

Directores europeos en el teatro judío de Buenos Aires: repertorios y experiencias de dirección en el IFT

Paula Ansaldo

UBA-IAE/CONICET

paulansaldo@hotmail.com

Palabras clave:

Teatro judío. Teatro IFT. Directores europeos. Buenos Aires.

Resumen:

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre los procesos de intercambio, circulación y cooperación que se producen entre los directores europeos que llegan a Buenos Aires durante el período de entreguerras y el teatro judío IFT (*Idisher Folks Teater*-Teatro Popular Judío), donde se incorporan como directores artísticos. Partimos de la idea de que la participación de estos directores en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética del teatro, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

European directors in the Buenos Aires jewish's theatre: repertoires and direction experiences in the IFT

Keywords:

Jewish theater. IFT Theater. European directors. Buenos Aires.

Abstract:

In this essay, I aim to explore the exchange, circulation and cooperation processes that took place between the European directors who arrived in Buenos Aires during the interwar period and the IFT Theater (*Idisher Folks Teater*-Jewish popular Theater), where they became artistic directors. I consider that the participation of these directors in the IFT was fundamental for the development of the aesthetic identity of the Theater, the selection of its repertoire and its consolidation as an innovational company within the Buenos Aires' theater scene.

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) se crea en 1932 en Buenos Aires con el nombre de IDRAMST, en el contexto de un creciente auge del teatro judío que se produce a partir de la década del 30, período en el que Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de

importancia internacional. En este sentido, su desarrollo es tardío con respecto a las principales ciudades teatrales judías en Europa y en los Estados Unidos, que experimentaron su momento de mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish-parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa, y que para ese entonces ya tenían restringido el ingreso a los Estados Unidos. Debido a esto, la ciudad se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas, ya que contaba con una rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. Por lo que durante esos años llegaron a la Argentina numerosos directores, actrices y actores que provenían de compañías teatrales europeas, y que trajeron bajo el brazo ideas y estéticas modernas con las que habían tomado contacto allí, y que influyeron notablemente en el teatro porteño.

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre los procesos de intercambio, circulación y cooperación que se producen entre los directores europeos que llegan a Buenos Aires durante ese período y el teatro IFT, donde se incorporan como directores artísticos. Consideramos que la participación de estos directores en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética del teatro, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

Cultura transnacional, teatro territorial

Para comprender estos vínculos e intercambios es necesario tener en cuenta que el teatro ídish argentino formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de idish-parlantes alrededor del mundo que constituían una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales, ya que el territorio del ídish era simplemente *ídishland*, es decir todo lugar



en donde se hablara ídish. El teatro judío –al igual que las publicaciones periódicas y los libros– operaba así, no dentro de los límites nacionales sino a través de ellos.

Desde la perspectiva de la historia transnacional, el teatro judío de este período constituye una de las denominadas prácticas transnacionales, es decir «prácticas que atraviesan fronteras estatales pero que no surgen necesariamente de agencias o actores estatales, y que pueden operar en tres ámbitos: el económico, el político y el cultural» [Martykanova y Peyrou, 2014: 13]. Reflexionar sobre la circulación transnacional del teatro judío implica por lo tanto, partir de un abordaje cartográfico como el que propone el Teatro Comparado, disciplina que estudia «los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad» [Dubatti, 2012: 110]. Esta mirada cartográfica del teatro resulta útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no necesariamente se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados Nacionales, ya que los directores, actrices y actores judíos trabajaban de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos de la Diáspora: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires. Es por esto por lo que era habitual caracterizar a estos artistas itinerantes como *blondzende shtern* (estrellas errantes), expresión tomada de la famosa novela del autor judío Sholem Aleijem escrita en 1912, que da título a su vez al libro *Vagabond Stars* de Nahma Sandrow [1996], publicado por primera vez en 1977, un trabajo clásico y fundante en la historiografía del teatro ídish.

Por esta razón –y atendiendo a la manera en que se concebía a estos directores en el período que estudiamos– no entendemos por ejemplo a David Licht como un director judío polaco, a pesar de que esta era su nacionalidad de origen, sino como un director que había formado parte de la *Vilner Trupe* y del Teatro Judío de París. A diferencia de un actor inglés que



aunque actúe en España sigue siendo un actor inglés, ligado a una localización geográfica y a una identidad nacional, en el caso de estos directores, la identidad se configuraba no ya en relación a su origen nacional, que en este contexto de movilidad permanente poco decía acerca de su experiencia como teatristas, sino en función de su pertenencia a un territorio específico: los diferentes grupos teatrales judíos a los que había pertenecido.

Es en este sentido que desde el Teatro Comparado, nos interesa problematizar el fenómeno de des-territorialización y la posterior re-territorialización que experimentaron las concepciones teatrales que estos directores traían desde Europa, y que se modificaron y resignificaron al desarrollarse en un nuevo contexto. Asimismo, tomamos en cuenta el concepto de contexto espectacular o inmediato [De Marinis, 1997: 24] que proviene de la Semiótica Teatral y que señala la importancia que debe darse a las condiciones espectaculares concretas de la localidad de producción. Partimos así de la entidad territorial y localizada del teatro que no puede pensarse de manera abstracta o desterritorializada, en tanto que toda práctica teatral implica necesariamente el «acontecimiento convivial» [Dubatti, 20102] es decir, la reunión de cuerpo presente de espectadores y artistas en una encrucijada espacio-temporal real. Es así que entendemos que a pesar de formar parte de una cultura transnacional, el teatro judío de Buenos Aires debe ser pensado como una práctica territorializada, entendiendo que sus características en suelo argentino estuvieron influenciadas por las condiciones específicas del campo teatral porteño.

