

Her dem ritem fun regn vos falt

Hacia un estudio de la dimensión performativa del contacto visual-sonoro entre lenguas

FABRO, Lila / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - mlilaf@hotmail.com

» *Palabras claves: performance - judeolenguas – textura musical*

> **Resumen**

Este trabajo es un primer abordaje alrededor del estudio del contacto entre lenguas como un caso específico de textura musical, enlazado al concepto y práctica de la performance y de las artes performativas.

Para el análisis enunciado elegimos las obras: *Cascade* (2016) de Steve Roden y Leandro Jacob, *El ciclo Mendelbaum. 100% Musical* (2016) con dirección de Sebastián Kirzsner y música de Sebastián Aldea, la puesta de *Zeide Shike* (2016) con dirección de Perla Laske, y texto de Perla Laske y Diego Lichtensztein, La serie *OY/YO* (2008-2016) de Deborah Kass, *Chuppah* (2016) de la artista plástica Mirta Kupferminc, y *Judío* (2008) y *Los placeres del ídish* (2012) de Mel Bochner.

Abordamos, así, la práctica y temática del uso del ídish y el contacto entre lenguas – específicamente judeolenguas y lenguas no judías, como así lenguas nacionales- en poéticas contemporáneas de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, en un intento de pensar tanto el devenir de la lengua ídish, como la relación del mismo con prácticas artísticas actuales y otras lenguas.

En relación a esto, destacamos los usos y contactos de las lenguas, tomados los mismos como materialidades sonoras y visuales, como elementos centrales en la estructuración formal discursiva de las poéticas elegidas, como así también de la relación arte-judaísmo como y de la relación musical/sonora entre diversas disciplinas y producciones artísticas.

Destacamos la elección de un corpus no homogéneo sino multidisciplinario con el objetivo de observar las especificidades y consecuencias formales del contacto de lenguas como material textural sonoro en el ancho arco de posibilidades del campo performativo en las diversas artes.

› **Escrituras que suenan**

En una búsqueda por analizar la materialidad del contacto de lenguas en obras plásticas, tomamos, las obras *Chuppah* (2016) de la artista plástica argentina Mirta Kupferminc, *Judío* (2008) y *La alegría del idish* (2013) del artista plástico estadounidense Mel Bochner, la serie *OY/YO* (2008-2016) de la artista plástica estadounidense Deborah Kass, y *Cascade* (2016) del artista multidisciplinar estadounidense Steve Roden y del impresor argentino y *alumni* del Laboratorio de Arte y Cultura Judía-Buenos Aires, Leandro Jacob.

Destacamos, así, que en todas las obras podemos observar un trabajo con el texto y las lenguas judías como tema y asunto de las mismas, cuestión que enlaza a los procedimientos plásticos utilizados.

Chuppah (Kupferminc, 2016) es una obra que formó parte de la muestra *Divided Waters* del colectivo artístico OTT Citizens of the text, encargada por la ciudad de Venecia en conmemoración de los quinientos años del Gueto de Venecia. La muestra exhibida desde el 26 de mayo hasta el 25 de septiembre del año 2016 contó con obras de los artistas: Ghiora Aharoni, Edith Derdyk, Yael Kanarek y Mirta Kupferminc.

Como el nombre lo indica, la conmemoración del Gueto de Venecia por parte de este colectivo fue el trabajo con el texto y a partir de textos. En el texto curatorial de la muestra se puede leer:

"Inspirada en el aniversario de los 500 años del Guetto judío de Venecia, *Divided Waters* indaga acerca de los orígenes y la resonancia del ser a través de las lentes del texto (...) El texto es el ancla que encalla y une – creando un pueblo no de la tierra sino de la letra y de la palabra. Si como Freud decía: el judaísmo es un edificio invisible construido sobre una falta que otorga significado como base cultural, el decreto veneciano de 1516 que forzaba a los judíos a vivir en el primer guetto de Europa, también fue la creación de un territorio cultural" (Muskatblit, 2016).

Así, la muestra explora el acto creativo en la relación entre lo físico, metafísico, entre lo territorial y lo que no lo es; y particularmente la instalación *Chuppah* (2016) de Kupferminc traslada un elemento ritual de las bodas judías y lo poetiza no solamente en el uso del mismo como lienzo sino también en su aspecto simbólico como casa que se encuentra abierta por los cuatro costados para albergar. La *juppah* de la artista, asimismo, se encontraba materialmente realizada con un fragmento del Shir HaShirim – el Cantar de los Cantares- en letras hebreas recortadas y cocidas en la tela/lienzo.

