

Artistas-investigadoras/es

y producción de conocimiento desde la escena



Una filosofía de la praxis teatral

TOMO II

Lucía Lora y Jorge Dubatti
Coordinadores y editores

EL MOVIMIENTO DE TEATROS JUDÍOS DE ARTE: UN RECORRIDO DE EUROPA A LA ARGENTINA

Paula Ansaldo

UBA-IAE/CONICET/Núcleo de Estudios Judíos

El teatro judío comienza a desarrollarse en la Argentina en los primeros años del siglo XX y tiene su período de mayor esplendor a partir de los años 30, cuando Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de relevancia internacional. Durante esta época dorada, que se extendió hasta entrados los años 50, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish —la lengua hablada por la mayor parte de la población judía de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial¹—, por lo que estaban dirigidas específicamente al público judío de origen ashkenazí². Estos teatros realizaban funciones de martes a domingo, con doble función los fines de semana a sala llena. Esta gran afluencia de público posicionó a Buenos Aires como un destino popular en las giras de los artistas y compañías itinerantes del teatro judío, convirtiéndolo también en un polo teatral que atraía a una gran cantidad de actores, actrices y directores judíos que buscaban radicarse en el continente americano.

En este sentido, el afianzamiento de Buenos Aires como centro teatral judío es tardío con respecto al desarrollo de las principales ciudades teatrales judías en Europa del Este, Rusia y los Estados Unidos, que tienen

1 En 1908, en la conferencia de Chernowitz, el ídish fue declarado, a la par del hebreo, una de las lenguas nacionales del pueblo judío.

2 La inmigración judía que llegó a la Argentina desde finales del siglo XIX estuvo compuesta mayormente por judíos de origen ashkenazí, es decir, aquellos provenientes de Europa del Este y Rusia, cuya lengua era el ídish, y de Europa Central, de habla alemana o húngara, pero también de judíos sefaradíes, que venían de diferentes países de Medio Oriente y hablaban en árabe o ladino. Sin embargo, en este trabajo nos centraremos únicamente en el universo cultural de los judíos ashkenazíes, debido a que fueron quienes llevaron adelante una práctica teatral sostenida y conformaron un circuito teatral propio destinado al público judío, mientras que entre los sefaradíes no encontramos desarrollo de formas teatrales durante el período que estudiamos.

su período de mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Esto provoca que el teatro judío argentino herede una serie de debates y posicionamientos que para entonces estaban ya firmemente instalados en el campo teatral judío y que, en el período de entreguerras, se revitalizan en un nuevo contexto a partir de la gran oleada inmigratoria y la llegada de intelectuales y teatristas de Europa a la Argentina. Esto se produjo gracias a que, durante esos años, el teatro judío circulaba a través de las fronteras ya que formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish-parlantes alrededor del mundo. Los judíos que vivían en los diferentes países de la diáspora constituían en este sentido una audiencia global que no estaba restringida por barreras idiomáticas o geográficas. El teatro judío —al igual que las publicaciones periódicas y los libros— operaba así, no dentro de los bordes nacionales sino a través de ellos. Esto provocaba que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: Varsovia, París, Vilna, Nueva York, Londres, Johannesburgo, Buenos Aires. De esta forma, llegaron a la Argentina numerosos intelectuales y artistas que trajeron bajo el brazo nuevas concepciones teatrales que influyeron notablemente en el campo teatral local. En este trabajo nos centraremos específicamente en los debates que se produjeron en Europa en las primeras décadas del siglo XX en torno al concepto de “teatro de arte” y que tuvieron un gran impacto en el teatro judío que se desarrolló en la Argentina.

