

Zayn oder nit Zayn. William Shakespeare en lengua ídish

SKURA, Susana

Eje: Artes del Espectáculo y Judeidad

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro ídish- adaptaciones - traducciones –William Shakespeare*

> **Resumen**

“Shakespeare en ídish” remite a la traducción y la interpretación. “Shakespeare en ídish en Buenos Aires” suma una dimensión al análisis: No solo se lo tradujo al ídish y se lo adaptó en Estados Unidos y Europa, sino también en el sur- sur. La relación entre lengua y etnicidad en el marco del teatro ídish argentino, ubico estas traducciones y adaptaciones como parte de un proceso de modernización, de occidentalización de este grupo étnico, que denomino mimesis de secularización. Desde esa perspectiva me propongo comprender los fundamentos del impacto que ha perdurado en las memorias de mis entrevistados. ¿En qué medida incidieron en él la trama, la fidelidad al original, quién interpretaba esos textos y en qué lengua?

> **Presentación**

Siguiendo la consigna propuesta para estas jornadas presento resultados de una investigación que formó parte de mi tarea en el Instituto durante el 2016 y culminó con una conferencia en la Biblioteca Nacional dentro del ciclo *1616. Shakespeare/Cervantes*.

En el marco de mis investigaciones sobre los usos y representaciones de la lengua ídish y sobre el teatro ídish en Buenos Aires las traducciones y adaptaciones de estas obras constituyen un tema relevante por su persistencia y por sus implicancias. Que Shakespeare haya sido interpretado en una lengua minorizada, considerada durante mucho tiempo incluso por sus hablantes como jerga o jargón resultó un acto que impugnaba la visión purista que la consideró como lengua mezclada, impura, limitada, pobre, acabada, burda, una lengua carente de todo prestigio.

Estas prácticas de traducción e interpretación fueron posibles porque el ídish devino una

lengua de resistencia que, aun sin contar con un Estado, a pesar de la persecución y muerte de la mayoría de sus hablantes del Centro y Este de Europa, se mantuvo en uso como medio de comunicación y expresión. Demostrar que podía ser un medio para la circulación de los textos de Shakespeare fue uno de los múltiples pasos que dieron los hablantes para lograr su legitimación. Si podía ser lo suficientemente dúctil como para realizar esta tarea con éxito, sus defensores podían dar un paso adelante en la impugnación de las ideologías lingüísticas que la veían como una forma pobre del alemán o como una judeolengua de recursos limitados que, lejos de la sacralidad del hebreo, estaba restringida al uso ordinario. Y me refiero aquí a lo que esos hablantes, traductores, autores, actores, audiencias y críticos hicieron con estos textos dramáticos al llevarlos a su mundo. Mostraron que, simplemente, se trataba de una lengua que contaría con toda la versatilidad de la que sus hablantes fueran capaces.

› **Shakespeare en el teatro ídish**

¿De qué modo se apropiaron de Shakespeare, cómo empezó este acercamiento, y cuándo?

En nuestro país ese encuentro se produjo en 1908, cuando el empresario Adolfo Mide contrató a Leonid Sokolov y su troupe, *Yidish Kinstlerishe Drame Operetn Bine*, para interpretar Otelo en el Teatro Israelita de Pasteur 641.

En Estados Unidos esta tarea contaba con tres décadas. Entonces, el teatro ídish ya tenía sus años, desde que en 1863, con los aires renovadores del iluminismo judío, había comenzado su desarrollo en Europa a partir de las obras que se hacían en la festividad de *Purim*, festividad en la que se permite a los judíos beber y disfrazarse para festejar haber sobrevivido a una masacre en la Antigua Persia. Se suele señalar a un seminario rabínico de la ciudad ucraniana de Zhytomyr como el lugar donde Abraham Goldfaden (1840-1908) puso en escena por primera vez una obra en ídish, *Sérkele*, escrita en 1840 por Salomón Ettinger. No era ya una dramatización de un relato del Antiguo Testamento, performance tradicional del ritual del *purimshpil* (actuación de *Purim*). En esa ocasión, el ritual se transformó para dar lugar a, una ficción sobre una mujer ambiciosa.¹

