

**DOS GAUCHOS PARA UN “AMBIENTE ISRAELITA”.
INTERCULTURALIDAD Y ALTERIDAD
EN EL TEATRO ÍDISH ARGENTINO**

SUSANA LEA SKURA

Abstract

As part of my research project at the University of Buenos Aires, I have been interested in the ways in which *Yiddish criollismo* invents itself by appealing to linguistic, discursive and stylistic resources. In this contribution I explore operations of identity construction and ethnic-national alterity in the play *Zisye Goy*, published in *Teatro: Obras dramáticas del ambiente israelita en la Argentina*, by Samuel Glasserman (1932). I propose an approach to this work in connection with the intercultural dimension that underlies the characterization of “Israelite environment”. To do that, I point out the relation between that play and Glasserman’s Yiddish translation of Argentine canonical text *Martín Fierro* (1938) and the dynamics of the dramatic and social field in which both works were produced.

Keywords: Interculturality, otherness, Yiddish theater, Yiddish criollismo, Jewish gauchos, translation, Samuel Glasserman, Argentina

Palabras clave: interculturalidad, otredad, teatro ídish, criollismo ídish, gauchos judíos, traducción, Samuel Glasserman, Argentina

Introducción. Samuel Glasserman y el criollismo ídish

El 6 de mayo de 1933 el semanario *Mundo Israelita* publicó una crítica en la Sección Bibliográficas suscripta por S. R.:

El volumen que tenemos a la vista se impone, de entrada, por su aspecto imponente, por su exterior gráfico. Es, posiblemente, el libro mejor editado de todos los que vieron la luz en ídich [sic] en nuestra capital, así por su presentación tipográfica como por su tamaño y volumen. A esta primera impresión favorable, en cuanto denota el adelanto de las ediciones judías en el país, se añade el hecho de que el autor, contrariamente a lo que ocurre con los restantes cultivadores del ídich que actúan entre nosotros, no es un elemento importado, sino autóctono, surgido en tierra argentina. Es, en efecto, un escritor judeo-argentino, el único literato producido por nuestro medio que se vale del ídich para componer sus obras. Esta circunstancia tiene un interés peculiar, ya que denota, por una parte, el arraigo del idioma popular y, por el otro [sic] ofrece la posibilidad de bucear en su producción la influencia que el ambiente local ejerce en el léxico ídich, las variantes morfológicas y sintácticas a que da origen. Empero, este análisis, interesante desde el punto de vista lingüístico, no corresponde naturalmente a la presente nota; su lugar estaría en una publicación redactada en el mismo idioma que emplea el autor.¹

La reseña fue escrita por Salomón Resnick.² Se refiere a *Teatro: Obras dramáticas del ambiente israelita en la Argentina*, compilación de textos dramáticos de Samuel Glasserman, uno de los autores criollistas más reconocidos, ilustrada por Manuel Eichelbaum y publicada en Buenos Aires en 1932.

En la cita se concentran presupuestos acerca de la aparición de este libro de “aspecto imponente” (sic). El paso de los folletines y publicaciones más económicas al libro cuyo volumen “impresiona” señala un movimiento

1 S. R. (Salomón Resnick), *Mundo Israelita*, 6.5.1933. El recorte conservado por Glasserman no contiene el número de página de la publicación. Archivo Glasserman legado a la autora.

2 Resnick era codirector del semanario *Mundo Israelita*, además de dirigir su propia revista *Judaica*. Entre otros cargos fue director de prensa de la Jewish Colonization Association, uno de los fundadores y primer director de la Biblioteca de la Sociedad Hebrea Argentina y sería luego uno de los organizadores de la Primera Exposición del Libro y la Prensa Judíos de la Argentina. Tradujo numerosos textos del ídich al español (Ana Weinstein y Miryam Grover de Nasatsky, *Escritores judeo-argentinos. Bibliografía 1900-1987*, Buenos Aires 1994, p. 100).

que no fue aleatorio ni coyuntural, en el que se solapa lo popular con lo culto. Este pasaje va a atravesar todo el período que abarca este artículo, entre 1930 y 1943, cuando se conmemoraron los 25 años de Glasserman como escritor y puso en escena su obra *Zisie Goy*, incluida en este libro, y de su traducción del *Martín Fierro*.³

El número de obras reunidas en el libro, la calidad de la edición y la publicación misma de la reseña crítica por parte de un intelectual prestigioso como Resnick, reflejan la consolidación del teatro ídich argentino que, para entonces, contaba con tres décadas de existencia.⁴ El libro constituye, además, un índice de que el movimiento teatral ídich había desarrollado ya estrategias propias de legitimación e incorporación de nuevos textos al repertorio, después de una etapa inicial en la que se presentaban obras de autores judíos europeos y norteamericanos.⁵