La pregunta por el teatro y el Movimiento de Teatros Judíos de Arte

Si bien ya desde la Edad Media encontramos numerosas formas teatrales en el mundo judío, principalmente en el marco ritual de la festividad de Purim³, no es hasta entrado el siglo XIX cuando comienza a desarrollarse

3 La festividad judía de Purim se celebra el 14 del mes de Adar del calendario hebreo y recuerda la salvación de la aniquilación del pueblo judío en la antigua Persia. Para un mayor desarrollo acerca de las obras de Purim ver: “Liminalidad en los orígenes del teatro judío: de los *purimshpilers* a los *Broder Zingers*”, de Ansaldo, Paula (2019); en Dubatti, Jorge (comp.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

un teatro judío secular. Los procesos de emancipación e integración, que se profundizan fuertemente a partir del siglo XVIII⁴, transforman radicalmente la vida tradicional judía, disminuyen el peso de las autoridades rabínicas, provocan una mayor separación entre las esferas religiosas y no religiosas, y traen una mayor apertura a la cultura secular, contribuyendo así al surgimiento de nuevas formas teatrales y a la conformación de un circuito teatral judío profesional.

Es así que, desde finales de 1800, surgieron en Europa numerosas compañías teatrales profesionales conformadas por y para la población judía de habla ídich. Sin embargo, a pesar de este gran crecimiento, para principios del siglo XX, el teatro en ídich carecía aún de un repertorio dramático propio. Los escenarios judíos estaban dominados por las operetas⁵ y los melodramas domésticos, en los cuales primaba la improvisación, los aspectos musicales y la repetición de fórmulas ya conocidas por la audiencia, es decir, se trataba de géneros donde el componente literario tenía una importancia menor en relación a la performance y al trabajo de los actores. Debido a esto, la inteligencia judía consideraba que el teatro judío se encontraba absolutamente retrasado con respecto al teatro europeo contemporáneo, ya que había sido descuidado por los intelectuales. En consecuencia, decían, la cultura judía tenía una literatura propia que por entonces se encontraba fuertemente consolidada —con grandes representantes tales como Méndele Moijer Sforim, I. L. Peretz y Sholem Aleijem—, pero carecía de un verdadero teatro nacional. Para los escritores e intelectuales reunidos en Varsovia en torno a la figura del escritor I. L. Peretz esto era una verdadera

4 Victor Karady (2000) señala que a partir de los proyectos de modernización política y económica de las sociedades europeas se produce, entre mitades del siglo XVIII y comienzos del XIX, un cambio en la situación política, económica y social de los judíos. Debido a que los nuevos Estados Nación pretendían dar origen a una sociedad orgánica formada por ciudadanos jurídicamente iguales y culturalmente homogéneos, comenzaron en este período procesos de emancipación que permitieron una mayor integración de los judíos en las culturas europeas.

5 La opereta es un subgénero del teatro musical que se caracteriza por la alternancia entre escenas habladas y escenas cantadas que funcionan como cuadros musicales integrados en una historia.

preocupación, puesto que consideraban que el teatro era el medio ideal para establecer la validez de la cultura judía moderna. Como señala Debra Caplan (2013), esto se debía a que incluso para los mejores escritores judíos era muy dificultoso llegar a los lectores no judíos puesto que escribían sus obras en el alfabeto hebreo. El teatro ídish, en cambio, al ser hablado y no escrito, poseía comparativamente una ventaja fundamental en este sentido. La escena ídish aparecía así, como el espacio perfecto para transmitir la cultura judía moderna al público europeo, por lo que Peretz y sus colegas pensaban que, si el teatro lograba tener éxito entre los espectadores no judíos, la legitimidad de la lengua, la literatura y la cultura ídish estaría permanentemente asegurada (Caplan, 2013: 40). El teatro como lugar de encuentro físico, concreto, material, que implica necesariamente convivio, es decir, reunión de cuerpo presente entre espectadores y artistas, garantizaba así la llegada real a ese Otro que pretendían alcanzar.

Debido a estas razones, desde aproximadamente 1905 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la pregunta por el teatro (la *teater-frage*) se convirtió en motivo de discusión y polémica permanente entre los intelectuales judíos polacos. Por primera vez, se comenzaron a escribir artículos y reseñas sobre teatro en los diarios judíos y progresivamente apareció una verdadera crítica teatral especializada (Caplan, 2013: 19-20). Pero la respuesta a dicha *teater-frage*, a esta pregunta teatral, no era unívoca ni evidente para todos, lo cual llevó a una intensa polémica para determinar la manera en que el teatro judío moderno debía ser formado. El debate se basó en la distinción extrema entre formas teatrales consideradas buenas o malas, altas o bajas, polarización que fue formulada a partir de los términos contrapuestos de *kunst* (arte) y *shund*, una palabra que utiliza por primera vez en 1893 el editor y periodista Abraham Cahan para referirse a lo que él deseaba que fuera un género en desaparición: las novelas populares en ídish (Steinlauf, 1995: 44). La palabra, reapropiada por el campo teatral, connotaba la idea de un arte basura, bajo, vulgar, en oposición al teatro de arte, elevado, refinado, intelectual y literario, que se aspiraba a alcanzar. *Shund* era básicamente el concepto que los críticos utilizaban para caracterizar prácticamente a todo el teatro judío preexistente, al cual consideraban vulgar y efectista, en tanto tenía