Los directores del IFT

El IFT nació en 1932, no aún como un teatro sino como un estudio dramático, tal como señala su primer nombre: IDRAMST, siglas de *Idishe Dramatishe Stude*, que en ídish significa Estudio Dramático Judío. En esta primera etapa, el Estudio funcionó como una escuela teatral, creada por integrantes de clubes obreros judíos (como por ejemplo el *Avangard*), que



querían hacer un teatro que respondiera a las necesidades de las masas populares. Al igual que muchos otros teatros independientes, el IFT hunde sus raíces en un grupo de teatro vocacional formado por actores y actrices inmigrantes recién llegados de Europa que querían aprender teatro. La mítica fundación –siguiendo el relato de sus participantes y lo registrado en la revista *Nai Teater* (Nuevo Teatro), el órgano de difusión del IFT– ocurrió un caluroso día de noviembre en la cocina de la casa de Jacobo Gleyzer y Sara Aijemboim¹. Según cuenta David Zvilij, uno de sus fundadores:

En cuanto conseguían trabajo, esos inmigrantes venían de noche a un local en la calle Cangallo 2461. En ese local se daba comida muy barata. Costaba 30 centavos un almuerzo o una cena. En esa casa de comida popular, el Estudio Dramático Israelita alquilaba una pieza y se aprendía teatro desde las 8 de la noche hasta la 1 o 2 de la mañana. [cit. en Ardiles Gray, 1978]

Después de más de seis meses de ensayos, el grupo presentó su primera obra el 1 de julio de 1933: *Los Negros*, de Guerschon Aibinder, seguida en 1934 por *Carbón*, de Galitnicof y Paparigapula. Ambas fueron dirigidas por Jacobo Flapan, de profesión peluquero, siendo su primera experiencia como director teatral. Se hicieron dos y cuatro funciones, respectivamente, en el Teatro Coliseo, con gran asistencia de público. En este período el colectivo comenzó también a montar monólogos, recitados y pequeñas obras, muchas de las cuales se realizaron en diferentes instituciones judías que invitaban al elenco del IDRAMST a presentarse en sus eventos y celebraciones. Esta forma teatral, llamada en ídish *klein kunst* (pequeño arte) debido a su brevedad, resultaba más simple desde un punto de vista práctico y servía también para dar a conocer el trabajo del Estudio entre nuevas audiencias. Es interesante señalar, que a pesar de que estas pequeñas obras fueron muy exitosas entre el público y caracterizaron

¹ Según señala la revista, además del matrimonio Gleyzer (padres del cineasta desaparecido durante la última dictadura militar: Raymundo Gleyzer), los fundadores fueron Z. Zalatnitzky, A. Frusman, H. Kon, B. Kutner, D. Tziguel, L. Savitzky, Feivl, A. Natanson, E. Wasserman, M. Zeleviansky como secretario y como directivos a D. Grinshpan, I. Flapan, L. Factorovsky, también designado cajero.



profundamente el trabajo del IDRAMST durante toda su primera etapa, no aparecieron consignados en el listado del repertorio del teatro publicado en la Revista del 30º Aniversario en 1962, siendo ignoradas probablemente por ser consideradas piezas menores no representativas del trabajo del Estudio.

En los siguientes años, con el creciente antisemitismo europeo y la promulgación de las leyes antisemitas en la Alemania Nazi, comenzó un éxodo de músicos, directores, actrices y actores, muchos de los cuales emigraron a la Argentina huyendo de las persecuciones. En este contexto llegó al IDRAMST el director judeo-alemán God Zhelazo, quien se había formado con Max Reinhardt. Bajo su dirección, el grupo estrenó en 1935 dos obras escritas por dramaturgos soviéticos: *Ruge China* de Sergei Tretiakov y *Cuatro Días* de M. Daniel. Al igual que los dos primeros trabajos del Estudio, la pieza de Tretiakov era un texto de denuncia política que abordaba problemáticas universales y que no tematizaba específicamente cuestiones vinculadas a la vida judía. Sin embargo, ambas obras provenían del repertorio de dos de las más importantes compañías de teatro judío europeas: la *Vilner Trupe* que había montado *Ruge China* en 1933 y el Teatro Estatal Judío de Moscú (más conocido por su acrónimo ruso: GOSET) que en 1931 había estrenado la pieza de Daniel. La elección de estas obras enlazaba así el trabajo del Estudio Dramático con la tradición teatral soviética, que se caracterizaba por enunciar una línea clara en cuanto al contenido ideológico de las obras, sin dar lugar a la ambigüedad, y por la función pedagógica que le asignaba al teatro en tanto educador del pueblo. Pero a diferencia de *Ruge China*, un drama anti imperialista originariamente estrenado en Moscú en 1926 por el teatro de Meyerhold y traducido luego al ídish, *Cuatro días* formaba parte de la nueva dramaturgia judeo-soviética, y había sido escrita por un autor judío soviético en ídish. Los personajes de esta obra pertenecían a la clase obrera judía y su protagonista era un personaje histórico: Iulius Shimeliovich (1890-1919), un activista judío bolchevique que había defendido el Soviet de Vilna, suicidándose antes de ser capturado por las fuerzas contrarrevolucionarias, junto con otros ocho



