

EL IDISHER FOLKS TEATER (IFT) Y LA EXPERIENCIA DE UN TEATRO JUDÍO EN ESPAÑOL (1957-1966)

THE IDISHER FOLKS TEATER (IFT) AND THE EXPERIENCE OF A JEWISH THEATRE IN SPANISH (1957-1966)

Paula Ansaldo¹

Palabras clave

Teatro judío,
Ídish,
Teatro IFT,
Teatro independiente

Recibido

21-10-2020

Aceptado

16-3-2021

Resumen

El *Idisher Folks Teater* –Teatro Popular Judío– nació en 1932 en Buenos Aires como la primera compañía teatral judía independiente de la Argentina. Compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes, pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba sus representaciones únicamente en ídish, la lengua hablada por los judíos de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En 1957, el IFT decidió comenzar a realizar sus obras en español en detrimento del ídish, permitiendo así que nuevos espectadores pudieran asistir a sus representaciones. En este trabajo indagaremos el proceso que condujo al IFT a tomar esa decisión, deteniéndonos en los diferentes factores que fueron desarrollándose a lo largo de la década del 50 y que lo impulsaron finalmente al cambio idiomático.

Key words

Jewish theater,
Yiddish,
IFT Theater,
Independent theater

Received

21-10-2020

Accepted

16-3-2021

Abstract

The *Idisher Folks Teater* –Jewish People's Theater– was created in 1932 as the first independent Jewish theater of Buenos Aires. It shared many of its characteristics with the rest of the independent theater companies but had the particularity of specifically targeting Jewish audiences, since until the end of the 1950s the plays were performed only in Yiddish, the language spoken by Eastern European Jews until World War II. In 1957, the IFT decided to start performing its plays in Spanish instead of Yiddish, thus allowing broader audiences to attend its performances. This essay aims to investigate the process that led the IFT to make this decision, exploring the different factors that throughout the 50s led to a language change.

El idioma no es más que el ropaje de la cultura (...) Amamos el ídish como todo obrero que se respeta ama las herramientas de su trabajo. Pero amamos más el producto de nuestro trabajo que las herramientas. Amamos más la clase que devora cultura, que el recipiente en que se sirve esa cultura.
Moishe Olgúin, Nosotros y el ídish

El *Idisher Folks Teater* –Teatro Popular Judío– (en adelante, IFT) nació en Buenos Aires como la primera compañía teatral independiente judía de la Argentina,

¹ Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Núcleo de Estudios Judíos, Argentina. C. e.: paulansaldo@hotmail.com.

autogestionada e integrada por artistas locales. Su fundación se produjo en el contexto de un gran auge del teatro judío de Buenos Aires, cuya época dorada se extiende entre las décadas del 30 y el 60, y que se representaba completamente en ídish, la lengua hablada por los judíos de Rusia y Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial.

Ya en los primeros años del siglo xx, con el comienzo de la inmigración masiva de judíos a la Argentina, en Buenos Aires encontramos registro de representaciones teatrales realizadas en ídish, lo cual da cuenta de la importancia que tenía el teatro para los inmigrantes judíos recién llegados a la hora de forjar vínculos y asentarse en un nuevo territorio. La inmigración judía que llegó a la Argentina estuvo compuesta por judíos de origen askenazí, es decir, aquellos provenientes de Europa del Este y Rusia, cuya lengua era el ídish, y de Europa Central, de habla alemana o húngara, y también por judíos sefardíes, que venían de diferentes países de Medio Oriente y hablaban árabe o ladino. En este trabajo nos centraremos únicamente en el universo cultural de los judíos askenazíes de habla ídish, 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 sefardíes no encontramos desarrollo de formas teatrales durante el período estudiado.

Durante estos años, el circuito teatral judío de Buenos Aires se organizó a partir de dos modos de producción opuestos: el teatro empresarial de orientación comercial y el teatro independiente. Los grupos teatrales independientes se diferenciaban de los teatros empresariales por su concepción del arte como una herramienta de transformación social y por su forma de organización autogestiva que buscaba independizarse del capital empresarial y su búsqueda de lucro. El teatro independiente había surgido en el campo teatral de Buenos Aires sólo dos años antes de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, posicionándose como una “nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas” (Dubatti 2012, p. 81), cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. El IFT es la primera y más desarrollada expresión del teatro independiente dentro del campo teatral judío. Sus fundadores eran mayormente obreros y artesanos que provenían de los elencos vocacionales pertenecientes a los círculos obreros judíos de izquierda, que de día desarrollaban sus oficios y durante la noche se convertían en actores. 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, para quienes el desinterés económico era un principio fundamental que les permitía escapar a la lógica del mercado y a la búsqueda de ganancias. Por estas mismas razones, las entradas se vendían a precios populares y accesibles, de manera tal que las clases populares pudiesen asistir a los espectáculos.

En este sentido, el IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes –tales como la asociación grupal, la promoción del teatro es-

cuela, el objetivo de transformar la sociedad al propiciar las ideas de solidaridad, progreso y revolución–, pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que, hasta finales de la década del 50, realizaba sus representaciones únicamente en ídish.

A su vez, este Teatro formaba parte de la izquierda judeo-progresista, cuyas instituciones experimentaron un gran crecimiento durante esos años, posicionándose como un espacio de militancia no solo artística, sino también política. En 1941, el IFT ingresó en la Federación ICUF (*Idisher Kultur Farband* –Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina–), creada ese mismo año con el objetivo de nuclear a todas las instituciones judeo-progresistas (modo en que se denominaban los judíos comunistas) de la Argentina, de acuerdo con las conclusiones del Congreso de Cultura Judía, llevado a cabo en París en septiembre de 1937.² El ingreso al ICUF dotó al IFT de un marco institucional y de una pertenencia ideológica que lo alineaba con el judaísmo progresista.

De esta forma, el IFT se constituyó como un teatro político cuyo objetivo principal fue renovar las temáticas y los repertorios imperantes en los escenarios judíos porteños con el fin de presentar obras que brindaran un contenido social. Expresaban así su rechazo al teatro mercantilizado, al que creían responsable de empobrecer y adormecer las mentes de los espectadores, y abogaban por un teatro hecho por y para los obreros judíos, que pudiera satisfacer las necesidades de un público estrictamente popular. Los integrantes del Teatro buscaban, entonces, instruir 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 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”.