como objetivo satisfacer el gusto popular, “agradar a Moishe” como solía decir la prensa teatral del período, refiriéndose a los espectadores de mente simple, ingenuos y poco cultivados⁶. Las críticas se focalizaban también en la actuación, que evaluaban de muy baja calidad en tanto que la mayoría de los actores judíos tenían escasa educación y prácticamente ningún entrenamiento formal. Por otro lado, el tiempo de los ensayos era muy breve, por lo que debían recurrir a la utilización de recursos propios del actor popular como la improvisación, para compensar posibles faltas y errores durante la representación⁷.

En cuanto a las temáticas, hemos señalado que las operetas y los melodramas domésticos eran los que dominaban el repertorio de la mayoría de las compañías, así como las llamadas “comedias de lágrimas” (o coloquialmente “obras cebolla”) que intercalaban elementos alegres y tristes en igual proporción, puesto que el objetivo era divertir y emocionar a la vez. Como hemos dicho, todas las obras incluían momentos de baile, música y canto, siendo esto parte fundamental del espectáculo y del éxito entre el público para quienes la calidad literaria o el realismo de la representación eran aspectos de importancia secundaria, ya que la atención estaba puesta en los elementos espectaculares como la actuación, el baile y el canto.

Desde la perspectiva de los críticos, el *shund* carecía de valor artístico y lo consideraban culpable de corromper el gusto del público. Por esta razón, vinculaban metafóricamente el teatro judío con la imagen de un niño al que había que ayudar a madurar y crecer. Como ha señalado Nina Warnke, en la retórica típica de la época frecuentemente aparecía la idea de una evolución lineal de las culturas hacia un estado cada vez más desarrollado

6 Para profundizar en las objeciones de los intelectuales al *shund teater* ver: “Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater”, de Steinlauf, Michael (1995); *Jewish Social Studies*, 1 (3), pp. 44-65.

7 La improvisación ocupaba una parte tan importante de los espectáculos que era usual que los guionistas que escribían para las estrellas dejaran grandes espacios en blanco para dar lugar a la inventiva de los actores. Joel Schechter (2008) señala que, por ejemplo, los guionistas del famoso actor cómico Menashe Skulnik escribían guiones que empezaban con “Menashe entra”, seguido por páginas dejadas en blanco donde el actor insertaba su propio material.

en el que la cultura judía se encontraba largamente retrasada, razón por la cual los intelectuales establecieron una relación paternal con este niño que necesitaba constante vigilancia y guía para crecer como una institución respetable y madura (2008: 203). Y esto se hizo extensivo también a las audiencias que debían aprender a valorar otro tipo de espectáculos de mayor calidad artística⁸. En este sentido, Peretz y su círculo creían que el teatro tenía la función de educar a los espectadores, como lo indica su famosa frase “*teater: a shul far dervaksene*”: el teatro es escuela para adultos.

De esta forma, a través de sus artículos y publicaciones, los intelectuales y artistas que seguían a Peretz comenzaron a delinear una visión común acerca de cómo debería ser un nuevo y más elevado teatro judío. Este teatro debería tener: A) Un repertorio derivado de lo mejor de la literatura ídich, con historias realistas tomadas de la vida real y un desarrollo lógico del argumento; B) Actores entrenados y educados, que desarrollaran un estilo de actuación más natural, con una manera más cotidiana de hablar; C) Mayor respeto por el autor y su texto; D) Escenografías y vestuarios adecuados, respeto por la cuarta pared, largos períodos de ensayo; E) Una audiencia respetuosa y atenta.

