

Cine (en) ídish. Imágenes de una cultura arrasada

Cinema that is (in) Yiddish: Images of a Devastated Culture

Lior Zylberman

liorzylberman@gmail.com

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio, Universidad Nacional de Tres de Febrero

ORCID ID: 0000-0002-3500-2781

Recibido: 05/07/2022 | Aceptado: 12/09/2022

<https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v71.25279>

Resumen

El cine (en) ídish tuvo un breve apogeo en la primera mitad del siglo XX en la Unión Soviética, Polonia y Estados Unidos, y se caracterizó –entre otras cuestiones– por poseer una fuerte vinculación y dependencia tanto con el teatro como con la literatura. Su producción terminó abruptamente luego de la Segunda Guerra Mundial quedando olvidados la mayoría de sus títulos.

Este artículo se pregunta cómo verlo y analizarlo hoy en día ya que el cine (en) ídish resulta ser un importante vector de los imaginarios como también de los temores de aquella época. De este modo, el cine (en) ídish resulta ser un documento válido no solo para estudiar la cultura ídish sino también las tensiones en el judaísmo de aquel momento.

Palabras clave: Cine; Ídish; Imaginario; Holocausto; Tradición.

Abstract

Yiddish cinema had a brief heyday in the first half of the 20th century in the Soviet Union, Poland and the United States, and was characterized –among other things– by its strong links and dependence on both theater and literature. Its production ended abruptly after World War II and most of his titles were forgotten.

This paper asks how to see and analyze it today, since Yiddish cinema is an important vector of the imaginaries as well as the fears of that time. Thus, Yiddish cinema is a valid document not only to study Yiddish culture but also the tensions in the Judaism of that period.

Keywords: Cinema; Yiddish; Imaginary; Holocaust; Tradition.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Zylberman, L. (2022), Cine (en) ídish. Imágenes de una cultura arrasada. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, 71, 63-92. <https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v71.25279>



1. A modo de presentación

Debo iniciar este escrito con una confidencia. Mi llegada al cine (en) ídish resultó una casualidad y no una búsqueda motivada; quizá, por la temática que investigo –la representación de los genocidios en el cine documental– más tarde o más temprano iba a llegar a él, pero lo cierto es que fue la casualidad lo que me permitió adentrarme a este.

Si bien conocía su existencia, fue el encargo de escribir una reseña para una revista académica sobre la edición en DVD de una serie de películas (en) ídish en el año 2017 lo que me terminó generando un interés particular. Acepté escribir dicha reseña motivado por la bella edición que iba a recibir antes que por las películas mismas, las cuales con cierto prejuicio rechazaba; sin embargo, al terminar de verlas y de escribir el encargo, algo había cambiado. De repente, había ingresado a un mundo casi desconocido para mí y que al mismo tiempo me permitió adentrarme a una pregunta que venía examinando en mi trabajo de investigación: ¿qué extermina un genocidio? Es decir, desde los estudios sobre genocidio sabemos que la aniquilación no se da solo en el plano material –los cuerpos del grupo asesinado– sino también en un plano simbólico (Feierstein, 2016). En consecuencia, adentrarme en el cine (en) ídish posibilitó comprender una arista particular de lo que el Holocausto había exterminado: una cultura. A partir de allí, mi lectura e interés sobre el cine (en) ídish se orientó hacia esa vía, estudiando este pequeño corpus como un documento de una cultura aniquilada. El propósito del presente texto, en consecuencia, es poder brindar una aproximación y conclusiones provisionarias a ese recorrido, señalando la potencia que puede poseer el cine como documento social.

Antes de abordar al problema de este artículo, resulta sugerente poder pensar su denominación, ya que la forma en que se nomina al objeto de estudio lo enmarca y delimita. Ante todo, se podría definir prontamente al cine (en) ídish como la producción cinematográfica hablada en ídish; esta sería una definición mínima. Sin embargo, esta perspectiva queda refutada si también se desea incluir al corpus de análisis el período silente –o el llamado «cine mudo»–. En cambio, el cine ídish es un cine que se vincula directamente con una cultura más allá de un idioma, haciendo así referencia a motivos narrativos, autores adaptados, tropos visuales, etc. Desde la incorporación del sonido, el idioma marcó una diferencia ya que ello manifiesta también hacia qué público iba dirigido dicha producción; sin embargo, la noción cine ídish hace referencia, a su vez, a un período histórico singular, a un relativo pequeño corpus de películas filmadas entre la década de 1920 y 1950¹. En ese sentido, y dado que ambos elementos resultan fundamentales –tanto el idioma como la cultura– para comprender la especificidad de este objeto de estudio, me referiré a este, tal como lo hago desde el título, como «cine (en) ídish».

1. Recientemente, algunas producciones presentadas por Netflix como *Shtisel* (Ori Elon y Yehonatan Indursky, 2013-2021) y *Unorthodox* (Anna Wagner, 2020) son habladas en ídish. Según su idioma, éstas bien podrían ser incluidas en el corpus del cine en ídish; sin embargo, bajo la lógica cultural, no son parte de este grupo.

Por último, existe un rasgo más a considerar para pensar la especificidad del objeto de estudio. Realizado antes de la creación del Estado de Israel, este cine también puede ser pensado como el cine judío de la primera mitad del siglo XX, un cine producido específicamente para espectadores judíos a los cuales entretenía y también interpelaba. Eso no quiere decir que el cine (en) ídish fuera sinónimo de la única manifestación cinematográfica de la cultura judía², sino que con ella podemos ver también las tensiones de esta cultura en el inicio del siglo XX. En ese sentido, como señalan los trabajos históricos más relevantes sobre el cine (en) ídish (Goldman, 1983; Hoberman, 1991), quizá la cuestión más intensa que se visibiliza en muchas películas es aquella concentrada entre tradición y modernidad; es decir, entre una forma de vida arraigada en el siglo XIX –el *shtetl*, por ejemplo– y la tradición familiar, frente a la vida urbana o el rechazo de la herencia en busca de otros horizontes. El cine (en) ídish se desarrolla también en un período de crisis para la vida judía, en el cual la asimilación y la tradición se encontraban en pugna; así, este cine posee también cierta nostalgia de un mundo que de por sí ya estaba en su ocaso. El Holocausto y sus consecuencias –culturales, pero también sociales y políticas–, sin embargo, significará su final desaparición.

En lo que sigue, primero presentaré algunas perspectivas que han indagado sobre el cine como documento social; luego, en las secciones subsiguientes, desarrollaré una posible periodización del cine (en) ídish deteniéndome en las características de cada etapa; posteriormente, discutiré algunos de los temas y motivos narrativos que han sido recurrentes en las películas. Finalmente, para ofrecer posibles respuestas a los interrogantes, se cerrará el texto con algunas conclusiones provisionarias.

2. El cine como documento

En las últimas décadas se ha consolidado el uso del cine como herramienta para el estudio de la historia (Burke, 2005; Ferro, 1995; Rosenstone, 1997; White, 2010), como un documento que permite analizar cómo se interpreta el pasado. Esta perspectiva descarta ver al cine como un documento «positivo» –es decir, comparar si la representación se adecúa al pasado «tal cual sucedió»– sino ponderar y observar lo que se desentraña sobre el pasado o sobre determinado suceso histórico.

Dado que las películas (en) ídish no remiten a acontecimientos históricos ni tampoco deseo hacer una lectura histórica de las mismas, considero, igualmente, que este uso por parte de las disciplinas sociales permite reparar también en un elemento más: en los imaginarios. Como señala el ya clásico trabajo de Marc Ferro (1995:24-25), la primera cuestión que toda investigación debe reparar es el contexto de producción; de este modo, toda película es la resultante de una época determinada, atravesada por ideologías, deseos e interpretaciones por parte de los realizadores tanto conscientes como

2. De hecho, la película que es considerada como la primera «hablada» es *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), película en la cual el hijo de un rabino debe decidir entre seguir la tradición familiar o abrirse camino al mundo del espectáculo.

también inconscientes. En esa dirección, el cine es también un vector de imaginarios; es decir, y siguiendo la noción de vector de Henry Rousso (2002: 9), una herramienta que puede hacer inteligible lo inmaterial. En tanto vector, el cine puede ser pensado también como un vector de imaginación, pudiendo así no solo permitir imaginar el pasado sino también imaginar aspectos de nuestra sociedad presente. En consecuencia, en tanto vector, el cine puede volverse un valioso documento social.

Es esta última perspectiva la que seguiré para pensar al cine (en) ídish como documento de una cultura exterminada. Mientras estas películas se producían la Solución Final nazi no estaba en el horizonte de posibilidades; de este modo, ellas nos permiten reparar, al menos, en dos cuestiones: por un lado, cuáles eran los temas de interés del presente en aquel presente; por el otro, cómo se veía el pasado –sobre todo el *shtetl*–, un pasado con ciertas tradiciones y modos de vida que para ese momento se estaban descomponiendo. Si como señalan algunos autores, la edad dorada del ídish y del *shtetl* tuvo lugar hasta mediados del siglo XIX (Petrovsky-Shtern, 2014), el cine llega así en el momento de su ocaso; el Holocausto, entonces, acelerará su fin de manera feroz, cruel y terminal.

Además del idioma, el cine (en) ídish tuvo también características particulares en cuanto a su modo de producción. Como le sucedió a otros casos de cines nacionales o étnicos –es decir, cines que estaban por fuera de la gran industria ya constituida para la década de 1930–, el cine (en) ídish estuvo atado tanto a las vicisitudes políticas de sus polos de producción –sobre todo como se verá en la Unión Soviética y Polonia– como también a las económicas: hacer cine (en) ídish no fue una empresa necesariamente rentable y la suerte de los productores con estas películas fue dispar –en muchas ocasiones calamitosa– lo que llevó a que gran parte de los títulos, producidos de manera independiente– se caracterizaran por su baja calidad estética, escasas exploraciones del lenguaje cinematográfico y actuaciones mediocres.