Goldfaden, además, abandonó luego sus estudios rabínicos y se transformó en teatrasta (empresario, autor, director y actor) y en 1878 creó su propio teatro en Rumania, junto a Israel Grodner.² Las obras creadas por Goldfaden durante este primer período tuvieron en cierto modo el espíritu de la *Comedia dell'arte*, pero llevado al mundo de los pequeños pueblos judíos de Europa oriental. Ingresaron al folklore judío por su ritmo, su tono burlón o melodramático, sus personajes y

¹ Esta obra pudo verse en Buenos Aires a mediados de la década de 1960, interpretada por el Teatro Estatal Judío de Varsovia en su primera gira por esta ciudad. "Aquella *Sérkele*, pieza de intriga a la manera de Plauto, con intermedios cómicos, canciones y danzas, que escribió Salomón Ettinger en el siglo pasado, tuvo sus seguidores en toda Europa y en Estados Unidos, entre quienes Goldfaden, llamado "el padre del teatro judío", fue el primero importante." En: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/extranjero/teatro-idisch.htm>

² Israel Grodner: integrante de los *Broder Singers*, popular grupo surgido en Brody, Ucrania. Desde comienzos de la década de 1860 viajaban como actores trashumantes por pueblos y aldeas cantando e interpretando obras en un acto en lengua ídish.

canciones pegadizas incluidas en argumentos sencillos con un final feliz, sumados a las giras constantes por Polonia y Rusia que hicieron, por ejemplo, los *Broder Singers*. (Rotemberg, 1997:18)

Así como para el ídish incursionar en el teatro de Shakespeare implicaba un camino hacia la jerarquización, también tuvo su impacto sobre las trayectorias de los actores. A medida que se fueron haciendo más populares, a ser estrellas que tenían sus seguidores (los *patriotn*), estos actores empezaron a sentir que por más devoción que despertaran dentro de su comunidad, la barrera del idioma los hacía desconocidos para el gran público. En cambio, interpretar a los grandes personajes creados por Shakespeare les permitió traspasar esa "prisión lingüística" y ser apreciados por espectadores conocedores del texto que concurrían al teatro ídish para apreciar sus interpretaciones, gracias a ellas por fin pudieron permitirse competir con colegas no judíos. (Ozick en Berkowitz, 2002: 216). A su modo, los intérpretes de obras de Shakespeare traducidas al ídish pasaron a pertenecer a una tradición más amplia mientras que los que incluyeron en su repertorio adaptaciones de esos textos incorporaron esa tradición reelaborándola en términos propios.

Las traducciones y adaptaciones de estos textos dramáticos (específicamente *El rey Lear*, *Hamlet*, *El mercader de Venecia*, *Otelo* y *Romeo y Julieta*) guardan diferentes grados de distancia con respecto al original. Algunos autores, como Jacob Gordin, le agregaron marcadores de judeidad, pero no todos lo hicieron. Otros conservaron los personajes y escenarios originales cambiando el énfasis buscando llegar a la sensibilidad de sus audiencias.

