



El personaje judío en el sainete criollo: representaciones, figuras y estereotipos en obras teatrales estrenadas entre 1919 y 1923

*The Jewish Character in the Sainete Criollo:
Representations, Figures and Stereotypes in
Theatrical Works Staged Between 1919 And 1923*



Paula Ansaldo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
Dubnow Institute,
Alemania.
ansaldopaula@gmail.com

Resumen

Este artículo examina la representación del inmigrante judío en el sainete criollo a partir del estudio comparado de cuatro obras estrenadas entre 1919 y 1923: *El barrio de los judíos* y *El cambalache de Petroff* de Alberto Vacarezza, *Criollos, gringos y judíos* de Alberto y Mario Rada, y *El cambalache de la buena suerte* de Alberto Novión. Durante este período, el personaje judío pasó de ocupar roles secundarios a protagonizar sainetes escritos por dramaturgos consagrados, estrenados en los principales escenarios de Buenos Aires y producidos por compañías consolidadas que ocupaban una posición central en el campo teatral de la época. El análisis propone que, mientras otros grupos de inmigrantes eran representados mediante una combinación de rasgos estereotípicos positivos y negativos, los personajes judíos quedaban con frecuencia restringidos a un repertorio limitado de atributos negativos. En este sentido, el artículo sostiene que el sainete funcionó como dispositivo pedagógico que, al mismo tiempo que promovía el imaginario del crisol de razas,

establecía jerarquías identitarias y marcaba los límites de la argentinidad aceptable en el contexto de la primera posguerra.

Palabras clave: sainete criollo, personaje judío, 1919-1923, representaciones teatrales, teatro argentino

Abstract

This article examines the representation of the Jewish immigrant in the sainete criollo through a comparative study of four plays staged between 1919 and 1923: *El barrio de los judíos* and *El cambalache de Petroff* by Alberto Vacarezza, *Criollos, gringos y judíos* by Alberto and Mario Rada, and *El cambalache de la buena suerte* by Alberto Novión. During this period, the Jewish character moved from occupying secondary roles to starring in sainetes written by established playwrights, premiered in the main theaters of Buenos Aires, and produced by consolidated companies that held a central position in the theatrical scene of the time. The analysis shows that while other immigrant groups were represented through a combination of positive and negative stereotypical traits, Jewish characters were frequently restricted to a limited repertoire of negative attributes. In this sense, the article argues that the sainete functioned as a pedagogical device that, while promoting the imaginary of the melting pot, established identity hierarchies and marked the boundaries of what counted as acceptable Argentinianess in the context of the post-World War I period.

Keywords: sainete criollo, Jewish character, 1919-1923, theatrical Representations, Argentinian theatre

“Los judíos se están poniendo de moda en nuestro teatro” afirmaba un crítico en el diario *La Unión* en mayo de 1920.¹ Este comentario daba cuenta de un fenómeno creciente: aun cuando el inmigrante judío no aparecía en los escenarios argentinos con la misma frecuencia que el italiano o el gallego, durante el período de entreguerras, se produjo un incremento en las piezas que lo situaban como protagonista y que abordaban temáticas vinculadas con la vida judía. Estas obras fueron escritas por dramaturgos consagrados, estrenadas en los principales escenarios de Buenos Aires y producidas por compañías consolidadas que ocupaban una posición central en el campo teatral de la época. Entre los años 1919 y 1923, la

¹ Cfr. “En El Nacional, El cambalache de Petroff”, *La Unión*, jueves 6 de mayo de 1920.

compañía Arata-Simari-Franco, una de las más exitosas del momento, estrenó cinco sainetes centrados en personajes judíos: *El barrio de los judíos*, de Alberto Vacarezza y *El yacaré*, de Pedro B. Aquino, en 1919 en el Teatro Nacional; *El cambalache de Petroff*, de Alberto Novión, en 1920 en el Teatro Nacional; *Criollos, gringos y judíos*, de Alberto y Mario Rada, en 1921 en el Teatro San Martín; y en 1923, ya sin Luis Arata, *Ropa vieja*, de Carlos M. Pacheco en el Teatro Smart. También en 1923, la compañía de Pascual Carcavallo estrenó *El cambalache de la buena suerte*, de Alberto Vacarezza en el Teatro Nacional.

Tal como señalaba el crítico de *La Unión*, el surgimiento de obras dramáticas cuyos protagonistas eran judíos ciertamente constituía una novedad. Hasta entonces, los personajes judíos habían estado relegados a papeles secundarios y cómicos, integrados en el mosaico de inmigrantes del conventillo que caracterizaba al sainete criollo.² Este género buscaba representar la vida urbana de Buenos Aires y la creciente diversidad social en la época de la inmigración masiva a través de personajes tipo que ofrecían retratos humorísticos y caricaturescos de las distintas comunidades inmigrantes. El sainete formaba parte del género chico, también llamado “teatro por horas” o “por secciones”, una forma de teatro popular caracterizada por su brevedad: por lo general, se trataba de piezas de un solo acto, dividido en dos o tres escenas. El género adquirió una gran popularidad en la Argentina y prácticamente dominó la escena teatral porteña hasta los años 30, cuando comenzó a ser desplazado por nuevos medios de entretenimiento como la radio y el cine.³

A partir de un estudio comparado de cuatro obras estrenadas entre 1919 y 1923 –*El barrio de los judíos*, *El cambalache de*

² Cabe mencionar como excepción a esta tendencia los sainetes *Compra y venta*, de 1906, y *El patio de don Simón*, de 1908, ambos de Carlos M. Pacheco.

³ Para una historia del circuito teatral popular porteño del período, véase: González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Petroff, Criollos, gringos y judíos, y El cambalache de la buena suerte—, este trabajo busca examinar la construcción del personaje del judío en el sainete criollo en el período, identificar los estereotipos que estructuran dichas representaciones en relación con otras figuras de inmigrantes, y situarlas en el marco de los debates sociales sobre la integración de los inmigrantes judíos en la sociedad argentina en el contexto de la primera posguerra.