Debido a que, durante sus primeras dos décadas, el IFT desarrollaba sus actividades completamente en ídish, es posible pensar que la institución funcionaba como un teatro de colectividad, ya sus espectáculos estaban orientados a un público netamente judío que podía comprender el idioma en el que se realizaban las representaciones. Sin embargo, en 1957, el IFT decidió comenzar a realizar sus obras en español en detrimento del ídish. El pasaje de uno a otro idioma marcó un antes y un después en la vida del IFT, que no fue fácil, ni estuvo exento de debates y cuestionamientos. Mientras que al-

2 En 1937, se constituyó el YKUF (*Yiddisher Kultur Farband*) internacional, mientras que el ICUF latinoamericano se fundó formalmente el 11 de abril de 1941 en un Congreso Latinoamericano realizado en Buenos Aires. Visacovsky señala que participaron en el evento cerca de cincuenta y siete instituciones representando a ocho mil novecientos socios de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. Se establecieron los principios fundacionales replicando el Congreso de París de 1937 y se declaró a Pinie Katz su presidente (2016, p. 97). El ICUF central de Buenos Aires reunió diversas instituciones entre las cuales se encontraban escuelas (como, por ejemplo, Jaim Zhitlovsky, Janus Korchak y Domingo Faustino Sarmiento), clubes (Centro Cultural y Deportivo I. L. Peretz, Asociación Cultural y Deportiva Scholem Aleijem, Colonia Zumerland, Club Israelita de Avellaneda) y centros culturales (Centro Cultural David Berguelson, Centro Cultural Israelita Dr. E. Ringelblum, Centro Cultural Peretz Hirschbein).

gunos consideraban que pasar al español era la única forma de asegurar el futuro de la institución y garantizar la llegada de su mensaje a las nuevas generaciones de judíos argentinos, para otros implicaba el abandono de aquello que les otorgaba una identidad singular y los constituía como un teatro judío. Indudablemente, el tránsito al español suponía grandes pérdidas, pero también lo hacía aferrarse al ídich y enfrentar el riesgo de sufrir una declinación, como ya había sucedido en los escenarios judíos del mundo.

En este trabajo, indagaremos el proceso que llevó al Teatro IFT a incorporar el español en sus representaciones en detrimento del ídich, el idioma en el que había desarrollado su actividad por más de veinte años. Así, nos detendremos en los diferentes factores que se fueron desarrollando a lo largo de la década del 50 y que desembocaron en esa decisión, tales como la integración de la compañía en el Movimiento de Teatros Independientes, las presiones externas e internas, las razones políticas y prácticas, y los conflictos intracomunitarios. Por último, analizaremos las transformaciones que se produjeron en la forma de trabajo del Teatro y en su repertorio luego del paso al español, que permitió que nuevos espectadores pudieran asistir a sus representaciones, ampliando de esa forma la composición de su público.

«COMO CORRESPONDE A UN TEATRO DE ORIENTACIÓN POPULAR»:
EL IFT Y LOS MOTIVOS DEL PASO AL ESPAÑOL

En 1957, el Teatro IFT estrenó *El diario de Ana Frank* en español. A partir de entonces, prácticamente todas sus representaciones comenzaron a ser realizadas en ese idioma y la institución fue abandonando progresivamente el uso del ídich, hasta dejar de utilizarlo definitivamente.³ Sin embargo, esta transformación no es el resultado de un giro repentino, sino de un largo proceso que fue desarrollándose paulatinamente a lo largo de la década del 50.

El giro hacia el español puede verse también en la revista *Nai Teater* (*Nuevo Teatro*) que editaba el Teatro, donde el número de artículos publicados en español comenzó progresivamente a igualar a los escritos en ídich. Hasta 1952, la revista se publicaba casi completamente en ese idioma, incluyendo únicamente un editorial en español, mientras que en su número 32, publicado en 1953, aparecieron por primera vez artículos extensos en español, algunos de los cuales fueron escritos por personalidades de gran renombre en el ámbito del teatro independiente, tales como Alberto D'Aversa y Leónidas Barletta. Para 1957, el número de artículos en español prácticamente igualaba a aquellos escritos en ídich. Ese mismo año, la revista dejó de editarse, reapareciendo en 1961 con el nombre *Teatro Nuevo* y con la mayor parte de sus artículos en español. Esto mismo sucedió con los programas de mano, cuyo contenido en ídich comenzó a disminuir paulatinamente hasta desaparecer por completo.

3 Este proceso se dio simultáneamente en otros ámbitos de la cultura judía. Por ejemplo, Dujovne señala que en la década del 50 se produjo una "sensible reducción en el número de nuevas publicaciones periódicas exclusivamente en ídich entre 1950 y 1953, así como el paulatino cierre de las existentes" (2014, p. 79).

Precursores del cambio idiomático fueron también los espectáculos en el ámbito del teatro infantil, al que la institución le otorgaba una gran importancia ya desde la década del 40. La necesidad de realizar actividades en español se puso en evidencia más rápidamente en el caso de las propuestas infantiles, ya que, para principios de los años 50, el español era ya la lengua materna de la mayoría de los niños judíos. Dado que, como hemos señalado, el IFT perseguía el objetivo pedagógico de educar a las nuevas generaciones, era imperioso hacerlo en el idioma que más cómodo y familiar resultara a sus destinatarios. En una primera instancia, la necesidad de brindar obras en español se resolvió invitando a artistas que no pertenecían al IFT a presentar sus espectáculos en la institución. Así, en noviembre de 1955, se programó un ciclo de funciones de teatro para títeres realizado en español, con la dirección de las destacadas titiriteras Mané Bernardo y Sara Bianchi. La importancia dada a los niños y niñas condujo a los integrantes del IFT a estrenar una obra infantil en español en 1956: *Caperucita Roja*, en versión del escritor judío Eugenio Schwartz, con dirección de Jordana Fain y con la participación de todo el elenco del Teatro. El programa de mano de la obra estaba completamente presentado en español y se dirigía a los espectadores niños con el siguiente texto:

Amiguitos espectadores: esta vez el Teatro IFT se brinda íntegramente a ustedes, y no lo hace como de costumbre en idisch (*sic*) sino en español, para que también los amiguitos no judíos puedan gozar de "CAPERUCITA ROJA". Ha dicho el escritor judío I. L. Peretz: "El teatro es escuela para adultos". Pero esta vez será escuela para niños (...) Queremos que el espectáculo "CAPE-RUCITA ROJA" sea de vuestro agrado y que transmitan la buena nueva a todos los amiguitos.⁴

Puede verse cómo la voluntad pedagógica del teatro exigía la presentación de los espectáculos para niños en español, ya que esto les permitía llegar a una población infantil más amplia que no estuviese restringida a los hablantes del ídich. Los integrantes del IFT sostenían que la adaptación de *Caperucita* llevaba un mensaje de confraternidad entre los pueblos y de unidad en la lucha contra los peligros comunes, que era universal y de vital importancia para la formación de las nuevas generaciones y, por tanto, debía ser transmitido en el idioma en el que más niños y niñas pudieran escucharlo. Estas medidas se complementaron con el dictado de clases de formación artística para niños que llevaron incluso a la creación de un Departamento infantil en la década del 60, cuyas actividades se realizaron ya completamente en español. Como veremos a continuación, la necesidad de extender su influencia a las nuevas generaciones sería uno de los grandes factores que impulsarían al IFT a utilizar el español, en detrimento del ídich, también en los espectáculos para adultos.