Observamos, de esta forma, el contacto de lenguas presente en una relación ambigua indefinida enmarcada en la propuesta de la muestra en general. Kupferminc utiliza un elemento ritual propio del casamiento que es también una unión. Observamos, entonces, como la unión de la artista se encuentra constituida material y simbólicamente por la relación entre la ritualidad y materialidad textual hebreas en un *palazzo* veneciano en la conmemoración del primer gueto judío europeo, que no obstante, se constituyó en casa, unión y contraste en la ciudad de Venecia. Asimismo, observamos cómo el trabajo

desde los materiales textuales elegidos, presentan un contacto y una reflexión sobre el texto como casa no territorial del pueblo judío pero aún así, varado – a través de cuatro varas específicamente con la *juppah*- en la conmemoración de un gueto y la reflexión sobre el presente y pasado.

Continuamos con *Cascade* (2016), la obra colaborativa entre Steve Roden y Leandro Jacob, obra que formó parte de la muestra *Más allá del sonido*, bajo la curaduría de la historiadora del arte y curadora Anne Laure Chamboissier -curadora especializada en prácticas artísticas contemporáneas con focalización en las relaciones entre el sonido y otras disciplinas artísticas-, exhibida entre el 30 de septiembre y 30 de diciembre del año 2016 en el Centro de Arte Contemporáneo, sede del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero.

La muestra estuvo conformada por instalaciones sonoras o *ambientes intermediales* (Marchan Fiz, 1972) de artistas interdisciplinarios contemporáneos de diversas nacionalidades.

En su texto curatorial, la muestra se inscribe dentro del movimiento o práctica del *sound art*, que hunde sus raíces en las experiencias precursoras de las vanguardias de la entreguerra hasta los años 1960-1970.

La muestra, estructurada como un recorrido sonoro y visual, aborda la problemática del sonido como materialidad o lenguaje en el cruce con las artes visuales, la música y la literatura en el marco de un edificio histórico que aporta su propia significación en relación a las obras allí instaladas. En este sentido, nos parece importante destacar la relación indisoluble entre las obras de la muestra y el lugar físico de lo que fue el Hotel de Inmigrantes.

Cascade (Roden, Jacob, 2016) se compone de siete serigrafías de 50x35cm cada una con único texto variado en siete traducciones del mismo. El texto original –no presente- se trata de la primera estrofa de la canción *Rythm of the rain* (1962), hit comercial internacional, interpretado por la banda musical estadounidense The Cascades, y escrita por John Claude Gummoe, miembro de la banda. El texto original en ausencia es el siguiente: "Listen to the rythm of the falling rain/ telling me just what a fool I´ve been./ I wish that I would go and let me cry in vain/ and let me be alone again" (Gummoe, 1962).

En relación a esto, destacamos que no hay una mención explícita al texto original en la ficha técnica de la obra, más allá de las alusiones al mismo en el título y en las traducciones exhibidas. En este sentido, la competencia cultural del espectador/oyente es de una relevancia considerable en el entramado de nuevas relaciones y significaciones que aporta el conocimiento del texto original en la percepción/lectura de cada una de las serigrafías, y en una lectura de la temática de la obra alrededor de un vacío recuperado visual y sonoramente mediante siete traducciones que conforman, asimismo, los materiales técnicos de la obra descritos en la ficha técnica que incluye a los traductores de cada serigrafía: Esther Barnet, Pablo Cañumil, Sarah Deutschmann, Alicia Di Stasio, Raquel Mandepora, Silvia Sosa y Abraham Lichtenbaum. Vinculado a esto, remarcamos que las lenguas utilizadas no son identificadas en la ficha técnica y el

trabajo con ellas es explicitado en la publicación de la muestra en la cual se pone de manifiesto la elección de las mismas por conformar las lenguas más habladas en Argentina.

Observamos, entonces, el trabajo con el contacto de lenguas a modo sonoro y, asimismo, plástico ya que cada traducción tiene su propia identidad cromática y tipográfica. Destacamos, por ejemplo, la diferencia visual producida en la elección del alfabeto hebreo en la traducción al ídich, en vez de optar por su transliteración al alfabeto latino.