Finalmente, el destino de las películas también fue disímil ya que un mercado de circulación acotado llevó a que la cantidad de copias de exhibición fueran limitadas. Eso condujo a que su conservación y guardado fuera heterogéneo. Muchas producciones, sobre todo del período silente, se encuentran perdidas, otras fueron conservadas en malas condiciones y con el tiempo se fueron degradando. Todo ello llevó a que el posterior acceso a estas resultara dificultoso si no imposible; sin embargo, desde la década de 1970, se ha dado un creciente interés por el ídish y el rescate de estas películas viene siendo cada vez más frecuente. En ese contexto, el *National Center For Jewish Film*, por ejemplo, ha realizado de forma constante una tarea singular de restauración y conservación de estas películas.

3. Una posible periodización de una breve historia

Ya en las primeras producciones de cine encontramos cortometrajes donde los judíos son los protagonistas, como en la comedia *A Gesture Fought in Hester Street* (1900) pro-

ducido por la Biograph. A pesar de ello, lo que se considera cine (en) ídish comenzará a producirse hacia la década de 1910, siendo Rusia el lugar donde podemos encontrar a los precursores de este cine. Efectivamente, como señala Eric Goldman (1983: 1-2) en su estudio pionero y ya clásico, luego que la empresa francesa Pathé fuera contratada para registrar la vida judía en la Zona de Asentamiento –región del Imperio ruso en la cual el asentamiento de judíos estaba permitido–, Alexander Arkatov, quien había trabajado para dicha empresa, acordó realizar un cortometraje narrativo sobre un tema judío; así, *Lekhaim* (Alexander Arkatov, 1911) puede ser visto como la primera película (en) ídish ya que fue la precursora en mostrar la vida judía en Europa del Este. Tiempo después Arkatov realizará *Gore Sarry* (1913) donde presentará un triángulo amoroso en un *shtetl*. A partir de allí, Goldman ha pensado una posible periodización la cual, posteriormente, Hoberman continuó y agregó algunos matices; de este modo, las diversas etapas que a continuación desarrollaré se desprenden de ambos autores intentando hacer una combinación de ambas propuestas. Como toda tentativa de ordenar una determinada temporalidad, esta periodización es heurística; y más que una labor consciente por parte de los productores y realizadores de películas, esta permite observar tendencias, momentos y tensiones de un cine que siempre estuvo al margen: a pesar de ser un arte con características industriales, como fuera dicho más arriba, el cine (en) ídish nunca fue parte del corazón de la industria cinematográfica sino de sus bordes³.

4. Primera etapa (1911-1918)

La primera etapa se caracteriza por ser el momento de los precursores, de los pioneros, y se inicia hacia 1911 para finalizar con la Primera Guerra Mundial en 1918. Esta etapa coincide con el desarrollo del cine «como medio masivo y marca el descubrimiento de una audiencia de cine judía en el imperio zarista y, en menor medida en los Estados Unidos» (Hoberman, 1991:5-6). Los polos de producción de películas se encontraban en Varsovia –ciudad bajo el imperio ruso en aquel momento– y Nueva York, y la mayoría de las películas realizadas en aquella época tendrán una característica que será clave para comprender cómo se insertaba el cine dentro de la cultura ídish: esto es, la adaptación de obras teatrales o literarias que ya habían tenido cierta repercusión. En los Estados Unidos, muchas de estas primeras películas estarán basadas en obras de Jacob Gordin; en ese país, también comenzará a producir y dirigir obras Sidney Goldin, considerado como «el Padrino» del cine (en) ídish (Goldman, 1983:4). En Europa oriental este vínculo con el teatro será todavía más notable ya que muchas

3. Quizá una de las más grandes paradojas del cine radica en que si bien gran parte de los productores y distribuidores pioneros, como posteriormente la mayoría de los grandes ejecutivos de los estudios de Hollywood –los llamados *mogules*– eran judíos, a ninguno le interesó producir películas con estas temáticas. Como sugiere Neal Gabler, los *mogules*, que eran inmigrantes, no solo americanizaron sus nombres, sino que buscaron ocultar su origen judío en pos de una asimilación en la cultura y la política estadounidense, produciendo películas que cumplieran con su visión del sueño americano (Gabler, 1989).

de las primeras películas fueron directamente obras de teatro filmadas⁴. Así, la casa productora Sila abordó a la exitosa compañía de teatro ídish de Avram Y. Kaminski – que la dirigía junto a su esposa Ester– para llevar algunas obras clásicas del teatro ídish al cine; de este modo, produjeron *Der Vilder Foter* (Andrzej Marek, 1911) basada en la obra de Zalmen Libin y *Di Shtifmutter* (Avram Kaminski, 1914)⁵. El teatro filmado siguió siendo una estrategia para producir la mayoría de los títulos de esta etapa, con obras como *Mirele Efros* (Andrzej Marek, 1912), oscilando la estética entre un puro registro de la puesta teatral y entre una incipiente exploración de las posibilidades del nuevo medio. El advenimiento de la Primera Guerra Mundial hizo que la producción del cine (en) ídish disminuyera –en parte por la imposibilidad de acceder al material fílmico como también al equipamiento técnico–; aunque con resultados estéticos disímiles, el cine (en) ídish había comenzado a ganar su lugar en la vida cultural judía, siendo este período el primer capítulo de su corta historia.

Previo a la guerra, durante la década de 1910 en el Imperio Ruso se produjeron algunos cortos que se intentaron sonorizar, pero será recién con la abdicación del zar y la salida de Rusia de la guerra que se vuelvan a filmar algunas películas. El mencionado Arkatov adaptará obras de Sholem Aleijem –*Der blutiker shpas* (1917) y *Ven Ikh Bin Rotshild* (1918), como también de Sholom Asch, alcanzando a filmar así una serie de películas judías. La (escasa) producción que Arkatov y otros directores comenzaban a llevar adelante fue súbitamente detenida con el crecimiento de la inestabilidad política y social –y sobre todo con cierto temor a oleadas antisemitas–; de este modo, emigrará a los Estados Unidos donde no volverá a realizar películas (en) ídish. Como sugiere Goldman, «en Europa del Este fueron las compañías teatrales las que resurgirán el cine ídish; y en Europa occidental y Estados Unidos, fue en manos de Sidney Goldin» (Goldman, 1983:10).

5. Segunda etapa (1917-1933)

El inicio del segundo momento se solapa con el primero, ya que se inicia en 1917 y se cierra hacia 1933. Aquí el epicentro estará en la Unión Soviética pero también se podrá encontrar cierto ímpetu en los Estados Unidos y esporádicos intentos en dos nuevos Estados: Austria y Polonia. En este período, donde se buscará crear un cine menos dependiente del teatro –aunque el vínculo con la literatura y obras teatrales permanecerá–, en los Estados Unidos se hará un cine más próximo al realismo mientras en Europa y la Unión Soviética se verá cierta influencia de las diversas vanguardias: el

4. En la década de 1910 tuvo lugar una corriente denominada *Film d'Art* que aspiraba a ubicar al cine como una forma artística válida, intentando atraer a las salas al público de clase alta quien en esa época todavía rechazaba al cine. Esta corriente buscaba adaptar a la gran pantalla obras clásicas del teatro como también de autores renombrados como forma de enaltecer al cine.

5. Eric Goldman fecha esta película como producida en 1911 y dirigida por Marek; sin embargo, la *Internet Movie Database* lo hace en 1914 y dirigida por Kaminski. Dado que la información que maneja dicho sitio es más actual, cuando haya alguna discrepancia entre la bibliografía y esa base de datos, seguiré a esta última.

futurismo, el expresionismo o el comunismo (Hoberman, 1991:6). Si bien todavía será un cine silente, el período concluye con las primeras películas sonoras.

El inicio de esta etapa coincide también con la configuración –casi– definitiva del lenguaje cinematográfico –escala de planos, montaje, movimientos de cámara, etc.– que se seguirá usando hasta nuestros días, suponiendo esto un desafío para todo aquel que deseara hacer una película (en) ídish; como apunta Goldman, «para que el cine ídish tuviera éxito como forma de arte judío creativo y no como mero medio de grabación del teatro, tenía que desarrollar su propio estilo, forma y actuación» (Goldman, 1983:11).

Viena, capital de Austria, a la vez que era un centro de una rica vida cultural e intelectual judía, era también un semillero de antisemitismo. En esa ciudad se había instalado Sidney Goldin, quien luego de un masivo mitin antisemita en 1923 pensó que se podían producir algunas películas para el público judío. De este modo, realizará dos títulos cruciales para la historia del cine (en) ídish. El primero es *Ost und West* (1923), con Molly Picon; y el segundo, *Jiskor* (1924), con Maurice Schwartz. *Ost und West* presentaba un choque entre la vida judía occidental y la oriental, entre la vida religiosa y la secular, y si bien estaba dirigida a los espectadores judíos, la película tuvo muy buena recepción en el público en general y logró generar ganancias. Con este ímpetu, Goldin convenció a Schwartz de adaptar la obra de Harry Sackle en la que se presentaba una historia que transcurría en el siglo XVIII y mostraba lo vulnerable de la vida judía en el mundo cristiano. Esta fue la primera película de Schwartz, quien luego no solo actuaría en varios títulos más sino que también se volcaría a la dirección. Aunque las dos películas siguieron vinculadas con el teatro –Picon y Schwartz ya eran reconocidos actores de la escena ídish–, Goldin buscó que sus producciones fueran visualmente atractivas y presentaran buenas actuaciones, tal es así que ambas tuvieron éxito en Austria más allá de la comunidad judía lo que llevó a que Goldin fuera a Estados Unidos a venderlas. Allí también tuvieron un moderado éxito, llevando a este director a radicarse nuevamente en aquel país con el fin de capitalizar este nuevo negocio. Si bien en Austria se continuaron filmando películas con temáticas judías –como por ejemplo *Die Stadt ohne Juden* (H. K. Breslauer, 1924) basada en la novela de Hugo Bettauer–, el cine (en) ídish tuvo una vida fugaz en ese país.