A partir del primer centenario patrio (1910), el repertorio se incrementó con dramas de autores nacidos o radicados en Argentina, entre ellos los que tematizaban la vida en las colonias agrícolas judías. Estos textos escritos en un ídich con profusa presencia de términos en español rioplatense y tópicos costumbristas surgieron en un período en el cual el auge del criollismo a nivel nacional comenzaba su proceso de declinación sin llegar a desaparecer totalmente.⁶

3 Samuel Glasserman, *Martin Fiero*, versión manuscrita ídich de *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, 1938. Archivo de la autora.

4 Para una cronología sobre el teatro ídich argentino ver Leonor Slavsky y Susana Skura, “1901-2001. 100 años de teatro en ídich en Buenos Aires”, en Ricardo Feierstein y Stephen Sadow (coords.), *Recreando la cultura judeo argentina. 1894-2001: En el umbral del segundo siglo*. Buenos Aires 2002, pp. 294-308.

5 Sobre estos procesos de legitimación en la primera mitad del siglo ver Susana Skura y Silvia Hansman, “Debates en torno a la legitimación del repertorio de teatro ídich argentino”, en Susana Skura y Silvia Glocer (coords.) *Teatro ídich argentino (1930- 1950)*. *Argentinier ídich teater*, Buenos Aires 2016, pp. 63-77.

6 El criollismo, la difusión del gusto por lo gaucho como moda popular de consumos y usos culturales, se desarrolló principalmente entre 1890 y 1920. El temor a la disolución del ser nacional ante la inmigración masiva tuvo como consecuencia la invención de una tradición, en términos de Hobsbawm y Ranger, destinada a proponer un modelo de argentinidad que se le opusiera (Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The*

El teatro ídish constituyó una práctica relevante en los procesos de integración de la inmigración askenazí a la Argentina. Escenificaba las transformaciones en la vida cotidiana, las relaciones inter-étnicas y la adquisición de una nueva lengua, a la vez que acompañaba e incorporaba los procesos que atravesaba el criollismo.

El criollismo ídish, subgénero del teatro judío y del teatro argentino, expresó las tensiones existentes entre la incorporación y pertenencia a la nación, el mantenimiento y actualización de la tradición judía y los procesos de secularización en curso. Entendido en estos términos, este género nos permite pensar las dinámicas de mismidad/alteridad en clave de prácticas culturales.⁷

En este artículo propongo enmarcar dentro de estas dinámicas el modo en que el teatro ídish criollista se relacionó con la figura del gaucho, especialmente a través de los dos trabajos de Samuel Glasserman mencionados más arriba, vinculados con la ya canonizada figura de Martín Fierro.⁸ Este acercamiento al texto consagrado argentino para incluirlo dentro del universo del teatro ídish, sea a través de la traducción o de la reversión, reposicionan una lengua minorizada como es el ídish y a sus hablantes.⁹

La nota de Resnick presentada más arriba fue conservada por Glasserman

invention of tradition, Cambridge 1983). El gaucho, resignificado, se presentará desde entonces como prototipo de la nacionalidad. Sobre su extensión hasta el período del primer peronismo ver Ezequiel Adamovsky, “Criollismo, experiencia popular y política: el gaucho como emblema subversivo”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina* XVIII/1 (2018), <<https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe067>> (acceso: 10.7.2023).

- 7 Sobre criollismo ídish ver Susana Skura, “‘A por gauchos in chiripá...’. Expresiones criollistas en el teatro ídish argentino (1910-1930)”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* VII/27 (2007): 7-23.
- 8 Martín Fierro es el personaje central del poema homónimo de José Hernández, quien narra sus peripecias en dos obras de 1872 y 1879, respectivamente. Se trata de la obra fundacional de la literatura gauchesca argentina.
- 9 Considero que es el mismo tipo de tratamiento de las traducciones y adaptaciones de textos shakespearianos al ídish que analicé anteriormente en términos de mimesis de secularización. Susana Skura, “‘¡Gordin es mejor que Shakespeare!’ Mimesis de secularización en el teatro ídish moderno”, en Skura y Glocer (v. nota 5), pp. 27-47.

junto a otros documentos que conformaban su archivo personal. En 2017 su familia me legó parte de esos materiales. Ese mismo año se cumplía un siglo desde su llegada a la ciudad de Buenos Aires proveniente de la colonia agrícola judía de Algarrobos, Provincia de Buenos Aires, donde había nacido en 1898.¹⁰ Ya instalado en la ciudad se integró al universo de autores y comunicadores que privilegiaron al ídich como canal de expresión, generaron nuevos medios comunitarios, tradujeron, crearon recursos pedagógicos, crearon archivo. Su producción pudo ser tan diversa porque detrás había una base social, y una política cultural dinámica y potente (no exenta de disputas), que se manifestaba en un ámbito nacional en pleno desarrollo.

