenencia a un gremio mayoritariamente judío. Esto lo llevó a viajar por distintos pueblos para comercializar cepillos y así comenzó a actuar por propinas en las distintas posadas donde pasaba las noches. Luego sumó a su espectáculo a varios “*badchonim* insatisfechos”. Berl Margulies se presentaba como Berl Broder (Berl de Brody). Su popularidad creció tanto en Rusia, Galicia y Rumania, que en poco tiempo, todo aquel que cantaba en un bar, una bodega, un mesón o una posada, podía ser considerado un “broder”.

Cabe destacar que Abraham Goldfaden interactuó en sus primeros años con diferentes “broder zingers” Por un lado, Goldfaden escribió canciones que se publicaban en diarios y que pasaron al repertorio de estos artistas. Por otro lado, de su encuentro de 1876 con Israel Grodner en Iasi, surgió la primera compañía itinerante.⁴

² Como ejemplo del primer grupo *Di kishef-makherin* (La bruja) y *Di beyde kuni-leml* (Los dos tartamudos) en las cuales la trama se desarrolla en un entorno contemporáneo y tiene elementos de la farsa. *Shulamis* (Sulamita o La hija de Israel) y *Bar Kokhba* tienen contenido dramático transcurren durante la época bíblica.

³ Efraim Davidson, Purim, el día que nació el teatro idish, en Centenary of Yiddish Theatre, Jewish Cultural society, London, (1961) 1962, pg. 13.

⁴ Joseph Leftwich, Centenary of Yiddish Theatre, Jewish Cultural society, London, 1962, pg. 56 (i)

El “género broder” conllevaba una serie de características:

11. Los espectáculos eran unipersonales aunque en ocasiones participaban parejas o pequeños grupos de artistas.
12. Las representaciones se realizaban en bodegas, restaurantes, paradores. Los artistas se desplazaban en el mismo espacio que el público utilizando en ocasiones sillas o mesas como pequeños escenarios improvisados, con algunas velas como iluminación y sin escenografía. En general el público comía y bebía durante el espectáculo.
13. Los espectáculos incluían canciones enmarcadas en un contexto dramático. Por un lado las canciones estaban enmarcadas por una introducción, un pequeño argumento, un dialogo breve o un monologo. Por el otro lado las canciones incluían diálogos hablados o cantados al estilo de los *cupletn*.
14. La improvisación era un elemento fundamental de la representación. Los artistas improvisaban sobre temas de actualidad y hacían imitaciones de personas presentes en el público. Podría decirse que este aspecto es un rasgo genérico que lo diferencia categóricamente de otros géneros contemporáneos del teatro ídish tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.
15. El contenido era moralizador principalmente judío anti-religioso y expresaba críticas a la sociedad judía convencional. Abordaban temas como la pobreza, la vejez, la infancia, para provocar pena y generar lágrimas.⁵
16. Se representaban principalmente tipos y personajes del mundo judío. Los personajes eran objeto de burla o compasión, no eran modélicos ni resolvían conflictos. Como ejemplos podemos mencionar, tipos que representaban judíos de distintas regiones, el *josid* ignorante y pobre, del “*duch*” o *maskil* rígido y pomposo, el huérfano abandonado, la vendedora de cigarrillos, las madres que intentan “proteger a sus hijas del amor”, las *babas* como en “*bobe iajne shpil*”, los “propietarios” y los trabajadores de “profesiones judías” como el sastre y el zapatero.⁶
17. Para la caracterización de los personajes, los artistas recurrían a recursos gestuales, imitaciones de sociolectos, dialectos, que incluía la imitación de acentos, lenguajes profesionales, etc. Casi no se utilizaba vestuario ni maquillaje.
18. La música incluía préstamos y re-elaboraciones de diversos géneros y ritmos de la música jasídica, de la canción eslava, gitana, rusa, etc.

⁵ Pryzament, Shlomo, Broder Zinger, *Dos Poilische Idntum* 151 Buenos Ayres, Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine, 1960, Pag. 20. Las características fueron relevadas del corpus reunido por Prizament.