Las ideas de Peretz y su círculo contribuyeron así, al surgimiento de nuevos autores que se volcaron a la escritura dramática, incentivados por el nuevo interés que el teatro despertaba entre los círculos intelectuales y por el surgimiento de una audiencia más cultivada. A los escritores I. L. Peretz y Scholem Aleijem, que ya habían incursionado en el género dramático, se les sumaron en este período los autores: León Kobrin, Scholem Asch, David Pinski, H. Leivick, Osip Dimov y Peretz Hirschbein, entre los más prolíficos, quienes desarrollaron una producción teatral en ídich que dio lugar finalmente a la constitución de un repertorio teatral judío.

⁸ Esta actitud paternal de los críticos con los espectadores se ve reflejada en uno de los monólogos humorísticos del escritor judío Moische Nadir, donde un imaginario espectador promedio se queja de que los críticos no lo dejan disfrutar: cuando efectivamente ve una obra que le gusta donde hay canciones y baile, “los críticos escriben que no me gusta, que es *shund* y que me repugna” (cit. en Schechter, 2008: 26).

En sintonía con los cambios en las expectativas de los artistas, los críticos y la audiencia, comienzan a surgir también compañías teatrales autogestionadas que buscaban poner en escena un repertorio compuesto únicamente por obras de alto nivel literario, y que se identifican a sí mismas con el concepto de *kunst teater*. Estas compañías, tales como la *Hirschbein Trupe* fundada en 1908 y la *Vilner Trupe* en 1915, seguían el modelo del Teatro de Arte de Moscú de Konstantin Stanislavski y se adherían a las ideas renovadoras de Peretz en cuanto al curso que debía tomar el teatro judío. De esta forma, gracias a las giras realizadas por estas compañías y a la migración multidireccional de artistas judíos a lo largo del mundo, el teatro judío de arte se populariza en diferentes geografías, convirtiéndose durante el período de entreguerras en un movimiento en constante crecimiento: en Nueva York, Maurice Schwartz funda en 1918 su *Yiddish Art Theatre*, y en 1919, Jacob Ben-Ami, ex miembro de la *Hirschbein Trupe*, crea también en Nueva York el *Jewish Art Theater*; en Moscú se establece en 1918 el teatro *Habima*, una compañía que realizaba sus representaciones en hebreo, bajo los auspicios del Teatro de Arte de Moscú y con dirección de Yevgeny Vakhtangov, discípulo de Stanislavski⁹; y en Varsovia, Zygmunt Turkow crea el VYKT (*Varshever Yidisher Kunst Teater* - Teatro Judío de Arte de Varsovia) en 1924 junto con Ida Kaminska. Además de contener la palabra “arte” en sus nombres, todos estos teatros tenían en común la búsqueda de profesionalismo, la voluntad de presentar un repertorio compuesto por obras de calidad con gran respeto por el dramaturgo y el texto, y el objetivo de producir arte de acuerdo con un fuerte compromiso estético, por oposición al *shund* y su interés por la taquilla. Se basaban a su vez en la organización colectiva bajo la guía de un director artístico, que ya para ese momento comenzaba a reemplazar al primer actor como el centro organizador de la producción.

En este sentido, a pesar de que la realidad del campo teatral judío no podía simplemente reducirse a la dicotomía *shund/kunst*, ni las obras

⁹ En los años 30 la compañía se radica permanentemente en Palestina y hoy es el Teatro Nacional de Israel con sede en Tel-Aviv.

correspondían tan fácilmente a una u otra categoría, Peretz y sus seguidores fueron definitivamente exitosos en establecer dichas nociones en los debates de la prensa y los intelectuales, y de esa forma, en el imaginario colectivo, creando una oposición que trascendió en el tiempo y en el espacio llegando, como veremos, al campo teatral judío de la Argentina.