De Algarrobos al mundo judío porteño

Los gauchos aparecen en la biografía de Glasserman como en un juego de espejos. No solo los gauchos judíos entre los que creció, sino también los que leyó, vio como espectador, tradujo o creó, ya instalado en la ciudad.¹¹ No es posible saber cómo transitó su adaptación a la gran ciudad y si mantuvo un vínculo directo con el mundo perdido sobre el que escribió. Desconozco si al llegar tuvo acceso al teatro, a lecturas literarias o periodísticas, o si iba al “biógrafo”,¹² pero es claro que cuando se instaló en Buenos Aires la vida cultural porteña era intensa y el impacto del criollismo en la cultura popular era notable.

10 Eliahu Toker y Ana Weinstein, *La letra ídich en tierra argentina. Bio-bibliografía de sus autores literarios*, Buenos Aires 2004, p. 63.

11 Durante 1917 concurrieron al teatro 20 millones de espectadores en 70.000 funciones. Se estrenó la película *Santos Vega* en la que José Podestá volvió a interpretar al payador al que había dado cuerpo en el teatro en 1893. Alberto Traversa estrenó la película *Bajo el sol de la pampa*, Carlos Gardel cantaba aires criollos como vidalitas y zambas (William Acree, *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*, Albuquerque 2019, p. 137) y grabó su primer tango-canción (“Sos mi tirador plateao”) para la compañía de Max Glücksmann.

12 Biógrafo y cinematógrafo eran formas de denominar a la sala de cine frecuentes en ese período, la primera más coloquial, pero que actualmente están en desuso.

Glasserman cambió su destino de colono judío por el de dramaturgo, habitante urbano que escribía o traducía personajes criollistas para publicar e interpretar en ídish en escenarios de Buenos Aires y de distintas localidades del país. Entre esos personajes, dos gauchos tienen un lugar significativo en la obra de Glasserman: *Zisie Rosmarín* y *Martín Fierro*.¹³

El primero es el protagonista de su obra *Zisie Goy*,¹⁴ estrenada en 1930 en el Teatro Excelsior y publicada en 1932 en el libro ya mencionado. La pieza se presentó en diferentes contextos y escenarios y se destacó desde su debut por permanecer semanas en cartel, cuando lo habitual era que se diera una vez, o a lo sumo dos.¹⁵ Pero la función más promocionada por la prensa ídish no fue su debut sino la de 1943, cuando se realizó un homenaje al autor por cumplir veinticinco años de labor literaria y seis como director de *Audiciones Radiales Hebreas*.¹⁶ En esa ocasión la dirigió nuevamente, pero ya no llevó por título *Zisie Goy* sino *Zisie Goy (El gaucho)* o *El gaucho Zisie*.

13 Agradezco a Abraham Lichtenbaum el señalamiento del uso de *rosmarín*, término ídish para romero. Según el sitio <<http://www.herbotecnia.com.ar/exo-romero.html>> (acceso: 10.7.2023), es una planta rústica de origen europeo, de la región mediterránea. Además, existe el apellido Romero.

14 Respeto la forma de transliteración original.

15 Samuel Rollansky, “Dos idische gedrukte wort un teater in Argentine”. Trad. de Salomón Resnick, “El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina”, *Judaica* 94 (1941): 179-189.

16 A mediados de julio de 1930 en las oficinas de *Di Prese* discutieron fuertemente el actor Samuel Goldenburg, protagonista de *Zisie Goy*, y su empresario Isaac Nuguer, con los periodistas Jacobo Botoshansky y Lázaro Zhitnitsky. Se les prohibió el ingreso al Teatro Excelsior por el resto de la temporada, que terminó en octubre con el debut de *Zisie Goy*, y esto impactó en la difusión de la obra (Zachary Baker en Susana Skura, “Samuel Glasserman y el gaucho Zisie. Documentos sobre criollismo ídish”, en Natacha Koss [coord.], *Actas III Jornadas Internacionales de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Buenos Aires 2019.) En cambio el contexto de 1943 fue mucho más propicio para su recepción. Por mencionar solo algunos hechos a tomar en cuenta, a nivel nacional la década infame iniciada en 1930 llegó a su fin. En vínculo más directo con la temática, en ese año se presentó un proyecto ante la Legislatura para emplazar un monumento al gaucho en la ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires y, a nivel intracomunitario, Mordje Alpersohn publicó *Relatos camperos*.