Figuraciones del inmigrante judío en el sainete criollo

Como han señalado los historiadores teatrales Osvaldo Pellettieri (2002, 2008) y Jorge Dubatti (2013), la originalidad no era el principal objetivo de los saineteros. Por el contrario, el género se definía por la utilización de tramas, personajes y situaciones reiterativas que buscaban satisfacer la necesidad de entretenimiento de un público amplio y popular. Los autores escribían atendiendo a las preferencias de los espectadores, por lo cual tendían a repetir sistemáticamente las fórmulas que habían tenido éxito. Las obras se producían en serie y era habitual que los autores escribieran en colaboración “para favorecer el ritmo de producción que exige la demanda industrial” (Dubatti, 2013, p. 39). De esta forma, la repetición de las tramas contribuía a consolidar un molde narrativo que ofrecía personajes concebidos como figuras fácilmente reconocibles para el público porteño construidas a partir de distintos tipos “hipercodificados en su caracterización y desempeño de acuerdo con una práctica regularizada” (Dubatti, 2013, p. 47). De acuerdo con Pellettieri (2008), el recurso más habitual para dar forma a estos personajes era la maquieta, entendida como una representación paródica y exagerada de diversos tipos —el italiano, el español, el criollo o el judío— cada uno caracterizado por sus rasgos físicos y comportamientos distintivos. La maquieta apuntaba a producir un efecto cómico sin pretensión de profundizar en la psicología ni en las motivaciones de los personajes. No obstante, como ha

señalado Laura Mogliani, incluso con la exageración y la estilización de la realidad propias del sainete, el género incorporaba un componente costumbrista que funcionaba como el sustrato sobre el cual se apoyaba la caricaturización (2015, p. 75). Esta base costumbrista hacía posible la identificación del público, que se fundaba en el reconocimiento de elementos de su propia cotidianidad. En este sentido, los personajes del sainete eran tomados de la realidad inmediata pero reelaborados a partir de una combinación de procedimientos costumbristas y caricaturescos.

En este trabajo sostengo que en la construcción de los personajes judíos en las obras estrenadas entre 1919 y 1923 los elementos caricaturescos tendieron a imponerse considerablemente por sobre los realistas. Estos sainetes fueron escritos e interpretados por artistas no judíos, cuyo conocimiento de las costumbres y de la lengua judía era limitado, lo que dio lugar a representaciones que estaban principalmente construidas a partir de rasgos ficcionales y estereotipos negativos que circulaban en la época. Uno de los factores que contribuyó a difundir una imagen errónea de la comunidad judía en el teatro argentino fue la asociación entre inmigrantes judíos y rusos. A comienzos del siglo XX, la mayor parte de la inmigración judía que llegó al país provenía de la zona de residencia –las provincias occidentales del Imperio Ruso en las cuales la población judía estaba obligada a vivir– y, hasta la Primera Guerra Mundial, ingresaban con documentación emitida por las autoridades rusas.⁴ Debido a esto, en las primeras décadas del siglo XX, la sociedad local tendía a identificar a estos inmigrantes judíos de manera

⁴ Muchos de estos inmigrantes llegaron a la Argentina gracias a la intervención de la *Jewish Colonization Association* (JCA), una asociación filantrópica creada en 1891 con el objetivo de asistir a los judíos del Imperio Ruso para emigrar y escapar de la violencia y el hostigamiento del régimen zarista. Por intermedio de la JCA, una gran cantidad de judíos provenientes de Rusia se radicaron en asentamientos agrícolas establecidos en tierras financiadas por la Asociación, principalmente en las provincias de Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires. Para más información sobre la JCA, véase: Cherjovsky, Iván (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: la colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina 1910-2010*, Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.

genérica como “rusos”, sin atender a sus lugares específicos de origen.⁵ Esta asociación puede observarse en el lenguaje hablado por los personajes del sainete criollo. En estas obras, algunos de los parlamentos de los personajes judíos contienen sonidos sin significado, cuya principal función es la de marcar su carácter de extranjeros y provocar la risa del público. Sin embargo, la cualidad fonética de este lenguaje inventado no evoca al idish, que era la lengua que efectivamente hablaban la mayoría de los inmigrantes judíos en ese momento en la Argentina, sino al ruso. En la obra *El barrio de los judíos* pueden encontrarse varios ejemplos de este lenguaje inventado:

DON SAMUEL: ¡Rancanosky! ¡Vitronasky! ¡Proxhy transky rudinosky!

MAURICIO: Prandernosky. Frukilangoff

DON SAMUEL: ¡Rudinasky! (Vacarezza, 1919, s/n).

En este caso, puede observarse un alejamiento del referente real, en tanto la forma de hablar de sus personajes no responde a la habitual exageración costumbrista, como en el caso del inmigrante italiano, sino que se trata de una manera de hablar íntegramente ficcional. Asimismo, estos diálogos ilustran cómo los dramaturgos solían equiparar a los inmigrantes judíos con los rusos. En las propias acotaciones de *El barrio de los judíos* se describe a los personajes como hablando con un “cierto dejo moscovita”, mientras que en la obra *El cambalache de Petroff* se afirma directamente que los personajes judíos “hablan en ruso”. Esta identificación probablemente propició el uso recurrente de referentes rusos en la representación de personajes judíos en el sainete, entre ellos la asignación de nombres marcadamente rusos, como Fedorowa, Petroff, Nicolás Patogroff, Sofía y Alejandro en *El cambalache de Petroff*, o Vania en *Criollos, gringos y judíos*. En esta última obra, el

⁵ Victor Mirelman afirma que, según el censo de 1936 de la ciudad de Buenos Aires, de un total de 31.368 rusos, 23.171 (el 75 por ciento) eran judíos. Sin embargo, 4.137 habían declarado no profesar ninguna religión o su religión era desconocida. La mayoría de estos últimos también eran judíos (1975, p. 64).

espacio es presentado como un “conventillo de dos pisos de cuyas ventanas cuelga el traperío colorinche de la rusada” (Rada, 1921, s/n) y los personajes judíos son descriptos como rubios de ojos claros que beben té frío, se emborrachan con vodka y hablan sin parar sobre Siberia, elementos que provienen del imaginario ruso y no son propios de la cultura judía. Estas representaciones, combinadas con el uso de un lenguaje completamente ficcional, permiten advertir hasta qué punto los autores se distanciaban de sus referentes reales al construir a los personajes judíos, en contraste con otros grupos de inmigrantes presentes en estas obras, cuyas lenguas y costumbres resultaban más familiares tanto para los dramaturgos como para el público.⁶