partisanos. De esta forma, sin dejar de centrarse en un conflicto de trascendencia política, la obra resaltaba la participación específica de los judíos en los primeros años de la Revolución y ponía en escena personajes judíos que no habían subido aún al escenario del IDRAMST.

En cuanto a los aspectos formales, según recuerdan sus integrantes y por lo que puede verse en las fotografías de sus puestas, Zhelazo incorporó un mayor despliegue escenográfico así como escenas de masas, que la temática revolucionaria de las obras exigía, trabajando con más de cuarenta actores en escena. Esto fue posible gracias a que ese mismo año, se incorporaron al elenco del IDRAMST actores y actrices provenientes de un grupo teatral recientemente disuelto: el *Yung Argentine* (Jóven Argentina) que compartía con ellos el objetivo de elevar la calidad artística del teatro judío. En este caso, el número de representaciones fue mayor: cuatro y ocho funciones de cada obra, a sala llena, nuevamente en el Teatro Coliseo.

En 1936 con la partida de Zhelazo, se invitó a trabajar con el Estudio a Josef Schwartzberg, quien había sido asistente de dirección en el Teatro de Arte de Maurice Schwartz en Nueva York, uno de los más importantes teatros judíos de Estados Unidos. Bajo su guía, montaron la obra *Despertar* de I.B. Tziper, que fue interpretada ocho veces. Estrenaron luego *Motín en la casa correccional* de J. Lampel dirigidos por el actor polaco Jaim Brakarz. En esta obra, se sumaron al colectivo teatral los integrantes del Estudio Itzjok Daich, que había sido creada bajo los auspicios del *Actiorn Farein*, la Sociedad de Actores Israelitas.

De esta forma, los grupos teatrales vocacionales que funcionaban durante esos años se fueron disolviendo, fundiéndose progresivamente con el IDRAMST. Es así que el Estudio Dramático se convirtió en el único grupo teatral judío que se mantenía independiente de la búsqueda de lucro, y que aspiraba a elevar el nivel artístico del teatro ídich argentino. En este sentido, el IDRAMST buscaba distanciarse del teatro empresarial judío que para la década del 30 estaba en pleno crecimiento, pero que al depender de la taquilla, no tomaba riesgos en cuanto a la experimentación formal o



estética, como sí lo hacían los grupos vocacionales. A diferencia de estos, el teatro comercial se organizaba en función de un *Star System*, un sistema de estrellas que se sostenía gracias al actor central que venía del extranjero, completando el elenco con actores locales. Los empresarios traían así figuras tales como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff, que garantizaban un éxito seguro de la temporada gracias a su fama internacional. Por lo que los actores argentinos dependían de la llegada de artistas extranjeros para poder actuar en obras de repertorio. La alternativa era participar en pequeñas piezas musicales, operetas o espectáculos de vaudeville que incluían canciones, baile y algunas veces un humor chabacano, que llevaba a muchos críticos a caracterizar estos espectáculos como ‘*shund teater*’ (teatro vulgar, bajo) por oposición a ‘*kunst teater*’ (teatro de arte), un teatro culto, literario, con una calidad estética y moral superior.

Es esta voluntad de hacer un *beser teater*, un teatro de nivel superior, y terminar con la dependencia que sufría el campo teatral local con respecto a las estrellas extranjeras, lo que llevó al colectivo del IDRAMST a emprender la tarea de crear un verdadero teatro popular judeo-argentino, y darle así a la comunidad ídich parlante de Buenos Aires un teatro que pudiese encarnar las nuevas ideas de renovación estética, sin descuidar el contenido ideológico de las obras. Con este fin, crean en 1936 un Comité Pro Teatro Popular Israelita, que realiza una campaña para conseguir los medios y el número de socios suficiente para mantener una actividad teatral sostenida y de calidad. En este mismo sentido deciden en 1937 cambiar su nombre a IFT (Teatro Popular Judío) pasando de identificarse como un «estudio» a denominarse «teatro», superando así la etapa formativa de la compañía. Este proceso culmina en 1940, cuando se constituyen legalmente como una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. El teatro comienza entonces a regirse de acuerdo con un estatuto y a contar con un marco legal. Pasa así a estructurarse a partir de tres elementos: 1) una comisión directiva constituida por intelectuales de



izquierda que se encargaban de la dirección societaria y política de la institución, compuesta por diecisiete miembros, elegida y renovada mediante votación en asamblea de socios; 2) un colectivo artístico (el *shpiler colectiv*) que tenía a su cargo la realización de la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc. y la formación del elenco teatral estable, que a partir de ese momento podía dedicarse plenamente a las tareas creativas; 3) un director artístico, que era quien dirigía el elenco, y las puestas en escena de las obras.