Encontramos diferentes opciones: traducciones que conservan el título y el texto (*Hamlet*, *El mercader de Venecia*); adaptaciones que no modifican el título pero sí le texto (ver figura 1), o que modifican el título pero dando señales claras de que se trata de una obra de Shakespeare (por ejemplo *Shylock* o *Shylock y su hija* (ver figura 2), donde se apunta a la relación con su hija más que a su condición de mercader y a su ubicación en Venecia), otras que mencionan el vínculo en el subtítulo (*Mírele Efros o la reina Lear judía*, *El cantor ciego* o *El Otelo judío*), y obras que no se vinculan expresamente pero han sido percibidas por sus contemporáneos como versión, por ejemplo, *Los hermanos lituanos Luria*, a la que Y. L. Peretz calificó de versión judía de *Romeo y Julieta* (Berkowitz op. cit.: xi), podemos sumar la inclusión de algún fragmento como el monólogo de *Hamlet*. En el caso de *Der Yiddisher Kenig Lir*, además del señalamiento en el nombre de la obra hay menciones directas al mismo Viliam Shekspir y a *El rey Lear*, que Gordin pone en boca de uno de sus personajes justamente el más secular, apodado el alemán.

El teatro ídish es interesante por su disposición a actuar la judeidad en sus propios términos. En *Der ídisher Kenig Lir/El Rey Lir judío* (1892), Jacob Gordin muestra modalidades de judeidad puestas en tensión. Para ello articuló reflexivamente el texto clásico de W. Shakespeare con la historia tradicional de *Purim* dentro de un argumento moderno y secular, como una de las aproximaciones a la modernidad occidental propias de fines del siglo XIX. (Skura 2016)

Gordin llegó desde la Rusia zarista a Nueva York, se transformó en dramaturgo y llegó a ser considerado el renovador de la escena ídish. No solo se animó a proponer un *Rey Lear judío*, en *Mírele Efros* lo transformó también en madre judía. Esta obra fue muy exitosa, tuvo su versión fílmica (Dimov 1939) y la actriz polaca Bertha Kalish interpretó a *Mírele Efros* y a una *Hamlet* femenina que estrenó en ídish en Nueva York en 1901, pocos meses después de que Sarah

Bernhardt lo hiciera en Londres (Howard 2007).

› **Zayn oder nit Zayn... Ídish teater?**

Estas traducciones y adaptaciones, ¿son o no son teatro ídish? ¿Son o no son Shakespeare? Durante el período de auge de estas puestas la respuesta pudo haber sido, ES Shakespeare pero, "*Fartaytsht un farbesert*" (traducido al ídish y mejorado). Esta frase, que se inauguró para el estreno de Hamlet, fue considerada por el especialista norteamericano Joel Berkowitz como el resultado que expresa una mezcla entre las exageraciones características de la retórica publicitaria que estaba de moda en el siglo XIX, el orgullo étnico y cierto complejo de inferioridad. Veo allí también el deseo de apropiarse de estas obras, de integrarse a una tradición teatral mayor en términos propios, adaptándola al estilo de los dramas y comedias judíos. Berkowitz se pregunta quién podría creer que realmente esas adaptaciones fueran mejores, y se responde que cuando estas iniciativas comenzaron la audiencia recién llegada de Europa no conocía a Shakespeare, al punto de ser capaz de clamar fascinados al concluir una presentación de Hamlet "¡Autor, autor!" para que el autor subiera al escenario a recibir el reconocimiento de su público! (op cit.; Alter, 1990). Esa audiencia desconocía su biografía, pero se sentía interpelada por sus obras. El teatro era para estos inmigrantes de extracción proletaria tanto en el hemisferio norte como aquí, una "fábrica de sueños" (Epstein, 2007). Eran inmigrantes judíos de clase trabajadora, hablantes de ídish "que valoraban más lo comunitario que lo individual y la actuación por sobre los juegos sutiles del lenguaje y la traducción, el espectáculo por sobre la literatura, los sentimientos por sobre las ideas, el actor por sobre el autor" (Alter, op cit: 142). Primaba el deseo de encontrarse en el acontecimiento convivial (Dubatti, 2003) y formar parte del intercambio que tenía lugar en ese particular espacio que era el teatro comunitario.