En efecto, la falta de observación y el uso de fórmulas “gastadas” en la construcción de los personajes judíos fueron críticas recurrentes en la prensa de la época. Si bien este tipo de comentarios eran habituales en las apreciaciones del sainete —considerado por la mayor parte de los críticos como un género vulgar y carente de valor artístico—, adquirían un especial énfasis cuando se trataba de la representación de lo judío en escena. Desde la perspectiva de la crítica, el ambiente judío que, a priori, podría haber resultado novedoso o “exótico” terminaba siendo desaprovechado por dramaturgos que preferían reproducir tipos convencionales y situaciones repetitivas.⁷ Las obras eran además criticadas por recurrir en exceso al grotesco para componer a sus personajes y situaciones, abusar del recurso cómico del supuesto “lenguaje disparatado e incomprensible”⁸ atribuido a los judíos, y apelar

⁶ Como sostiene Perla Zayas de Lima (2001), el tratamiento desigual que recibían los personajes judíos puede verse en el título de la obra *Criollos, gringos y judíos*, el cual revela cómo los porteños distinguían este grupo inmigratorio del resto de los extranjeros, probablemente motivados por las notables diferencias visibles que los caracterizaban: vestimenta, costumbres, lengua, ritos religiosos.

⁷ Una crítica a la obra *Criollos, gringos y judíos* en el diario *Última hora* del 22 de noviembre de 1921 afirmaba que la obra “no añade absolutamente nada a la labor de sus autores, quienes observan poco la realidad y recuerdan demasiado lo visto en nuestros escenarios de género chico”.

⁸ Crítica a *El cambalache de Petroff, La montaña*, 6 de mayo 1920.

a la caricatura ridiculizante del “ruso” como medio para provocar la risa fácil del público.⁹

En este sentido, resulta particularmente productivo comparar las dos obras de Alberto Vacarezza que se desarrollan en un contexto judío: *El barrio de los judíos*, de 1919, y *El cambalache de la buena suerte*, de 1923. Separadas por cuatro años, estas piezas permiten observar una evolución en el tratamiento del tema. Tras las numerosas críticas que recibió *El barrio de los judíos* por su falta de verosimilitud y de observación en la representación del supuesto barrio judío, Vacarezza intenta en 1923 profundizar el trabajo con la ambientación, incorporando con mayor detalle costumbres, expresiones lingüísticas, música y prácticas rituales de la población judía de Buenos Aires. A diferencia de los sainetes anteriores, donde predominaban los nombres rusos, en esta obra los personajes reciben nombres tradicionalmente judíos, como Rebeca, Isaac o Salomón. Además, los carteles del cambalache aparecen escritos en caracteres hebreos y, cuando los personajes recurren al lenguaje extranjero, la sonoridad no solo se aproxima al ídish sino que se utilizan palabras auténticas de ese idioma, aunque con errores, tales como “gute naj” (buenas noches), “io” (sí), “nei” (no), “shein” (lindo), o la expresión “mizíguina bobe”, pronunciada como insulto por uno de los personajes, que pretende combinar dos palabras populares provenientes del ídish: *mishiguene* (loca) y *bobe* (abuela). La incorporación de motivos costumbristas se advierte también en la escena de la boda judía que incluye elementos reales del rito judío, si bien en algunos casos se emplean fuera de contexto. Encontramos el palio ceremonial (*jupá*), el encendido de velas (que corresponde al ritual de *shabat* y no forma parte de la liturgia matrimonial), el beber de una copa de vino y la ruptura de la copa, acompañada aquí por el grito de “¡marel tof!” (sic), en lugar de *mazel tov*. Las bendiciones aparecen también

⁹ Las críticas del período se encuentran en la colección de recortes periodísticos de la biblioteca de Argentores.

deformadas, pero mantienen una sonoridad cercana a las palabras originales, lo que contrasta con el lenguaje completamente ficcional y sin relación con el ídish ni el hebreo que había utilizado en su obra anterior:

RABINO: Beruj atá adonoi!

TODOS: Beruj uh beruj shemei

RABINO: Beire pri agujen.

TODOS: Amén. (Vacarezza, 1925, s/n)

Resulta difícil determinar si esta mayor presencia de elementos costumbristas se debía a una voluntad de Vacarezza de responder a la demanda de la crítica o, en cambio, a la necesidad de ajustarse a un público que, para 1923, ya comenzaba a familiarizarse más ampliamente con las prácticas culturales judías gracias a la creciente visibilidad de este grupo migratorio en la vida urbana porteña.¹⁰

Por otro lado, muchas de estas obras representaban a los personajes judíos a partir de prejuicios culturales y religiosos, recurriendo a tropos antisemitas, como la figura shakespeariana de Shylock o el estereotipo del “judío avaro”. En la mayoría de los sainetes analizados, los judíos eran representados como prestamistas o dueños de casas de compraventa. Estas ocupaciones servían para reforzar la imagen de los judíos como individuos preocupados únicamente por la acumulación de riqueza, a menudo mediante prácticas sospechosas que evidenciaban su supuesta falta de honradez. La repetición de estos estereotipos provenía de una larga tradición de representación de los personajes judíos asociados al dinero, presente en la literatura y el teatro europeos desde la Edad Media en adelante.¹¹ Como propone Erin Graff Zivin,

¹⁰ Para mayores datos sobre la inmigración judía a la Argentina, véase: Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta; Lewin, B. (1983). *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*. Plus Ultra.