El segundo gaucho que Glasserman subió a escena en 1943 es Martín Fierro, su traducción al ídish de la trasposición teatral de José González Castillo, estrenada poco tiempo antes, a fines de 1941, en el Teatro Nacional de Comedia (hoy Teatro Nacional Cervantes), simultáneamente con su publicación por la Sociedad Argentina de Autores.¹⁷ Esta versión se difundió a través de la radio en ídish, Glasserman la transformó en radioteatro.¹⁸

Para entonces la vida en las colonias formaba parte de los tópicos instalados en el repertorio del teatro ídish local desde hacía décadas. Como señala Ezequiel Adamovsky a nivel nacional, si entre 1920 y 1930 la figura del gaucho se había opacado, en las décadas de 1930 y 1940 --asumido ya el *Martín Fierro* como relato patrio-- se relanzaba en otra clave, menos popular y más intelectual, generando un marco interpretativo más solemne y dramático.¹⁹ Por ello no es raro que Glasserman, muy conectado con la intelectualidad argentina, impulsara la inclusión del *Martín Fierro* en el mundo del espectáculo ídish, que atravesaba una etapa de apogeo. Conocía bien el texto original. En 1938 había traducido el poema de José Hernández y esa tarea le había traído reconocimiento y popularidad.²⁰

Ambas acciones llevadas a cabo en forma paralela fueron posibles por su conocimiento experto y su inserción en el campo cultural, lo que nos permite pensar en la existencia de un “ambiente israelita” especialmente activo. Esta forma de enunciar que elige en 1932 era común para la época,

17 Samuel Glasserman, “Martín Fierro, de José González Castillo”, Buenos Aires 1943. Versión en ídish manuscrita incompleta. Archivo personal legado a la autora.

18 Su protagonista fue José Maurer, quien se radicó años más tarde en Israel junto con su esposa la actriz Paulina Tajman.

19 Adamovsky (v. nota 6).

20 Junto con Alan Astro hemos trabajado sobre su traducción del *Martín Fierro* de José Hernández, así que no me extenderé refiriéndome a ella. Ver: Alan Astro y Susana Skura, “Deux versions de *Martín Fierro*: Enjeux et pratique de la traduction Yiddish en Argentine”, en Arnaud Bikard, Valentina Fedchenko, Guido Furci y Cécile Rousselet, *Les langues juives en partage: Traduction et identité*, París 2022 (en prensa); y Susana Skura y Alan Astro, “Criollismo ídish. Las traducciones del *Martín Fierro* de Samuel Glasserman y Kehos Kliger”, *Corpus. Archivos Virtuales de la alteridad americana* XI/1 (2021), <<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4740>> (acceso: 12.05.2022).

pero lo singular es que el libro que publica dice “obras del ambiente israelita” y no “obras de ambiente israelita”... al usar la contracción “del” y no la preposición “de” otorga a la fórmula cierta ambigüedad semántica: los textos dramáticos que compila, ¿transcurren y abordan ese entorno?, es decir, ¿se trata de textos de temática étnica ambientados en Argentina?, ¿son *producidos por* y *productores de* ese “ambiente israelita en Argentina”? ¿o expresaba las dos opciones a la vez?

Además, al usar la metáfora del “ambiente” y ubicarlo en el contexto de producción nacional, afirmaba la estrecha articulación entre la producción cultural (teatral y literaria) y la actividad comunitaria, así como la especial reciprocidad entre ambas. Este “ambiente israelita en Argentina” no era un universo dado, sino un constructo comunitario que se consolidaba, en este caso, con el recurso a la gauchesca.

Considero que el desarrollo de esta hibridación ídish-criollista puso en juego una dinámica de alteridad e interculturalidad en el cual permanentemente se gestionaban fronteras a la vez que se las redefinía y borraba.

Gauchos y colonos / colonos gauchos

Si la figura del gaucho fue funcional al proyecto de consolidación de una “identidad nacional” ¿qué sucedía con esos gauchos colonos en proceso de nacionalización al interior del grupo étnico?