En relación a este ejemplo particular del ídich, la competencia de lectura de la grafía es un elemento necesario, sobre todo en la percepción de similitudes y diferencias sonoras con la traducción al alemán. No obstante, más allá de las competencias culturales o no del espectador/oyente, la lectura de cada lengua conlleva configuraciones sonoras particulares. En ese sentido, en el trabajo con un mismo texto, se prioriza, entonces, más el aspecto sonoro significativo que el semántico.

Observamos, así, la interrelación de la obra de Roden con la temática de migraciones de la muestra y, nuevamente, cómo el contacto y contraste intercultural y la migración constituye el asunto y materialidad de la obra en el trabajo con las traducciones y con el aspecto plástico cromático y tipográfico de las mismas. En este sentido, notamos un efecto plástico perceptivo que contribuye al asunto: el trabajo cromático con las postimágenes de cada serigrafía. Cada traducción separada portadora de una identidad visual determinada, es susceptible de superponerse a otra debido al trabajo cromático y espacial de las serigrafías. De este modo, se genera no solamente una superposición visual sino también sonora en un trabajo con sonidos implícitos y materializados en lo plástico-visual (a diferencia de las obras de los demás artistas de la muestra, en las cuales el sonido estaba presente físicamente).

Por último, remarcamos la asociación de esta obra particular con la cultura argentina, a modo de cartografía lingüística sonora, de un país caracterizado por las relaciones interculturales y migratorias.

En relación a la obra de Roden y Jacob, nos parece interesante analizar brevemente las obras de Mel Bochner y Deborah Kass, ambos artistas plásticos estadounidenses contemporáneos.

De Kass elegimos obras de la serie *OY/YO* (2008-2016) desarrolladas en el tiempo, primero a modo de homenaje bien explícito a la obra *OOF* (1962) de Edward Ruscha, y luego como instalación de la escultura *OY/YO* (2015) emplazada en el Brooklyn Bridge Park en Nueva York entre noviembre del año 2015 y agosto del año 2016.

Nuevamente, observamos la temática y procedimientos imbricados indisolublemente en esta obra en la cual la materialidad y el emplazamiento de la instalación son fundamentales en la lectura de la misma. Desde un ángulo y territorio se lee la obra como *OY*, y desde el ángulo contrario, - desde Manhattan- se lee la obra como *YO*. De esta forma, la obra, por su tamaño monumental formó parte del paisaje de Nueva York durante diez meses no sólo desde una perspectiva visual-plástica sino también sonora. En este

sentido destacamos la elección del color amarillo por su enorme visibilidad y también como herencia y desarrollo de la serie empezada con anterioridad.

Kass retoma el aspecto sonoro de la onomatopeya *OOF* (1962) de Ruscha y lo traslada a una polisemia que resuena y que asimismo conforma parte del universo cultural de la ciudad de Nueva York: remite a la interjección ídish *oy* y al pronombre personal del español: *Yo*, como, asimismo, a las comunidades judía y latina en la ciudad.

Observamos, en el homenaje y también en el desarrollo que hace Kass de la serie *OY/YO* el reemplazo de un lienzo de fondo azul contrastante con el texto, por el paisaje urbano de Manhattan y de Brooklyn; paisaje urbano que involucra también un paisaje sonoro ahora conformado también por los sonidos de las lenguas ídish y español de *oy* y de *yo*.

Asimismo, tomamos las obras de Mel Bochner: *Judío* (2008) y *Los placeres del ídish* (2012) también en relación con la obra de Kass. Las dos obras de Bochner se componen de palabras pintadas que remiten al judaísmo. En la obra *Judío* (2008), Bochner presenta visualmente lo que se va leyendo como interpretaciones posibles de un judío, que es la primera palabra con la que comienza la obra. En este sentido, destacamos que todos los términos se encuentran en inglés.

Por otra parte, en *Los placeres del ídish* (2012), Bochner presenta de una forma similar a la obra anterior, una composición de términos en todos en ídish. De esta forma, observamos el trabajo en conjunto de la materialidad de la obra que se desarrolla plástica-visualmente y asimismo, sonoramente. En relación a esto, destacamos el factor tiempo involucrado necesariamente en la lectura de la obra entera. Por otra parte, en *Judío* (2008), observamos cómo Bochner desarrolla su enumeración visual-sonora con términos que van desde una perspectiva políticamente correcta a una políticamente incorrecta y hasta ofensiva, en un ritmo e intensidad in crescendo –no tanto visual- como sonora.