Por otro lado, la inserción del IFT en el Movimiento de Teatros Independientes se había ido profundizando a lo largo de los años. En la década del 50, comenzó ya a formar parte de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI). Esta institución había sido creada en 1946 con el propósito de nuclear a los diferentes grupos

4 El programa de la obra se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB "Pinie Katz".

teatrales independientes de la Argentina e impulsar así una mayor integración en el interior del Movimiento.⁵ Los vínculos se afianzaron también a partir del trabajo con directores que provenían de otros teatros independientes, con los que el IFT empieza a trabajar durante esos años, tales como Alberto D'Aversa, Carlos Perelli y Milagros de la Vega, Carlos Gorostiza y Oscar Ferrigno.⁶

En este contexto, el paso al español comenzó a aparecer para los integrantes del IFT como una decisión lógica que se desprendía de la profundización del compromiso del grupo con los objetivos del Movimiento. Utilizar el español le permitiría al Teatro superar la barrera idiomática que lo separaba del resto de los teatros independientes, y de esta forma ampliar su acción sobre el público, posibilitando que nuevos espectadores pudieran asistir a sus representaciones, contribuyendo así, en mayor medida, al objetivo pedagógico común a los teatros agrupados en la FATI.

La importancia concedida al apoyo del Movimiento de Teatros Independientes en esta instancia puede verse en lo declarado en la conferencia de apertura de la temporada 1957. Su xxv° aniversario es presentado como un momento de cambio y renovación para el IFT, que pretendía sumarse así “al esfuerzo renovador, incorporando a la escena argentina y en el idioma nacional, el fruto de nuestra experiencia, el bagaje y el estilo propios del IFT. Así pensamos contribuir al florecimiento de la cultura nacional”. En esa misma conferencia, sostenían que:

(...) para que este paso tenga éxito, consideramos que la prensa y la gente de teatro tiene que estrecharnos la mano con más asiduidad (...) Nuestro vigésimo quinto aniversario debe ser –por lo menos así lo consideramos– un acontecimiento en la vida cultural del país. Que se ocupen de él los críticos, que hagan conocer nuestra obra y difundan en la prensa nuestros espectáculos. Que los teatros independientes nos rodeen, somos después del Teatro del Pueblo, el más antiguo de ellos (...) Que los autores, directores, artistas y todos cuantos trabajan en y para la escena nacional, se hagan eco de nuestro trabajo, se acerquen a nuestros espectáculos, y así como les brindamos nuestra casa como si fuera suya, esperamos que en ocasión tan propicia nos retribuyan de la misma manera.⁷

En este comunicado, es contundente la apelación explícita del IFT a los teatros independientes, a los cuales reclama su ayuda para lograr el éxito de esta nueva etapa de la institución. Por primera vez, se refieren a sí mismos como el segundo teatro independiente más antiguo de Buenos Aires y demandan el apoyo que, como tal, les corresponde por parte de sus compañeros del Movimiento. Asimismo, en 1955, dos años antes de que se concretara la decisión, José Marial, uno de los mayores referentes

5 Sobre la FATI, ver Fukelman 2018. Las primeras actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes en R. Pianacci y M. C. Taborda (comps.), *Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

6 Para un mayor desarrollo acerca de los vínculos del IFT con el Movimiento de Teatros Independientes, ver P. Ansaldo, 2018. Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT). *Culturales*, n° 6, pp. 1-27.

7 El discurso dado en la conferencia puede encontrarse en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

del Movimiento de Teatros Independientes, festejaba ya en su libro dedicado al Movimiento la intención del IFT de pasar a realizar obras en español, donde sostenía que “es propósito de esta institución, comenzar a representar obras en idioma nacional con lo que se daría indudablemente mayor popularidad y conocimiento al trabajo escénico de este teatro independiente” (1955, p. 144). No es por tanto difícil conjeturar que el pasaje al español fue ampliamente respaldado y alentado desde la FATI, constituyéndose como un factor de importancia que brindó el apoyo necesario para que el IFT pudiera llevar adelante el cambio idiomático.

Sin embargo, si bien el vínculo del IFT con el Movimiento de Teatros Independientes y su incorporación en la FATI crearon las condiciones de posibilidad para el pasaje al español, consideramos que fueron razones de orden ideológico las que finalmente los impulsaron a llevar adelante la decisión. En primer lugar, el IFT formaba parte del ICUF, el cual, según sostienen los autores que han trabajado su historia en profundidad, comenzó ese mismo año una campaña para comenzar a utilizar el español en detrimento del ídish en todas las instituciones que lo integraban. Cacho Lotersztain (2014) sostiene que esto se debió a que el ICUF seguía los lineamientos ideológicos del comunismo soviético, en cuyo ámbito el ídish y las producciones culturales en ídish habían sido barridas. Por su parte, Ariel Svarch (2005) afirma que el paso al español se debió en gran parte a una demanda del Partido Comunista Argentino (PCA) para “acriollarse”, consecuencia de lo que Claudia Bacci señala como un “cambio en las directivas del PCA en favor de reforzar la proletarización de sus cuadros” (2004-5, p. 163). Por su parte, Nerina Visacovsky sostiene que los icufistas eran acusados de “sectarios” por el PCA, ya que “la defensa del idishismo era interpretada por la dirigencia del PCA como un ‘sectarismo europeo’ que impedía ‘acriollar’ a la militancia” (2016, p. 109). Esto mismo señalaba Effaim Zadoff, quien afirmaba que:

A fines de la década del 50 y comienzos de la del 60, disminuyeron los componentes judíos del programa de estudios de estas escuelas y también de las actividades extra-curriculares que en ellas se realizaban. (...) cambios que según la opinión de maestros y activistas fueron el resultado de la política adoptada por la dirección del ICUF y por el Partido Comunista Argentino. (1994, p. 415)

De todas maneras, hayan sido en mayor o en menor medida orientados por la línea que bajaba desde el PCA, o influidos por la política de la URSS en relación al ídish, la ideología que sostenía la dirigencia del ICUF estaba en consonancia con la decisión de pasar a utilizar el español, en tanto los icufistas consideraban que los problemas de la humanidad eran universales y se oponían a las posturas particularistas que sostenían, por ejemplo, los sectores sionistas, preocupados exclusivamente por la problemática judía. Y en tanto “el legado judeo-progresista era universal” (Visacovsky 2016, p. 178), había de ser transmitido en el idioma en el que la mayoría de la sociedad pudiese comprenderlo. En ese sentido, consideraban que el apego a la lengua se interponía en el camino de integración con el resto de la sociedad argentina e incitaba a sus miembros a cerrarse en un mundo únicamente de judíos.

