

CAPÍTULO 20

Por un teatro popular judío en Argentina: una aproximación al Idisher Folks Teater

PAULA ANSALDO

El Idisher Folks Teater (IFT) se creó en 1937 como teatro popular judío 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 y presentar obras que brindaran un contenido social; en este sentido, se posicionaba como un teatro político. Asimismo, se proponía modernizar el teatro judío de Buenos Aires mediante puestas en escena de alto valor artístico y, desde este punto de vista, era también un teatro de arte: un *kunst-teater* (Ansaldo 2020). En este trabajo indagaremos en su historia enfatizando en estos dos aspectos: su carácter popular y artístico, y su relación con la colectividad judeo-progresista argentina.

El Idische Dramatische Studye (IDRAMST), que se había fundado en 1932 para llevar adelante un teatro que pudiera instruir a espectadores tanto en materia política como estética, es el antecedente del IFT. Sus integrantes se inspiraban en la frase de Iztkoj 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». De esta forma, el IDRAMST buscaba diferenciarse del teatro empresarial judío que, en la década de 1930, estaba en pleno crecimiento. El circuito empresarial, en cambio, se

organizaba en función de un *star system*, es decir, un sistema de estrellas por el cual los productores traían a importantes artistas del exterior (principalmente de Estados Unidos y Europa del Este), como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff, para encabezar sus compañías, mientras que el elenco se completaba con actores locales. Debido a esto, los integrantes del futuro teatro IFT aspiraban a crear una alternativa al *star system* y al modo de producción empresarial. Su objetivo era poner en marcha una compañía estable formada por actrices y actores del medio local para llevar adelante un teatro autogestionado y de alta calidad estética. Este proyecto se concretó en 1937, cuando el IDRAMST se convirtió en el teatro IFT, superando la etapa formativa de la compañía y estableciéndose de manera sólida en el campo teatral de Buenos Aires.^[1] Esta transformación se logró gracias al apoyo de la colectividad, reflejado en una importante campaña para recaudar fondos y conseguir socios para la institución. En 1936, sus activistas pretendían lograr quinientos asociados al IFT.^[2] En dos décadas las expectativas quedaron ampliamente superadas, pues para 1957 el teatro contaba con más de cinco mil socios.

El modo de organización societario fue un rasgo distintivo del IFT que lo diferenció tanto de otros teatros judíos del mundo como de los teatros independientes de Buenos Aires. Esta estructura se basaba en la convicción de que un teatro verdaderamente popular no debía sostenerse mediante las ganancias de la venta de entradas, sino con el aporte mensual de sus asociados. Se trataba del mismo modelo de financiación de centros culturales y deportivos, bibliotecas, escuelas y otras organizaciones judías (Visacovsky 2015), pero no tenía precedente alguno dentro del campo teatral judío. En este sentido, el IFT estableció la «independencia de la taquilla» como un principio fundamental e innegociable, como puede verse en un artículo de *Nai Teater (Nuevo Teatro)*, la revista del teatro:

[1] Este proceso tiene su culminación en 1940, cuando la institución se constituye legalmente como una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro-Arte IFT.

[2] Según se registra en el *Boletín Informativo*, n.º 4, del IFT (30 de octubre de 1937), el 15 de enero de 1937 se registra el primer socio de la institución. El documento se encuentra en el Archivo Teatro IFT, Cedob Pinie Katz, Buenos Aires.

«(...) El teatro profesional, que en los países capitalistas es un negocio, no para el actor sino para el empresario, tiene en cuenta los intereses de la ganancia en su objetivo final. Y donde la caja dicta, no hay lugar para el arte ni para los ideales. La industria teatral burguesa, que trabaja para el ancho e ignorante mercado, busca a la masa, no para elevarla y educarla, sino para satisfacerla livianamente y que vuelva pidiendo más (...).»^[3]

Los integrantes del IFT consideraban que las pretensiones comerciales del empresario eran las que impedían el crecimiento de los actores y la elevación del nivel de las obras, puesto que un teatro en manos de comerciantes «más interesados en el bolsillo que en la cultura» nunca sería capaz de satisfacer las necesidades del pueblo. Concebían, en cambio, el teatro como una herramienta para «movilizar las conciencias de los espectadores», tal como lo proponía Romain Rolland, y creían que solo a través del desinterés económico podrían crear un teatro hecho por y para las masas judías. Es por esta razón que la campaña del IFT fue principalmente para conseguir socios, puesto que el sostenimiento del teatro tenía que ser un objetivo común en la colectividad judía argentina.