De esta forma, siguiendo el ejemplo de las más importantes compañías de *kunst teater* del mundo judío que tenían una figura clara que las lideraba, el naciente IFT consideraba que para convertirse en un teatro, necesitaba de un director estable. Esto puede verse en las resoluciones que publica el Comité a finales de 1936, donde se establece como una de las tareas principales, invitar a renombrados directores europeos para que realicen una labor sistemática con el elenco. En este mismo sentido, el periodista y crítico Jacobo Botoshansky sostiene en una nota publicada en marzo de 1936, en el n° 4 de la Revista *Nai Teater*:

En general se cree que un mejor teatro no se puede sostener en Buenos Aires, pero esta convicción no está basada en hechos, sino en dichos y tal vez en deseos. Un teatro permanente que no esté construido sobre la base de estrellas, sino sobre obras, actores y un director, todavía no se intentó construir en Buenos Aires².

Por esta razón, una de las primeras decisiones que toma el Comité es la de contratar para hacerse cargo de la dirección artística de la institución a Nahum Melnik y Devorah Rosenblum, una pareja de actores polacos que provenía de la *Vilner Trupe*. Al igual que el IFT, la *Vilner Trupe* había nacido a partir de un grupo de teatro vocacional, en 1915: el colectivo denominado FADA (*Farein fun Idishe Dramatishe Artistn* - Agrupación de

² Todas las traducciones del ídish al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista *Nai Teater* al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.



Artistas Dramáticos Judíos), uno de los tantos grupos de teatro amateur (en idish ‘*libhober bines*’, literalmente ‘amantes del escenario’) que desde finales del siglo XIX habían surgido a lo largo de toda Europa del Este. Debra Caplan, quien ha estudiado en profundidad la historia de la compañía [2013; 2014], considera que la *Vilner Trupe* fue el epicentro del movimiento internacional de teatro de arte judío, y que fue gracias a su gran proyección transnacional que las poéticas de vanguardia lograron aceptación al interior del campo teatral judío. Este proceso comienza a partir de 1920, con el estreno de la obra *El Dibuk* de Shlomo Anski, cuando la compañía afianza una estética propia que buscaba unir la tradición con la modernidad, lo nuevo con lo viejo, a partir de la estilización modernista del texto de Anski. Su director, David Herman, se había formado con Max Reinhardt, desarrollando una poética de dirección ligada al Expresionismo, así como al Neo-romanticismo gótico que se estaba explorando en los escenarios de la vanguardia polaca. Caplan denomina a la estética de la *Vilner* que comienza a definirse a partir de esta obra, como ‘fusion modernism’ [2013: 9], modernismo fusionado, ya que se trata de un modernismo inclusivo, que no tiene antagonista ni se opone a la tradición sino que la integra. Este concepto nos servirá para pensar también las producciones del IFT, y la relación ambigua que establecen simultáneamente con la tradición y con la innovación.

A partir de 1924 comienza lo que Caplan denomina el paradigma transnacional de la compañía, ya que durante esos años los miembros actuales y pasados de la *Vilner Trupe* podían ser encontrados actuando en cinco continentes. La *Vilner Trupe* comienza a funcionar en este período, no ya como una compañía, sino como una marca reconocida internacionalmente. Aparece la denominación ‘*vilner*’, es decir, ‘miembro de la *Vilner Trupe*’, nombre que les brindaba a sus integrantes una reputación y una suerte de identidad artística que los identificaba con una manera de hacer teatro que aparecía como nueva, moderna y de alta calidad.



Es con este respaldo que llegan al IFT los artistas Rosenblum y Melnik, quienes se hacen cargo de la transformación del IDRAMST en IFT, es decir, del pasaje de estudio dramático a teatro popular. La pareja de artistas es convocada a dirigir el teatro precisamente por su carácter de *vilners*, pertenencia que les proporcionaba un conocimiento práctico sobre el funcionamiento de una compañía teatral profesional, del que los directores que residían en Buenos Aires, carecían. Como hemos señalado, en Argentina aún no existían compañías judías de *kunst teater*, por lo tanto tampoco había directores nacionales que poseyeran la experiencia suficiente para llevar adelante la creación de un teatro popular, libre, judío y de alto nivel artístico.

Con su llegada se fortalece entonces la mencionada Campaña pro Teatro Popular Israelita, y se decide fundar una institución cuyo sustento no fuese la taquilla, sino el aporte mensual de sus asociados. En este sentido, es interesante destacar cómo las características específicas del campo teatral porteño y de la comunidad judía en Argentina posibilitaron una manera particular de organización del teatro, que no estaba inspirada en la forma en que funcionaban las compañías europeas que el IFT tenía como modelo. De la *Vilner Trupe*, por ejemplo, el IFT toma repertorio y poéticas de actuación, pero en cuanto a sus principios organizativos, parte de postulados completamente opuestos. Como hemos dicho, la *Vilner* –al igual que gran parte de las compañías teatrales europeas del período– sentaba sus bases en la itinerancia, desplazándose de una ciudad a otra en busca de su público. A pesar de su nombre que paradójicamente la asociaba a una locación geográfica específica, la compañía solo había residido en la ciudad de Vilna durante sus primeros dos años y no se había asentado luego en ninguna otra ciudad. Como señala Caplan [2013], la *Vilner Trupe* no se iba de gira, sino que estaba constantemente de gira.