Para responder esta pregunta comento algunos tópicos y recursos usados por Glasserman como estrategias operativas que nos sirven para entender el modo en que se apropió de y transformó elementos criollistas como medio de construcción de argentinidad y judeidad, consolidando simultáneamente al género criollista ídish y al “ambiente israelita”. Me refiero a estrategias lingüísticas, léxicas, discursivas y estéticas, que son de carácter performativo, ya que, al tiempo que se ejecutan, construyen comunidad. Como señalaba Resnick, era el único representante de la primera generación que optaba por escribir en ídish, y esto habla de cómo concebía a sus interlocutores y a aquella comunidad imaginada (adaptando

el término acuñado por Anderson a una dimensión más acotada) a la que describía y a la que le hablaba.²¹

Me interesa articular estos elementos del nivel textual y transtextual (el modo en que se relacionan y comentan implícitamente, o se actualizan otras obras de la tradición judía y de la gauchesca) con el nivel contextual, es decir, el continente en el cual se enmarca su trabajo.²²

El texto se centra en el viudo Zisie Rosmarín, un inmigrante devenido colono al que apodaron “Goy” (‘no judío’) por su desdén hacia las tradiciones y costumbres judías. Ha hecho justicia por mano propia al asesinar al violador y asesino de su esposa. Al arreglar un matrimonio para su hija Dove opta por un joven de ciudad para demostrar a sus vecinos su ascenso social. Pero el joven es ambicioso y maltratador. La intensidad de la violencia doméstica va creciendo desde los reiterados maltratos hacia Dove, o el asesinato de la mascota familiar, hasta llegar al desenlace. Mientras un amigo de Dove provoca el incendio de la cosecha en el campo familiar, Zisie ataca ferozmente a su yerno.²³

En primer lugar, la obra *Zisie Goy* no se desarrolla en un ambiente *exclusivamente* israelita, sino intercultural, poblado de propios y ajenos: judíos del campo y la ciudad en “una de las primeras colonias agrícolas judías argentinas”, donde estos inmigrantes se relacionan con “labradores”, “colonos”, “vecinos” (se da por sentado que son judíos), peones de campo y con “el gaucho Aniceto” (descripto como “*a crist*”, ‘un cristiano’, es decir, se elude el término “goy”).²⁴ Por otra parte, así como hice referencia

21 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México 1983.

22 Ver el uso de transtextualidad en Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid 1989, pp. 9-10.

23 He trabajado el tema del vínculo paterno filial y los conflictos en torno a la fallida intervención del padre al seleccionar un cónyuge para la hija, en otros dramas ídich como *El rey Lear judío* de Jacobo Gordin, o *Entre dos mundos. El dibuk*, de Sh. An-Ski. La primera obra teatral que se presentó en Buenos Aires, *Kuni Leml* de Godfaden, también se refiere a las tretas para eludir la elección paterna realizada con participación del *shadjn* (casamentero), como alianza intraétnica y de clase.

24 Son más todas las traducciones presentes en este artículo; he consultado en algunos casos a Alan Astro, a quien agradezco.

al apellido de Zisie, la elección de los nombres de los gauchos también es significativa. Aniceto parece una alusión al poeta clásico, Hilario Ascasubi, antecedente de la primera gauchesca, editor del periódico político *Aniceto el Gallo*, que a partir de allí se tornaría su seudónimo.²⁵

A Zisie Rosmarín lo llama *goye* invierte el orden de la fórmula “gaucho judío”;²⁶ al ubicar primero el nombre judío (Zisie) y luego el adjetivo *goy* enfatiza la impronta de figura intraétnica pero liminal, extraña, exótica.²⁷ Más aún cuando en 1943 decide agregar un nuevo apodo en el título, “el gaucho”, que no había aparecido antes: dentro de los documentos de su archivo, Glasserman conservó un esquema mimeografiado del montaje escénico de la puesta de 1943, donde en lugar de usar el término *goy* denominó a esta versión “El gaucho Zisie”

La estructura de la obra consta de un prólogo y tres actos. En el prólogo se muestra la llegada a la Argentina del protagonista que desciende del barco como Zisie Rosmarín. En la primera escena del primer acto ya ha habido un salto en el tiempo, por lo que ahora es identificado como “gaucho”.

Tanto en el *Martín Fierro* de José González Castillo traducido por Glasserman como en *Zisie goy* se instala la importancia del universo masculino y patriarcal. En el primero nos encontramos desde el comienzo del prólogo con un grupo de gauchos que toman mate o comen asado y conversan alrededor de un fogón en el patio de un rancho de adobe venido a menos. En el segundo esa escena tiene lugar, pero no en el prólogo sino en el primer acto.²⁸ Porque la de Glasserman es una historia sobre judíos

25 Autor de *Santos Vega*, que se publicó en 1872. Luego de ser antirrosista desde ese periódico satírico, fundado en 1853, enfrentó a Urquiza.