En esta etapa en los Estados Unidos se irá terminando de organizar tanto el modelo de cine industrial como también el sistema de estudios, conformando lo que posteriormente será conocido como el «cine clásico de Hollywood» (Bordwell, Staiger, y Thompson, 1997). Aunque dicha industria tenía un predominio de judíos y las *majors* no estaban interesadas en producir películas con estas temáticas, los Estados Unidos –léase la ciudad de Nueva York– será un buen mercado para la distribución de la producción europea. Mientras los estudios comenzaban a localizarse en la costa Oeste, las oficinas de los mismos todavía estaban radicadas en la ciudad de Nueva York; allí también se encontraban los primeros estudios de filmación y muchos de ellos fueron reconvertidos para ser utilizados por producciones independientes. Así, como expone Richard Koszarski (2008), en esa ciudad, a orillas del Hudson, se fue construyendo un

modelo de producción independiente, con otro tipo de presupuestos y lejos del glamur de Hollywood. Es allí donde se produjeron las películas de las diversas colectividades y, entre ellas, el cine (en ídish). De este modo, en 1926 encontramos el primer intento de Maurice Schwartz en la dirección cinematográfica. Schwartz, quien ya había trabajado previamente con Goldin, tenía para ese momento cierta experiencia en cine a raíz de sus trabajos actorales para la MGM en Hollywood; previamente, en 1918 había fundado el *Yiddish Art Theatre* que con los años se convirtió no solo en referencia del teatro ídish sino también en un importante centro de la vida cultural neoyorkina tanto judía como no judía. El caso de Schwartz ejemplifica de forma clara el vínculo entre teatro y cine como también los avatares que transitaron muchos directores-productores de cine (en) ídish. Para su primera película como realizador, Schwartz eligió la obra *Gebrokhene Hertzter* de Zalmen Libin en la cual a causa de la persecución zarista un joven judío de origen ruso emigra a los Estados Unidos. Sin embargo, *Broken Hearts* (1926) –título de su film– fue una experiencia fallida, tanto el producto final como el proceso mismo de realización –en parte porque Schwartz se encontraba a ambos lados de la cámara: dirigía y protagonizaba la película–, asomando en el rodaje la inexperiencia de Schwartz como director, quien con en este film comprendió las diferencias entre la dirección teatral y la cinematográfica. Este fracaso llevó a que Schwartz no volviera a dirigir una película por casi diez años y a que *Broken Hearts* fuera la última película (en) ídish silente estadounidense.

Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial Polonia había alcanzado su independencia, uno de los resultados del Tratado de Versalles fue una serie de cláusulas específicas para garantizar legalmente los derechos de las minorías en Polonia; de este modo, la Constitución Polaca otorgó derechos similares a los judíos polacos respecto a los católicos, intentando así terminar con toda discriminación legal en pos de una tolerancia religiosa. Sin embargo, muy pronto la situación cambió, iniciándose un período de «pogromos fríos» y de «persecución burocrática» (Koonz, 2005:197), destinados a eliminar a los judíos de la economía y del empleo estatal, negándoseles también apoyo en educación y bienestar y tolerando al mismo tiempo la violencia contra ellos. A pesar de esa situación, el teatro ídish comenzaba una etapa de florecimiento, sobre todo con el Teatro de Arte Yiddish de Varsovia; en consecuencia, el escritor Henryk Bojym y el productor Leo Forbet pensaron que al público que asistía al teatro también le interesaría ver películas decidiendo así convocar a numerosos actores de la escena ídish para llevar adelante sus proyectos cinematográficos; así, crearon el grupo Leo Film. La primera película realizada fue *Tkies Kaf* (Zygmunt Turkow, 1924) protagonizada por Ida Kaminska y Zygmunt Turkow y dirigida por este último quien disponía de experiencia en la dirección teatral. El resultado obtuvo cierto éxito comercial –tuvo una importante distribución ya que los intertítulos fueron hechos en polaco a fin de alcanzar una mayor cantidad de espectadores⁶–, haciendo pensar a sus productores que el cine

6. Tiempo después se haría una versión sonora de la misma, agregándole básicamente una narración en off.

(en) ídish podía ser un negocio redituable. De este modo, pronto se embarcaron con un nuevo proyecto, *Lamedvovnik* (Henryk Szaro, 1925) –presentado una historia original que transcurre en un *shtetl* atacado por los rusos durante el siglo XIX–, protagonizado por Jonas Turkow y Moïshe Lipman y dirigida por Henryk Szaro. En esta ocasión, la película no obtuvo el éxito esperado, trayendo problemas económicos a *Leo Film*. Para subsistir, la compañía productora tuvo que buscar otros proyectos dejando de lado por un tiempo las temáticas judías.

Hacia fines de la década de 1920 el clima político en Polonia mostraba una mayor calma hacia los judíos, eso hizo que Forbet y Bojm volvieran a probar suerte en el cine. Para ello, eligieron adaptar la exitosa *In di poylische velder* de Joseph Opatoshu llamando en la dirección a Jonas Turkow. La película tuvo sus dificultades en la propia comunidad judía polaca –un grupo de judíos ortodoxos pedía cortes y modificaciones– haciendo que su estreno se demorara; finalmente, llegará a la pantalla en 1929 con críticas desfavorables. Esto, junto a la crisis económica desatada aquel año más el advenimiento del sonido en el cine –que suponía un recambio tecnológico importante– llevó a que en Polonia no se volviera a hacer una película (en) ídish durante muchos años.

Finalmente, en este período el otro centro de producción importante estuvo en la Unión Soviética. En efecto, en este nuevo país la Revolución de 1917 significó la abolición de las medidas antijudías zaristas, reconociendo a los judíos como una minoría nacional llevando a un renacimiento de la vida cultural judía. Con producciones realizadas desde Moscú, Leningrado y Odesa, el cine (en) ídish soviético también se embebió de obras literarias y teatrales tal como lo habían hecho en los otros polos; también como en las otras latitudes, las compañías teatrales actuaron como puente entre ambas formas artísticas. En Moscú, por ejemplo, se fundaron dos compañías: *Habima* y el GOSSET –el Teatro Judío Estatal de Moscú–; mientras la primera presentaba obras en hebreo, la segunda lo hacía en ídish. Ambas compañías, a su vez, se verán envueltas en producciones cinematográficas, una industria que para 1924 estaba todavía en conformación con la obra de Lev Kuleschov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin o Alexander Dovzhenko.

Yevreyskoye schastye o *Ydishe Glikn* (Alexey Granovsky, 1925) supuso la intervención del GOSSET en el ámbito del cine. Granovsky, quien poseía una vasta experiencia como director teatral e influenciado por las estéticas vanguardistas del momento, dirigió esta adaptación de la novela *Menachem Mendel* de Sholem Aleijem con Solomón Mijoels –quien también provenía de dicha compañía– como protagonista. Asimismo, la película contó con guión del escritor Isaak Babel y con la dirección de fotografía de Eduard Tisse, quien luego será reconocido por su labor conjunta con Eisenstein⁷. Si bien la película tuvo una buena recepción en la comunidad judía, los críticos de la prensa señalaron que preferían un relato sobre el nuevo judío soviético antes que el del *shtetl* (Goldman, 1983:37; Hoberman, 1991:92-96). Por otro lado, algunos actores de *Habima*

7. De hecho, en el film de Granovsky se pueden ver las escaleras de Odesa que Eisenstein hará famosas en *El acorazado Potemkin* (Bronenósets Potiomkin, 1925).

trabajarán en *Mabul* (Evgeniy Ivanov-Barkov, 1927), película también inspirada en la obra de Aleijem: aquí la historia se ambientó en la Revolución de 1905, mostrando la participación de los judíos en esta.

En la unidad filmica de Ucrania también se produjeron películas (en) ídish donde tuvo un lugar central el mencionado Babel. Por un lado, guionizó el film *Benya Krik* (Vladimir Vilner, 1927) basado en sus *Cuentos de Odesa*, por el otro, adaptó la novela de Sholem Aleijem *Blondzhende Stern* para el film del mismo título dirigida en 1927 por Grigori Gritscher-Tscherikower⁸; este mismo director volvería a la obra de Aleijem para adaptar una serie de sus historias en *Skvoz slyozy* (1928). En esos años también se destacó la obra de Grigoriy Roshal quien, hacia fines de la década de 1920 y principios de la siguiente, realizó dos películas (en) ídish: *Yego prevoskhoditelstvo* (1928) y *Chelovek iz mestechka* (1930).

Hacia fines de la década de 1920 y principios de la de 1930, el sonido en el cine ya era un nuevo estándar y en la Unión Soviética hubo un fuerte impulso para incorporar esa tecnología a la industria cinematográfica. En ese contexto, Rashel Milman y Boris Shpis dirigieron *Vozvrashchenie Neytana Bekkera* (1932), única película sonora —es decir, hablada en ídish— que fuera producida en la Unión Soviética; en ella, Nathan Becker vuelve a su tierra natal después de una ausencia de más de veinte años en Estados Unidos aprendiendo a vivir en el nuevo contexto soviético.

En su breve tiempo de existencia, el cine (en) ídish soviético se debatió entre la tradición y la revolución, entre el *shtetl* y el nuevo modo de producción. Pronto, este cine será interrumpido abruptamente debido a los cambios políticos e ideológicos que imperaban en la Unión Soviética estalinista; en efecto, la Gran Purga se terminaría llevando la vida de varios artistas ídish —entre ellos Isaak Babel—. Cuando la doctrina soviética cambió bajo Stalin, cuando el realismo socialista fue adoptado como tendencia principal, la cultura ídish en general, y su cine en particular, entró en conflicto con las políticas culturales oficiales. Lo que en pocos años había florecido fue pronto arrancado de raíz. La exhibición de estas películas fue prohibida, incluso algunas fueron destruidas; ser un escritor judío, o mejor dicho escribir sobre motivos judíos, resultaba peligroso y conducía a la persecución: el *shtetl* ya no era una opción estética. Si la década de 1920 fue «la Edad de Oro del cine soviético, su Edad Glacial comenzó en 1930. En los años que siguieron, el régimen de Stalin devastó lo que había sido una floreciente empresa» (Macdonald, 1956:27).