Por el contrario, el IFT tuvo desde sus comienzos la intención de conservar una residencia fija que le permitiera lograr la estabilidad y el arraigo necesarios para poder desempeñar una función artística y moral en la



cultura judeo-argentina. En los primeros diez años, esto se resolvió alquilando las mismas salas teatrales durante largos períodos de tiempo, de manera tal que el elenco pudiese trabajar en forma continua en un mismo espacio físico. Pero ya para mitades de la década del 40, los integrantes del IFT tomaron conciencia de la necesidad de tener un espacio propio, por lo que en 1945 decidieron iniciar una campaña de recaudación para la construcción de un edificio teatral. La construcción se inició finalmente en 1947, y para 1952 el edificio se encontraba ya terminado, convirtiéndolos así en el primer y único teatro independiente de Buenos Aires en poseer una sala propia. Esta voluntad de enraizarse y convertirse en un faro cultural y artístico para la colectividad judía de Buenos Aires, contrastaba radicalmente con el principio de la itinerancia que había caracterizado a gran parte del teatro judío en las décadas previas. Este deseo de arraigarse en suelo argentino, se expresa en el cuadernillo dedicado a la colocación de la piedra fundamental el 3 de noviembre de 1946:

Pensamos y deseamos que la población judía de la Argentina tenga su teatro institucional, construido por el pueblo al igual de nuestras escuelas, y dirigido por personas responsables ante la sociedad y ante el arte teatral, capaces de ceder a esta causa su máxima expresión. Construyendo el Teatro Popular Israelita en Buenos Aires, aseguramos nuestra vida cultural judía en el país para muchas generaciones, una vida dotada del espíritu de la cultura judía universal desde sus más remotos latidos, hasta sus más lejanas conquistas en la posteridad [Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita IFT, 1946: 29]

Tampoco el GOSET podía resultar un modelo para el IFT en cuanto a su forma de funcionamiento económico, ya que si bien estaba instalado en la ciudad de Moscú, se trataba de un teatro estatal subvencionado por el Estado Soviético, un apoyo al que el IFT no podía aspirar en la Argentina. Ni siquiera los grupos *Yung Teater* (Teatro Joven) de Varsovia o el ARTEF (*Arbeter Teater Farband* – Federación de Teatro de los Trabajadores) de Nueva York, constituían un ejemplo a seguir, ya que se financiaban principalmente mediante la venta de entradas y para esa época enfrentaban



duros problemas económicos debido a la fuerte disminución de la audiencia, que tan solo unos años después, los llevarían a su definitiva disolución. El IFT en cambio, ya desde sus primeros tiempos como IDRAMST, se planteó la independencia de la taquilla como uno de sus principios fundamentales e innegociables, tomando en cambio un modelo de financiación que no provenía del ámbito teatral, sino de los clubes y organizaciones judías: el societario. Es por esta razón, por la que la Campaña para crear un teatro popular judío en Argentina fue principalmente una campaña de socios, puesto que el IFT consideraba que la construcción y el sostenimiento del teatro, tenía que ser el objetivo común de toda la colectividad progresista judeo-argentina.

Elegido el modelo societario entonces, la preocupación principal pasaba a ser la de conseguir una cantidad de socios suficiente para que el IFT pudiera sustentarse, por lo que se volvió fundamental lograr una mayor llegada al público. Tendiente a alcanzar este objetivo, el primer cambio que introdujo la nueva dirección artística presidida por la pareja Rosenblum-Melnik, fue la incorporación en el repertorio de obras que provenían de la propia tradición literaria judía. En marzo de 1937, realizaron su debut con la obra clásica del teatro ídich: *Bay nakht oyfn altn mark*, traducida por el IFT como *Sueño de una noche febril*, pero mejor conocida en español como *De noche en el viejo mercado*. Se trataba de una de las pocas incursiones del reconocido escritor I. L. Peretz en la literatura dramática y fue elegida para conmemorar el 22º aniversario de la muerte del autor, que se cumplía ese mismo año. La obra poseía una gran complejidad y resultaba un desafío para el elenco, ya que se trataba de un drama simbolista que presentaba situaciones oníricas que exigían un gran despliegue técnico³. Asimismo

³ El argumento de la obra es sumamente complejo, puesto que posee una historia marco y una historia enmarcada. Mediante un procedimiento metateatral, la historia comienza en un teatro donde se ensaya una obra que no está terminada. Un misterioso personaje aparece en escena y nadie recuerda cuál es su rol en la representación, por lo que este termina durmiéndose en el escenario y el resto de la acción de la pieza consiste en su sueño: durante una larga y mágica noche en un viejo mercado judío, los muertos se levantan de sus tumbas



implicaba el desarrollo de más de cien personajes, por lo que brindaba grandes posibilidades de realización para un elenco que ya era numeroso y que estaba en condiciones de asumir empresas más ambiciosas.