De acuerdo con las mismas convicciones ideológicas, los integrantes del elenco realizaban sus tareas gratuitamente. Como en los tiempos del IDRAMST, sus miembros trabajaban durante el día fuera del ámbito teatral para ganar su sustento, ensayaban de noche y realizaban funciones los fines de semana. A diferencia de los trabajadores del teatro empresarial que cobraban un salario por su labor, los integrantes del IFT se alineaban con sus compañeros de los teatros independientes – tales como el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta – , para los cuales el desinterés económico de actrices y actores era un principio fundamental que les permitía escapar a la lógica del mercado y su búsqueda de lucro (Dubatti 2012). Por estas mismas razones, las entradas se vendían a precios populares y accesibles.

[3] D. Dorín, «Del *shund* al *kunst*», en *Nai Teater*, n.º 4, 1936, s/p. 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 al castellano. Puede consultarse en la Fundación International Workers Order (IWO) de Buenos Aires.

El nuevo teatro que buscaban crear se sustentaba así en el trabajo grupal: tanto el elenco como los socios participaban de las decisiones institucionales, tenían derecho a voz y a voto en las asambleas, proponían y elegían a sus directivos, y podían dar su opinión sobre la elección del repertorio. Este modelo de organización consolidaba lo que entendían como un teatro «popular» porque incorporaba a su público como responsable en el devenir de la entidad. Los socios dejaban de ser únicamente espectadores y pasaban a cumplir un rol activo. Ya en 1937, y de manera permanente a partir de entonces, la comisión directiva del IFT mediante encuestas pedía la opinión de los socios acerca del curso que debía seguir la institución. En ellas se buscaba recopilar opiniones sobre la temporada, las mejores obras vistas y el rol del director y de los intérpretes. Se les enviaba también un boletín informativo con las novedades a su domicilio particular y se les requería por escrito una devolución con observaciones sobre los puntos tratados. La búsqueda de transparencia en la toma de decisiones y en el manejo de los fondos se complementaba con la realización de asambleas periódicas y la presentación de balances anuales de las finanzas del teatro. Asimismo, se pedía a los socios difundir entre amigos y conocidos, para hacer crecer la base societaria del IFT. Ocasionalmente se requerían pequeños aportes extraordinarios para proyectos específicos o contribuir con una cuota más alta «según sus posibilidades».^[4] En definitiva, estas prácticas apelaban a la participación y el compromiso constante de los socios, fortaleciendo la idea de que cada uno era, de alguna manera, «dueño» de la institución. De esta forma, esa organización societaria dio lugar a la categoría de *iftler*, forma en que los socios del IFT se designaban a sí mismos. Para ser un *iftler* bastaba con creer en la idea y en los valores que daban sentido a la institución, y participar activamente de su sostenimiento desde cualquier rol posible, o simplemente mediante el aporte de una cuota mensual. Los integrantes del IFT sostenían así «que al teatro se lo puede y se

[4] Reconstrucción hecha a partir de las listas de socios y de cobranza que se encuentran en el Archivo Teatro IFT, Cedob Pinie Katz, Buenos Aires.

lo debe servir desde distintas tareas. Que es tan importante servirlo desde el escenario como detrás de él».^[5]