26 A partir de Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos*, Buenos Aires 1910.

27 Mientras que en hebreo bíblico este término significa “pueblo” (Israel será “*goy bein hagoim*”, ‘un pueblo entre los pueblos’), al ingresar al ídich en la diáspora adquirió por extensión el significado de “no judío”. Al quedarnos solo con uno de los términos de la fórmula que remite al individuo del exogrupo, el valor semántico pasó de la paridad a la diferencia contrastiva y a la ajenidad. (Susana Skura, “Criollismo ídich y representaciones de la alteridad intra-étnica en *Zisye Goy. El gaucho*”, XIX International Research Conference, Latin American Jewish Studies Association, 2021, inédito.)

28 Sobre la escena del fogón como instancia de masculinidad ver Acree (nota 11), p. 15.

en Argentina y el prólogo ubica el punto de partida en el momento de la llegada al país, el espacio es el puerto de Buenos Aires en el momento del arribo de la pareja, donde ya son recibidos por una mujer que encarna alegóricamente a la Argentina.

El autor aclara en las didascalias que llegan hombres, mujeres y niños de diferentes procedencias. No son hombres solos, son familias que bajan del barco y salen de escena silenciosamente hacia la luz del día, mientras suena “*Mit dem vandershtok in hant*”, también conocida como “*Der vanderer*” (El vagabundo).²⁹ Esta “*goles marsh*” (marcha de temática diaspórica) refuerza el motivo de la pérdida del lugar de origen, el destierro y la desesperanza, desde su primera línea:

“מיט דעם וואַנדערשטאָק אין האַנט, אָן אַ היים און אָן אַ לאַנד” (“con el bastón de marcha en la mano, sin un hogar y sin una tierra”).

El afiche de 1943 menciona entre los y las personajes del prólogo a la alegoría de la Argentina, que no está presente con estos términos en las didascalias de 1932. En la publicación solo se menciona a una mujer ataviada con ropa típica argentina que acompaña la llegada de la pareja de Zisie y su esposa cantando la vidalita “*vi a iungue golondrine*” (‘como una joven golondrina’) “del autor judío argentino Abraham Moscovich”.³⁰ La Argentina simbolizada responde a una imagen de nación moderna, promisoría, connotada positivamente, un territorio donde sumarse a una comunidad imaginada en términos culturales. El autor articula la situación de inmigración con la alegoría de la Argentina. Al igual que el gaucho responde a un proceso de invención de tradición que lo ubica como una figura alegórica de origen, esta alegoría de la Argentina se había afianzado desde mediados del XIX. Glasserman juega con reminiscencias

29 Publicada en idish en Morris Rosenfeld, *Dos Lider-Bukh*, Nueva York 1897, que no es mencionado. La traducción al alemán contó con imágenes de Lillien, que ilustró la figura más emblemática del *dibuk* y otras escenas góticas.

30 Incluyo la cita textual ya que contrasta con la falta de mención de Rosenfeld y porque entiendo que tiene por función diferenciar a Abraham Moscovich del autor norteamericano homónimo. La vidalita se incorpora al género criollista aunque es originaria de Bolivia, en quichua significa “vida mía”, se cantaba con caja.

antiguas clásicas de la gauchesca, mientras acompaña un movimiento consagratorio de lo gaucha que subyace a la actualización del *Martín Fierro* en el Teatro Nacional.³¹ Pero también apela a J. N. Bialik, M. Rosenfeld y A. Moscovich, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. A nivel local, el contexto es el de la llamada revolución de 1943, que marca el fin de la década infame con un giro populista de los militares de entre los cuales se destacará la figura de Juan Domingo Perón. Hace el gesto de mostrarse argentino, pero con el título del libro en que publica la obra define un ambiente israelita en Argentina y no israelita argentino.

Zisie no comparte todos los atributos del gaucha del siglo XIX. Es una figura que nos remite a la inmigración judía, a las colonias. Si bien es un gaucha asentado, con peones e hijos, cuando entra en conflicto con una ley o una autoridad por haber enfrentado la violencia por sí mismo, se trata de la ley de la tradición judía y no tiene que lidiar con las necesidades de una vida solitaria y libre. La justicia nacional no lo persigue por eso, solo sufre como consecuencia punitiva el distanciamiento afectivo intracomunitario. Pero como le ocurrió a Fierro, algo del orden del resentimiento lo ha vuelto violento y resuelve su conflicto con su yerno como lo ha hecho antes con el violento gaucha Marcial Barros, en una lucha cuerpo a cuerpo cuyo final desconocemos. Cuando en 1943 Glasserman reafirma su caracterización del colono Rosmarín llamándolo gaucha, reorienta la interpretación de este hombre que no es simplemente alguien diferente a los demás colonos por su alejamiento de las costumbres judías.