Las discusiones en torno a la cuestión idiomática habían comenzado a darse dentro del icufismo ya a partir de principios de la década del 50, con la creación, en 1953, de la revista *Aporte*, que se editaba íntegramente en español, y, en 1954, del Departamento de Actividades en Español, que respondía a una demanda de muchos activistas del ICUF que veían el uso del ídish como una forma de aislarse idiomáticamente de las nuevas generaciones de judíos argentinos. Desde esta perspectiva, el ídish se convertía cada vez más en un factor de desconexión para los jóvenes, que ya no lo utilizaban ni les interesaba aprenderlo. En este nuevo contexto, el ídish comenzaba a ser entendido simplemente como un medio para la transmisión de ideas y no como un fin en sí mismo, ya que conservarlo por el solo hecho de hacerlo era visto como una suerte de fetichismo idiomático que era fundamental evitar. Como señalaba Luis Goldman en *Tribune*:

(...) para atraer a esos jóvenes, los fieles y sacrificados cuadros de la vieja guardia deben entender a las nuevas generaciones y aceptar sus diferencias idiomáticas, su manera de ser diferente. Que Méndele, Scholem Aleijem y Peretz hablen en español si no se entiende el ídish. Que hablen en el idioma que sea, ya que eso es lo fundamental para la construcción del socialismo. (cit. en Lotersztain 2014, p. 282)

Lo fundamental se convertía entonces en que hablaran, que lo hicieran o no en ídish pasaba a ser secundario, marcando de esta forma un punto de inflexión en la historia del ICUF, que dio paso a una nueva etapa en la que el ídish ya no ocuparía un lugar primordial.

Como hemos señalado, la idea de pasar a utilizar el español se discutía también en el interior del IFT ya desde comienzos de la década del 50. La preocupación por atraer a la juventud era primordial para los integrantes de un teatro que buscó desde un comienzo posicionarse no como un mero medio de esparcimiento, sino como un instrumento para la elevación cultural de la comunidad. En consonancia con este objetivo pedagógico, la necesidad de ampliar su influencia moral en las nuevas generaciones de judíos hacía aparecer necesario el abandono de un idioma que sus destinatarios habían dejado ya de utilizar.

Por otro lado, el paso al español no sólo les permitía acercarse a las nuevas generaciones de judíos argentinos, sino también atraer al teatro a un público más amplio, llevando su mensaje ideológico a una mayor cantidad de espectadores. La utilización del español les abrió así la posibilidad de influir con sus espectáculos en el campo teatral argentino, en la política cultural del país y en la sociedad, de la mano de sus compañeros de lucha, que eran el resto de los teatros independientes. Esta decisión reafirmaba su “carácter de teatro comprometido con su gente, con su pueblo, con su tiempo” (*Nai Teater*, n° 34, noviembre de 1957),⁸ y aparecía como una cuestión de coherencia con su propio concepto de teatro popular, tal como sostenía Marial:

No comprender los cambios que se han operado en el país, en nuestro medio, en nuestra sociedad y su reflejo en la cultura, puede resultar mortal para un teatro que pretenda influir con su acción en la dramática y en la política cultural del país (...) [El IFT] con *El*

8 Todos los números de la revista *Nai Teater* que se citan en el artículo fueron consultados en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz” y en la Fundación IWO.

diario de Ana Frank, en versión a nuestro idioma, como corresponde a un teatro de orientación popular, entró en una nueva y decisiva etapa. Un público hasta entonces ausente de sus plateas, llenó el local de la institución y puede justipreciar las realizaciones dramáticas y la capacidad y sentido de equipo que preside a esta compañía (Marial 1962, p. 8).

Los integrantes del IFT coincidían con Marial en su afirmación de que a un teatro de orientación popular como era el IFT desde su misma fundación –en su nombre, en sus principios y en su ideología– le correspondía utilizar en su escenario el idioma que hablaba el pueblo. Si las masas populares estaban dejando de hablar el ídish, era deber del IFT hacerse eco de esta transformación, puesto que, como señalaba Romain Rolland, un teatro que se considerara verdaderamente popular “debe poseerse la sabiduría de recordar que no existen leyes buenas, sino leyes buenas para un tiempo que pasa y para un país que cambia. Un arte popular es, por esencia, móvil” (1953, p. 82). Esta necesidad de transformarse en consonancia con los cambios que se estaban produciendo en la sociedad fue uno de los principales argumentos esgrimidos para pasar al español, puesto que los miembros del IFT creían, como afirmaba G. Weltman en *Nai Teater* (n° 34, noviembre de 1957), que el teatro no podía:

(...) ser ajeno a los cambios operados en la idiosincrasia de la colectividad, a las nuevas modalidades adquiridas por ella tras tantas décadas de acrisolamiento en suelo argentino, ni permanecer aislado del vasto panorama de la cultura nacional. De tal modo, sin dejar de cultivar y expandir las más elevadas y universales manifestaciones de la cultura judía en ídish, su entroncamiento en la vida argentina, las necesidades crecientes de las nuevas generaciones que ya no hablan la lengua materna, han hecho impostergable el uso, también, del idioma común a todos los habitantes del suelo patrio, en el escenario del IFT.

Esta profundización en la voluntad de contribuir a la cultura nacional, a partir de la fusión y síntesis de los elementos culturales judíos y argentinos, aparece ya desde principios de la década del 50, puesto que consideraban que “limitarse a los primeros significaría condenar nuestra cultura al anquilosamiento y a la artificialidad, por cuanto quedaría estancada en el pasado y se extrañaría a la vida nueva, real y presente que vivimos” (*Nai Teater*, n° 29, julio de 1951). El IFT buscaba así los medios para incorporarse en la escena nacional, sin perder por ello su herencia cultural judía. En esta nueva etapa, los integrantes del IFT consideraban que su misión consistía en forjar una identidad cultural judeo-argentina, tomando elementos de las dos tradiciones, tal como se reflejaba en el mural del Teatro. Esta posición era también una respuesta a los sectores sionistas, como puede verse en el mismo editorial de *Nai Teater*, n° 29, donde, con el elocuente título “En el espíritu de Peretz y Echeverría”, se abogaba por una fusión de los elementos culturales judíos y argentinos, en oposición a la incorporación de elementos de la cultura israelí en la vida de los judíos de la Argentina:

Sobre todo ahora, cuando resurgen con más fuerza las tendencias en ciertos sectores chauvinistas judíos de convertir la actividad cultural de nuestro yishuv y nuestras posibilidades creadoras –en las escuelas, instituciones y centros de arte– en simples apéndices o receptáculos pasivos de una cultura con pretensiones hegemónicas creada

fuera de nuestras fronteras y en condiciones distintas –y en muchos aspectos, opuestas– a las que han estructurado nuestra forma de vida peculiar en la Argentina.

De esta forma, los progresistas se oponían a la conformación de una cultura judía que mirara a Israel y se desarrollara en hebreo, postulando, en cambio, una cultura surgida a partir de su particularidad como judíos argentinos. De acuerdo con estas ideas, no era más que lógico, entonces, que utilizaran en sus actividades el idioma en el que hablaban las nuevas y futuras generaciones de judíos nacidos en Argentina: el español.