⁶ Ejemplos de este género: *Der shuster un shnaider duet*: un zapatero y un sastre discuten y se insultan mutuamente. En el estribillo ambos coinciden en que aman su profesión y se identifican como trabajadores. Cantan al unísono “Yo voy a seguir siendo fiel a mi profesión, larga vida a las manos de los trabajadores.” Otro ejemplo sería: *Reb haym shmil der gabai’s zun*. Critica a un tipo con rango y dinero que se comporta de forma inmoral.

19. Algunos artistas tocaban un instrumento como el violín o tsimbal.⁷ No eran músicos y actuaban sin acompañamiento instrumental. Los registros posteriores fueron realizados en estudios y grabados con la participación de músicos y en ocasiones con orquestas.

Las músicas y los textos de diferentes artistas *broder* fueron muy populares en Europa oriental. Tanto el público como otros artistas se apropiaron de gran parte del repertorio de estos artistas ambulantes. A finales del siglo XIX se produjo un proceso de apropiación y reelaboración de este género por el cual decenas de melodías y textos de la tradición *broder* se despojaron de su autoría original y fueron entendidas como anónimas o folklóricas. Así llegaron a formar parte del repertorio de artistas de épocas posteriores de los cuales nos ocupamos en este estudio. Así cuando Hayim Yablokow llega la Argentina a presentar sus materiales propios, el público ya conocía sus canciones y no le significaba una novedad.

La tradición “broder” llega a Buenos Aires a comienzos del siglo XX con artistas inmigrantes como Slomo Prizament, designado por Turkow como el auténtico heredero de los *Broder zinger* o Zalmen Hirshfeld que presenta sus espectáculos usando nuevas categorías genéricas musicales como cabaret o café concert, pero utilizando las formas características de los *broder zingers*.

“Quién puede olvidar” dice Korin “sus magistrales clases que brotaban espontáneamente, llenas de aforismos, de giros idiomáticos, humor, dichos, fábulas y adivinanzas salpicadas siempre con juegos de palabras y picardía” Estos recursos son los mismos que conforman la base de un género y un estilo de actuación que dominó los escenarios ídich de Buenos Aires en la década de 1930 y 1940.⁸

Para finales de la década de 1930 este género se consideraba perimido en Europa. Un ejemplo de esta visión es el hecho de que en 1938 Mark Turkov comienza a investigar y a buscar artistas *broder* con la idea de organizar un “revival show” en Lemberg.⁹ Sin embargo llegaron a la Argentina diversos artistas de esta tradición actoral que produjeron tanto textos como espectáculos en esos años por ejemplo Shlomo Prizament y el trio Buchkowska.

⁷ Un instrumento tradicional judío de Europa Oriental.

⁸ Comunicación Moishe Korin.

⁹ Pryzament, Shlomo, Broder Zinger, Dos Poilische Idntum 151 Buenos Ayres, Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine, 1960.

Relevamiento de géneros musicales del teatro ídish

En la búsqueda de las características de los géneros de las décadas de 1930, 1940 y 1950.

Aclaración: todos los dramas, operetas, melodramas, revistas y otros son idish y argentinos ya sea porque se escribieron o se representaron en Argentina en transcurso del periodo que estamos abordando. En épocas de grandes migraciones no se puede esperar una diferenciación simple y discreta. Se seleccionaron todas las ocurrencias encontradas.

Operetas: las operetas idish son espectáculos musicales en los cuales la música, la danza, las canciones y los diálogos cantados o cupletn están totalmente integrados y hacen avanzar la acción. En general, las operetas eran escritas para ser representadas por ensambles especializados o compañías de operetas. Los personajes responden a tipos y están pre-condicionados por un cierto registro de voz. El vestuario y el maquillaje eran elementos muy importantes del espectáculo. Estos espectáculos se representan en teatros o salas con escenarios chicos o medianos. Se distinguen dos variantes principales que continúan hasta nuestro periodo: las que toman como modelo las operetas tempranas de Goldfadn y comparten algunos elementos argumentales del vodevil donde se suceden serie de equívocos y de enredos que son parte inseparable de la trama. La otra, que se constituye como un género distintivo desde 1881 y que se centra en temas históricos o bíblicos. Algunas de estas obras fueron también llamadas “melodramas musicales” o poemas escénicos ya sea para su publicación.