En cuanto a las particularidades de su traducción del *Martín Fierro*, nos hallamos ante un personaje que obviamente, es un gaucha *goy*, que se encomienda a la virgen o a los santos cuando se encuentra en apuros.³² *Martín Fierro* es una obra sin judíos. La alteridad está representada por el indio o el negro, la china y los gringos, que son *otros* gringos (el napolitano o el inglés). Y quien le pone límites y se opone al protagonista es la autoridad

31 Un extenso movimiento honorífico resignifica al gaucha, sería difícil y excede los objetivos de este trabajo resumir aquí las posturas y contribuciones sobre el tema.

32 “Yo le dije: si me salva / La virgen en este apuro...”, “Como a perro cimarrón / me rodearon entre tantos / Yo me encomendé a los santos / y eché mano a mi facón” (José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires 1967, pp. 44, 43).

institucional en sus diferentes figuras (juez, comisario, militares).

Según palabras de Rollansky, José Hernández también llegaba a los inmigrantes lectores de ídish de la primera mitad del siglo XX, que encontraban en este personaje un “hermano en la adversidad” porque es una historia de destierro.³³ Pero, ante todo y en primer lugar, en el gesto de traducirlo está la convicción de que ese texto puede ser dicho en ídish, puede ser teatro ídish, y puede ser convocante para quienes accedan a él a través de su traducción a esta lengua.

Vínculos. El recurso al medio natural

En *Zisie Goy* la naturaleza se utiliza como metáfora de la hibridación. Como en el caso del apellido del protagonista, el campo semántico de la naturaleza responde a una operación de selección que demuestra competencia tanto en el entorno criollista como en la cultura judía. En el patio del rancho de Zisie, hay una mención al árbol típico de la tradición gauchesca, el ombú, originario del Río de la Plata que no da fruto ni leña, solo sombra y asiento. Pero el árbol que cobija a los gauchos que trabajan con Zisie no es un ombú sino un sauce, cuyo nombre se menciona en ídish, “*verbe boym*”. Justamente “*Di verbe*” es el título de una canción de J. N. Bialik (1908) que tematiza el conflicto que atraviesa la obra. En la canción, una joven quiere preguntarle al sabio sauce a quién tendrá por marido. El sauce dirá si vendrá de Polonia o de Lituania, si es banquero o profesor, rubio o moreno, soltero o divorciado, o un viejo judío. El poema no aparece en boca de los personajes de Glasserman, pero hay un sauce y una muchacha que no confía mucho en la elección que hará su padre. Y hace bien.

La transculturación se manifiesta en la relación de contigüidad: así como en el paso mencionado del ombú al *verbe boym*, la escena final en la que Zisie ataca a su yerno mordiénolo al grito de “*hintish blut*” (sangre

33 Samuel Rollansky, *Martín Fierro, exiliado en su propia patria: La Biblia en la literatura argentina*, Buenos Aires 1992.

de perro) realiza una operación de sentido sobre la concepción del perro, presentado primero como mascota y víctima, hacia la visión de la tradición judía que lo considera animal impuro y peligroso, vinculado con la sangre, como una presencia maligna.³⁴ Expresa un contraste entre la llegada por agua de la esperanzada pareja compuesta por Zisie y su esposa, en una luminosa mañana, y el desenlace nocturno de la generación siguiente a sangre y fuego, luchando sobre la tierra.

A diferencia de Martín Fierro, el personaje de Zisie se preocupa y se siente responsable, como es frecuente entre los padres del teatro ídich, por la continuidad de su familia, especialmente porque no tendrá descendencia por parte de su hijo, definido en el afiche de 1943 como “retardado”. La obra está escrita con lenguaje sexista y patriarcal y el punto de vista sobre el nudo argumental no es la historia de una pareja o de una joven que sufre maltrato por parte de su marido, sino la historia de su padre atravesado por esta situación que se origina en la actitud que ha tenido hacia su “ambiente”.

Si bien tanto el vestuario, la escenografía, los elementos, los géneros musicales, y el léxico insertan a la obra en un marco criollo, el lenguaje híbrido, el uso de un ídich atravesado por terminología gaucha y hebraísmos, es la interfaz metadiscursiva que refiere al contacto, la adopción de la nación y la flexibilidad de la propia lengua. El texto en *castídich* es aclarado al final en un glosario de términos y frases criollistas.