Por otro lado, el comienzo de las discusiones sobre la cuestión idiomática coincidió en el IFT con un recambio generacional en el interior de la institución, ya que, para 1957, una nueva camada de intérpretes jóvenes, egresados de la Escuela de Formación del IFT –tales como Manuel Iedvabni, Rosa Rapoport Wasserman, Berta Dreschler, Felipe Wainsztein, Elita Aizenberg, Felisa Dzendzarski y Jaime Kogan– se habían incorporado de manera muy activa al elenco artístico y tenían cada vez más peso dentro del Teatro. Para esta nueva generación de actores y actrices, el ídish era ya una segunda lengua en la que no se desempeñaban con la misma facilidad que con el español. Esto es mencionado por todos los egresados de la Escuela de Formación que se incorporaron al elenco durante esos años: Berta Dreschler –hoy conocida como Berta Goldenberg– sostiene que, en este sentido, el paso al español fue una cuestión de “*realpolitik*: yo no podía representar en ídish como lo hacía Cipe”⁹ y Felipe Wainsztein rememora al respecto: “Para mí era una tortura tener que trabajar en ídish, porque arriba del escenario no podés permitirte hablar mal”.¹⁰ Si bien la institución intentaba contrarrestar este fenómeno a partir de las clases de dicción en ídish de la Escuela y la utilización de libretos con representación fonética para facilitar el trabajo de memorización a los jóvenes,¹¹ para ese entonces ya resultaba dificultoso mantener el nivel actoral en las obras en ídish, tal como señalaba el presidente del IFT en diciembre de 1960 ante la asamblea de socios:

Nuestro elenco cuenta en la actualidad con más de 40 integrantes. Pero consta en su mayoría con elementos nuevos, muchos provenientes de la Escuela Dramática. Los que permanecen estables hace mucho tiempo, el grupo que posee más experiencia escénica, son los mejores dotados artísticamente, los que mejor dominan el ídish, pero a pesar nuestro no son los más, y como ya se ha dicho, es una de las dificultades por la cual no podemos montar muchos espectáculos en ídish.¹²

Así, paradójicamente, y a contrapelo de lo que sucedía en el resto de los teatros judíos de Buenos Aires y del mundo, el problema que atravesaba el IFT para finales de los

9 Entrevista a Berta Goldenberg realizada por la autora, octubre de 2016.

10 Entrevista a Felipe Wainsztein realizada por la autora, noviembre de 2018.

11 En el Archivo del IFT (CeDoB “Pinie Katz”) encontramos múltiples ejemplos de libretos de la época transliterados fonéticamente.

12 Este informe presentado ante la asamblea de socios en diciembre 1960 se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

años 50 era el exceso de juventud en su elenco.¹³ Los jóvenes no solamente no podían actuar en ídish con igual destreza que en español, sino que ya estaban plenamente integrados a la sociedad argentina y deseaban hacer un teatro que tuviese llegada a un público más amplio, no únicamente a la colectividad judía. En este sentido, Samuel Achun, señala que en 1957 “el elenco argumenta que los ensayos de varios meses y el montaje de la obra son demasiado esfuerzo para luego presentarse ante un número cada vez más reducido de espectadores que entienden el idioma” (1982, p. 22). El IFT sufría así presiones tanto externas (provenientes de la FATI, el ICUF, el PCA) como internas, ya que eran también sus miembros más jóvenes –de quienes dependía el futuro de la institución– los que reclamaban el cambio.

Para los integrantes del elenco, pasar al español era sobre todo una decisión pragmática, ya que, como señalaba Manuel Iedvabni, “Queríamos pasar al español, para ver un futuro. No había una cosa anti ídish, pero sencillamente la vida fue llevando al español, porque a una obra estrenada en ídish ya no venía nadie, duraba un mes, y una obra en español podía durar un año”.¹⁴ En este sentido, el IFT enfrentaba un difícil dilema: si las nuevas generaciones de judíos ya no utilizaban el ídish, ¿qué impacto político podían tener las obras del IFT? ¿Cómo podían transmitir sus ideas y valores si no lograban interpelar a las nuevas generaciones? Pasar al español aparecía en este contexto como la única forma de mantener su carácter de teatro popular, alcanzando con su mensaje a las nuevas generaciones de argentinos, judíos y no judíos, y a las masas obreras, y de esa manera cumplir con uno de los objetivos políticos más importantes de la institución: ser escuela para adultos. Estas ideas aparecen claramente plasmadas en las palabras de Iedvabni a raíz del paso al español:

Hemos roto el aislamiento. Y hemos ligado nuestro destino, al destino de ésta, nuestra tierra. Y al destino de toda la humanidad (...). El IFT debió en su proceso hacer teatro en español, y lo hizo. Era una responsabilidad grande. Y fue afrontado con gran entereza y digámoslo, pleno éxito. Decenas de miles de espectadores conocieron por primera vez al IFT. Era el gran aporte que nuestra colectividad hacía al teatro nacional. Y lo conocieron no solo en su sala: sindicatos, organizaciones secundarias y universitarias, clubes y centros culturales, teatros de provincia y del cinturón del Gran Buenos Aires, Villa Llaza, una villa de emergencia, etc., todos pudieron recibir nuestro esfuerzo. (1962, pp. 3-4)

Así, en este nuevo contexto, para los integrantes del IFT resultaba fundamental ampliar el radio de acción del Teatro y para hacerlo era forzoso recurrir al español. De esta forma, cuando las masas judías hablaban en ídish, la función del IFT había sido ponerlos en contacto con obras universales y nacionales traducidas a su idioma, mientras que ahora consistía, en cambio, en lo opuesto: transmitir la cultura judía en el idioma de todos los

13 Rosa Rapoport nos relató incluso que para la puesta de *El diario de Ana Frank* fue necesario convocar a dos actores que no formaban parte de la institución, Nelly Tesolín y Walter Abelardo Subrie, para completar los papeles de personajes maduros de la obra, ya que ninguno de los actores y actrices jóvenes del IFT cumplían con el *physique du rôle*.

14 Entrevista a Manuel Iedvabni y Rosa Rapoport realizada por la autora, abril de 2017.

argentinos. En este sentido, *El diario de Ana Frank* de Frances Goodrich y Albert Hackett satisfacía perfectamente este nuevo objetivo, en tanto era una obra de temática judía pero abordaba una problemática universal. Por esta razón, el IFT decidió realizar el gran esfuerzo económico que implicaba conseguir los derechos para montarla en español, justificando la decisión en un comunicado de difusión de la obra, de la siguiente manera:

La lograda dramatización de los norteamericanos Frances Goodrich y Albert Hackett, introdujo el Diario de Ana Frank en los escenarios de Nueva York, Alemania, Italia, Israel, Holanda, Dinamarca, la URSS y otros países. ¿Y aquí en la Argentina? ¿Quién va a transmitir la voz de Ana Frank? Pese al éxito de tres años consecutivos en Broadway, no hubo en nuestro país, ningún empresario que quisiese ponerla en escena, es más, que se animase a ponerla. Cuando el IFT decide incluirla en esta temporada, se nos planteó la siguiente pregunta: ¿Para quienes? ¿Para la limitada población judía idish parlante o para la amplia población no judía y judía? No caben dudas de cuál es la respuesta a esta pregunta. Con esta puesta, el IFT se propone mostrar a un pueblo condenado por el nazismo, esto no es solamente un trabajo artístico, sino también profundamente humano y judío.¹⁵

Los motivos dados por el IFT para elegir montarla en español (llevar el mensaje en contra del racismo a toda la población argentina, no sólo a una limitada parte de ella) estaban en consonancia con los nuevos objetivos del Teatro en cuanto a la difusión de la cultura y la historia judía. Este gesto tenía una fuerza simbólica mayor en la medida en que la pieza ya había sido representada Buenos Aires: en italiano por la Compañía Italiana Dei Giovani en el Teatro Nacional Cervantes y también en idish por un elenco encabezado por Joseph Buloff en el Teatro Soleil. De esta manera, el IFT se presentaba como el primer teatro que extendía el mensaje de la obra a sectores más amplios del público argentino para los cuales no habían sido accesibles las versiones anteriores. Que el IFT fuera el primer teatro en representarla en español constituía así una manera de afirmar que el Teatro podía servir a los intereses judíos a la vez que se dirigía a toda la población argentina.