¹¹ Estos estereotipos estaban también presentes en la literatura argentina de fines del siglo XIX. Un ejemplo claro es la novela *La bolsa* (1891) de Julián Martel, en la cual los judíos son caracterizados como especuladores que constituyen una amenaza para el orden económico y social, reforzando así la asociación entre “lo judío” y la transacción monetaria o financiera desleal. Para un análisis de

situar a los personajes judíos en escenas de transacción resultaba convincente en el plano retórico porque las metáforas de lo “judío”, el dinero y la prostitución funcionaban bien conjuntamente gracias a una extensa tradición histórica de asociación entre estos elementos simbólicos (2008, p. 76). En la obra *El cambalache de Petroff*, por ejemplo, el propietario judío es retratado como un estafador que busca engañar a sus clientes para pagarles menos de lo que valen sus objetos. Ya en las primeras escenas se nos muestra cómo todos los clientes abandonan la tienda enojados, mientras le gritan insultos como “judío amarrete” o “ruso usurero”. Esta construcción del personaje parte de la asociación entre judaísmo y avaricia, pero la obsesión por el dinero se vuelve especialmente cruel en el vínculo entre Petroff, su hija Sofía y Nicolás, un judío adinerado que quiere casarse con ella y ofrece a su padre dinero a cambio del matrimonio. La obra construye comicidad convirtiendo al casamiento en una negociación mercantil y, en esa clave, el diálogo entre Nicolás y Petroff imita deliberadamente el lenguaje comercial:

NICOLAS: Si tu consigues que Sofías si case conmigo, io ti regala otra cambalacha in la calle Jonín y ti rigala también un brillante para que ti pongas en la dedo más gordo que ti tengas...

PETROFF: (...) Ahora mismo la voy a lliamar y vas a ver que istá más linda qui un palangana di plata ricién lostrada! (Novión, 1921, s/n).

En esta escena, la hija es explícitamente comparada por su padre con un objeto del cambalache, es decir, reducida a mercancía, y su casamiento se presenta como un negocio ventajoso para las partes más que como un vínculo afectivo. Además, la obra introduce la problemática del choque generacional ya que, a diferencia de los personajes de los judíos inmigrantes que hablan español con acento, Sofía ha nacido en

esta novela, véase: Erin Graff Zivin, *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary* (Durham, N.C., 2008).

Argentina, domina el idioma sin errores, está enamorada de un criollo y defiende el amor como fundamento del matrimonio. Su figura funciona como contrapunto a la lógica mercantil con la que su padre comprende el mundo. Cuando ella intenta afirmar la autonomía de sus sentimientos, la obra recurre nuevamente al lenguaje comercial para producir un efecto cómico y subrayar la distancia entre ambas posiciones:

SOFIA: Usted mandará en el cambalache, en el negocio, en sus cosas, pero en los sentimientos de mi corazón no manda nadie, nada más que yo, sabe?... Para eso soy mayor de edad!...

PETROFF: (...) Qui mi vienes con sentimientos, coando sabes qui in una cambalacha no si paga nada pir esa mircaderías.

(...)

SOFIA: Mi corazón ya está comprometido... Tengo mi palabra empeñada...

PETROFF: Qui tienes tu palabra impiñada?... A ver la papilotas...

SOFIA: La papeleta... la tiene mi novio...

PETROFF: Y coanto ti dió pir la impeno?...

SOFIA: Por mi palabra me ofreció su vida... como yo daría la mía si él me la pidiera...

NICOLAS: Y coanto vale so vida?... (Novión, 1921, s/n).

Este diálogo pone en escena la idea de que los personajes judíos son capaces de convertir hasta los sentimientos en objetos comercializables: “comprometer la palabra” se transforma en “empeñar” y “ofrecer la vida” en algo cuyo valor puede ser calculado o medido. Este procedimiento funciona como un recurso para producir un efecto cómico que busca ridiculizar la mentalidad atribuida a los inmigrantes judíos al presentarlos como incapaces de comprender cualquier dimensión afectiva que no pueda ser tasada o negociada como mercancía. Asimismo, la disposición por parte de Petroff y Nicolás a tratar a Sofía como si fuese una mercancía se vincula con los discursos de la época que asociaban a los inmigrantes judíos con el tráfico y la explotación sexual de mujeres. En Buenos Aires, donde el

trabajo sexual fue legal entre 1875 y 1936, existió una importante red de prostitución internacional –llamada primero Sociedad Israelita de Socorros Mutuos “Varsovia”, luego Zwi Migdal– que operó en la Argentina trayendo cientos de mujeres judías desde Europa del Este para trabajar en sus prostíbulos. La marcada visibilidad de los proxenetas judíos se combinó con estereotipos antisemitas preexistentes que los representaban como aprovechadores inescrupulosos en el ámbito económico, lo cual contribuyó a consolidar en la opinión pública la imagen de que los judíos explotaban a sus propias mujeres,¹² una representación que el sainete retoma y reproduce en numerosas oportunidades. Efectivamente, en varios momentos de la obra, los inmigrantes judíos son concretamente acusados por los personajes argentinos de “caftens”, término utilizado específicamente para designar a los proxenetas judíos. Y si bien este aspecto del drama no se desarrolla en este caso en particular, el tópico será retomado en la obra *El cambalache de la buena suerte* donde, como veremos en el siguiente apartado, el pretendiente judío adinerado de la hija del inmigrante será literalmente un proxeneta que pretende engañar a la familia y empujar a la joven judía a la prostitución.

La figura del comerciante judío deshonesto aparece nuevamente en la obra *Criollos, gringos y judíos*, donde el conflicto se centra en la rivalidad entre dos casas de empeño: una, propiedad de un inmigrante judío, Don Putifar, y la otra, de un inmigrante italiano, Don Humberto. Desde la primera escena, el personaje del judío es mostrado intentando aprovecharse de una mujer pobre, sin medios para alimentar a sus hijos y obligada a vender sus únicas pertenencias. En contraste, el comerciante italiano actúa con compasión, ofreciéndole dinero sin aceptar nada a cambio. El éxito del negocio del judío por sobre el del italiano es incluso

¹² Véase: Yarfitz, Mir (2019). *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina*, New Brunswick: Rutgers University Press; Glickman, Nora (1984). *La trata de blancas*, Buenos Aires: Pades.

interpretado por el personaje del criollo como consecuencia de sus naturalezas opuestas. La escena establece así una contraposición moral entre ambos inmigrantes que el personaje criollo Zorrilla sintetiza a través de un discurso cargado de prejuicios étnicos. Dirigiéndose al italiano, le dice: “Pasa que para este negocio no sirve usted, que es de bolsillo abierto y lágrima fácil... Esos sí, porque tienen el corazón más duro que un pan de quince días atrás...” (Rada, 1921, s/n). De este modo, la obra contribuye a reforzar la asociación del comerciante judío con la frialdad y la falta de empatía, rasgos que son presentados como inherentes a su naturaleza y que explican su éxito económico frente al inmigrante italiano.