Por otro lado, montar un texto clásico del repertorio ídich, que había sido presentado por los grandes teatros judíos del mundo, buscaba demostrarle al público y a los críticos, que el IDRAMST podía ser más que un elenco de aficionados, puesto que nunca un grupo amateur se había atrevido a poner en escena una obra de tal complejidad. A partir de las notas publicadas en los diarios de la época, puede verse cómo la representación cumplió con creces esta función, ya que incluso exigentes críticos, tales como Samuel Rollansky –que en sus artículos solía ser escéptico con respecto a las posibilidades del IDRAMST– destacaron el buen trabajo que había realizado el Estudio.

De esta forma, la decisión de inaugurar esta nueva etapa en la vida de la institución, llevando a escena una obra de gran complejidad y reconocimiento, cumplió el objetivo último de brindarle al elenco la seguridad y la legitimación necesaria para transformarse en una compañía teatral estable. Lejos de ser abstractos, los resultados de esta consolidación en el campo teatral judío del período, se hicieron rápidamente evidentes: en el breve plazo de dos meses, el IFT ya había obtenido 500 nuevos socios.

Siguiendo esta misma línea, el ensamble montó luego *Doscientos Mil* del reconocido autor judío Sholem Aleijem, con la que realizaron seis funciones en el Teatro Coliseo, y *Missisipi* de Leib Malaj, una obra que el autor había escrito especialmente para la compañía *Yung Teater* de Varsovia. Para completar la temporada estrenaron también *El hijo ajeno*, una obra soviética de I. Schkvarkin que fue puesta en escena ocho veces en el Teatro Italia Unita y que fue llevada luego a La Plata; y *La vida llama* del dramaturgo soviético Bill-Belotsercovsky. Con estas obras no solo consiguieron sumar nuevos socios, sino también nuevos integrantes, ya que

y más de cien personajes tipo de la vida o de la historia judía desfilan por el escenario, presentando sus puntos de vista acerca del mundo y la modernidad.



se incorporaron al elenco actores y actrices jóvenes que compartían con el IFT el diagnóstico negativo sobre la situación del teatro empresarial en ídish, y que buscaban un espacio donde poder desarrollarse.

Consideramos que en esta etapa fue particularmente a través de la presentación de un repertorio selecto, culto y de alto nivel literario, que el IFT logró establecerse como una empresa artística de importancia para la vida cultural judía de Buenos Aires. El balance de esta primera temporada, queda reflejado en la Revista *Nai Teater* n° 8 de septiembre de 1937, donde los dirigentes de la institución sostienen que:

Si el IFT tuvo alcances, éxito, si las representaciones son buenas, si el elenco se transforma en una fuerza teatral, todo esto está relacionado con los directores del IFT: Melnik y Rosenblum. Después de seis meses de trabajo con el colectivo teatral, tienen gran importancia para el desarrollo del mismo. La dirección actual del IFT escribirá una página de historia en el teatro. Rosenblum y Melnik le demostraron al espectador que el elenco del IFT es capaz de sostener el teatro que quiere crear.

Puede verse aquí la importancia concedía al rol de los directores en el éxito del trabajo de la institución, y la conciencia que tenían sus integrantes del enriquecimiento que supuso para el elenco el intercambio con un director profesional y por ende, de la necesidad ineludible de contar con una dirección artística estable.

Es por esta razón que frente a la partida de la pareja Rosemblum-Melnik, el IFT le encargó a Pinie Katz –delegado de las instituciones judías progresistas de la Argentina en el Congreso de Cultura Judía Laica realizado en París– que buscara un director que pudiese hacerse cargo de la dirección del teatro. Es así que toman contacto con David Licht, un director polaco que había formado parte de la *Vilner Trupe*, y que se encontraba dirigiendo en París un teatro popular judío como el que el IFT estaba intentando crear: el PIAT (*Pariser Idisher Arbeter Teater* – Teatro Obrero Judío de París). Unos años antes, Licht había viajado allí con la *Vilner* y junto con otros miembros, había decidido quedarse fundando en 1933 un teatro judío que seguía los lineamientos estéticos de la *Vilner Trupe* en cuanto a la búsqueda



artística, pero que respondía a una orientación ideológica de izquierda. El PIAT era un teatro de referencia para los integrantes del IFT desde los primeros tiempos del IDRAMST. Ya en los números iniciales de la revista, se señala al PIAT, junto con el ARTEF y el *Yung Teater*, como los modelos hacia los que el Estudio Dramático debía aspirar, en tanto los reconocen como los únicos grupos teatrales judíos que realizaban un teatro de arte que a su vez funcionaba como un instrumento para la rehabilitación cultural y la liberación de las masas populares. En este sentido, Licht constituía una opción sumamente apropiada para dirigir esta nueva etapa del teatro, tal como se señala en la revista *Nai Teater* n° 9 de junio de 1938: «el IFT ya está tan desarrollado que podemos permitirnos traer a un director del exterior, que dirigió el PIAT de París de éxito en éxito». Aquí nuevamente se identifica la idea de crecimiento del teatro con la posibilidad y la necesidad de contar con un director extranjero y experimentado.