Antes de terminar quiero mencionar algunas decisiones tomadas por Glasserman al traducir el *Martín Fierro* de González Castillo. Hay un uso particular de los hebraísmos: cuando el texto menciona a Dios como al Padre, Glasserman lo llama *Boré* (Creador), el rodeo pasa a ser *svive* (*svivá*, entorno, contexto), la mozada (el conjunto de mozos, de jóvenes) pasa a ser *jevve*, y en lugar de pacto con Mandinga... “se lo llevarán los vientos”

34 Sobre la figura del perro en la tradición judía ver Melina Di Miro y Susana Skura, “El perro como figura de alteridad. Dos enfoques diversos en textos de Samuel Glasserman y Carlos Grünberg”, Lysley Nascimento y Susana Skura (coords.), *Dossiê: Bestiários: os animais, os monstros e os seres imaginários no arquivo judaico*, en *Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais* XVI/31 (2022): 118-133.

(*rujes / rujot*, en el sentido de irse al demonio).³⁵ cambia la madrina por la *bobe*, no toman ginebra sino *bronfn* (una especie de licor dulce típico judío), “tiene la suerte de un *beheime* (de un animal)” y “los animales no tienen suerte” en lugar de “tiene la suerte de un *güey*” y “dónde irá el *güey* que no are”.

En cuanto al modo en que hablan los personajes gringos, sea el inglés o el italiano, Glasserman mantiene la representación de una competencia incipiente, esa dificultad que tal vez permitiera la identificación de su audiencia hablante de *castídish* y no del todo competente en español.

Conclusiones

No hay tiempo que no se acabe ni tiempo que no se corte, dice Martín Fierro... así que solo agregaré algunas palabras a modo de cierre.

Desde su llegada a Buenos Aires Glasserman escribió, compiló, tradujo y forjó en sus textos un universo ídish en tránsito intercultural. Analizando su archivo noté una coincidencia temporal: en su vigésimoquinto aniversario como escritor elige poner en escena a un gaucho casi contemporáneo al canónico, a la vez que toma la figura mítica argentina del gaucho, pero lo hace hablar en *castídish*. Si en lugar de entenderlas como dos acciones aisladas se las concibe con perspectiva intercultural, se revela que forman parte de una misma operación de hibridaciones judeo-gauchescas: al tiempo que inscribe al relato nacional arquetípico del siglo XIX en el teatro en lengua intracomunitaria, actualiza y recrea el género criollista en ídish al redefinir al inmigrante Zisie como gaucho en un drama que transcurre en una colonia. El ambiente judío habla de sí mismo por medio de esta figura desdoblada, mostrando su versatilidad: traduce el original e inventa otra figura que comenta la inmigración, la alteridad y la interculturalidad. Esos dos tipos de gauchos pueden contribuir a crear un ambiente israelita debido

35 Vulgarismo. Se usa del mismo modo que “mandar al diablo”. Por ejemplo, en la canción “El caballo”, de Abraham Mogulescu y Abraham Goldfaden: “*Arop meiujes tsu ale rujes*”, que el que tiene noble abolengo o una posición de poder se vaya al demonio.

a que ese ambiente que él concibe y recrea no es religioso ni folklórico, sino trans- o intercultural.

Zisie Goy no es un texto de la nacionalidad, como *Martín Fierro*, sino de la incorporación de la nacionalidad a la judeidad, un proceso que para la década de 1940 se consolidaba en un contexto transnacional impactado por la Segunda Guerra Mundial y en el que Israel no existía aún. Por otra parte, con la inclusión de la trasposición del *Martín Fierro* de Hernández por José González Castillo, a poco más de un año de su debut en castellano en el gran Teatro Nacional de Comedia, Glasserman parece sumarse a un proceso que trasciende el marco del teatro ídish.³⁶

Resuelve las que podrían haber sido figuras de alteridad (en una dinámica gauchos vs. colonos judíos) a través de estrategias interculturales: Martín Fierro habla ídish o usa hebraísmos, Zisie pasa primero a ser considerado *goy* y luego gaucho, pero no sin conflictos. La trama no profundiza en el conflicto interétnico, sino en el inter- o metacultural: habla de los judíos llegados a Argentina, instalados en el ámbito rural.³⁷ La trama y el nudo dramático son más característicos del teatro ídish que de la gauchesca, ya que se centra en las relaciones intra y extracomunitarias (en este caso en el marco de la colonización agrícola), las tensiones en torno a las modalidades de adscripción a la judeidad y la transmisión intergeneracional donde se juega la diferencia entre tradición y modernidad.

36 Solo integran la colección Glasserman que me fue legada los manuscritos del prólogo y el primer cuadro de la obra.

37 Aunque podría haber incluido tres escenas de máximo dramatismo como la violación y asesinato de su mujer por parte del gaucho Marcial Barros, que trastorna al hijo que la ha presenciado, y luego la venganza de Zisie, esas escenas solo aparecen narradas por el protagonista para explicar lo que siente por Dove y el modo en que eso afectó su vínculo con los demás.