En este sentido, mientras otros grupos de inmigrantes eran representados mediante una combinación de rasgos estereotípicos positivos y negativos, en el corpus analizado, los personajes judíos quedaban con frecuencia restringidos a un repertorio limitado de atributos negativos. En el sainete criollo, los españoles e italianos eran retratados como obstinados, ignorantes, testarudos o malhumorados, pero también como trabajadores, honrados y generosos;¹³ en cambio, los judíos aparecían mayormente caracterizados como avaros, tramposos, egoístas y aferrados a prácticas religiosas consideradas anticuadas. En los casos en los que los personajes judíos adquirían un matiz más positivo, solían ser miembros de la segunda generación de inmigrantes, presentados como más argentinos que judíos. Por lo general, se trataba de personajes femeninos que deseaban casarse con criollo por fuera de la comunidad judía o de personajes masculinos que habían adoptado costumbres locales y rechazado sus propias tradiciones religiosas o culturales. En suma, como se demostrará a partir del análisis de los argumentos de las obras,

¹³ Para un análisis de los estereotipos en la representación de los inmigrantes españoles, véase: Marina L. Guidotti, “El estereotipo del ‘gallego’ en el género chico criollo” *Olivar* 17.25 (2016): e003, María Rosa Lojo, dir., *Los gallegos en el imaginario argentino: Literatura, sainete y prensa* (A Coruña, 2008). Para el caso de los italianos: Osvaldo Pellettieri, dir., *Inmigración italiana y teatro argentino* (Buenos Aires, 1999).

cuanto más se distanciaban los personajes judíos de su identidad y su religión, más positivamente se los caracterizaba.

Estructura argumental y el tópico de los matrimonios mixtos

Ya hemos señalado cómo en el teatro popular del período era habitual que los autores recurrieran a fórmulas reconocibles para el público, de modo tal que los argumentos se repetían en los diferentes sainetes con leves variaciones. Por lo general, las obras protagonizadas por personajes judíos giraban en torno a un conflicto amoroso: la hija del inmigrante judío estaba usualmente enamorada de un personaje no-judío y, con ayuda de un criollo generoso o de un judío acriollado, lograba en el final de la obra fugarse con él. Los argumentos exploraban el tópico de los matrimonios mixtos y lo utilizaban como prisma para examinar el conflicto étnico y el choque generacional entre los inmigrantes y sus hijos, ya integrados en la sociedad argentina. Los sainetes que analizaremos a continuación mantienen esa misma estructura que varía ligeramente de una obra a otra. Estas piezas pueden definirse como sainetes cómicos, es decir, “aquellos que trabajan con situaciones puramente reideras y entrelazan en la trama un conflicto melodramático de problemática más leve, generalmente ligado a lo amoroso, y de resolución feliz” (Dubatti, 2013, p. 48). En la clasificación de Pellettieri (2008), corresponderían a la categoría de sainetes como pura fiesta, fase caracterizada por el predominio de lo sentimental tanto en la acción como en la intriga, y por el empleo de recursos del melodrama modulados a través del tono cómico-caricaturesco.

La primera de estas obras es *El barrio de los judíos* de Alberto Vacarezza, estrenada por la compañía Arata-Simari-Franco en 1919 y que funciona, en muchos sentidos, como la matriz de los sainetes posteriores de la época. En esta obra Olga, la hija del judío Don Samuel, es pretendida simultáneamente por el criollo

Juan Antonio y por Salomón (según las didascalías, un “tipo de judío adinerado”). Olga está enamorada de Juan Antonio, pero su padre desea casarla con Salomón, por lo que Mauricio (caracterizado como un “judío acriollado”), los ayuda a escaparse juntos. En el final, la pareja de enamorados logra casarse, Don Samuel se reconcilia con su hija y Salomón huye tras una golpiza por parte de Mauricio. En esta primera pieza ya se configura el sistema de personajes que se repetirá en prácticamente todos los sainetes de temática judía del período: el inmigrante judío comerciante y tradicionalista, su hija ya argentinizada y enamorada de un no-judío,¹⁴ el judío adinerado que pretende a la joven y ocupa el lugar de villano de la historia, y el aliado de la pareja imposible que, en algunos casos, está encarnado por un criollo generoso¹⁵ y, en otros, por un judío que reniega parcial o explícitamente de su judaísmo. En este sainete, el personaje del aliado, Mauricio, es presentado como un inmigrante judío acriollado que renuncia a su identidad judía para abrazar la cultura argentina: cita el *Martín Fierro*, le gusta el tango, afirma que sus ancestros lucharon junto a Güemes y se siente parte de la historia argentina. A pesar de hablar un español imperfecto con un fuerte acento ídish, Mauricio se niega a comunicarse en su lengua materna con el resto de los inmigrantes judíos. Cuando Don Samuel le habla en el supuesto idioma judío, él responde:

DON SAMUEL: Rudinaf qui poscra nosky.

MAURICIO: ¡No mi hablas in extrangero che ruso di porquería! Hablame in criollo derecho.

DON SAMUEL: ¿Y tú también no estás ruso?

¹⁴ Es interesante señalar la ausencia de la figura de la madre judía en estos sainetes y el énfasis en el binomio padre-hija, que reproduce el de Shylock-Jessica de *El mercader de Venecia* de William Shakespeare. Tal como analiza Efraim Sicher (2017), este tipo de configuración constituye un patrón relacional recurrente en la tradición literaria occidental. Para un análisis en profundidad de esta problemática, véase: Sicher (2017), *The Jew's Daughter: A Cultural History of a Conversion Narrative*. Lexington Books.

¹⁵ En *Criollos, gringos, y judíos*, el personaje que urde el engaño para que los hijos del italiano y del judío puedan casarse, en contra del deseo de sus padres, es el criollo Zorrilla.