› **Memorias que suenan**

En relación a esto último, hacemos mención de la obra *El ciclo Mendelbaum. 100% musical*, con dirección de Sebastián Kirszner y música del compositor chileno Sebastián Aldea, estrenada en La pausa teatral en 2016 y siendo el argumento de la obra la historia trágica de una familia judía en Argentina.

En este sentido, destacamos que los conflictos internos a la familia no remiten a cuestiones judías, el texto dramático no presenta una vinculación con lo judío más allá de la elección de los personajes y ciertas escenas que sí remiten al judaísmo como el entierro del *zeyde* y un *kabalat shabat*. No obstante, reparamos en el subtítulo de la obra: *100% musical* para dar cuenta de la construcción de lo judío que se realiza a través del uso de la música, como también ocurre en *Zeide Shike* (2016) de Perla Laske.

En los *Mendelbaum*, el tema para dar entrada a la sala es una variación de *Lemon Cheeky* (Lemon Bucket Orkestra, 2011) en estilo klezmer. Si el texto aún se encuentra ausente, hay un texto sonoro presente a modo de introducción o climatización. A lo largo de la obra se intercalan y yuxtaponen diversos géneros musicales como canciones en estilo klezmer, en estilo musical, malambo, cumbia, reggae, blues, rap y *nigunim*. En relación al uso de los *nigunim*, destacamos las palabras del compositor quien caracteriza a los *nigunim* como *Liber usualis*, como mantras y como materiales melódicos gérmenes y/o presentes a lo largo de la obra. En este sentido observamos materiales melódicos que conllevan una sonoridad hebrea en sí mismos y que se encuentran como inspiración o entremezclados con géneros populares entremezclados directamente en las composiciones y también como parte del conjunto que conforma la música de la obra teatral.

Asimismo, destacamos que la utilización de los *nigunim*, y el uso de la 2da aumentada propio de la escala klezmer *Ahavá Ravá*, por ejemplo en el tema del sacrificio, momento trágico de la obra, marca el componente trágico de la obra desde lo argumental y también desde la elección de un género como el *nigún* que es la incesante repetición de un mantra.

Por último, destacamos que la obra teatral se encuentra en castellano y la misma presenta un tipo de contacto entre lenguas muy explícito en el tema del *zeyde* que, a modo de rap, los abuelos entonan el refrán ídish: *Kleyne kínder, Kleyne tsures: Groise kínder, Groyse tsures*; cantado por los hijos en su traducción al castellano. En este sentido, destacamos esa traducción como una forma que da cuenta de un devenir histórico de la lengua ídish en Argentina afectado por la distancia generacional.

Destacamos, también, que en la ceremonia que se realiza del *Kabalat Shabat*, en el tema Las velas del Shabat (Kirzsner, Aldea, 2016), se encuentra presente asimismo una textura musical conformada por el contacto de las lenguas: hebreo en el rezo y del castellano, con texto agregado. Observamos, así, el uso de diversos géneros musicales como así del contacto de lenguas que se realiza no como citas sino de una forma poetizada y no literal. Los *nigunim* se encuentran como materiales gérmenes muchas veces inaudibles pero en escritura se encuentran ahí. El género klezmer da entrada a la sala y desde los contrastes y presencia de elementos textuales, se construye lo judío en un plano que es esencialmente sonoro e interlingüístico.

Asimismo, mencionamos la obra teatral dirigida por Perla Laske, *Zeide Shike* (2016), cuyo argumento relata la vida de Shike -inmigrante judío llegado de Europa antes de la 2da Guerra Mundial- en el recuerdo de su nieto y su esposa exclusivamente a través del entramado musical de: *Adiós Nonino* (1959) de Astor Piazzolla, *Puente Invisible* (1985) de Marilina Ross, *La añera* (1968) de Atahualpa Yupanqui, *Siempre se vuelve a Buenos Aires* (1995) y *Sueño de Barrilete* (1970) de Eladia Blázquez, *Papirosn* (1932) de Herman Yablokoff, *Vu nemt men a bissale mazel* de Ben Zion Wittler (s/f), *Bay mir bistu sheyn* (1932) de Sholom Secunda, *Amanecer, Anochecer* (1964) de Jerry Bock, *Avinu Malkeinu, Papa, can you*

hear me? (Legrand, 1983), el aria *Va Pensiero* (1842) de la ópera *Nabucco* de Verdi y el aria *Alta en el cielo* de la ópera *Aurora* (1908) de Panizza, entre otros.