Sin sacralizar al autor ni a los textos, la sagacidad o torpeza del traductor pasaban desapercibidas para los espectadores y críticos y solo en algunos casos se aclara si se había tomado como fuente una versión rusa o alemana. Del mismo modo, el valor como acontecimiento social estaba por sobre las consideraciones acerca de la obra y sus interpretaciones, lo que no habla de una incapacidad de discernimiento estético, ya que los mismos críticos que las comentaban con dureza insistían para que el público asistiera.

Observada con una mirada atenta a la cuestión ontológica en clave cultural, la pregunta por "ser o no ser" parece menos una pregunta individual que una búsqueda de definición identitaria colectiva. Se trataba de asistir a una performance que los involucraba como grupo y lo que se dijera en el escenario, más que repetir a Shakespeare, ponía en juego parte de un proceso particular que trascendía el espectáculo en sí mismo.

Las obras de Shakespeare, reelaboradas por estos traductores e intérpretes que se inspiraban y apoyaban en él para contar historias judías tenían condimentos que permitieron abordar con mayor profundidad temas que fueran convocantes para la audiencia como el amor prohibido, las tensiones intrafamiliares, las diferencias intergeneracionales vividas por la

generación mayor como traiciones inesperadas y difíciles de asimilar.

El lugar del intermediario de Gordin no es menor, porque ¿en qué medida hubieran sido accesibles esos textos, esos héroes que eran reyes y nobles, de otro modo? Encuentro interesante el contraste con la circulación de estos textos en el caso de los judíos ashkenazíes, un grupo social que se esforzaba por occidentalizarse y apelaba a Shakespeare para ingresar al mapa del mundo teatral universal. Incorporaron estas piezas a sus repertorios en un momento de auge del teatro en el que no daban abasto y necesitaban textos dramáticos nuevos. Los teatristas veían que en los escenarios no judíos eran un éxito y los actores que los interpretaban incrementaban su prestigio.

La idea de contar con una versión *superior*, surgió en Estados Unidos, pero también fue frecuente en nuestro país. Y ¿en qué sentido los judíos pensaban que sus versiones eran mejores que el texto original, como decían los afiches promocionales y los críticos de su época? Se las presentaba como versiones más apropiadas, más dinámicas, porque se las acortaba incluso llegando a quitar personajes o fusionarlos, pero también para hacer más prominente algún personaje, como ya mencioné que sucedió con *Shylock*, del *Mercader de Venecia*. Transformar a *Shylock* en protagonista requería un gran trabajo del argumento, ya que solo aparece originalmente en 5 de las 20 escenas (Berkowitz, op cit: 176), pero valía la pena para poder transformar este personaje tabú en uno más atractivo para las audiencias judías, especialmente interesadas en la relación con su hija, la traición, el abandono, el enamoramiento exogámico, el pesar por la ingratitud, así como la visión estereotipada de la relación de los judíos con el dinero (Blumenthal, 2013). Beatriz Seibel cuenta que Mauricio Moscovich se presentó en 1911 en el Teatro Olimpo con un repertorio que incluía *El mercader de Venecia*, y cita a Pablo Palant (1959) quien destaca la valentía que implicaba interpretar en ídish un personaje tabú, el *Shylock* de *El Mercader de Venecia*, ante “un público que huía de la furia antisemita” rusa (Palant en Seibel, 2006: 482). Siguiendo esta línea, cabe agregar que la obra se volvió a dar en el IFT en el año 1944, con dirección de David Licht.