MAURICIO: ¿Ruso yo? ¡Sujetá il genio Mauricio Migalatrosky y basta ya de aspavientos! (Vacarezza, 1919, s/n).

Tras la insistencia de Don Samuel, Mauricio finalmente responde en el idioma compartido por ambos, lo cual revela que, si bien es capaz de hablarlo, prefiere no hacerlo como forma de afirmar su voluntad de integrarse a la cultura argentina. El lenguaje es utilizado así para simbolizar dos actitudes contrapuestas con respecto a la forma de ser judíos en la Argentina. A diferencia de Don Samuel, quien se aferra a su idioma y a su identidad judía, Mauricio se reivindica como argentino y constantemente busca diferenciarse del resto de los personajes judíos a los cuales caracteriza como avaros y codiciosos: “¿Y usted cree compañero que a mí me va’ confundir con un extranjero de estos qui vos dominas con plata?” (Vacarezza, 1919, s/n), le dice a Salomón.

Esta misma estructura se repite en el siguiente sainete de Vacarezza con protagonistas judíos: *El cambalache de la buena suerte*. En esta obra, la trama gira en torno al matrimonio de la hija del comerciante judío Salomón, Rebeca, quien es obligada a casarse con Rodolfo, un supuesto judío pudiente, a pesar de que ella está enamorada de Valentín, el antiguo ayudante no judío de su padre. El sistema de personajes se completa con el aliado que interviene a favor de la pareja, en este caso Miguel, el hermano de Rebeca, quien, al igual que Mauricio, procura desde el comienzo de la obra distanciarse de su origen judío. En esta ocasión, el lenguaje vuelve a funcionar como marcador simbólico, ya que Miguel también se rehúsa a hablar en “iris” (sic) y exige que se dirijan a él solamente en español:

SALOMON: Brujen cope drai

MIGUEL: Vea, a mí me chamuya en criollo si quiere que le lleve la correspondencia. ¿O se cree que aquí estamos en Polonia, estamos?

SALOMON: ¿Y pir esto vas a olvidar qui istás hebreo?

MIGUEL: ¿Hebreo yo? ¿Pero quién le ha vendido esa corbata? (...)

ISAAC (Que lo oyó): ¡Qué cosa bárbara, hombre! ¿No te da vergüenza contestar así a tu padre? (...) ¡Criollo di porquería!

MIGUEL: ¡Callate, ruso cambalachero!

(...)

ISAAC: ¿Pero estás oyendo, papá? ¿Qué lenguaje usa este milonguero, compadrito?...

MIGUEL: ¿Y en qué lenguaje quieren que les chamuye los circundantes? ¡Avisen si me van a venir a coartar la libertad de parola! Soy iris (sic), pero mi patria es esta: manyen como seré de criollo que hasta he nacido en la calle Ombú. (Vacarezza, 1925, s/n).

Como muestra este diálogo, Miguel rechaza identificarse como hebreo y busca marcar distancia respecto de las prácticas de su familia, a quienes acusa de “rusos cambalacheros”. Su negativa a hablar en ídish funciona como un gesto explícito de diferenciación, no solo exige que se le hable “en criollo”, sino que además reivindica su argentinidad mediante el uso del lunfardo y a través de referencias concretas como el haber nacido en la calle Ombú. Para reforzar su posición como judío asimilado, la obra apela al recurso de la oposición de caracteres, contraponiendo la actitud de Miguel a la de su hermano Isaac, quien sigue el mandato paterno al mantener el idioma y las costumbres judías. Su español con acento refuerza este recurso dramático ya que lo ubica en el extremo opuesto de Miguel dentro del espectro de integración de los inmigrantes judíos a la Argentina. De esta forma, mientras Salomón e Isaac desean que Rebeca acepte la decisión paterna y se case dentro de la comunidad judía, Miguel defiende el derecho de su hermana a elegir libremente ya que sostiene que “acá no estamos en Odesa. Habitamos en un país de espíritu puramente democrático” (Vacarezza, 1925, s/n). Desde la lógica dramática, las virtudes positivas atribuidas a Miguel se presentan entonces, como resultado de su incorporación a la argentinidad, la cual le permite encarnar valores que los demás personajes judíos no poseen.

Pero, mientras que en *El barrio de los judíos* el personaje de Don Samuel era persuadido por Mauricio y finalmente aceptaba el casamiento de su hija con el criollo Juan Antonio, en esta obra el padre se mantiene firme en su decisión de casar a su hija con un judío pudiente, aún en contra de su deseo. En el final, Rebeca únicamente se salva gracias a que, luego de concretada la boda, se revela que Rodolfo era en realidad una identidad falsa detrás del cual se escondía un proxeneta que engañaba mujeres judías para casarse con ellas y luego forzarlas a la prostitución. Vacarezza introduce así un elemento de la realidad de la comunidad judía de la Argentina –su vinculación con la trata de blancas– y lo utiliza para sostener la tesis de la obra, subrayando los peligros de insistir en la endogamia y aferrarse a principios religiosos presentados como arcaicos. Al no escuchar a su hijo Miguel, quien encarna la nueva cartografía de valores del país de acogida, la intransigencia de Salomón precipita a la familia en la desgracia y prácticamente convierte a su hija en víctima de trata de blancas. El desenlace sugiere entonces que, tanto Rebeca como Miguel, los personajes de los hijos ya integrados en la sociedad argentina, están en mejores condiciones para tomar decisiones criteriosas sobre su propia vida que su padre quien, al no ser capaz de cuestionar la ley judía, termina exponiendo a su hija a una tragedia mucho mayor que la de casarse con un no judío.¹⁶ Frente a esta revelación, Salomón recapacita y decide aceptar el casamiento de Rebeca con Valentín, dando lugar al tradicional final como pura fiesta, es decir, al retorno a la normalidad que produce en el espectador una sensación de alivio y seguridad en su mundo de ficción (Pellettieri, 2008). La transformación de conciencia de Salomón se articula en escena mediante su vínculo con la música. En un comienzo, Salomón prohíbe que se baile tango,

¹⁶ Esta misma idea aparece formulada previamente en *El cambalache de Petroff* en boca del personaje de Isaac, el aliado de la pareja imposible, quien, luego de la fuga de su hija con un criollo, consuela a Don Putifar diciéndole: “más vale que se haya ido con un compadrito y no con un caften, como este do qui tiene coatro mujeres” (Novión, 1921, s/n). La intervención refuerza así la idea de que, frente al riesgo representado por el *caften*, la elección de la hija aparece como la opción más sensata.

al cual considera indecente, y exige que en una boda judía se toquen mazurcas y “tijeras”, presentados como bailes tradicionales judíos. No obstante, luego de su cambio de perspectiva, revierte su posición respecto del tango, lo cual funciona como indicador del abandono de su rigidez inicial y de su voluntad de incorporarse a la cultura argentina, mimetizándose finalmente con los criollos:

JOVEN 1: ¡Qué siga la tijera entonces!