Hacia un teatro judío de arte en la Argentina

En el período de entreguerras, Buenos Aires comienza a afianzarse como un centro teatral judío de importancia internacional debido a una serie de múltiples factores. En primer lugar, durante esos años, 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. La mayoría de estos inmigrantes tenían ya incorporada la asistencia al teatro como una práctica cultural relativamente habitual, dado que las compañías teatrales judías se presentaban por esos años a lo largo de toda Europa. Por otro lado, en la década del 30, la audiencia del teatro en ídish en Europa comenzó a decaer, y lo mismo sucedió en los Estados Unidos. A raíz de esto, muchos artistas judíos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro ídish, como sucedía ya por ese entonces en Buenos Aires. Además, el hemisferio sur contaba con una ventaja extra dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así una segunda temporada de invierno con base en Buenos Aires, y desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta manera, Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de gran relevancia que, durante la década del 30, fue adquiriendo cada vez mayor popularidad entre los intelectuales y artistas gracias a su rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. Es así que, durante esos años, encontramos en Buenos Aires cinco teatros prácticamente destinados únicamente a presentar obras en ídish: el Excelsior y el Soleil en el barrio de Abasto, el Mitre en Villa Crespo, el Ombú

en el barrio de Once, y en la década del 50, el teatro construido por el IFT en la calle Boulogne Sur Mer. Además de los teatros, algunos bares presentaban números artísticos y variedades judíos a la manera del café-concert, tales como el Cristal y el Internacional, conformando de esta manera un amplio y variado circuito teatral completamente representado en ídish.

Ya desde los primeros años en los que comienza a desarrollarse el circuito teatral en ídish en Buenos Aires, la visita de artistas extranjeros se constituyó como un componente fundamental de la temporada teatral. Esta tendencia se profundizó en la década del 30 cuando los teatros judíos empezaron a organizarse completamente en función de un “star system”, un sistema de estrellas basado en las figuras que venían del exterior, que posibilitó la llegada al país de grandes actores internacionales, tales como Maurice Schwartz, Jacob Ben-Ami y Joseph Buloff, quienes por ese entonces eran considerados los mayores exponentes del Movimiento de Teatros Judíos de Arte. Estos artistas habían combatido la tendencia hacia el *shund* presente en la escena judía, a través de la representación de *literarische piessen* (obras literarias) y de un gran respeto por el dramaturgo y el texto. Trajeron así en sus repertorios obras de autores internacionales, con versiones al ídish de textos dramáticos de Henrik Ibsen, August Strindberg, Ernst Toller, William Shakespeare, entre otros, y adaptaciones teatrales de textos de León Tolstoi, Fiódor Dostoievski y Máximo Gorki. En cuanto a las obras provenientes de la dramaturgia judía, pusieron en escena piezas de Sholem Asch, H. Leivick, Peretz Hirschbein, Osip Dimov y otros autores consagrados del repertorio judío.



Fuente: Revista *Penemer un penem'lakh* / *Caras y caritas*

Este tipo de obras implicaban una diferencia con respecto a las operetas y comedias livianas que imperaban en los escenarios judíos de Buenos Aires, las cuales eran caracterizadas por los intelectuales judíos argentinos como *shund teater*, retomando la terminología popularizada en Europa desde principios del siglo XX. Los críticos del período rechazaban este tipo de obras, a las cuales denominaban también como *cholent piesen*, piezas “*cholent*”: una suerte de guiso muy popular entre los judíos ashkenazíes, referencia que se utilizaba para caracterizar a estas obras teatrales por su carácter de mezcla y pastiche, ya que incorporaban momentos musicales, rutinas cómicas o bailes que poco tenían que ver con el desarrollo argumental de las obras, con el único objetivo de permitir el lucimiento de las estrellas. Por esta razón, la llegada de artistas extranjeros representantes del Movimiento de Teatros Judíos de Arte a la Argentina fue entendida como una influencia benéfica para el campo teatral local, y el éxito de sus espectáculos fue utilizado como prueba de que el público judío de la Argentina estaba interesado en un teatro de mayor valor literario y artístico del que los empresarios teatrales solían ofrecerle. Como señalaba Enrique Feinmann, con respecto a la primera temporada de Ben-Ami en Buenos Aires:

(...) el público que va al teatro para distraerse, para olvidar sus propios males, o simplemente a reír, ha preferido ante tan grande comediante la emoción superior de sentir, pensar y de conmoverse. Bien lo dijo Ben-Ami en la soirée en su honor: “He procurado siempre que la platea se eleve a mi tinglado de arte y no descender con mi labor artística a la platea” (1931: 42).