Licht es entonces convocado por el IFT, y en marzo de 1938 se oficializa en asamblea general su designación como director para la temporada. Su debut se realiza con la obra *Boitre, el salteador judío* del escritor soviético Moïshe Kulbak, que había realizado un recorrido de legitimación similar a las anteriores representaciones del IFT: en 1936 había sido estrenada por el GOSET, y en 1937 por ARTEF en Nueva York y por el mismo PIAT, dirigida por David Licht.

Según aparece registrado en las críticas de la época, las funciones que se realizaron en el Teatro Lasalle tuvieron una gran acogida del público, y se dieron siempre a sala llena. Incluso en las publicaciones propias del IFT, se celebra que con *Boitre* fue la primera vez en la historia del grupo que se hicieron tantas representaciones de una misma obra, llegando a presentarse más de treinta veces. En *Nai Teater*, bajo el título de «Gran éxito de *Boitre*», nuevamente se sostiene que esta victoria se debió en gran parte a la nueva dirección artística: «El elenco demostró que bajo un buen director, resulta que cada espectáculo es artístico [...] El éxito se debe en primer lugar y sobre todo, al nuevo director. En segundo lugar, la pieza tiene



méritos propios dado que está escrita por Kulbak, un gran escritor». Es importante señalar que para un teatro societario como el IFT, el triunfo o no de las representaciones no estaba dado únicamente por la venta de entradas y la asistencia de una audiencia numerosa, sino también por la concreción de nuevos socios para la institución. En este sentido, la obra fue un verdadero éxito porque permitió ampliar la cantidad de socios, ya que después de las funciones los espectadores se acercaban espontáneamente para asociarse al teatro.

Este fenómeno siguió produciéndose con los restantes estrenos de la temporada 1938: *Encadenado en el atrio* de I.L. Peretz, obra que Licht ya había montado junto con el PIAT, y luego dos obras que el director seleccionó especialmente para el elenco del IFT: *Pasada la tormenta* de Hans Hinkelman y *El diluvio* de Berger. Las conclusiones de la temporada, son similares a las realizadas al evaluar el trabajo de los anteriores directores, ya que se identifica el trabajo de dirección como el elemento fundamental que explica el éxito de las obras del IFT. En una carta enviada en agosto de 1938 para invitar a nuevos miembros a asociarse, por ejemplo, se utiliza la presencia de Licht como una prueba decisiva de la calidad del teatro:

Desde que nuestra dirección artística se halla a cargo del tan capacitado joven regisseur David Licht, nuestras representaciones han mejorado visiblemente en cantidad y calidad. Cada obra se llega a representar más de 24 veces y son vistas, admiradas y aplaudidas por 8000 personas.

Como puede verse, el IFT le otorgó a la tarea del director una importancia primordial que hasta entonces no se le había dado en el teatro ídich de Buenos Aires. Hemos señalado que los teatros empresariales judíos de la ciudad, se organizaban en función de la figura de la estrella, que si bien muchas veces era también el director del espectáculo, era conocido y apreciado exclusivamente por su trabajo como actor o actriz, y por su carácter de *star*. Por el contrario, si bien Licht era también una figura



renombrada que venía del extranjero, se lo valoraba no como actor, sino como director. El IFT seguía en este sentido a los teatros de arte judíos de Europa, que no se basaban en el *starismo*, sino en la construcción de un trabajo colectivo bajo la guía de un director con un fuerte compromiso estético. En este sentido, el director reemplazaba al primer actor como el corazón de la producción y se le daba prioridad al trabajo del ensamble por sobre las figuras particulares, buscando así romper con el individualismo que primaba en el teatro comercial. Al igual que el resto de los teatros independientes de Buenos Aires, rechazaban así una «estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo del actor» [Dubatti, 2013: 82].

Los años durante los cuales Licht fue el director artístico del IFT, de 1938 a 1953, son reconocidos como su época dorada, el momento en el que la compañía se posicionó como una trinchera no solo política, sino artística. Esto se debió, por un lado a la elección de un repertorio original y de avanzada. Licht puso en escena obras de temática judía, muchas de las cuales eran adaptaciones de cuentos y novelas de los más célebres escritores judíos, tales como Sholem Aleijem, I.L. Peretz, H. Leivik, entre otros autores que habían escrito muy poco teatro, o incluso nada. En este sentido, su tarea no fue únicamente elegir un repertorio, sino crearlo. A diferencia de los directores anteriores, que montaron obras que ya estaban legitimadas y que habían sido probadas por otras compañías teatrales judías, Licht tomó materiales de la tradición literaria ídich, y los adaptó para la escena teatral, modernizándolos mediante una puesta en escena innovadora. Rosa Rapaport, integrante del elenco, señala al respecto que con Licht las tradiciones y el folklore judío aparecieron por primera vez en escena expuestos artísticamente⁴. Siguiendo la herencia que traía de la *Vilner Trupe*, Licht desarrolló una estética cercana a la de un ‘modernismo fusionado’ [Caplan], en el sentido de que tomaba inspiración de la historia y el folklore

⁴ Entrevista a Rosa Rapaport realizada por la autora, Buenos Aires, julio 2014.



judío pero sin resignar por ello la utilización de procedimientos provenientes de las poéticas de modernización europeas. De esta forma, en lugar de luchar contra la tradición o negarla, las adaptaciones de Licht incorporaban personajes clásicos del folklore y la literatura judía, poniendo el acento en lo que en ellos había de universal.