6. Tercera etapa (1929-1937)

El primer período de las películas sonoras (en) ídish resulta ser el tercer momento de esta historia —que se inicia hacia 1929 y finaliza en 1937— siendo los Estados Unidos

8. Si bien no volvió a escribir una película (en) ídish, Babel siguió trabajando en la industria cinematográfica como guionista.

su mayor productor. En un contexto de crisis económica, de desocupación e incluso de inestabilidad política, la industria cinematográfica creció exponencialmente, incluso más allá de las fronteras estadounidenses. En los primeros años de este período, el público en general, y el judío en particular, estaba ávido de ver –y escuchar– a sus artistas; y para muchos inmigrantes, el inglés todavía resultaba un idioma extranjero. En ese sentido, algunos productores –sobre todo productores independientes– comprendieron que allí había una posibilidad, un mercado, a explotar. Uno de ellos fue Joseph Seiden, quien trabajó como operador técnico en la industria y había fundado una empresa que alquilaba equipos de sonido para el cine; en consecuencia, Seiden fundó *Judea Pictures*, convirtiéndose así en uno de los pioneros del cine (en) ídich en los Estados Unidos. En una década, Seiden produjo, y en ocasiones dirigió, una veintena de películas, entre cortos y largometrajes. Sus películas ofrecían comedias, melodramas y también musicales, género que estaba en crecimiento en Hollywood; asimismo, en muchas películas, como en *Kol Nidre* (1939), Seiden llevó a la pantalla a uno de los *jazanes* más importante del período, Leibele Waldman. Este productor logró combinar en sus películas géneros populares contemporáneos, actores que provenían del teatro o del *vaudeville*, presupuestos acotados y también eficiencia en el momento del rodaje; como contrapartida, su obra no se caracterizó por ofrecer propuestas estéticas elaboradas. Con todo, Seiden había ajustado un mecanismo de distribución que hizo que sus películas llegaran a diversos cines de Nueva York, pudiendo ser visto por la población y migrantes judíos ubicados en los diversos barrios de dicha ciudad. Sin embargo, cuando intentó llevar sus películas a Palestina, su empresa fracasó: allí no se querían películas en ese idioma ya que el ídich era considerado el idioma de la judería europea del este y no era aceptado como forma de expresión en la Tierra Prometida.

En estos años, Sidney Goldin regresa a los Estados Unidos para filmar junto a unos productores independientes una serie de cortos y largos con cierto éxito de público. Uno de los títulos que más convocó fue *His Wife's Lover* (1931), inspirada en la exitosa obra de Ferenc Molnár *The Guardsman*; el éxito de la película no radicó necesariamente en la calidad artística de la misma sino por contar con Ludwig Satz como protagonista. Este título le permitió a Satz, famoso actor de comedia del teatro ídich, dar cuenta tanto de sus habilidades para el humor como también de sus capacidades artísticas ya que además de cantar y bailar interpretó a varios personajes. Al momento de su estreno, *His Wife's Lover* fue promovida como la «primera comedia musical judía sonora» (Hoberman, 1991:159-91). Como ya se señalara, el uso de la música –o más precisamente de canciones, tanto populares como rituales– fue una práctica habitual de este período; de este modo, entre las diversas producciones del período se destaca también *The Cantor's Son* (Ilya Motyleff, 1937), film iniciado por Goldin pero que no pudo terminar ya que falleció en el proceso sin poder ser testigo de la Edad de Oro del cine que creó. Esta película, que se encuentra en la transición hacia el siguiente período, fue la primera protagonizada por Moyshe Oysher, un renombrado *jazán* que se volcará también al teatro y al cine. En su debut, Oysher presentaba «la anti *The Jazz Singer*» (Hoberman,

1991:262): un joven que deja su *shtetl* para llegar a Nueva York donde se convierte en un conocido cantante; finalmente, regresará a su país para reunirse con sus padres y su novia de la infancia. Resulta sugerente observar cómo en esta película *regresa* el *shtetl* como motivo narrativo-visual, un motivo que será recurrente en las películas del siguiente período.

Otro nombre importante en este período es Henry Lynn, un empresario teatral que se interesó también por el cine. En la década de 1930 produjo y dirigió más de una decena de películas con motivos narrativos centrados en la vida familiar o en los desafíos a la tradición judía, fundando primero la productora *Sov-Am* y luego *Menorah* con suerte dispar. Si bien sus películas solían ser adaptaciones de obras teatrales y contaban con actores de renombre de la escena neoyorkina, como Boris Thomashefsky, sus películas resultaron desaparejas en términos artísticos y oscilaron entre el éxito y fracaso comercial, deteniendo la producción de películas (en) ídish en 1939.

7. Cuarta etapa (1936-1940)

El cuarto momento es el más breve de todos, pero, a la vez, es el período donde el cine (en) ídish alcanza su cénit. Al ciclo comprendido entre 1936 y 1940 se lo conoce como la Edad de Oro del cine (en) ídish, teniendo como epicentro de producción dos países: Polonia y los Estados Unidos. En este ciclo se encuentran las películas artísticamente más refinadas, siendo aquí donde el cine (en) ídish logrará despegarse finalmente de su herencia teatral. Aunque se seguirán adaptando obras teatrales, las producciones lograrán puestas en escenas más elaboradas, logrando explorar las posibilidades estéticas propias del cine –como por ejemplo la dirección de fotografía o los movimientos de cámara–.

En Polonia existía un alto interés por las películas (en) ídish, que eran importadas de los Estados Unidos, y en aquella época el ídish había ido más allá de las fronteras judías. En efecto, para la década de 1930 se calculaba que la población judía en Polonia era de unos tres millones y es por eso por lo que el cine (en) ídish resultaba de interés no solo para los espectadores sino también tanto para algunos productores como instituciones.

En Polonia, el cine (en) ídish pudo dar cuenta de las diversas corrientes que primaban dentro del judaísmo; es decir, las diversas formas de ser judío en la Polonia de la década de 1930. En ese sentido, resulta interesante reparar en el documental *Mir Kumen On* (Aleksander Ford, 1936), producido por Sholom Gilinski para el Bund para difundir las actividades y la obra del Sanatorio Medem, un centro educativo y clínico para niños y jóvenes con riesgo de tuberculosis⁹. Además de mostrar las tareas cotidianas, el documental nos presentaba la idea del nuevo judío, con imágenes más próximas al cine soviético que al cine (en) ídish que el público estaba acostumbrado ver. La película, sin

9. Fundado en 1926, el sanatorio fue finalmente arrasado por los nazis en 1942 y la mayoría de los niños fueron trasladados al campo de Treblinka.

embargo, no pudo estrenarse oficialmente en Polonia ya que fue censurada sin saber exactamente las razones de su prohibición (Goldman, 1983:86); pese a ello, la película tuvo proyecciones clandestinas y logró ser estrenada en Francia y Estados Unidos.

Si bien se continuaron haciendo documentales (en) ídish, que por sus características necesitaban presupuestos menores, en esos años Saul Goskind decidió emprender la producción de la primera película hablada de ficción polaca; para ello contrató al escritor y periodista Jecheskiel Mosze Neuman del *Haynt* –diario ídish de Varsovia– para que escribiera un guión para los actores y comediantes Shimon Dzigan e Israel Szumacher: el resultado fue el melodrama *Al khet* (Aleksander Marten, 1936). La primera película sonora (en) ídish, sin embargo, no pudo ser estrenada tal como Goskind pensaba ya que las principales salas de Varsovia, bajo un creciente clima antijudío, la rechazaron. Goskind finalmente decidió alquilar un cine para proyectarla de manera independiente resultando un verdadero éxito comercial, tiempo después llegará a ser distribuida en los Estados Unidos alcanzando una recepción similar.

En Polonia también hizo carrera Joseph Green, un actor de teatro ídish nacido en Polonia pero que había emigrado a los Estados Unidos. Él fue uno de los responsables de llevar al cine (en) ídish polaco el estilo de producción y realización de las películas estadounidenses, deseando que las mismas aborden temas populares, sean exitosas y, al mismo tiempo, ofrezcan una alta calidad artística. De este modo, en un lapso de tres años produjo y codirigió –e incluso también escribió– cuatro películas: la comedia *Yidl mitn fidl* (Joseph Green y Jan Nowina-Przybylski, 1936) con Molly Picon, *Der Purimshpiler* (Joseph Green y Jan Nowina-Przybylski, 1937), con Zygmunt Turkow, *A Brivele der mamen* (Joseph Green y Leon Trystan, 1938), con Lucy Gehrman, y la comedia *Mamele* (Joseph Green y Konrad Tom, 1938), basada en la obra de Meyer Schwartz y también protagonizada por Picon.

En esos años Leo Forbet volvió a *Tkies-kaf* para hacer en 1937 una nueva versión –esta vez sonora– de la misma, dirigida en esta oportunidad por Henryk Szaro y protagonizada por Zygmunt Turkow. El mismo año, e inspirada en la misma leyenda en la que se basó el film anterior, se estrenaría *Der Dibuk* (Michal Waszynski, 1937). Como señalan todas las historias del cine (en) ídish, *Der Dibuk* presupone uno de sus picos más altos ya que hasta ese momento ninguna película (en) ídish realizada en Polonia –e incluso en los Estados Unidos– había logrado presentar un título artísticamente tan logrado como el film de Waszynski. Basada en la exitosa obra de Shloime Anski, la productora *Warszawskie Biuro Kinematograficzne Feniks* –que no se especializaba necesariamente en películas (en) ídish– mostró interés en la adaptación de esta obra. Su estreno fue muy bien recibido por la crítica especializada resultando ser un éxito comercial más allá de las fronteras judías, demostrando a la vez que el cine (en) ídish en aquella época podía ser económicamente rentable y artísticamente logrado. De este modo, Saul Goskind y su productora Kinor intentaron realizar una nueva película aprovechando el interés creciente por estos títulos encomendándole a Zygmunt Turkow la dirección de *Freylikhe kabtsonim* (1937), otra comedia musical con el dúo Dzigan y Szumacher.

Lo que parecía un negocio cultural prominente se terminará en 1939. Ese año será el fin de la Edad de Oro del cine (en) ídish en Polonia, siendo *On a Heym* (Aleksander Marten, 1939) la última película. En efecto, Marten deseaba hacer una película más y eligió adaptar una obra de Jacob Gordin, pero el resultado no fue el esperado: la temática era muy oscura –unos inmigrantes judíos que al intentar probar suerte en Estados Unidos fracasan en su empresa– y la producción atravesó dificultades financieras y artísticas durante su filmación. A ello, se le sumó el escaso interés por parte del público al momento de ser estrenada en marzo de 1939. Sin saberlo, el panorama que presentaba Marten en su película se volvería una realidad, incluso el título resultaba premonitorio –*Sin hogar*, sería su traducción al español–; y en efecto, unos meses después a los judíos de la Europa del Este los nazis les quitarían su ciudadanía. En consecuencia, todos los proyectos fílmicos de cine (en) ídish se vieron cancelados y en los sucesivos años muchos de los artistas antes mencionados fueron víctimas del Holocausto: como por ejemplo Henryk Szaro, Aleksander Marten y Leon Trystan, por mencionar a algunos.