En este artículo, la labor de Ben-Ami es presentada como un elemento de elevación cultural para las audiencias que demuestra que el arte teatral puede ir más allá del mero entretenimiento. En este mismo sentido, en un comunicado publicado en 1935 con motivo de la segunda presentación de Joseph Buloff y Luba Kadison en Buenos Aires, un conjunto de intelectuales argentinos entre los que se encontraban figuras de gran trayectoria como los escritores César Tiempo, Samuel Glasserman, Máximo Yagupsky y Samuel Feldman, realizan un diagnóstico negativo de la situación del teatro judío en Argentina y el mundo, y presentan la llegada

de estos artistas como una posible inspiración para el surgimiento de un nuevo tipo de teatro en Buenos Aires:

Durante su primera visita demostraron ya haber logrado electrizar al espectador, encumbrándolo a la altura de su arte, y demostrando que también en el teatro judío la finalidad no es la distracción barata, sino que además de ser un pasatiempo, debe ejercer una función educadora, procurando por ende la elevación del espíritu y el saneamiento del cerebro (...) Es deber de toda la colectividad, y más aún de los amigos del buen teatro judío, interesarse por los espectáculos del binomio Buloff-Kadison, porque el hecho de crear el ambiente propicio puede convertirse en estímulo para considerar la creación de un teatro estable de arte judío en Buenos Aires, en el cual actúe lo mejor de lo que aún poseemos.¹⁰

Este comunicado resume, de alguna forma, las aspiraciones de los críticos e intelectuales argentinos, quienes abogaban para que el trabajo de los artistas internacionales inspirara finalmente la creación de un teatro judío de arte en Buenos Aires, cuyo objetivo no fuera únicamente entretener, sino también elevar el nivel cultural de los espectadores.

Es en el contexto de este debate que se funda en Buenos Aires, en 1932, el IDRAMST (*Idishe Dramatische Studye* - Estudio Dramático Judío), que pasará en 1937 a llamarse IFT (*Idisher Folks Teater* - Teatro Popular Judío). Esta compañía teatral es creada con un doble objetivo: por un lado, poner en escena obras teatrales que respondieran a las necesidades de una audiencia popular; por el otro, elevar el nivel artístico del teatro judío en Buenos Aires. El IFT pretendía así renovar en primer lugar las temáticas y los repertorios imperantes en los escenarios judíos porteños, con el fin de presentar obras que brindaran un mayor contenido social; y en este sentido, se posicionaba como un teatro político. En segundo lugar, proponía modernizar el teatro judío de Buenos Aires mediante puestas en escena de alto valor artístico; y desde este

10 Este comunicado publicado por el comité de recepción a los eminentes artistas Joseph Buloff y Luba Kadison en julio de 1935, puede encontrarse en la sección de teatro del archivo de la Fundación IWO.

punto de vista, era también un teatro de arte: un *kunst teater*. Los integrantes del Teatro IFT buscaban instruir entonces a los espectadores tanto en materia política como estética. En esta vocación pedagógica los guiaba la convicción de que el pueblo asistía al teatro no solamente en busca de diversión, sino también con la intención de aprender. Seguían así la ya mencionada frase de I. L. Peretz —grabada luego en una de las paredes del edificio del IFT— que sostenía que el teatro era *a shul far dervaksene*, una “escuela para adultos”¹¹. Es así que en sus publicaciones comenzaron a autodenominarse como un “teatro moderno y experimental”, buscando al caracterizarse de esta manera, recibir el apoyo de todo aquel que se considerara defensor del *kunst teater*, dirigiéndose en sus publicaciones alternativamente a los “amigos del teatro de arte” o a los “amantes de un mejor teatro”. Asimismo, finalizaban gran parte de sus notas llamando a la población judía a asociarse y de esta manera cumplir “con un gran deber para con el arte y la cultura judía”¹². Cimentaban así la idea de que apoyar al IFT era colaborar con el único teatro que podía elevar el nivel de la cultura judía en Buenos Aires, y sustentar a la única compañía judeo-argentina que encarnaba las ideas renovadoras que habían llevado al Movimiento de Teatros Judíos de Arte a florecer a lo largo del mundo. Para fortalecer esta idea solicitaron también el apoyo de las figuras internacionales que eran grandes representantes de este movimiento, como por ejemplo los reconocidos actores Jacob Ben-Ami y Berta Gerstein, con quienes organizaron un almuerzo homenaje para recaudar fondos para el Teatro IFT.