A su vez Licht montó obras de reconocimiento internacional en traducciones al ídich, tales como *Los bajos fondos* de Máximo Gorki en 1942, *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O' Neill en 1945 y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950, dando a conocer por primera vez estas obras al público judío. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídich, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia universal, traduciéndola a su idioma.

Por otro lado, Licht aportó innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavsky. Uno de sus artículos sobre teoría teatral publicado en *Nai Teater* n° 15 de junio de 1940, titulado «Desde Antoine hasta Stanislavski», realiza un recorrido desde el naturalismo hasta las teorías Stanislavskianas y la búsqueda de un nuevo realismo. La actriz argentina Cipe Lincovsky, formada bajo su dirección, recuerda en este sentido:

Él venía del *Vilner trupe*, con toda la escuela de Stanislavsky. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando él ya había muerto y salió el primer libro del método Stanislavsky, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial [...] Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros [McGee Deutsch, 2010: s/n]

Es por esta razón que, como ha señalado María Fukelman [2017], podemos considerar al IFT como un ‘teatro popular’ –tal como lo enuncia



su nombre— en cuanto a su propósito de educar a las masas, pero de ‘teatro de arte’ debido a su búsqueda de modernización permanente en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco.

Con la partida de Licht, que rompió con el teatro en 1953 debido a disidencias ideológicas, el IFT dejó de tener un director artístico fijo. Pasó entonces a realizar contratos individuales para cada temporada y más adelante, para el montaje de cada obra en particular. De esta forma, el IFT perdió la identidad estética que había tenido durante más de quince años, y la coherencia que le brindaba la visión artística y teatral de un director permanente. En los años siguientes, el teatro no escatimó fuerzas para reemplazar a Licht, pero si bien algunos directores se quedaron por breves temporadas, como fue el caso de Oscar Fessler, nunca más en su historia el teatro volvió a contar con un director artístico estable.

Consideramos que esta ausencia de director y la necesidad de resolverla, fue una de las causas por las cuales, desde mediados de la década del 50, el IFT buscó una cada vez mayor integración dentro del Movimiento de Teatros Independientes de Buenos Aires, que para esa época estaba en un momento de gran desarrollo. Esto llevó, entre otras razones, a que en 1957, el IFT decidiera pasar a realizar sus obras en castellano en detrimento del ídish, hecho que marcó su definitiva integración al teatro nacional. De esta forma, eliminar la barrera idiomática que lo separaba del resto de los teatros independientes, permitió un creciente intercambio con sus compañeros. Es así que fueron invitados a dirigir al elenco del IFT, renombrados directores y miembros de reconocidos teatros independientes del período, como Oscar Ferrigno de Fray Mocho, el director uruguayo Atahualpa del Cioppo del Teatro El Galpón de Montevideo, como también Carlos Perelli y Milagros de la Vega, artistas de importante trayectoria en el teatro nacional.

En este sentido, la partida de Licht y el pasaje del ídish al castellano que transformó el carácter idiomático del teatro, implicó grandes pérdidas



para la institución, pero trajo aparejada una consecuencia positiva: permitió una mayor inserción del IFT en el campo teatral porteño del período.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDILES GRAY, Julio, «La pequeña luz necesaria», en *La Opinión Cultural*, Domingo 26 de Marzo de 1978, Buenos Aires, 8-9.
- CAPLAN, Debra Leah, *Staging Jewish Modernism: The Vilna Troupe and the Rise of a Transnational Yiddish Art Theater Movement*, Tesis doctoral, Harvard University, 2013.
- _____, «Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe's Transnational Yiddish Theatre Paradigm, 1915–1935» en *Theatre Survey*, 2014, núm. 55, 296-317.
- DE MARINIS, Marco, *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- _____, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- DUJOVNE, Alejandro, *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- FUKELMAN, María, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, Tesis doctoral inédita, 2017.
- MARIAL, José, *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Editorial Alpe, 1955.
- MARTYKANOVA, Darina; PEYROU, Florencia (eds). *Revista Ayer. La historia transnacional*, 2014, núm. 94, vol. 2.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra, «Entrevista a Cipe Lincovsky», Centro Mark Turkow, 2010.
- ORDAZ, Luis, *El Teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.



SANDROW, Nahma, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996.

VEIDLINGER, Jeffrey, *The Moscow State Yiddish Theater. Jewish Culture on the Soviet Stage*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.

VISACOVSKY, Nerina, *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Buenos Aires, Biblos, 2016.

ZAYAS DE LIMA, Perla, *Cultura judía, teatro nacional*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2001.

FUENTES CITADAS

Carta a los amigos del Teatro Popular Argentino, Buenos Aires, noviembre de 1938.

Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita IFT, *Construimos el Teatro Popular Israelita. Dedicado a la Colocación de la Piedra Fundamental del Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita Argentino*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1956.

Revistas *Nai Teater* (Nuevo Teatro)

Revista *Teatro IFT. 50 aniversario*, Buenos Aires, 1982.