Melodramas y espectáculos musicales en el contexto del teatro ídish, los melodramas son una variante de la opereta europea del siglo XIX. Las canciones, los textos y los bailes se componen especialmente para la historia. A diferencia de las operetas los diálogos tiene mayor espacio y los argumentos son más cercanos a los grandes conflictos del repertorio dramático ídish que a los enredos de las operetas. Se representa en escenarios con mayor diferenciación en los roles de actores y cantantes. Los personajes son más referenciales y tienen mayor profundidad que en las operetas. A principios del siglo veinte este género tiene un gran desarrollo en el teatro idish de Estados Unidos. En el teatro idish argentino aparecen grandes musicales dramáticos en los años 40 por influencia de artistas invitados como Mourice Shvartz. También aquí incluyeron la participación de grandes coros.

Comedias musicales: Son espectáculos musicales en los cuales los diálogos tiene mayor espacio que en las operetas pero los argumentos siguen muy relacionados con los enredos y los equívocos.

Revistas musicales, la principal característica de la revista idish es la suma de fragmentos ya sean monólogos breves, canciones, *sketchs* o bailes. Este tipo de teatro se desarrolla la década de 1930. En Argentina, se representan principalmente en teatros medianos aunque también se puede citar el Bar Nacional, Cristal y Paley. La principal característica argumental es que abordan temas de actualidad. Presentan personajes comunitarios con fines moralizadores o críticos. Las revistas pueden ser representadas por numerosos artistas que se reúnen especialmente para una producción. El teatro idish argentino también produjo grandes revistas musicales con temas

“históricos” como Nace una bandera que se presentó primero en ídish y luego en español con un elenco de colectividad sefaradí.

Ejemplos de este género es Mi revista poética mundial de Melej Ravitch (1938) que incluye: La tragedia de un niño de Varsovia; La dote de la única hija: leyenda judía de los inmigrantes de la antigua Australia; Radymno mi pueblo natal: canción de añoranza del otro lado del mar; En las orillas del viatula: lamento; la madre del numero 1603: balada en un cementerio militar; A nuestra mame loschen: canción en alta mar; Jum y Jean: balada sobre los negros de Nueva York; Ho-nei-van y li-kvan-iu Balada de amor en Pekin; Tragadores de diamantes: balada africana; La hija del carpintero: una canción sobre un inválido de la Gran Guerra; En la estatua de la libertad de Nueva York: un canto de esperanza. Al terminar las recitaciones, M. Ravitch dara una breve información sobre le IWO de vilna.

Si bien la revista combina elementos dramáticos del vaudeville y la comedia musical, se distingue de los anteriores por incluir escenas eróticas con foco en el cuerpo femenino. Este tipo de espectáculos aparecen en la década de 1950 con presentaciones de artistas israelíes y elencos convocados ad hoc.

Café Concert En el contexto del teatro idish este tipo de espectáculos se originaron en bares y bodegas de Europa oriental y Viena. Esta tradición actoral llegó a la Argentina en dos etapas con la inmigración de artistas (actores, músicos y escritores) europeos después de la primera guerra mundial y después de la segunda guerra mundial. En este caso supone la actuación de unipersonales o grupos muy reducidos de actores, también aquí la principal característica es la suma de fragmentos, principalmente diálogos breves, chistes, imitaciones, baladas y canciones que terminan en una danza. La alusión a temas de actualidad es una característica indispensable y los personajes son locales. En nuestro periodo se representan en eventos comunitarios como bailes o banquetes, pequeños teatros y bares, pero las mismas troupes se presentan en teatros.