En el mismo período, entre 1937 y 1940, al otro lado del Atlántico, el cine (en) ídish también viviría también su Edad de Oro produciendo una serie de películas que probaron que este cine podía hacer también películas de alta calidad estética. Así, el éxito de las películas de Joseph Green animó al productor Roman Rebush a ingresar a ese negocio; para ello, decidió adaptar la obra *Grine Felder* de Peretz Hirschbein en el film *Green Fields* (Edgar Ulmer y Jacob Ben-Ami, 1937). A diferencia de otras experiencias en los Estados Unidos, Rebush se aseguró que el director fuera alguien con experiencia y, al mismo tiempo, eficiente con el presupuesto y los cronogramas de rodaje establecidos. Encontró así a Edgar Ulmer, un emigrado austríaco que previamente había trabajado en el teatro y la industria del cine alemana, llegando posteriormente a Hollywood, donde comenzó a forjar su carrera. Por diversos problemas personales, no pudo desarrollar su trayectoria en el ámbito de los grandes estudios, moviéndose siempre en los márgenes y de manera independiente. Así, desarrolló cierta capacidad para hacer películas «nacionales» –antes de hacer sus películas (en) ídish, realizó unas habladas en ucraniano–. Con su pericia, Ulmer le pudo dar un gran aliento artístico al cine (en) ídish estadounidense realizando entre 1937 y 1940 cuatro películas: la mencionada *Green Fields*, que tuvo un gran éxito comercial y de crítica, *The Singing Blacksmith* (Edgar Ulmer, Ben-Zvi Baratoff y Ossip Dymow, 1938) –con Moyshe Oysher como protagonista–, *The Light Ahead* (Edgar Ulmer, 1939) y *Americaner Shadchen* (Edgar Ulmer, 1940). Rebush también produciría *Mirele Efros* (Josef Berne, 1939) una nueva versión de la obra de Jacob Gordin; en esta oportunidad, la pericia de Berne no se igualaba con la de Ulmer y a pesar de las buenas actuaciones que el film ofrecía, el resultado no fue tan exitoso como con su primera experiencia.

Debido al interés que suscitaba el cine (en) ídish, Maurice Schwartz se animó a volver a la dirección más de diez años después de su fracaso. En esta oportunidad se sentía más preparado para la tarea, contando también con un excelente grupo actoral salido de su propia compañía; así, con el objetivo de realizar una serie de películas

fundó la productora Maymon Film Inc. Sin embargo, solo pudo materializar un único proyecto: *Tevya* (Maurice Schwartz, 1939), basado en diversas historias del Sholem Aleijem y protagonizado por el mismo Schwartz y su sobrina Miriam Riselle. Estar delante y detrás de cámara fue una tarea costosa para Schwartz, pero en esta oportunidad el esfuerzo tuvo su recompensa tanto con la crítica como con el público, respondiendo comercialmente bien. Aunque el actor y director demostró que finalmente podía hacer cine de calidad, Schwartz no volvió a dirigir ni actuar en ninguna película (en) ídish.

Quizá la última gran película de la Edad Dorada fue *Overture to Glory* (Max Nosseck, 1940), protagonizada por Moyshe Oysher e inspirada en la vida del *jazán* Yoel Strashunsky –conocido como el «*Jazán* de Vilna»–. Este personaje abandonó su comunidad para hacer carrera en la ópera de Polonia; con el tiempo, la separación de su familia y sus raíces lo llevará a la locura y terminará sus días pobre en un asilo. Para la película, además de contar con la potente voz de Oysher, los productores buscaron emular los grandes escenarios de Hollywood, intentando así ofrecer un film con gran calidad artística. Si bien la película fue terminada hacia fines de 1939, para su estreno al año siguiente la Segunda Guerra Mundial ya había comenzado y el mercado europeo se encontraba cerrado; en los Estados Unidos, en ese contexto, el interés había comenzado a decaer. De este modo, a pesar de las buenas críticas que obtuvo, la película resultó un fracaso comercial. La Edad Dorada del cine (en) ídish llegaba a su fin, concluyendo de manera abrupta; ya nunca más se volvería a hacer cine (en) ídish de este modo.

8. Quinta etapa (1945-1956)

Finalmente, el quinto y último momento tiene lugar en la posguerra hasta mediados de la década de 1950. Si bien Hoberman lo ubica entre 1945 y 1950, por mi parte lo clausuro en 1956 con un film que, a pesar de estar hablado en inglés, su historia, su protagonista, su director y sobre todo las imágenes que presentan dan cuenta en forma simbólica del fin de una era.

En este período encontramos películas de reconstrucción, cortometrajes que intentan dar cuenta de los desastres de la guerra cuya consecuencia aún no se podía medir ni pensar. Cortos como *Der Ruf Tsum Leben* (Maurice Wolf, 1946) o *Di Kinder Fun Di Heymen* (Elie Davidson, 1949) funcionan como informativos sobre la situación de los niños después de la guerra o sobre los prisioneros. La situación de los sobrevivientes y de los campos de refugiados será el tema de los últimos largometrajes (en) ídish filmado en Europa; de hecho, aquí encontramos las primeras películas sobre el Holocausto –crimen aún no denominado de ese modo– narradas desde la perspectiva judía. Por un lado, encontramos la película alemana *Lang iz der weg* (Herbert Fredresdorf y Marek Goldstein, 1948), protagonizada y escrita por Israel Becker, que presenta la historia de una familia judía antes de la guerra hasta la supervivencia de algunos miembros en los campos de refugiados; en su final, nos presenta el Estado de Israel como el lugar para iniciar una nueva vida. Por el otro lado, y como indica Marek Haltof (2012), en

la Polonia de posguerra hubo varios intentos de documentar la vida judía luego de la contienda; de este modo, Saul e Izak Goskind, con su productora *Kinor*, junto al director Natan Gross, buscaron el apoyo estatal para llevar adelante dicha empresa. Sin embargo, a pesar de que Film Polski —la oficina estatal polaca que dirigía los asuntos cinematográficos— estaba dirigida por Aleksander Ford se les negó el apoyo buscado¹⁰. A pesar de la negativa, Kinor buscó patrocinio financiero en instituciones como el *American Joint Distribution Committee* y lograron filmar una serie de cortometrajes. En ese marco, en 1948 lograrán hacer el largometraje *Unzere Kinder* (Natan Gross, 1948), nuevamente con la dupla Dzigan y Szumacher quienes habían sobrevivido a la guerra en la Unión Soviética. En este film, la dupla lleva adelante una serie de actuaciones para un grupo de niños huérfanos logrando que a través del humor emerjan los recuerdos sobre el pasado reciente: la película no era otra cosa sino uno de los primeros films que recogían testimonios de sobrevivientes del Holocausto. Esta película no fue aprobada por la censura polaca y solo fue exhibida una sola vez en Polonia, pudiendo ser vista en Israel en 1951 en un festival de cine. Después de la creación del Estado de Israel y bajo las restricciones estalinistas, no había lugar para una productora como Kinor en la Polonia comunista. Los Goskind como también Gross, terminaron emigrando al nuevo estado judío.

En Estados Unidos, Joseph Seiden volvió al cine (en) ídish en 1950 produciendo una sucesión de películas: la adaptación de la obra de Jacob Gordin *Got, Mentsh un Tayvl* (Joseph Seiden, 1950), *Three Daughters* (Joseph Seiden, 1950), basada en la obra de Avraham Blum, y la película de compilación *Monticello, Here We Come* (1950). *Got, Mentsh un Tayvl* contó con un mayor presupuesto, pero la producción resultó bastante primitiva y el producto final resultó de mala calidad y la respuesta del público fue casi nula. Algo similar ocurrió con *Catskill Honeymoon* (Josef Berne, 1950), un musical de variedades en ídish promovido por los productores musicales Martin Cohen y Hy Jacobson, el film tuvo éxito, pero «en el circuito de las residencias de ancianos y de rehabilitación» (Goldman, 1983:153). El mercado del cine (en) ídish estaba agotado, gran parte de sus espectadores europeos habían sido exterminados, en los Estados Unidos de posguerra la primera generación de inmigrantes si no habían fallecido en la contienda bélica ya se había jubilado y sus hijos buscaban concretar el sueño americano antes que rememorar el *shtetl* que nunca conocieron; tampoco en Polonia había lugar para producir estas películas. Por otro lado, la creación del Estado de Israel en 1948 significó también la afirmación del «nuevo judío» que en nada se parecía al de Europa del Este; a su vez, al adoptar al hebreo como idioma oficial, el ídish quedaba así relegado y marginado. Ese fue el lugar que le fue quedando a la cultura ídish en general y al cine en particular. En ese contexto, el vehemente Joseph Seiden también dejó de hacer películas.

El canto del cisne del cine (en) ídish estará con la producción independiente *Singing in the Dark* (Max Nosseck, 1956). Producida y coprotagonizada por el humorista Joey

10. Según Gross, Ford les respondió: «¿Para qué quieren películas judías? Ya no hay más judíos» (Haltof, 2012:20).

Adams, la película partía de una historia de Moyshe Oysher y Max Nosseck que, con escasos recursos de producción presenta la historia de un sobreviviente del Holocausto que sufre amnesia total. En los Estados Unidos, Leo trabaja como recepcionista de un hotel, pero una noche, cuando un comediante le da de beber, este comienza a cantar y descubre que posee una gran voz, pasando así a trabajar en un club nocturno. Al mismo tiempo que comienza un tratamiento psiquiátrico, recibe de unos gánsteres un fuerte golpe en la cabeza y eso le permite recordar que se llama David y que era hijo de un gran *jazán* judío. Poco a poco recupera la memoria, recordando la pérdida de sus padres y de su familia en Europa, finalmente abandonará su prometedora carrera como cantante en clubes nocturnos para volver a oficiar como *jazán*.

Si bien esta película está hablada en inglés, debido a su principal actor y a su director, a su temática y a las imágenes oníricas que presenta, simbólicamente representa y pone en imágenes –como luego se verá– el fin de una era, rememorando un tiempo, una forma de vida que ya no existe más.