Por medio de ciertas operaciones textuales se buscó la comprensión y aceptación del público. Por ejemplo, el poeta Joseph Bovshover tradujo casi literalmente la obra *Shaylok, oder der koyfman fun venedig* (Shylok o el comerciante de Venecia) en 1899. Sin embargo hay partes, como las del requerimiento de la libra de carne, en las que se aleja del texto original para ser más pedagógico. Casi una década más tarde la publicó en Estados Unidos con una introducción y una breve biografía de Shakespeare que describe su infancia en el "*shtetl*" (puebitito) de Stratford-upon-Avon. En esta versión, se indica que Salerio y Jessica rompan la cuarta pared para explicar a la audiencia que Shylock desea la libra de carne a pesar de que el matrimonio entre Bassanio y Porcia permitiría a Antonio devolverle el dinero que le debe. En otro momento de la obra, Shylock se encuentra en la corte y rechaza el pago sin dar una razón muy clara y antes había expresado que no veía el sentido en cobrarse esa deuda. Una posible lectura se relaciona con el sentido que le da a la carne, ya que Jessica es parte de su propia carne, por lo que después de la huida de Jessica con Lorenzo, su propia carne lo ha traicionado y Shylock desea carne, al menos para alimentar su revancha. Así lo presenta también Maurice Schwartz en la versión que estrenó en su teatro de Nueva York, *Shylock y su hija* (1947). (Lehman, 2013) Alter señala que en esos años la familia constituyó un recurso de supervivencia ante la persecución y la dispersión y ve allí una razón por la

cual obras como el Rey Lear judío tuvieron esa acogida. Los autores conocían y se atenían al gusto de sus audiencias, que ellos valoraban por sobre la fidelidad al texto y sus juegos de palabras o la incorporación de todos los personajes. (Alter, op. cit.)

Las traducciones de Bovshover o las adaptaciones de Gordin, que difieren entre sí en cuanto al apego al texto original, sirvieron cada una a su manera para que el público accediera a versiones de Shakespeare que le resultaran cercanas. El personaje de Shylock, además, tematizaba la relación con el exogrupo. Se considera que este personaje fue el que consagró a Jacobo Adler (1901) porque, más que un ser vengativo, su interpretación lo mostraba movido por el orgullo (<http://www.nytimes.com/1982/09/19/theater/when-lear-spoke-yiddish-100-years-of-jewish-theater.html?pagewanted=all>)

En su *Rey Lir*, Gordin articula de modo singular la historia del Rey Lear con el relato bíblico de Esther (la denominada *Meguilat Ester*, relato sobre la historia que se conmemora durante *Purim*) pero le agrega problemas y temas modernos, contemporáneos al autor, y permite apreciar los múltiples recursos con los que cuentan autores y espectadores un ese momento de cambio social y cultural. Como he señalado anteriormente, considero que "si la obra de Shakespeare puede dialogar de esa manera con las preocupaciones judías antiguas y modernas, si podemos hablar de lo judío apelando a Shakespeare es que no somos tan diferentes. (Skura, 2016:40).

La historia de *Purim* funciona como un juego de espejos: Gordin cita explícitamente a Shakespeare para contar una historia judía a una audiencia judía. En los tres casos (*Rey Lear*, *der yiddisher kenig Lir* y *Meguilat Esther*) se presenta un conflicto que amenaza al poder central masculino que garantizaba la cohesión (y la existencia). En los tres casos, hay una mujer (Ester-Estrella/Paloma/Cordelia) que no responde a los imperativos del hombre poderoso. Además, *der yiddisher kenig Lir* tiene de *Purim* y de algunas versiones de Shakespeare, el final "feliz" con el que, obviamente, no contaban las traducciones literales.

Me interesa señalar que el protagonista que propone Gordin no es un rey, a la manera de los personajes de Shakespeare, pero tampoco un personaje religioso o bíblico a la manera de los creados por Abraham Goldfaden. Parte de la historia de una familia (o de un hombre que es rey en su familia, en su comunidad) y muestra al *pater* perdido en la intemperie, desolado y desposeído, cuyos valores y cuyo poder han sido puestos en cuestión y que, al ser traicionado por los yernos religiosos, depende de una nueva generación de post iluministas para que le "devuelvan la luz a sus ojos". Este desasosiego no era extraño a la generación que había perdido el contexto europeo y se encontraba en proceso de adaptación a un mundo diferente. En ese marco de transculturación, a través de préstamos y apropiaciones, la experiencia mimética surge de la porosidad y flexibilidad en la relación de proximidad y no implica una fusión de identidades diferentes, fijas. En el proceso de transculturación las prácticas miméticas (como medio de garantizar la supervivencia) no se deben considerar simples copias sino una forma de alterización. Siguiendo a Taussig (1993),³