De esta forma, volvemos a observar la construcción de lo judío y de la historia de una familia judía en Argentina a través de la música, de la mezcla de géneros y lenguas. Mencionamos, también, que si bien la obra es mayormente un musical, los diálogos presentes son en castellano con presencia de términos y sobre todo, entonación del ídish.

> **Conclusiones**

A modo de conclusión, realizamos un señalamiento común en todas las obras hacia lo textual, hacia el contacto interlingüístico y a lo sonoro musical como el canal principal elegido para desplegar lo judío.

Aún en las poéticas de los artistas plásticos señalamos que el elemento sonoro termina siendo el elemento más pregnante en el desarrollo técnico plástico como la enumeración, la escala monumental de la escultura de Kass, el entramado bíblico en la obra de Kupferminc y el trabajo cromático-espacial con un posible efecto de postimagen en las traducciones de Roden y Jacob.

Asimismo, observamos que el uso de la lengua ídish se presenta de igual forma en todas las poéticas analizadas: es decir, en el contacto con lenguas nacionales -no judías- como el español, inglés, (hebreo o arameo), italiano, alemán y no nacionales como las lenguas indígenas, entre otras, en la obra de Roden y Jacob. En ninguna obra su uso es exclusivo ni aislado; siempre se encuentra en contacto con otras lenguas y hace sentido entre otras lenguas.

En relación a esto, destacamos también la elección gráfica en los usos del ídish – en las obras plásticas, no en las teatrales- que se presenta de forma transliterada en el *OY/YO* de Kass como, asimismo, en la obra de Bochner; y forma no transliterada y en letras del alfabeto hebreo en la traducción de Lichtenbaum en la obra de Roden/Jacob, tipos de grafía que presentan más y menos contrastes como así también acceso a su lectura. En relación a esto, mencionamos que la obra de Deborah Kass (*OY/YO*) ancla su efecto de sentido discursivo precisamente en la transliteración de *oy* y el juego lingüístico con las palabras *yo* – y también con la palabra *hoy* sólo en sonido- con la estructura formal escultórica y su lectura espacial-relativa de la obra.

Asimismo, observamos que la lengua ídish -en sus términos originales- no se presenta en forma de traducción en ninguna obra, ni tampoco explicado o aclarado. En relación a esto, destacamos que la traducción al ídish de la estrofa de *Rythm of the rain* (Gummoe, 1962), no involucra un tipo de traducción del ídish hacia otra lengua sino al revés. En la obra de Roden y Jacob, la traducción no es para hacer

accesible ni para explicar un texto en ídish, sino para poner en ídish un texto en una lengua universal como es el inglés hoy en día, en una valoración de la no homogeneidad lingüística ni cultural.

De esta forma, podemos concluir que los usos que se hacen ídish en las obras analizadas son usos disímiles que pueden englobarse en un tipo de uso posvernacular (Shandler, 2006) de la lengua en el cual se privilegia un nivel secundario o simbólico de las lenguas y no uno primario comunicativo.

Por su parte, en la obra de Kupferminc, no hay uso de la lengua ídish y aún así la incluimos en este corpus ya que si bien la lengua ídish no se encuentra presente (sí lo ídish en el Shir HaShirim), consideramos que el uso de ciertos marcadores de judeidad –como la lengua, el texto y la representación poetizada de la ritualidad judía del casamiento-presentes en la obra pueden ser leídos como gestos de una contingencia que resuelve en la reivindicación de los mismos sólo por su enunciación.

En este sentido, destacamos la poetización de todos los materiales vinculados a la judeidad como así de géneros musicales, teatrales y plásticos, que nos permiten reflexionar sobre nuevas poéticas ídishes ya existentes y nuevas, a través de nuevos usos no sólo de la lengua ídish sino de sus restos, sus enmudecimientos, sus reivindicaciones y sonidos.

El contacto de lenguas constituye un elemento dramático, en todas las acepciones de la palabra *drama* pero sobre todo en la que constituye obra. En todas es un elemento imprescindible que hace drama y trama en sí misma y entre ellas. Las pinturas de la serie *OY/O* (2008-2016) de Kass en homenaje a Ruscha, presentan otras tramas de significados cuando se la piensa en relación a *Judío* (2008) y a *Los placres del ídish* (2012) de Bochner. Hay un efecto de sentido conformado tanto plásticamente por el contraste entre el amarillo y el fondo azul oscuro en referencia a la *guele shtern* (estrella amarilla), al nazismo y a la vida en guetos ¿Cómo dejar de ver la *guele shtern* -en sentido de guetto- en Brooklyn ahora?