9. Los temas del cine (en) ídish

Como ya se ha dicho, el cine (en) ídish debe ser insertado y pensado en esa cultura, en ese modo de vida, tejiendo un vínculo particular con otras formas artísticas y expresivas que se han mencionado en las secciones anteriores. Más que un cruce, el cine se embebió en forma directa tanto de la literatura como del teatro para adaptar obras clásicas como también éxitos ya probados. Con el cine, la cultura ídish intentó hacerse camino tanto en la forma artística del siglo XX como también en la cultura popular; dicho camino fue arriesgado, dando lugar a éxitos como a fracasos. De este modo, se llevaron a la pantalla obras de Aleijem, Goldin, Anski, Opatoshu, entre tantos otros, permitiéndole al cine (en) ídish complementar, y en ocasiones, incluso suplantar al teatro.

El cine (en) ídish temáticamente abordó un espectro amplio, en cuyos polos podemos encontrar la vida judía ortodoxa en uno y la asimilación en el otro. Como se ha dicho antes, a pesar de su asiento en la tradición literaria y dramática no se trataba solo de

un cine nacional sin estado-nación, sino de un cine nacional que, con cada presentación, creaba su propio estado-nación efímero. Lengua cargada de ideología, el ídish fue muy importante para aquellos nacionalistas que rechazaban la religión, pero se resistían a la insistencia sionista en una patria reconstruida (Hoberman, 1991:5).

Si bien, como luego se verá, el cine (en) ídish poseía cierta tendencia hacia la nostalgia, muchas de sus películas presentaban temas y situaciones contemporáneas y seculares: el cine (en) ídish fue un cine de «hijos», los que lo movilizaron eran jóvenes que rondaban los treinta años y que vieron aquí tanto una oportunidad comercial y artística a la vez como una forma de darle a la cultura ídish una nueva dignidad, de hacerla ingre-

sar al siglo XX. Con ello, no se trataba solamente de recurrir al nuevo medio, sino que también era una cuestión social y política: dentro del mundo judío muchos intelectuales ídish se habían acercado a ideologías más seculares que ponían en crisis la identidad judía comunitaria.

El cine (en) ídish también encerraba una paradoja que ataba su suerte tanto a corto como a largo plazo: si bien el ídish era un idioma internacional —es decir, no se hablaba en un único lugar, región o país— el público de estas películas era mayoritariamente —por no decir exclusivo— judío y predominantemente de clases bajas, y a pesar de que el acceso a las mismas no estaba restringido a otro tipo de público, los circuitos de exhibición y difusión resultaban ser en su mayoría comunitarios. En esa dirección, si bien las películas judías soviéticas presentaron situaciones en el *shtetl* o comedias, trataron con mayor frecuencia la miseria de la opresión zarista y, posteriormente, su lugar en la revolución; en cambio, las producciones polacas resultaron más fatalistas y fantasiosas, y se asentaban en el folclore jasídico. En ambos centros de producción, a pesar de sus diferencias políticas e ideológicas, las películas presentaban cierto impulso de preservación, de cuidado de la tradición y de la cultura: a pesar de los cambios históricos, las costumbres se mantenían.

En cambio, en el cine producido en los Estados Unidos, sin dudas el estilo o género más recurrido fue el melodrama familiar, poniendo en tensión una vida anterior y la llevada adelante en el Nuevo Mundo. Así, las familias se desintegraban, pero en pos de la movilidad social ascendente, de la descendencia ya americanizada que abandonaban —o buscaban reencontrar— los lazos con el Viejo Mundo. En ese contexto, los padres se sacrificaban por sus hijos, funcionando las películas como sitio para espejar los cambios producidos por la migración al Nuevo Mundo sobre la cultura y los valores tradicionales. De este modo, un tropo frecuente fue el del casamiento, tanto la concreción del mismo como la búsqueda de pareja para el matrimonio. Esta unión no solo permitía presentar música y danzas tradicionales judías, sino que también era una forma de dramatizar, de poner en escena, las costumbres y el deseo de perpetuar al pueblo judío.

Como plantea Hoberman (1991: 9), el cine (en) ídish puede ser pensado como un Jano, presentando sus dos caras la dislocación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre los padres y los hijos, entre la comunidad tradicional y la sociedad industrial, entre el trabajador y el *allrightnik*¹¹. Como sostengo desde el comienzo de este texto, el cine (en) ídish es también registro de un mundo en cambio: mientras que en Europa las películas se referían a épocas pasadas, en los Estados Unidos se apelaba a un mundo lejano, a la Tierra de los Padres, con nostalgia, pero al mismo tiempo ese cine presentaba personajes asimilados, que buscaban cumplir el sueño americano. Si bien compartía su clase con el espectador europeo, el estadounidense estaba conformado primeramente por inmigrantes que había llegado a ese país en las primeras décadas del siglo XX. Así, el

11. Expresión coloquial del ídish estadounidense para referirse a una persona que ha triunfado en la vida económicamente pero que se considera vulgar.

ídish no era el idioma solamente de la aldea sino también del judío común, del popular –a diferencia de la intelectualidad judía que apelaba al hebreo–, asentado en los centros urbanos. De este modo, la doble cara implica también dar cuenta y representar un mundo en su ocaso: en efecto, aquellos que han historizado el *shtetl* (Petrovsky-Shtern 2014; Polonsky 2004) han presentado la manera en que para fines del siglo XIX esa forma de vida y de organización social en Europa del Este había declinado y el cine (en) ídish a la vez que miró con nostalgia esa época también representó el paso del *shtetl* a la ciudad, del Viejo País al Nuevo Mundo: una expulsión involuntaria o un abandono necesario. Sea como sea, en la mayoría de sus producciones el cine (en) ídish es la representación de la pérdida, de la nostalgia –por la vida sencilla del *shtetl*– y también de imágenes donde la asimilación se promete como exitosa.

Con todo, resulta sugerente pensar que cuando este cine da paso a su Edad de Oro, en la breve existencia de esta etapa, apeló principalmente a la nostalgia abocándose justamente al *shtetl*. Como sugiere Goldman (1983: 11), cuando los productores buscaron hacer películas de calidad se inspiraron en clásicos de la literatura y teatro ídish tratando con nostalgia la vida judía en Europa del Este que muchos inmigrantes seguían considerando su hogar. En el Nuevo Mundo, la asimilación y la aculturación habían cambiado las costumbres de la existencia judía; en el *shtetl*, en cambio, los valores y la cultura judíos parecían estar más claramente definidos, y esta geografía representaba un espíritu judío más «puro» que se había perdido en la americanización. Esta es una de las razones por las cuales se puede explicar el éxito que tuvieron películas como *Green Fields* o *Tevya*, dos películas que nos muestran –a pesar de sus conflictos– un mundo idílico y hasta inocente.

Finalmente, no debemos olvidar que en esos años el cine (en) ídish fue también sinónimo del cine judío, un judaísmo que se debatía entre la modernidad y la tradición. Si bien encontramos títulos que exponen narraciones típicas judías, como *Yevreyskoye schastye* o *Der Dibuk*, quizá la tensión entre continuidad y cambio, entre tradición y modernidad –representado por la asimilación y los matrimonios mixtos contra la continuidad de las prácticas familiares y religiosas– estará presente en gran parte de los títulos, siendo ello uno de los grandes temas de las películas. El cine fue un vector de los propios cambios que estaba atravesando el judaísmo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX: como dijimos, mientras que en las películas europeas el cine tenía por lo general al *shtetl* como epicentro, en las estadounidenses la acción solía suceder en la ciudad y recién en la Época de Oro se volverá a dicho lugar. Mientras que en las primeras encontramos tramas más tradicionales, en las segundas el migrante trataba de mantener su cultura a la par que buscaba concretar el sueño americano. Esa tensión no solo se veía en los argumentos sino también en las imágenes; veamos, en consecuencia, algunos ejemplos.

Tomemos dos películas polacas producidas en el mismo período para reparar en el espacio y el vestuario. *Der Dibuk* –Figs. 1 y 2– está ambientada en un *shtetl* y toda su acción transcurrirá en dicho espacio donde se verá también una sinagoga y diversos

rituales religiosos: si bien nos presenta una leyenda mística judía, el mundo que se representa es el jasídico tradicional. En términos visuales no solo nos presenta cierta iconografía jasídica sino también una fotografía plena de claroscuros, con sombras marcadas, próxima en ocasiones al expresionismo. A pesar de su elaborada puesta en escena, de recurrir a movimientos de cámara expresivos y de cuidados encuadres, la película apela a la tradición; vemos, si se quiere, imágenes del pasado. De este modo, esta película conecta al espectador con el pasado y lo invita a este a adentrarse a ese mundo pretérito.



Figuras 1 y 2. *Der Dibuk*

En cambio, si reparamos en *Mir Kumen On* encontraremos un marcado contraste. A pesar de su carácter propagandístico —o justamente debido a ello—, la imagen del judío que se presenta es totalmente contraria a la anterior. Los niños y jóvenes pasan de la enfermedad a la salud, de la «debilidad» a la fortaleza, de la individualidad a lo colectivo: he aquí la imagen del nuevo judío. En consecuencia, no vemos apelación a la tradición, no vemos ornamentaciones tradicionales ni vestimentas típicas, tampoco los hombres usan las barbas características de la imaginería judía: vemos cuerpos trabajando la tierra, cuerpos fuertes y saludables, incluso nos muestran torsos descubiertos para que el espectador pueda comprobar dichos estados. Algunas imágenes, algunos de los encuadres de la película de Ford, se emparentan con producciones soviéticas del período, como *Lo viejo y lo nuevo* (Fig. 3 *Staroye i novoye*, Sergei Eisenstein, 1929) o la perdida *El prado de Bezhin* (*Bezhin lug*, Sergei Eisenstein, 1937)¹² —Figs. 6 y 7—. La película de Ford parece separarse de la tradición judía para emparentarse con la iconografía socialista; *Mir Kumen On*, entonces, es sobre el presente, pero también sobre el futuro, y es hacia allí donde los niños y jóvenes parecen marchar en las Figs. 4 y 5.