En este sentido, los intelectuales y artistas del IFT erigieron la campaña para fundar un teatro judío estable a partir de la ya probada retórica de principios del siglo XX, que se basaba en la dicotomía *shund* vs. *kunst*, tal como puede verse en el artículo de G. Dorín publicado en el Nro. 4 de la revista *Nai Teater* (marzo de 1936):

11 Para un recorrido por la historia del Teatro IFT ver: “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT)” de Ansaldo, Paula (2018); *Culturales*, (6), 1-27.

12 Todos los comunicados se encuentran en el Archivo Teatro IFT, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

Un siglo atrás se logró echar al *shund* de la literatura judía, sin embargo, como revancha, el *shund* echó a la literatura del teatro. En el teatro nacional, el *shund* da el tono, ahí es el patrón. Es cierto que, en el teatro, Mr. *Shund* adorna su cabeza vacía con un moderno sombrero de copa, se pone una vestimenta de payaso con artísticos lunares, tapa sus pavadas con un chiste barato, con un cantito, con un bailecito, con una piernita desnuda. Se llama opereta, melodrama, vodevil, farsa, revista. Aparece bajo un nombre literario, pero es pura sangre de *shund*, porque está vacío de cualquier contenido, porque se adapta al más bajo gusto, porque solo tiene la intención de hacer cosquillas y de acariciar los más primitivos sentimientos y los más bajos instintos.¹³

De esta forma, buscaron instalar en el imaginario la idea de que luchar contra el *shund* que imperaba en los escenarios profesionales judíos de la época era una tarea que debía llevar adelante toda la comunidad judía de la Argentina mediante su apoyo al Teatro IFT. La campaña de Peretz y su círculo por un teatro judío de arte funcionó así, como una plataforma sobre la cual los artistas e intelectuales reunidos en torno al IFT pudieron darle impulso a la creación de un teatro judío de arte en Buenos Aires.

Palabras finales

A lo largo del artículo, hemos podido ver cómo la pregunta por el curso que debía tomar el teatro judío fue protagonista de múltiples debates que ocuparon un importante lugar en la consolidación de un teatro judío de arte durante el siglo XX. Nos detuvimos así en la campaña por un teatro de arte, llevada adelante por el escritor I. L. Peretz y su círculo de intelectuales y artistas, cuyo objetivo fue que el teatro judío, con sus dramaturgos, actores y directores, lograra ocupar un lugar de importancia dentro del teatro contemporáneo y contribuyera así a legitimar la cultura judía ante el mundo. Asimismo, pudimos observar cómo estas ideas, sintetizadas en el establecimiento de la dicotomía *shund/kunst*, se establecieron fuertemente en el campo teatral judío. De esta manera, la distinción entre una alta y una

13 La traducción del ídish al español es de Sofía Laski.

baja cultura se convirtió en una polarización que atravesó al teatro judío en sus diferentes latitudes y que apareció con renovada fuerza en el caso del teatro judío de Buenos Aires.

En este sentido, pudimos comprobar que los artistas e intelectuales judíos que se trasladaron multidireccionalmente de un territorio a otro durante el período de entreguerras llevaron consigo sus experiencias y concepciones artísticas, y contribuyeron así al surgimiento de un Movimiento de Teatros Judíos de Arte que floreció a lo largo de diferentes geografías, y que tuvo también su expresión en Argentina en el Teatro IFT. Este fenómeno nos permitió evidenciar la manera en que el campo teatral judío de Buenos Aires se conformó en diálogo con otros centros teatrales judíos del mundo y se desarrolló en un amplio mapa de intercambios y conexiones que posibilitó la llegada al país de concepciones teatrales que ya estaban consolidadas en los países europeos y que motivaron e incentivaron los debates locales en torno a los repertorios, estéticas y poéticas de actuación que le dieron forma al campo teatral judío de la Argentina.