Las poéticas entramadas en usos de la lengua ídish en un sentido posvernacular, conforman, así, nuevas cartografías de la lengua y cultura ídish y de sus poéticas. Dicen algo más que la repetición de un discurso multicultural. forman parte de eso pero generan y dicen conflictos. Las sonoridades no son pasivas sino sonoridades y músicas subterráneas –cuya importancia se muestra posterior a la primera vista, en el caso de las obras visuales. En todas las obras el ídish es un material sonoro, que propone también un modo de escucha enmarcado en la disonancia o incluso en la cacofonía.

Pero nos preguntamos si se puede pensar el contacto de lenguas como textura musical cacofónica únicamente? Si se puede hablar de un puro regocijo en la disonancia o una disonancia que viene desde las lenguas y sus encuentros.

En relación al concepto de textura musical quisiera hacer una acotación sobre la importancia que para mí revierte el estudio del contacto interlingüístico como un componente textural-tímbrico que implica necesariamente un estudio de las significaciones y usos de las lenguas, como así de sus formas de

transmisión, que en los casos analizados, implica lecturas de un lenguaje detrás de un lenguaje y formas inconscientes de transmisión.

Bibliografía

- Bochner, M. (2008). Judío [pintura]. Nueva York, Colección privada.
- (2012). Los placeres del ídish [pintura]. Nueva York, Museo Judío.
- Blazquez, E. (1970). Sueño de Barrilete. En Buenos Aires y yo, Buenos Aires, RCA-Victor.
- (1995). Siempre se vuelve a Buenos Aires. En Con las alas de alma, Argentina, Distribuidora Belgrano Norte S.R.L.
- Bock, J. (1964). Amanecer, anochecer. En El violinista en el tejado, Nueva York, Broadway.
- Gummoe, J.C. (1962). Rythm oft he rain. United States of America, Valiant records.
- Kass, D. (2016). OY/YO [escultura]. Nueva York, Brooklyn Bridge Park.
- Kirzsner, S., Aldea, S. (2016). El ciclo Mendelbaum. 100% musical [obra teatral]. Buenos Aires, La pausa teatral.
- Kupferminc, M. (2016). Chuppah [instalación]. Venecia, Italia, Palazzo Fontana.
- Laske, P, Lichtensztein, D. (2016). Zeide Shike [obra teatral]. Buenos Aires, El método kairós.
- Legrand, M. (1983). Papa can you hear me? En Yentl, United Stated, Columbia Records.
- Lemon Bucket Orkestra. (2011). Lemon cheeky. En Cheeky, Canadá, Bandcamp.
- Marchan Fiz, S. (1972). Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte en *En busca del tiempo perdido. Cultura, memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, pp.41-75.
- Muskatblit, R. (2016). *Divided Waters*. En línea: <http://www.veniceghetto500.org/sito/wp-content/uploads/2016/06/Divided-Waters-Curatorial-Statement-ENG-2.pdf> (consulta:15-03-2017).
- Panizza, H. [1908]. Alta en el cielo. En Aurora, Buenos Aires, Teatro Colón.
- Piazzolla, A. ([1959] 1960). Adios Nonino. Buenos Aires, Radio Splendid.
- Ruscha, E. (1962). OOF [pintura]. Nueva York, Museo de Arte Moderno.
- Shandler, J. (2006). *Adventures in Yiddishland. Postvernacular language and culture*. United States of America, University of California Press, 1-202.
- Sholom, S. (1932). Bay mir bistu sheyn. En Men ken leben nor men lost nisht, Nueva York, Parkway theatre.
- Roden, S., Jacob, L. (2016). Cascade [instalación]. Buenos Aires, Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad Tres de Febrero.
- Ross, M. (1985). Puente Invisible. En Cruzando las grandes aguas. Argentina, Discos CBS.
- Verdi, G. [1842]. Va Pensiero. En Nabucco, Italia, La scala.
- Wittler, B. (s/f). Vu nemt men a bissale mazl.
- Yablokoff, H. ([1922] 1932). Papirosn. En Papirosn [obra teatral]. Nueva York, Second avenue theatre world.
- Yupanqui, A. (1968). La añera. En Tierra querida, Argentina, EMI-Odeón.