Dramas: son espectáculos en los cuales la música y las canciones están claramente subordinadas a la acción. En general la música no es escrita especialmente para la obra sino elegidas de un repertorio musical amplio, que puede incluir melodías folklóricas, canciones populares, plegarias, operetas, música clásica, etc., y se utilizaron con un criterio naturalista, expresionista o simbólico. Las canciones se intercalan entre los parlamentos dando lugar a momentos nostálgicos o a cuadros folkloristas, que incluyen escenas de bodas con música instrumentas, cantos y bailes; escenas de canto litúrgico en el templo; vidalita con guitarra en el campo argentino (Zisie Goy). La música se utiliza como un recurso adicional para reforzar momentos dramáticos, estados de ánimo de los personajes, etc. Estos espectáculos se representan en teatros o salas comunitarias con escenarios medianos y grandes.

Otros tipos de espectáculos:

Galas: Durante este periodo se instala un tipo espectáculo en los cuales se articulan fragmentos de otros espectáculos ya conocidos. Por ejemplo un programa está armado con: un einacter, el primer acto de una obra, un aria de una ópera, un tema musical de otra, el “gran final” de otra,

etc. Este tipo de espectáculos eran anunciados en diferentes oportunidades como *ern ovnts* (homenajes), galas, aniversarios, despedidas, o cierres de temporada. Sin embargo no eran representaciones especiales ni eventos extraordinarios sino que, durante este período, constituían una parte integral de la programación de la temporada y una modalidad de espectáculo que servía para asegurara un buen balance de caja atrayendo al público con los repertorios más populares y por medio de la presencia en la sala de personas famosas a las cuales se homenajeaba.

Programas: Otra modalidad de espectáculo era la creación de un nuevo texto dramático en el cual se generaban diálogos entre personajes de distintas obras teatrales o literarias ya consagradas. Por ejemplo en el homenaje a Nekhemia Tsuker que se realizó en 1942 Max Perlman interpretó *dos lid fun grinem* con la melodía de la canción Kinder Yorn, Anshel Rapel cantó Pedro un pinkhos con la melodía de *ij bin mikh gekumen kayn rakhmistrivke* y finalmente Isujer Hantfus cantó *dos lid fun klal tuer* con la melodía de *in shturem un kamf* de Edlshtat.

Radio Teatro: Una nueva modalidad teatral se inicia en este periodo con la aparición y masificación de la radio. Textos breves escritos o adaptados para ser transmitidos por radio. Si bien podía no ser un espectáculo musical, en estas representaciones la música y los sonidos reemplazan a ciertos recursos visuales de la escenografía y el vestuario. Además, en esta etapa vemos la puesta de espectáculos que se desarrollan en salas con la presencia del público y son simultáneamente transmitidos por la radio. Moshe Korin recuerda que su maestro el actor Zalmen Hirshfeld “Muchas veces al volver de un recreo, nos sorprendía con una parodia, la cual en el lapso de cinco o diez minutos (la duración del recreo) había improvisado, como por ejemplo: *Der josn iz a gueendikter / a docter abogade / un tzu dem nadn krigt er tzu / a puesto in der mercade.* (trad. El novio es un graduado / un doctor un abogado / y le complementan la dote / con un puesto en el mercado). Estas parodias, cantadas con una melodía conocida, luego él las popularizaba por la Radial Hora Hebrea (Idishe Shu).

Números/piezas o Shtikn: son representaciones breves que se realizan en bailes, fiestas y eventos comunitarios. Los bailes sociales o benéficos, las bodas, etc. Eran espacios para la representación de números teatrales breves. A diferencia de las orquestas y cantantes que presentaban “conciertos” o “músicaailable” se encuentran numerosos artistas que representaban sus monólogos y canciones como parte de un repertorio teatral. En ocasiones se presentaban como una atracción en un baile o “de relleno” entre dos conferencias.