12. Esta película tuvo problemas durante su producción y su metraje fue destruido durante un bombardeo alemán durante la Segunda Guerra Mundial; la película se pudo reconstruir décadas después a partir de fotografías de fotogramas que el propio director había guardado. Por otro lado, es preciso señalar que el guión de esta película estuvo a cargo de Isaak Babel entre otros.



Figuras 3-5. *Mir Kumen On*



Figura 6. Lo viejo y lo nuevo



Figura 7. El prado de Bezhin

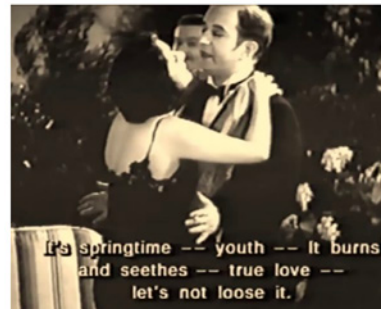
En cambio, la película de Joseph Seiden *Kol Nidre*, realizada en 1939 en Estados Unidos, vemos tanto un vestuario como un espacio diferente al europeo. Aquí el protagonista usa traje y sombrero, una moda típica urbana mientras que las mujeres también siguen dicha tendencia, no solo en su ropa sino también con su peinado –Figs. 8 y 9–.

Por otro lado, el espacio que vemos ya no es la aldea tradicional sino un departamento, locación urbana por excelencia. En ese marco, la película logra combinar el melodrama y la comedia romántica con canciones populares y litúrgicas; este pastiche de temas y estilo es también una forma de comprender el ídish en la transición generacional.



Figuras 8 y 9. *Kol Nidre*

En *His Wife's Lover* se nos presenta tanto un vestuario como un espacio secular, aquí ya no hay lugar para lo religioso o lo litúrgico –Figs. 10 y 11–, ya que gran parte de la acción transcurre en cabarets o clubes nocturnos. Protagonizada por el comediante Ludwig Satz, la película de Goldin, más próxima a las producciones de Hollywood, es así una muestra de la asimilación de la cultura ídish en los Estados Unidos.



Figuras 10 y 11. *His Wife's Lover*

A la par de las imágenes urbanas de los títulos anteriores, en 1937 Edgar Ulmer dirige *Green Fields*, uno de los hitos más importantes en términos artísticos en la breve historia de este cine. A diferencia de los films de Seiden o Goldin, aquí el *shtetl* y la tradición se encuentran presentes ofreciendo así un melodrama romántico que transcurrirá exclusivamente en ese espacio. A diferencia de *Der Dibuk* la fotografía resulta más clara, más luminosa, podríamos decir incluso más alegre. El *shtetl*, representado como un espacio insular –vemos en la Fig. 12 un amplio campo, como si nada hubiera a los alrededores– es también un paraíso, un momento y lugar idílico –Figs. 13 y 14– por el cual se apela a la nostalgia –tanto por el hogar perdido como el hogar nunca conocido, pero aun así añorado– del espectador.



Figuras 12-14. *Green Fields*

Finalmente, estas tensiones estarán presentes en *Singing in the Dark*. No es casual que la oscuridad esté presente desde el título ya que el mundo que presenta la película efectivamente es sombrío. Mientras que *Green Fields* nos trae un mundo idílico, luminoso y claro, el film de Nosseck trae un mundo destruido, apela a reminiscencias de una época que ya no existe y, a pesar de su final reparador, a lo largo de la película prima una sensación de languidez. Así, si las películas de la Época Dorada del cine (en) idish apelaban a la nostalgia; las de posguerra, a la melancolía.

Ya desde el inicio de *Singing in the Dark* nos encontramos en la oscuridad; en efecto, en las primeras escenas nos muestran a David en un campo de concentración, y en él, durante una selección, es separado de su madre, que pronto será asesinada –Fig. 15–. La penumbra estará presente a lo largo del metraje, explotando la habilidad del experimentado director de fotografía Boris Kaufman; así, incluso en los momentos de cierta alegría, cuando David, quien a causa de su amnesia ahora es Leo, canta, lo hace en la oscuridad: prestemos atención a la imagen, incluso su vestuario, un traje negro, resalta su estado mental y anímico –Fig. 16–, aunque sea feliz cantando, en el fondo parece un canto triste.

Figuras 15 y 16. *Singing in the Dark*

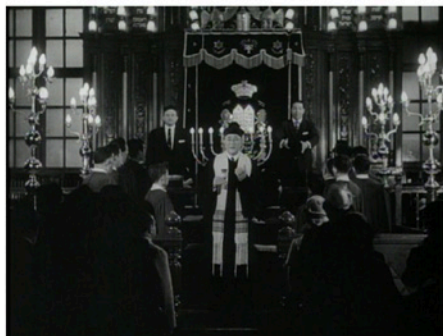
En sus sesiones de terapia, Leo intenta recordar y reconstruir el pasado. Sus recuerdos son también oscuros y borrosos; y si bien logra rememorar que su padre era *jazán* ese recuerdo no puede formar una imagen clara –Fig. 17–. Estas sesiones sin dudas serán beneficiosas para Leo, que lo incentivarán a cantar mejor, volviéndose un sólido acto en el club en el cual trabaja. Empero, esa aparente felicidad nos es mostrada apelando al claroscuro: en la Fig. 18 vemos un encuadre similar a la imagen 16, ahora Leo viste un saco blanco, lo que parece sugerirnos que ha salido del estado anterior; sin embargo, la misma oscuridad lo rodea.

Figuras 17 y 18. *Singing in the Dark*

Finalmente, luego de una pelea en el club en la cual Leo es herido, el golpe –apelando a un recurso estereotipado para la cura de la amnesia– parece restablecerle los recuerdos. Comienza así una bella y a la vez triste secuencia, en la cual Leo, ahora nuevamente David, ingresa a las ruinas de una sinagoga para cantar una oración tradicional por última vez¹³. Filmadas bajo un manto de oscuridad, la inmensidad de estas

13. Estas escenas fueron filmadas en la sinagoga de la calle Levetzow de Berlín –conocida como la Sinagoga de Tiergarten–, que fue gravemente dañada durante la *Kristallnacht* en 1938. Posteriormente fue utilizada por los nazis como un centro de deportación y durante los bombardeos aliados en 1945 sufrió daños irreparables, debiendo ser destruida en 1955. Estas escenas fueron, quizá, las últimas imágenes registradas de dicha sinagoga.

da cuenta no solo de la soledad de David –la del sobreviviente del Holocausto en esa época– sino también de la hecatombe, del arrasamiento de un modo de vida (Figs. 19-22). Finalmente, y a pesar del panorama desolador, David vuelve a oficiar como *jazán*, ha recuperado su pasado, su identidad. El film, a pesar de la tristeza y melancolía que irradia, finaliza con un mensaje de esperanza: a pesar de las ruinas, hay vida; David, su familia, su mundo, perdura en su voz (Fig. 23).



Figuras 19-23. *Singing in the Dark*

Aunque faltarán unos años para que el Holocausto en general y el trauma del sobreviviente en particular sean temas recurrentes en el cine, *Singing in the Dark* clausura

una época, sugiriendo que existió un mundo, una cultura, a la que nunca más se podrá habitar, incluso la supervivencia no implicará un volver a un pasado; en otras palabras, ya no se podrá volver al idílico mundo de *Green Fields*. Por otro lado, el film de Oysher también nos sugiere la emergencia de un nuevo tema en el cine que llevará a cambiar las matrices narrativas y visuales: el advenimiento del cine sobre el Holocausto.

10. A modo de cierre

Nos propusimos pensar al cine (en) ídish como un documento de la cultura arrasada por el Holocausto. Si bien como sugerí a lo largo del texto el mundo ídish se encontraba en crisis antes de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto le dio la herida mortal, acelerando un proceso que quizá conducía hacia esa dirección.

Como mencionara, después de la guerra el cine (en) ídish no se pudo reconstruir por razones políticas, ideológicas y sociales; pero también porque las películas ya no podían representar el mundo arrasado. Así, las escasas producciones de posguerra no son sino sobre la destrucción: incluso *Unzere Kinder*, con sus aires de comedia, resulta melancólica.

Sería ingenuo, sin embargo, pensar que el ocaso del cine (en) ídish sucedió por una sola razón. Como se señaló antes, el Holocausto aceleró un proceso que de alguna manera ya estaba en marcha. El propio cine (en) ídish, como se trató de ilustrar brevemente, estaba mostrando en su propia época las tensiones que existían en el interior de la vida judía. De este modo, la creación del Estado de Israel reconfigurará la vida judía en general y al cine en particular. Por un lado, al promover al hebreo como idioma oficial, el ídish y lo que este conllevaba, quedó desplazado y marginado; en el nuevo país se había forjado una identidad particular, una idea de judío, en la cual no había espacio para el judío de Europa Oriental. De hecho, recién en la década de 1970 se permitirá la proyección de películas (en) ídish en ese país¹⁴.

Es preciso también recordar una cuestión. Dado que otros cines no tomaban lo judío como tema, el cine (en) ídish fue el cine judío al menos hasta la primera mitad del siglo XX. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la creación del Estado de Israel reconfigurará también el panorama cinematográfico ya que desde allí se producirán películas que servirán como termómetro de las discusiones en torno a la identidad judía. En los cines centrales, sobre todo en Hollywood, el antisemitismo comenzará a ser un tema recurrente y, en forma posterior, el Holocausto se volverá un género en sí mismo, filmando gran parte de las cinematografías mundiales películas que abordarán diversos matices del genocidio. Posteriormente, la década de 1970 trajo un recambio generacional de realizadores, habilitando que muchos pudieran expresar su identidad judía sin la auto-

14. La animosidad contra el ídish ya podía verse durante el *Yishuv*. Cuando se proyectó *Mayne Yidishe Mame* (Joseph Seiden, 1930) en Tel Aviv en 1930, algunos espectadores arrojaron tinta a la pantalla y bombas de olor. El boicot continuó en el exterior del cine con una manifestación que exigía que la película sea quitada de cartelera y no sea proyectada nunca más (Shohat 2010:48).

censura de las décadas anteriores. Así, directores como Woody Allen y Barbra Streisand posibilitaron volver a pensar lo judío en los Estados Unidos. También es preciso señalar el éxito comercial que significó la adaptación de *Fiddler on the Roof* (Norman Jewison, 1971), película que volvía a poner en pantalla al *shtetl*. Esta experiencia en nada iguala lo que fue la Época Dorada del cine (en) ídish; sin embargo, la actuación en ella de Molly Picon funcionó como puente entre aquella época y ese presente. En las décadas subsiguientes el cine se volverá una valiosa herramienta para meditar y acompañar las nuevas discusiones en torno a lo judío, los judíos y el judaísmo con producciones realizadas en diversas partes del mundo (Abrams 2012). Estas películas, de alguna manera, resultan herederas del cine que relevamos a lo largo de este escrito.