SALOMÓN: ¡No, senior! Nada de tijeras y navajas. ¡Desde hoy más adelante mí también quiere ser criollo! ¡Qui si toca un tango!

MIGUEL: ¡Eso es, un tango! (Vacarezza, 1925, s/n).

De este modo, el final feliz subraya la tesis dramática a favor de la asimilación cultural y refuerza “la convicción de que el extranjero debía argentinizarse” (Pellettieri, 2002, p. 204), ya que la armonía familiar solo se restituye cuando el padre renuncia al mandato de la tradición judía y se alinea con los valores argentinos encarnados por sus hijos. Sin embargo, es importante señalar que, si bien el motivo de la “pareja imposible” y el uso de elementos sentimentales para darle unidad a la trama eran recursos habituales en este tipo de sainetes, en el caso de los personajes judíos, estos adquirirían una capa de sentido adicional. En los tradicionales sainetes como pura fiesta, el final feliz muchas veces consistía en un matrimonio entre italianos o españoles y criollos en el que los personajes de la generación inmigrante finalmente aceptaban que la Argentina era una tierra de libertad en la que sus hijos podían casarse con quien quisieran. Pero para los inmigrantes judíos, este desenlace tenía una implicación particular ya que la aceptación del matrimonio no solo suponía flexibilizar las expectativas familiares, sino también renunciar a un aspecto fundamental de su identidad: su religión. Mientras que italianos y españoles podían integrarse al “crisol de razas” de la Argentina sin que ello implicara abandonar su fe, en el caso de los personajes judíos la integración era presentada como un

proceso que les exigía dejar de lado sus creencias religiosas, vistas como irracionales y primitivas. En este sentido, los personajes de los criollos y de los judíos acriollados funcionaban como portavoces de la tesis central de las obras a favor de la asimilación cultural, al mismo tiempo que expresaban una crítica directa a la religión, considerada como uno de los principales obstáculos para la integración. En *El barrio de los judíos*, por ejemplo, Mauricio le dice a Don Samuel: “...y dejarte de zonceras: ¡Qué religión ni pavadas! Aquí no hay más religión que el amor” (Vacarezza, 1919, s/n). Pese a esto, cuando finalmente la judía y el criollo se casan, lo hacen por iglesia, un detalle que revela que la asimilación propuesta muchas veces operaba en una sola dirección, ya que se esperaba que fueran los judíos quienes realizaran un sacrificio concreto para integrarse a la sociedad, matizando su diferencia para poder formar parte de la multiétnica nación argentina.

Una excepción a esta tendencia se encuentra en la obra *Criollos, gringos y judíos*, en la cual la crítica no se limita a la religión judía, sino que se extiende también a la católica, invocada por el inmigrante italiano como justificación para impedir que su hijo se case con una joven judía. Este sainete se distingue por presentar una doble estructura de “parejas imposibles” conformada por dos pares de hermanos: la muchacha judía enamorada de un no-judío (el italiano Máximo) y, al mismo tiempo, una muchacha italiana (Yolanda) enamorada de un judío (Donale). En ambos casos, son los padres —Don Humberto y Don Putifar— quienes buscan impedir que sus hijas se casen por fuera de su religión. En oposición a esta postura, tanto Máximo como Donale desestiman abiertamente las prescripciones religiosas que sus padres intentan imponerles. Máximo se queja de los “...ridículos prejuicios de religión y de casta” y sostiene que “el amor es por sí solo una religión” (Rada, 1921, s/n). Ante las críticas de sus familiares por tener una novia no judía y no respetar la religión, Donale responde: “Qué religión ni que niño muerto... me caso porque la quiero y nada

más...” (Rada, 1921, s/n). Esta nueva cartografía de valores que encarnan los jóvenes se formula de manera explícita en el discurso del criollo Zorilla, quien funciona como personaje delegado al enunciar la tesis central de la obra:

ZORILLA: En este país, amigo, no hay más religión que el amor...que es el más grande y puro de los cultos. Vengan a esta tierra de promisión, rusos, turcos, chinos, ingleses y alemanes... formen aquí un hogar de paz y de alegría, tengan muchos hijos y edúquenlos sin más consciencia, sin más religión y sin más culto que el de la patria, el amor y el trabajo que es en el que se educan los hombres que engrandecen su tierra. (Rada, 1921, s/n).

En línea con el imaginario integrador predominante en las primeras décadas del siglo XX, el personaje del criollo aparece como una figura orientadora, encargado de instruir a los inmigrantes en los valores que deben adoptar para incorporarse a la comunidad nacional.¹⁷ Este tipo de representaciones se articula con la concepción de la sociedad argentina como un espacio capaz de armonizar orígenes diversos bajo un repertorio común de valores patrióticos, morales y afectivos. La idea del crisol de razas aparece también en *El barrio de los judíos*, donde nuevamente es la voz autorizada del criollo, en este caso en boca del personaje de Doña Prudencia, la que funciona como vehículo de la tesis:

DOÑA PRUDENCIA: ¡Qué raza, ni niño envuelto! ¿Qué vamos a hacer cuestiones de razas, en estos tiempos? Y en nuestro país sobre todo donde criollos y gallegos, gringos, rusos y franchutes a cada vuelta nos vemos entreveraos como carne de chorizos. (Vacarezza, 1919, s/n).