Los integrantes del IFT postulaban entonces que era posible conservar su identidad cultural e institucional judía, aun en un idioma diferente al de sus orígenes. El contenido judío dejaba de verse así como indisolublemente unido a la lengua, puesto que, como señalaba un muy joven Osvaldo Dragún, frente a las críticas que recibían los elencos filodramáticos de las instituciones judías por no representar suficientes obras en idish: “¿hay un idioma determinado para luchar por una cultura? (...) la juventud puede hacer mucho por la cultura judía, en el idioma que más cómodo le resulte” (*Nai Teater*, n° 32, 1953, p. 58). Por todas estas razones, la representación de obras en español funcionó como el último paso para afirmar la integración del IFT a la cultura nacional. La primera experiencia que se realizó con *El diario de Ana Frank*, dirigida por Oscar Fessler y con escenografía de Saulo Benavente,¹⁶ constituyó un rotundo éxito de públi-

15 El comunicado se titula “El diario de Ana Frank en español en el IFT” y se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”. La traducción es de Perla Rozenblum.

16 El trabajo en la obra, tanto de Benavente como de Fessler, fue galardonado por la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires con los premios a mejor decorador y mejor director, respectivamente.

co y crítica,¹⁷ permaneciendo tres temporadas consecutivas en cartel y presentándose en Buenos Aires y en las provincias en las temporadas del 57, 58 y 59. Esta experiencia resultó determinante para definir el curso futuro del Teatro, como se afirma en el Boletín por el xxv° aniversario del IFT:

El experimento de presentar una obra en español, esta vez la exitosa obra *El diario de Ana Frank*, demostró que la masa de espectadores desea ver una obra en español puesta por le IFT, y que el IFT no debe defraudar a esa masa. Este hecho trajo al IFT una gran publicidad y le aseguró su ubicación entre los grandes teatros de arte del mundo

No obstante, mientras que para la juventud del IFT el cambio idiomático aparecía como el resultado natural del paso a una nueva generación, para los actores y los espectadores judíos de la generación anterior, la adopción del español fue vivida con mucho dolor y como una gran pérdida. Por esta razón, durante los primeros años, el Teatro intentó mantener también las representaciones en ídish a fin de no abandonar totalmente el idioma. Entre 1957 y 1964, realizaron cinco espectáculos en ídish de los aproximadamente veinticinco que se estrenaron durante esos años. La primera experiencia en este sentido se hizo con la obra *El alma buena de Sechuán* de Bertolt Brecht, que se presentó simultáneamente en ídish y en español. A partir de entonces y hasta 1961, el elenco estrenó únicamente una obra en ídish por año: *Tevye y sus hijas* de Scholem Aleijem en 1959, *Tres humoradas* de Antón Chejov en 1960 y *La familia Kubich* de Peter Karvas en 1961. Asimismo, continuó presentando espectáculos de *kleinkunst* (teatro breve), recitados y monólogos en ídish, tanto en instituciones amigas como en sus giras por las provincias. Sin embargo, ya en la década del 60 el teatro pasó a realizar prácticamente toda su labor en español, recurriendo nuevamente al ídish únicamente en ocasiones especiales, tales como la conmemoración del 75° aniversario de la colonización judía en Argentina en 1964, cuando se presentó en ídish la obra *Los sabios de Jelem*, dirigida por el histórico actor del IFT Jacobo Denker.

De esta manera, las presiones externas e internas, la modificación de los objetivos de la institución y el recambio generacional que se produjo en el elenco y entre los espectadores dieron lugar a un proceso irreversible por el cual la identidad del IFT dejó de definirse por su carácter idiomático y su conexión con lo judío se vio obligada a reconfigurarse a partir de nuevas estrategias. En esta nueva etapa, la utilización del español se convirtió en la principal herramienta que les permitió sostenerse e incluso ampliar su llegada al público argentino, independientemente ya de si éste fuera o no judío.

LOS NUEVOS DIRECTORES Y EL REPERTORIO EN ESPAÑOL

El reemplazo del ídish por el español permitió al IFT llegar con sus espectáculos a un público más amplio y contribuyó así a afianzar su identidad dentro del campo teatral de Buenos Aires como un espacio de innovación y de difusión de las nuevas corrientes

17 Los recortes de críticas de la obra pueden encontrarse en el Archivo de Saulo Benavente en el INET.

artísticas. Esto se produjo ya con el segundo estreno en español del Teatro, la obra *El alma buena de Sechuán* de Bertolt Brecht en 1958, bajo la dirección de Oscar Fessler. Si bien el IFT ya había presentado una obra de Brecht en 1953, esta era la primera vez que lo hacía en español, lo cual les permitía alcanzar a una audiencia más numerosa. Para ese entonces las obras del autor habían sido poco representadas en Buenos Aires; y sus teorías teatrales no estaban aún difundidas en el país debido a la escasez de traducciones y a la aparición fragmentaria de sus escritos. En ese sentido, la puesta del IFT resultaba particularmente atractiva, ya que contaba con la dirección de Oscar Fessler, un director judío francés que había sido invitado para dirigir el IFT en 1957. Fessler no sólo había hecho gran parte de su carrera en Europa y se había formado con grandes artistas como Max Reinhardt, sino que, más importante aún, había efectivamente visto las puestas del *Berliner Ensemble* dirigidas por el propio Brecht, por lo cual, a diferencia de la mayoría de quienes habían montado obras de este autor en Argentina, tenía un conocimiento de primera mano de las puestas brechtianas. Y a pesar de que esto no necesariamente garantizaba una comprensión cabal de sus teorías estéticas, para la crítica y los espectadores argentinos su trabajo como director aparecía como una forma de traer algo de ese mundo, que en Buenos Aires resultaba tan lejano. Como señalaban en el diario *La Hora*: “Nunca vimos al Berliner Ensemble, por lo que esta representación del IFT nos hace sentir agradecidos” (29 de julio de 1958). De esta manera, la llegada de ideas modernas por medio del arribo de directores europeos, que era habitual en el IFT ya desde sus primeros años de existencia, se convertía, con el paso al español, en un elemento distintivo del Teatro que atraía a sectores interesados en las nuevas poéticas teatrales, tal como se destacaba en las publicaciones del IFT:

El interés que en general despiertan todas las obras de Brecht, sumado al gran interés que despertó el IFT a través de sus representaciones de El diario de Ana Frank, atraen día a día mayor cantidad de espectadores, sobre todo gente joven que busca las nuevas corrientes dentro del teatro. (*Tribune*, 25 de abril de 1958)

Durante estos años, el trabajo con directores que no provenían del ámbito judío se intensificó. Entre 1959 y 1966, numerosos directores provenientes del circuito teatral nacional fueron invitados a dirigir el elenco del IFT: Camilo Da Passano dirigió *Nosotros no usamos frac* de Gianfrancesco Gurnieri en 1961, Inda Ledesma dirigió *Las aventuras del soldado Schweyk* de Bertolt Brecht en 1963, Lautaro Murúa dirigió *Y nos dijeron que éramos inmortales* de Osvaldo Dragún en 1963, Osvaldo Bonet dirigió *El teniente niente* de Pierre Gripari en 1964, Oscar Ferrigno volvió al IFT para dirigir *La muerte de un viajante* en 1965, y Yirair Mossian dirigió *La familia Kubich* y *Bertoldo en la corte* en 1961 y *Réquiem para un viernes a la noche* en 1964, uno de los mayores éxitos en la historia del IFT.

En este sentido, el pasaje al español implicó para el IFT la superación del mayor obstáculo que le impedía participar plenamente del intercambio que ya se había gestado en el interior del Movimiento de Teatros Independientes, donde los actores y directores podían circular de un grupo a otro. De esta forma, durante la década del 60, se

profundizó la participación no sólo de directores no judíos, sino también de actores y actrices provenientes de la escena nacional que fueron invitados a protagonizar obras en el IFT, tales como María Luisa Robledo, José María Gutiérrez, Lydia Lamaison y Mecha López, entre los más destacados.

Por otro lado, el IFT continuó desarrollando su trabajo de formación de cuadros propios, no sólo ya en la actuación, sino también en la dirección. La primera experiencia en este sentido se realizó con la actriz del elenco Cipe Lincovsky, quien dirigió, en 1959, la obra *Profundas Raíces* de Arnaud D'Usseau y James Gow. Ésta ya había sido montada por el Teatro en 1950, con dirección de David Licht, pero en esta oportunidad se presentó en español. A pesar de que la Escuela Dramática del IFT no tenía materias dedicadas especialmente a la puesta en escena, los jóvenes integrantes del IFT podían desempeñarse como asistentes de dirección y formarse en el oficio de la mano de algunos de los más reconocidos directores de la escena nacional, dando así sus primeros pasos en la dirección teatral como asistentes. Muchos de ellos –como Jaime Kogan y Manuel Iedvabni– pasaron luego a dirigir las puestas de los alumnos de la Escuela y posteriormente las obras pertenecientes al programa de extensión cultural ejecutadas por el elenco juvenil del Teatro. El Departamento de Extensión Cultural, organizado por la juventud del IFT, tenía como propósito llevar sus representaciones teatrales a los sectores menos privilegiados y tomar contacto con nuevos espectadores. Se trataba de un segundo elenco, en su mayoría compuesto por jóvenes, que se presentaba fuera de la sala teatral del IFT y desarrollaban su actividad mayormente en espacios extra-teatrales. Con este grupo, Manuel Iedvabni montó la obra *Crainquebille* de Anatole France en 1959, y Jaime Kogan, *Terror* y *Misérias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht en 1960, obras con las que se presentaron en centros culturales barriales, sindicatos y universidades. Este proyecto respondía a los nuevos objetivos del IFT, que en esta etapa tenía como uno de sus principales propósitos el de llegar “a las capas más amplias del pueblo argentino, al que tan ligado está la colectividad judía”, como sostenían en el programa del fin de temporada 1959.¹⁸

A partir de estas experiencias positivas, la Comisión Directiva decidió formar lo que ellos denominaron un “Equipo de dirección” que tendría a su cargo la discusión colectiva de todos los problemas artísticos de la temporada, bajo el asesoramiento del experimentado director uruguayo Atahualpa Del Cioppo. De esta forma, se comenzó a otorgar la responsabilidad de la puesta en escena de las obras a los nuevos valores surgidos en el interior de la institución, bajo la supervisión de Del Cioppo: en 1960 Alejandro Oster dirigió *Alto Perú*, Ignacio FINDER, *Tres humoradas de Antón Chéjov* y Jordana Fain, quien ya había incursionado en la dirección de espectáculos infantiles, *Pluft, el fantasmitta* de María Clara Machado. A partir de entonces, una gran parte de las representaciones del IFT fueron dirigidas por sus propios miembros, especialmente Manuel Iedvabni y Jaime Kogan quienes, junto a otros integrantes jóvenes del elenco, se incorporaron al

18 Este documento se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

Kunstrat, al Comité Artístico, que tomaba las decisiones más importantes en cuanto al repertorio y la orientación estética de la institución. Puede verse, entonces, como el pasaje al español posibilitó el surgimiento de una nueva camada de directores que, durante la década del 60, llevaron adelante la dirección artística del Teatro.

Asimismo, la adopción del español modificó también la composición del repertorio del IFT que comenzó a incorporar una mayor cantidad de obras provenientes de la dramaturgia universal. De veintidós obras para adultos que el IFT montó entre 1957 y 1965, siete desarrollaban problemáticas judías en sus argumentos, mientras que las restantes trataban problemáticas universales. De esas siete sólo dos provenían del repertorio judío (*Tevye y sus hijas* y *Los sabios de Jelelem*), mientras que las otras cuatro abordaban la temática del nazismo (*El diario de Ana Frank*, *La familia Kubich*, *La pared y Terror y miserias del Tercer Reich*). La elección de obras que tematizaban los horrores del nazismo se explica debido al contexto político argentino: se había producido un resurgimiento del antisemitismo que adquirió mayor fuerza luego del “caso Eichmann”. El criminal de guerra nazi Adolf Eichmann había sido capturado/secuestrado el 11 de mayo de 1960 en Argentina de manera clandestina, y luego juzgado y condenado a muerte en Jerusalén. Kahan y Lvovich señalan que “durante el desarrollo del *affaire*, la comunidad judía quedó en el centro de una ofensiva nacionalista y una ola de terror antisemita, ambas aunadas en un intento de cuestionar la lealtad de los judíos hacia la República Argentina” (2016, p. 318). Esto desembocó en el desarrollo de altercados antisemitas e incluso de actos violentos contra la población judía, llevados adelante principalmente por el Movimiento Nacionalista Tacuara (MNT).¹⁹ La voluntad de crear conciencia al respecto de los peligros del odio racial, puede verse especialmente en el caso *Terror y miserias del Tercer Reich* de Brecht, obra que constituía una clara denuncia al nazismo y que se representaba en espacios extrateatrales que permitían alcanzar a un público no judío, quizás desconocedor de los horrores del nazismo. Por esta razón, el programa de mano de la obra incluía datos numéricos sobre los campos de concentración y testimonios de sobrevivientes y testigos de la época, que funcionaban como una forma de llevar información sobre el tema a los sectores populares.