Realizado en los márgenes de la industria cinematográfica, el cine (en) ídish fue una empresa riesgosa y una verdadera aventura. No existían fórmulas probadas ya que lo que funcionaba en un caso podía no hacerlo en la siguiente experiencia; de este modo, directores y, sobre todo, productores podían ganar mucho en su primera experiencia y perderlo todo en la segunda. Así y todo, algunos se arriesgaron y consiguieron construir una pequeña gran obra en esta breve historia. El cine (en) ídish fue una oportunidad para algunos y una necesidad para otros; de este modo, en su corto tiempo de existencia, pareció lidiar por el reconocimiento en múltiples niveles: por ser un cine válido y comercialmente fiable, por ser ubicado junto a otras formas artísticas de la cultura ídish y, a la vez, alcanzar una voz propia, ser capaz de lograr productos de calidad artística, y ser considerado el cine de lo judío.

Hoy se nos presenta como documento de una cultura exterminada y también como documento de una época. En ese mismo movimiento, no solo podemos ver cómo se pensaba el mundo ídish y lo judío en aquel presente sino también cómo en ese presente se pensaba el mundo judío del siglo XIX. El cine (en) ídish, finalmente, nos lega las imágenes de un mundo que ya no existe... o que quizá de un mundo que solo existió en la nostalgia de sus realizadores y espectadores.

11. Bibliografía

- ABRAMS, N. (2012), *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris.
- BORDWELL, D. - STAIGER, J. - THOMPSON, K. (1997), *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BURKE, P. (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- FEIERSTEIN, D. (2016), *Introducción a los estudios sobre genocidio*. Buenos Aires: FCE/Eduntref.
- FERRO, M. (1995), *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GABLER, N. (1989), *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*. Nueva York: Anchor Books.

- GOLDMAN, E. A. (1983), *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past an Present*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- HALTOF, M. (2012), *Polish film and the Holocaust. Politics and Memory*. Nueva York: Berghahn Books.
- HOBERMAN, J. (1991), *Bridge of light: Yiddish film between two worlds*. Nueva York: Museum of Modern Art/Schocken Books.
- KOONZ, C. (2005), *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*. Barcelona: Paidós.
- KOSZARSKI, R. (2008), *Hollywood on the Hudson. Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- MACDONALD, D. (1956), *El cine soviético: una historia y una elegía*. Buenos Aires: Sur.
- PETROVSKY-SHTERN, Y. (2014), *The Golden Age of Shtetl. A New History of Jewish life in East Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- POLONSKY, A. (Ed.) (2004), *The Shtetl. Myth and Reality*. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization.
- ROSENSTONE, R. (1997), *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.
- ROUSSO, H. (2002), *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SHOHAT, E. (2010), *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris.
- WHITE, H. (2010), Historiografía e historiofotía. En White, H. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Filmografía
- ARKATOV, A. (Dir.) (1912), *Lekhaim*. Rusia: Pathe.
- ARKATOV, A. (Dir.) (1913), *Gore Sarry*. Rusia: Khanzhonkov.
- ARKATOV, A. (Dir.) (1917), *Der blutiker shpas*. Ucrania: s/d.
- ARKATOV, A. (Dir.) (1918), *Ven Ikh Bin Rotshild*. Ucrania: s/d.
- BERNE, J. (Dir.) (1939), *Mirele Efros*. Estados Unidos: Credo Pictures.
- BERNE, J. (Dir.) (1950), *Catskill Honeymoon*. Estados Unidos: Pictorial Ventures.
- BRESLAUER, H. K. (Dir.) (1924), *Die Stadt ohne Juden*. Austria: Breslauer Film.
- CROSLAND, A (Dir.) (1927), *The Jazz Singer*. Estados Unidos: Warner Bros.
- DAVIDSON, E. (Dir.) (1949), *Di Kinder Fun Di Heymen*. Francia: s/d.
- EISENSTEIN, S. (Dir.) (1925), *Bronenósets Potiomkin*. Unión Soviética: Mosfilm.
- EISENSTEIN, S. (Dir.) (1929), *Staroye i novoye*. Unión Soviética: Mosfilms.
- EISENSTEIN, S. (Dir.) (1937), *Bezhin lug*. Unión Soviética: Mosfilms.
- ELON, O. - INDURSKY, Y. (Dir s.) (2013-2021), *Shtisel*. Israel: Abot Hameiri Barkai.
- FORD, A. (Dir.) (1936), *Mir Kumen On*. Polonia: Medem Sanatorium Committee.
- FREDRESORF, H. - GOLDSTEIN, M. (Dir s.) (1948), *Lang iz der weg*. Alemania Occidental: International Film Organization.
- GOLDIN, S. (Dir.) (1923), *Ost und West*. Austria: Listo-Picon.
- GOLDIN, S. (Dir.) (1924), *Jiskor*. Austria: Judische Kunstfilm.
- GOLDIN, S. (Dir.) (1931), *His Wife's Lover*. Estados Unidos: High Arts Pictures.

- GRANOVSKY, A. (Dir .) (1925), *Yevreyskoye schastye*. Unión Soviética: Goskino.
- GREEN, J. - NOWINA-PRZYBYLSKI, J. (Dir s.) (1936), *Yidl mitn fidl*. Polonia: Green Films.
- GREEN, J. - NOWINA-PRZYBYLSKI, J. (Dir s.) (1937), *Der Purimshpiler*. Polonia: Green Films.
- GREEN, J. - TOM, K. (Dir s.) (1938), *Mamele*. Polonia: Green Films.
- GREEN, J. - TRYSTAN, L. (Dir s.) (1938), *A Brivele der mamen* Polonia: Green Films.
- GRITSCHER-TSCHERIKOWER, G. (Dir .) (1927), *Blondzhende Stern*. Unión Soviética: VUFKU.
- GRITSCHER-TSCHERIKOWER, G. (Dir .) (1928), *Skvoz slyozy*. Unión Soviética: VUFKU.
- GROSS, N. (Dir .) (1948), *Unzere Kinder*. Polonia: Kinor.
- IVANOV-BARKOV, E. (Dir .) (1927), *Mabul*. Unión Soviética: Sovkino.
- KAMINSKI, A. (Dir .) (1914), *Di Shtifmuter*. Polonia: Kosmofilm.
- MAREK, A. (Dir .) (1911), *Der Vilder Foter*. Polonia: Sila.
- MAREK, A. (Dir .) (1912), *Mirele Efros*. Polonia: Sila.
- MARTEN, A. (Dir .) (1936), *Al khet*. Polonia: Kinor.
- MARTEN, A. (Dir .) (1939), *On a Heym*. Polonia: Alma Films.
- MILMAN, R. - SHPIS, B. (Dir s.) (1932), *Vozvrashchenie Neytana Bekkera*. Unión Soviética: Belgoskino.
- MOTYLEFF, I. (Dir .) (1937), *The Cantor's Son*. Estados Unidos: Eron Films.
- NOSSECK, M. (Dir .) (1940), *Overture to Glory*. Estados Unidos: G & L Motion Picture Corp.
- NOSSECK, M. (Dir .) (1956), *Singing in the Dark*. Estados Unidos: A.N.O. Productions Inc.
- ROSHAL, G. (Dir .) (1928), *Yego prevoskhoditelstvo*. Unión Soviética: Belgoskino.
- ROSHAL, G. (Dir .) (1930), *Chelovek iz mestechka*. Unión Soviética: VUFKU.
- S/D (1900), *A Gesture Fight in Hester Street*. Estados Unidos: Biograph.
- SCHWARTZ, M. (Dir .) (1926), *Broken Hearts*. Estados Unidos: Jaffa Art Film.
- SCHWARTZ, M. (Dir .) (1939), *Tevya*. Estados Unidos: Maymon Films.
- SEIDEN, J. (Dir .) (1939), *Kol Nidre*. Estados Unidos: Jewish Talking Pictures.
- SEIDEN, J. (Dir .) (1950), *Got, Mentsh un Tayvl*. Estados Unidos: Aaron Films.
- SEIDEN, J. (Dir .) (1950), *Monticello, Here We Come*. Estados Unidos: Cinema Services Corp.
- SEIDEN, J. (Dir .) (1950), *Three Daughters*. Estados Unidos: Cinema Services Corp.
- SZARO, H. (Dir .) (1925), *Lamedvovnik*. Polonia: Leo Forbert.
- SZARO, H. (Dir .) (1937), *Tkies-kaf*. Polonia: Leo-Film.
- TURKOW, J. (Dir .) (1929), *In di poylishe velder*. Polonia: Leo Forbert.
- TURKOW, Z. (Dir .) (1924), *Tkies Kaf*. Polonia: Leo Forbert.
- TURKOW, Z. (Dir .) (1937), *Freylikhe kabtsonim*. Polonia: Kinor.
- ULMER, E. - BARATOFF, B. - DYMOW, O. (Dir s.) (1938), *The Singing Blacksmith*. Estados Unidos: Collective Film Producers.
- ULMER, E. - BEN-AMI, J. (Dir s.) (1937), *Green Fields*. Estados Unidos: Collective Film Producers.
- ULMER, E. (Dir .) (1939), *The Light Ahead*. Estados Unidos: Ultra Films.

- ULMER, E. (Dir.) (1940), *Americaner Shadchen*. Estados Unidos: Fame Films.
- VILNER, V. (Dir.) (1927), *Benya Krik*. Unión Soviética: VUFKU.
- WAGNER, A. (Dir.) (2020), *Unorthodox*. Alemania: Airlift.
- WASZYNSKI, M. (Dir.) (1937), *Der Dibuk*. Polonia: Phoenix Film.
- WOLF, M. (Dir.) (1946), *Der Ruf Tsum Leben*. Francia: s/d.