Asimismo, las obras establecen la primacía del Estado argentino frente a la autoridad religiosa, como se evidencia en las

¹⁷ Para un análisis profundo sobre las políticas inmigratorias en el período y la configuración del imaginario nacional integrador, véase: Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana; Halperin Donghi, T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.

discusiones en torno a la validez de los matrimonios entre los personajes. En *Criollos, gringos y judíos*, las parejas mixtas escapan del control paterno y formalizan su unión en el registro civil. Cuando Don Humberto y Don Putifar intentan cuestionar el matrimonio, el criollo Zorrilla les recuerda que nada puede oponerse a la autoridad civil, presentada como garante de la libertad de sus hijos para decidir libremente con quién casarse: “Ahí los tiene usted, son libres... Nadie puede contra la ley que los ha unido!” (Rada, 1921, s/n). Esta jerarquización del orden estatal aparece también en *El cambalache de la buena suerte*, donde el matrimonio celebrado ante el registro civil se presenta como la única instancia con validez en la Argentina moderna. En la escena posterior al descubrimiento de que Rodolfo es en realidad un proxeneta, el personaje intenta sostener la legitimidad de su unión con Rebeca apelando a la legalidad de la ceremonia religiosa judía, pero Miguel lo refuta de inmediato al recordarle que, en el país, la única autoridad reconocida es la civil:

RODOLFO: ¿Te olvidas qui Israel acaba de concedérmela por esposa?

MIGUEL: Aquí no hay más Israel que el jefe del registro civil; por lo tanto, ese casorio no tiene valor legal. (Vacarezza, 1925, s/n).

En suma, estos sainetes reproducen un imaginario positivo de la nación argentina como un país de libertad y apertura. Al presentar a los criollos como sujetos tolerantes, progresistas y capaces de acoger a los inmigrantes en un plano de igualdad, los sainetes ofrecían al público una imagen en gran medida idealizada de sí mismos y del país, así como una representación de Buenos Aires como un espacio donde la convivencia armónica parecía alcanzable.

Palabras finales

El presente trabajo realizó un recorrido por los sainetes estrenados entre 1919 y 1923 centrados en personajes judíos con el objetivo de examinar el modo en que el teatro popular construyó la imagen del inmigrante judío. Como puede verse a partir del análisis del corpus de obras seleccionadas del período, el sainete criollo funcionó como un espacio de negociación simbólica en el que la identidad judía fue simultáneamente visibilizada y regulada. Al tiempo que el género reproducía un discurso optimista acerca del crisol de razas, en línea con el imaginario integrador de la época, la incorporación de los inmigrantes judíos parecía presentarse como un proceso condicional ya que, para ser aceptados, debían abandonar aquellos aspectos de su judaísmo que eran percibidos como incompatibles con los valores modernos de la sociedad argentina.

Estos sainetes delinearon una oposición clara entre personajes positivos y negativos. Los judíos tradicionalistas que se aferraban a su religión y costumbres eran presentados como personajes negativos, generalmente asociados a la avaricia, al engaño y a una racionalidad mercantil fría y calculadora. La resolución final de las obras, a través de la distribución de la justicia poética, tendía a reforzar esta caracterización. En contraposición, aquellos personajes que se distanciaban parcial o explícitamente de su judaísmo adoptaban el idioma, los códigos culturales y las formas de sociabilidad locales, y se identificaban como argentinos, eran contruidos como personajes positivos y ocupaban posiciones centrales en la resolución de los conflictos. La figura del judío acriollado se consolidó, así, como un modelo de integración deseable dentro del universo dramático, en el que la aceptación social aparecía ligada al acriollamiento y a la neutralización de la diferencia religiosa y cultural.

Desde esta perspectiva, el sainete criollo puede entenderse como un dispositivo pedagógico que contribuyó a la construcción de un determinado modelo de comunidad nacional. Más que un simple reflejo de las tensiones sociales del período, el teatro popular participó activamente en la producción de imaginarios que jerarquizaron identidades y promovieron la asimilación cultural de los inmigrantes en el marco del proyecto de construcción de la nación.

Referencias

- Cherjovsky, I. (2017). *Recuerdos de Moisés Ville: La colonización agrícola en la memoria colectiva judeo-argentina (1910–2010)*. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana.
- Devoto, F. (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Feierstein, R. (1993). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta.
- Glickman, N. (1984). *La trata de blancas*. Buenos Aires: Pades.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Graff Zivin, E. (2008). *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Guidotti, M. L. (2016). "El estereotipo del 'gallego' en el género chico criollo". *Olivar*, 17(25), e003.
- Halperin Donghi, T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lewin, B. (1983). *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Lojo, M. R. (Dir.). (2008). *Los gallegos en el imaginario argentino: Literatura, sainete y prensa*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Mirelman, V. (1975). "The Semana Trágica of 1919 and the Jews in Argentina". *Jewish Social Studies*, 37(1), 61–73.
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: edición de autor.
- Novión, A. (1921). *El cambalache de Petroff. La Escena*, 4(36).
- Pellettieri, O. (Dir.). (1999). *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

- Pellettieri, O. (2002). "Microsistema del sainete y la revista criolla (1890–1930)". En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884–1930)* (Vol. 2, pp. 201-218). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: Del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Rada, A. y Rada, M. (1921). *Criollos, gringos y judíos. La Escena*, 4(180).
- Sicher, E. (2017). *The Jew's Daughter: A Cultural History of a Conversion Narrative*. Lanham: Lexington Books.
- Vacarezza, A. (1919). *El barrio de los judíos. Teatro Nacional. Revista semanal de teatro*.
- Vacarezza, A. (1925). *El cambalache de la buena suerte. La Escena*, 8(343).
- Yarfitz, M. (2019). *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Galerna.

Paula Nora Ansaldo es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y docente en la materia Historia del Teatro II de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2023, publicó el libro "*Broyt mit teater*". *Historia del teatro judío en Argentina* (EUDEBA). Desde 2026 se encuentra en Alemania en el marco de una Humboldt Research Fellowship de la Alexander von Humboldt Foundation con sede en el Leibniz Institute for Jewish History and Culture Simon Dubnow.