³ Este autor define mimesis como la "...facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, ceder y tornarse Otro. La maravilla de la mimesis se encuentra en la copia basándose en el carácter y el poder del original, al punto tal que la representación puede incluso asumir ese carácter y ese poder" (Taussig 1993: XIII). (mi traducción)

podemos decir que ante el reconocimiento del dominio de la cultura occidental, pero a la vez, de la propia fuerza que los lleva hacia un movimiento de puesta en valor de lo propio, desde la perspectiva del grupo minoritario se trataba de imitar al otro, no para convertirse en el otro sino precisamente para diferenciarse de él y ubicarse en un pie de igualdad en esa asimetría. (Skura, 2016).

> **A modo de cierre**

Zayn oder nit zayn... quienes promovieron, elaboraron y asistieron a las funciones de las que he hablado aquí se encontraban ante un dilema existencial acerca de cómo ser ante las opciones que les presentaba el nuevo contexto. Y estas traducciones y adaptaciones, cuyos años de realización pueden parecernos distantes, formaron parte del proceso de occidentalización, de modernización, de mimesis de secularización que atravesaron sus audiencias.

Como los espectadores y los autores, desde mi interés en el vínculo entre lengua y etnicidad, también creo que el impacto que tuvieron estas obras, del que hablé al comenzar, tuvo que ver no solo con la trama, menos aún con la fidelidad al original sino con quién decía esos textos, en qué marco y en qué lengua. Me propuse destacar que hay una diferencia en el sentido o un plus de sentido cuando “ser o no ser” ya no se expresa en la lengua de Shakespeare sino en una lengua minorizada, para un grupo minorizado, donde ese ser remite y hace eco en otras cuestiones.

> **Bibliografía citada**

Adler, J. (1999). *A Life on the Stage*. Nueva York, mimeo.

Alter, I. (1990). When the Audience Called "Author! Author!": Shakespeare on New York's Yiddish Stage. En *Theatre History Studies* núm. 10, pp. 141- 162.

Berkowitz, J. (2002). *Shakespeare on the American Yiddish Stage*. Iowa, University of Iowa.

Blumenthal, S. (2013). *If you tickle us do we not laugh? Yiddish translations of puns and wordplay in King Lear and Merchant of Venice*. Tesis. University of Michigan. Mimeo.

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Epstein L. (2007). *At the Edge of a Dream: The Story of Jewish Immigrants on New York's Lower East Side 1880-1920*. San Francisco, Wiley.

Howard, T. (2007). *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge, Cambridge University.

Lehman, F. (2010). Nisht Kayn Desdemona, Nisht Keyn Dzulieta: Yiddish Adaptations of the Merchant of Venice and the Early Modern Father-Daughter Bond. En *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 4:2.

Rotemberg, A. (1997). Teatro, actores, recuerdos I. En *Raíces*, núm. 33, pp. 13-18.

- Skura, S. (2016). "Gordin es mejor que Shakespeare!" Mímesis de secularización en el teatro ídish. En Skura, S. y Glocer, S. (comps.) *Teatro ídish argentino (1930- 1950) Argentinier ídish teater*, cap. 1, 27-47. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Seibel, B. (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses* Nueva York. Routledge.