Por otra parte, el IFT tuvo desde sus comienzos la intención de conservar una residencia fija que le permitiera lograr estabilidad y arraigo, condiciones necesarias para desempeñar una función artística y política en la cultura judeo-argentina. Durante la primera década esto se resolvió alquilando y actuando siempre en las mismas salas, como por ejemplo el teatro Lasalle. Pero, a mitad de la década de 1940, los integrantes del IFT tomaron conciencia de la necesidad de tener un espacio propio, por lo que en 1945 decidieron comenzar una campaña para edificar un edificio teatral. La construcción se inició en 1947 y para 1951 el edificio de la calle Boulogne Sur Mer 549 se encontraba terminado. El IFT se convirtió en la primera compañía teatral independiente de Buenos Aires en poseer una sala propia. La construcción del edificio y el multitudinario apoyo que recibió la campaña fueron de alguna manera una respuesta frente a la aniquilación de la cultura judía en Europa. Contribuir con la construcción de un teatro ídish era, en este sentido, una manera de asegurar la continuidad de la cultura judía en la Argentina y el mundo. En este contexto, el aporte para la construcción del IFT significaba algo más que una contribución material: levantar un teatro judío era un gesto de supervivencia frente a la destrucción, y una manera de honrar la memoria de quienes habían perecido en el Holocausto, como postulaban en la revista *Nai Teater*:

«(...) Precisamente ahora, precisamente cuando nuestras fortificaciones culturales fueron quemadas, cuando todo está destruido; precisamente ahora, cuando el enemigo nos atacó tan brutalmente y nos arrancó lo mejor, lo más querido, nos quiso aniquilar del todo y borrarlos de la tierra; precisamente ahora construimos y creamos de nuevo (...).»^[6]

Asimismo, la construcción de un edificio para el IFT constituyó una forma de arraigo, como símbolo del presente y de proyección de un futuro. Construir un teatro propio en el suelo nacional, algo que

[5] D. F., «La escuela dramática», en *Revista XXX Aniversario Teatro IFT*, 1962, pág. 26.

[6] A. Shever, «Estamos construyendo», en *Nai Teater*, n.º 18, 1945, s/p.

ninguna compañía teatral judía había hecho hasta ese momento, era afirmar la relevancia de la cultura judeo-progresista en la Argentina.



Imagen 20.1. Ticket que muestra cómo con la contribución se compran ladrillos para construir el edificio. Década de 1940. Archivo IWO, Buenos Aires.

Una vez inaugurado el edificio, la institución fue sumando nuevas actividades a lo largo de los años, incorporando actividades tales como el coro I. L. Peretz, una biblioteca, un cineclub, una escuela de formación teatral, una escuela de ballet y otra de teatro para niños, una galería de arte, conciertos musicales, ciclos de conferencias, y hasta un club de ajedrez. Esta multiplicidad de actividades culturales reafirmaba su carácter societario y el sentimiento de pertenencia de los *iftlers* que asistían a la institución, no únicamente como espectadores de las representaciones teatrales, sino para habitar un espacio que les pertenecía.

Si bien hemos considerado al IFT como un teatro popular y societario en cuanto a su voluntad de educar a las masas, es necesario reconocerlo también como un teatro de arte debido a su búsqueda de modernización artística en su repertorio, su poética de



Imagen 20.2. Coro I. L. Peretz del teatro IFT. En el centro, su director, Mario Monachesi. Detrás se ve el mural emblemático del IFT (en el centro, juntos, los principales escritores de la literatura ídich y argentina y hacia los costados, sus personajes). 1959. Archivo Cedob Pinie Katz-Idisher Cultur Farband (ICUF), Buenos Aires.

puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco. El IFT fue un teatro de innovación no solamente en su contenido, sino también en sus formas, gracias al flujo transnacional de directores, actrices y actores judíos itinerantes que trajeron bajo el brazo concepciones teatrales modernas.

En este sentido, no podemos dejar de señalar la importancia fundamental de David Licht, quien fue el director artístico del IFT desde 1938 hasta 1953. Bajo su guía, la compañía desarrolló una poética de puesta en escena que la distinguió dentro del campo teatral judío, pero también argentino. Licht montó obras de la dramaturgia universal en traducciones al ídich, tales como *Los bajos fondos* en 1942 y en 1949 *Yegor Bulichev* de Máximo Gorki, *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 idishista. Asimismo, trajo

innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación actoral, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Konstantín Stanislavski. David Licht había tomado contacto con esta poética actoral durante sus años como miembro de la Vilner Trupe y su estancia en París, donde se encontraban numerosos artistas que se habían formado con Stanislavski. Sin embargo, mientras que para la década de 1930 las concepciones teatrales del pedagogo ruso eran conocidas en Europa y Estados Unidos, sus escritos no se publicaron en la Argentina traducidos al castellano sino hasta la década del 1950.^[7] La influencia que tenían las ideas de Stanislavski en el trabajo de Licht pueden verse tempranamente en sus primeros artículos sobre teoría teatral publicados en la revista *Nai Teater*,^[8] y en los testimonios de quienes se formaron bajo su dirección, como la actriz argentina Cipe Lincovsky:

«(...) Él venía del Vilner Trupe, con toda la escuela de Stanislavski (...) y muchos años después, cuando él ya había muerto y salió el primer libro del método Stanislavski, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial (...).^[9]»

De esta forma, en el IFT, ya desde la llegada de David Licht en 1938, y especialmente con la fundación de la escuela teatral en 1947, comenzaron a formarse actrices y actores en la búsqueda de un realismo que no estuviese centrado en la forma exterior de la escena, sino en la búsqueda de la verdad interior. Esta forma innovadora de

[7] En 1953 el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho le dedicó a Stanislavski el número 6 de sus *Cuadernos de Arte Dramático*, y en 1954 se publicaron las traducciones de sus libros *Un actor se prepara* y *Mi vida en el arte*.

[8] En el número 15 (junio de 1940), bajo el título «Desde Antoine hasta Stanislavski: dos sistemas teatrales», Licht realiza un recorrido desde el naturalismo hasta la aparición de las teorías stanislavskianas, a las cuales considera superadoras de los postulados de André Antoine. Asimismo, en el número 26 de la revista (mayo de 1950) se publica en idish un capítulo completo del libro *Mi vida en el arte*, al que actrices y actores judeo-argentinos capaces de leer en ese idioma tienen acceso cuatro años antes de su primera publicación en castellano.

[9] Entrevista de Sandra McGee Deutsch a Cipe Lincovsky, 2010. Archivo Oral Centro Marc Turkow, Buenos Aires.



Imagen 20.3. *El diario de Ana Frank*, obra que inaugura la etapa de las obras en castellano del IFT. 1957. Director: Oscar Fessler. Archivo Cedob Pinie Katz-ICUF, Buenos Aires.

actuación del elenco, sumada a las puestas en escena modernas y a un repertorio original, provocó que directores, actrices y actores de la escena nacional asistieran ávidamente a las funciones del IFT a pesar de no comprender el ídich. En numerosas ocasiones el elenco tuvo que realizar representaciones especiales a la medianoche, para que artistas de otros teatros pudieran asistir después de sus propias funciones. Esto sucedía especialmente cuando se presentaban obras de la dramaturgia moderna que se estrenaban en ídich antes que en castellano. El caso emblemático en este sentido fue el de *Madre Coraje* de Bertolt Brecht en 1953. Se trató del primer estreno de una obra de Brecht realizada por una compañía teatral en el país, un año antes de la famosa puesta que realizó Nuevo Teatro y que,

erróneamente, muchas veces es señalada como la primera obra de Brecht estrenada por un elenco argentino.^[10]

Estos elementos nos permiten afirmar que, a lo largo de su historia, el IFT cumplió no solo su objetivo inicial que buscaba elevar el nivel del teatro judío de Buenos Aires, sino que, con sus puestas en escena, su escuela teatral, sus conferencias y sus publicaciones, tuvo también una gran influencia en el campo teatral nacional. Asimismo, el IFT fue un teatro societario y popular que logró constituirse como una escuela para adultos y como un reducto progresista para la intelectualidad de izquierda. El IFT se convirtió entonces en una institución central de la cultura judía, pero también en un teatro de referencia para la comunidad artística de la Argentina.

Referencias bibliográficas

ANSALDO, PAULA

2020 *Teatro judío en Buenos Aires (1930-1966): cartografía, desarrollo y productividad en el campo teatral argentino*, Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, referencia citada en página 349.

DUBATTI, JORGE

2012 *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en página 351.

VISACOVSKY, NERINA

2015 *Argentinos, judíos y camaradas tras la utopía socialista*, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en página 350.

[10] En Buenos Aires ya se había visto *La ópera de tres centavos* en el teatro Odeón, pero presentada por la Compañía del Teatro Kamerny de Moscú dirigida por Alexander Tairov, en su gira realizada en 1930.