Las obras restantes del repertorio del IFT pertenecían a la dramaturgia universal y en su mayoría indagaban problemáticas sociales que estaban en consonancia con los objetivos políticos del Teatro o eran exponentes de la modernización teatral internacional (Brecht, Miller). Únicamente tres estaban escritas por dramaturgos argentinos: *Alto Perú* de Andrés Lizarraga,²⁰ *Y nos dijeron que éramos inmortales* de Osvaldo Dragún y *Réquiem para un viernes a la noche* de Germán Rozenmacher, la única de temática judía.

19 Según Kahan y Lvovich “los incidentes más significativos fueron los atentados sufridos por Edgardo Trilnik, herido con arma de fuego durante una ceremonia escolar en el Colegio Nacional Sarmiento (1960), y el de Graciela Sirota, estudiante que fue secuestrada, torturada y tatuada con una cruz gamada en el pecho el mismo mes en que se ejecutó a Eichmann” (2016, p. 318).

20 Esta obra fue montada en el marco de la celebración del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo. Formaba parte de una trilogía, cuyas restantes partes se representaron en el Teatro Fray Mocho.

En esta nueva etapa del IFT, entonces, se consideraba al teatro como una práctica social que debía denunciar no únicamente los problemas judíos, sino también los argentinos y universales. Como señalaban en un informe de la Comisión Directiva de 1961, "si en un comienzo el IFT sirvió los intereses solo de la colectividad judía, las condiciones objetivas hacen que pueda participar en el plano de la cultura y el arte nacionales con el sello distintivo que lo debe caracterizar" y se definían a sí mismos como una institución que representaba "la confluencia de los mejor de la cultura universal, judía y nacional".²¹ Se mantenía así el interés por brindar espectáculos que de alguna manera reflejaran su especificidad como teatro judeo-progresista, y sobre todo aquellos que abrían la experiencia y la cultura judía a la sociedad argentina en su totalidad. Por otro lado, aparecía una nueva preocupación por brindar un repertorio cuyas temáticas fueran actuales y pudieran interpelar al público argentino, dando lugar, por primera vez, a las obras de temática nacional de actualidad.

PALABRAS FINALES

En este artículo abordamos la experiencia de un teatro judío en español que llevó adelante el IFT desde 1957 hasta 1966. Nos centramos, en primer lugar, en las razones que provocaron el cambio idiomático en la institución y pudimos observar que no se trató de una decisión abrupta o radical, sino de un proceso que fue desarrollándose progresivamente a lo largo de la década del 50. La inclusión del español comenzó así con las obras destinadas al público infantil, que respondían al interés del IFT por llegar a las nuevas generaciones de argentinos. Esta preocupación se trasladó luego al caso de los jóvenes, quienes estaban cada vez más alejados de los teatros de la colectividad. De esa forma, incorporar el español le permitió al IFT llevar su mensaje no sólo a la juventud judía que no hablaba ídich, sino también a toda la sociedad argentina, y contribuir así a los objetivos de transformación social que los unían con el resto de los teatros independientes del período. En este sentido, pudimos constatar que la institución recibió un gran apoyo de parte de sus compañeros de la FATI, quienes estimularon el paso al español y la absoluta integración de la institución en el Movimiento de Teatros Independientes. Como hemos visto, esto era impulsado especialmente por los miembros más jóvenes del elenco del IFT que habían nacido en Argentina y para quienes el ídich no era su lengua materna. El elenco juvenil deseaba llegar con sus espectáculos a un público más amplio y no solamente a la colectividad judía, así como también participar del intercambio y la colaboración con el resto de los teatros independientes, que ya se producía en el interior del Movimiento. Desde este punto de vista, el paso al español era una decisión pragmática, ya que las nuevas generaciones de intérpretes que se estaban formando en la institución no podían actuar en ídich con la misma facilidad que en español, y las viejas generaciones de actores y actrices había

21 Todos los documentos citados se encuentran en el Archivo del Teatro IFT, CeDoB "Pinie Katz".

disminuido enormemente en los años anteriores. Por esta razón, para el elenco joven del IFT la realización de obras en ídish constituía un gran esfuerzo de preparación que no se justificaba en relación a la cantidad de público que asistía a las representaciones en ese idioma. Por último, vimos también como el pasaje del ídish al español se estaba produciendo simultáneamente en otras instituciones del ICUF, el cual buscaba ampliar su llegada a toda la población argentina y no restringir su mensaje únicamente a los judíos ídish-parlantes.

En este sentido, con el paso al español los integrantes del IFT se mantuvieron fieles a su misión fundante que era educar al pueblo. En un contexto en el que el ídish dejó de funcionar como un instrumento útil pasando a ser incluso un obstáculo para el logro de sus objetivos, la adopción del español apareció como un paso lógico a los ojos de sus integrantes. Para la nueva generación de *ifftlers*, la lengua no poseía ya un valor por sí misma, sino únicamente en función de su utilidad para lograr el propósito de la institución que era la construcción de un mundo mejor por medio de la cultura. Retomando las palabras de Moische Olgún que funcionan como epígrafe de este artículo, los integrantes del IFT amaban el ídish, el idioma que había sido su herramienta de trabajo durante toda su existencia, pero más amaban el producto de ese trabajo, el cual temían se pondría en riesgo si el Teatro perdía la llegada a su público. En este nuevo contexto, el IFT se enfrentó así al dilema de tener que elegir entre su carácter de *folks teater* y su carácter de *idisherteater*, y entre uno y otro eligió priorizar el primero. De esa forma, a partir de la adopción del español –el idioma de todos los argentinos–, el IFT se afirmó como un teatro de orientación popular, pero perdió en el camino la lengua que lo conectaba indefectiblemente con la cultura y el público judío.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSALDO, P. 2018. Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT), *Culturales*, n° 6, pp. 1-27.
- BACCI, C., 2004-5. Las políticas culturales del progresismo judío argentino: la revista Aporte y el ICUF en la década de 1950, *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 5, pp. 159-168.
- DUBATTI, J., 2012. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- DUJOVNE, A., 2014. *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KAHAN, E. & LVOVICH, D., 2016. Los usos del Holocausto en Argentina. Apuntes sobre las apropiaciones y resignificaciones de la memoria del genocidio nazi, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 228, pp. 311-336
- FUKELMAN, M., 2018. Las primeras actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes. En: PIANACCI, R. & TABORDA, M. C. (comps.), *Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- LOTERTZTAIN, C., 2014. *La religión judeo-comunista en los tiempos de la URSS. La prensa del ICUF en Argentina entre 1946 y 1957*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de General Sarmiento.

MARIAL, J., 1955. *El Teatro Independiente*. Buenos Aires: Editorial Alpe.

ROLLAND, R., 1953. *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

SVARCH, A., 2005. *El comunista sobre el tejado. Historia de la militancia comunista en la calle judía*. Tesis de grado, Universidad Torcuato Di Tella.

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

ZADOFF, E., 1994. *Historia de la educación judía en Buenos Aires, 1935-1957*. Buenos Aires: Milá.