> **Bibliografía consultada**

- Pelletieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)* IV. Buenos Aires, Galerna.
- Pukelytė, I. (2015). Reconstructing a Nomadic Network. Itineraries of Jewish Actors during the First Lithuanian Independence. En *Nordic Theatre Studies*, vol. 27, núm. 1, pp. 78-89.
- Rotemberg, A. (1998). Teatro, actores, recuerdos II. En *Raíces*, núm. 34, pp. 5-10.
- Sandrow, N. (1996). *Vagabond Stars. A world History of Yiddish Theater*. Nueva York, Syracuse University.
- Slavsky, L. (1999). *Teatro idish en Buenos Aires*. Fondo Nacional de las Artes. Informe Final. mimeo.
- Teatro Soleil (1957). *Trigésimo aniversario del Teatro Soleil en Buenos Aires 1945-1957*. Buenos Aires, Cultura.

> **Anexo**

- Figura 1. Afiche "Rey Lear. Drama en cuatro actos de Jacob Gordin". Protagonizada por Joseph Shoengold, Menashe Skulnik y Sara Sylvia (Teatro Excelsior) Archivo Fundación Iwo.
- Figura 2 Afiche "Shylock y su hija. Drama en dos partes y 14 cuadros de Ari ben Zahav". Protagonizada por Maurice Schwartz y Charlotte Goldstein. (Teatro Soleil 1947). Archivo Fundación IWO.

120

Teatro EXCELSIOR

Empresa: **ANDRES M. CANEPA**
 CORRIENTES 3234 AL. 33 U. T. (82) MITRE 4637

גרויסע אידישע טעאטער געזעלשאפט פון קאמעדיעס.
 דראמעס און אפערעטעס. לייטונג פון 'נונער'
 ערשטע אקטריסע **סארא סילוויא**

אבשיידס פארשטעלונג פון די גרויסע אידישע קינסטלער
יאזעף שעחננאלד און מנשה סקולניק

פלאטעא \$ 2.50 2.00 1.50 PLATEA	פאפולערע פרויען אין מיטען וואך און זונטאג מאטינעע מיטוואך 8 אויגוסט Miércoles 8 de Agosto a las 21.15 horas	טערטוליא 0.70 TERTULIA
---	--	---

זייט געזונט אידען פון בענאס אירעסו

יאזעף שעחננאלד און מנשה סקולניק אין

קעניג לייר

REY LEAR
 דראמא אין פיר אקטען פון יעקב נארדין

פערזאנען:

JOSEPH SHOENGOLD	דור משה'לע
MENASHE SKULNIK	שטאט
Sr. V. Dorelln	יאפע
Sr. S. Silberberg	חארעז
Sr. I. Handfus	משה חסיד
SARA SYLVIA	טייבעלע
Sra. Hojberg	חנה לאה
Sra. Ginsburg	עטעלע
Sra. I. Rosenzwaig	ניטעלע

גרויסער קאחר און אקטעסטער דיריגירט פון קאמפאזיטאר **מ. האכבערג**.
 זינגע לייטונג **ס. ברום** סופליאר **ש. צוקער**

מארגען חלומות פון ליבע
 ערווארטעט אונזערע געסט אין קורצען
 חיה פרידמאן, קאמיא פלאווינא, ראפאעל נוטהערץ און סא-
שא פרידמאן
 קלארא יאנג, בעזי יאנג און איליא
 טרילינג

Imprenta y Linotipia de Kraslovsky y Pertzovsky, Val. Gomez 2719, Buenos Aires.

Figura 1

22

TEATRO SOLEIL

CORRIENTES 3150 T. A. 79 - 1907

Dirección: Stramer - Peltz - Fekhtman - Naepkin - Glasserman
Asesor Literario: SAMUEL GLASSERMAN



El insigne actor
**MAURICE
SCHWARTZ**

conjuntamente con la
joven actriz
**Charlotte
Goldstein**

en

SHYLOCK Y SU HIJA

DRAMA EN 2 PARTES y 14 CUADROS
ORIGINAL DE ABI BEN-ZAHAV
Dramatizado y puesto en escena por MAURICE SCHWARTZ
Música de JOSEPH HIMSHEINSKY
Bocetos de Escenografía: James E. Hutchins
Director Musical: SIMON TENOVSKY

Figura 2