


Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)

*Popular theatre, Jewish theatre, Independent theatre:
an approximation to the Idisher Folks Teater (IFT)*

Paula Ansaldo

 <https://orcid.org/0000-0002-9105-5431>

Universidad de Buenos Aires/CONICET

paulansaldo@hotmail.com

Resumen: En este trabajo se aborda la relación entre el IFT (*Idisher Folks Teater* - Teatro Popular Judío), la primera y más importante expresión del Teatro Independiente en el campo teatral judío de Buenos Aires, y el movimiento de Teatro Independiente, surgido en 1930 con la creación del Teatro del Pueblo. Se parte de la idea, de que si bien es posible considerar que en estos primeros años la institución se constituyó como una suerte de teatro de colectividad -en tanto las actividades se desarrollaban completamente en ídish y estaban orientadas a un público netamente judío-, a medida que pasan los años y el movimiento de Teatro Independiente crece en magnitud y fuerza aparece un, cada vez más grande, deseo de integración por parte del IFT que, progresivamente, comienza a incluirse como parte constitutiva de un fenómeno mayor, que a la vez lo incluye y lo trasciende.

Palabras claves: teatro judío; teatro independiente; *Idisher Folks Teater*; Buenos Aires; ídish

Abstract: In this essay, we address the relationship between the IFT (*Idisher Folks Teater*, Jewish Popular Theater), that was the first and most important expression of Independent Theater in the Jewish theater field of Buenos Aires, and the Independent theater movement, that emerged in 1930 with the foundation of the Teatro del Pueblo. We believe that, although it is possible to consider that in these first years the institution was constituted like a sort of colectivity theatre -cause the activities were developed entirely in Yiddish and were oriented to a purely Jewish audience- we maintain that as the years pass and the Independent Theater movement grows in magnitude and strength, an increasing desire for integration appeared, and the IFT gradually began to be included as a constituent part of a larger phenomenon.

Key words: jewish theatre; independent theatre; *Idisher Folks Teater*; Buenos Aires; yiddish

TRADUCCIÓN:

Paula Ansaldo, Universidad de Buenos Aires

CÓMO CITAR:

Ansaldo, P. (2018). Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT). *Culturales*, 6, e.345. doi: <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e345>

Recibido: 19 de septiembre de 2017 / **Aceptado:** 28 de abril de 2018 / **Publicado:** 12 de septiembre de 2018



Presentación¹

En 1932 se crea en Buenos Aires el IDRAMST (*Idishe Dramatishe Stude* – Estudio Dramático Judío), que pasará luego a llamarse IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío). Se trata de la primera y más importante expresión del Teatro Independiente en el campo teatral judío de Buenos Aires. El Teatro Independiente había surgido solo dos años antes de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, creado en 1930, 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) y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado.

El IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes –tales como la asociación grupal, la promoción del teatro escuela, 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 la década del 50’ realizaba representaciones únicamente en ídish².

Si bien es posible considerar que en sus primeros años la institución se constituyó como una suerte de teatro de colectividad –en tanto las actividades se desarrollaban únicamente en ídish y estaban, por tanto, orientadas a un público netamente judío que podía comprender el idioma en el que se realizaban las representaciones– en este trabajo se sostiene que, a medida que pasan los años y el movimiento de Teatro Independiente crece

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en las IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral organizadas por la AINCRIT.

² El ídish es la lengua hablada por la mayoría de la población judía de Europa Oriental hasta la Segunda Guerra Mundial (Ver: Fizman, Lucas, 2017).

en magnitud y fuerza, aparece un, cada vez más grande, deseo de integración por parte del IFT, que, progresivamente, comienza a incluirse como parte constitutiva de un fenómeno mayor, que a la vez lo incluye y lo trasciende.

Este proceso se concreta en el momento en el que el teatro decide pasar a realizar sus obras en español, con el estreno de *El diario de Ana Frank* en 1957, hecho que marca su definitiva integración al teatro nacional. Al comenzar a realizar su labor completamente en castellano, en detrimento del ídish, el IFT elimina la barrera idiomática que lo separaba del resto de los teatros independientes y abre así la posibilidad a que nuevos espectadores judíos y no-judíos puedan asistir a sus representaciones, ampliando de esta manera la composición de su público y profundizando así su inserción en el campo teatral porteño del período.

El IFT en el entramado del teatro judío de Buenos Aires

El comienzo del teatro judío en Buenos Aires suele situarse en 1901 con la representación en el Teatro Doria de la opereta cómica *Kunye Leml* (El tartamudo) de Abraham Goldfaden, y rápidamente adquiere visibilidad e importancia dentro del campo teatral nacional gracias a la llegada de nuevas oleadas inmigratorias provenientes de Rusia y Europa del Este que escapaban de la pobreza, los *pogroms* y el antisemitismo europeo proveyendo al teatro de una audiencia significativa que asistía a los teatros judíos regularmente. Durante el período de entre guerras la mayoría de los inmigrantes judíos que arribaban al país se instalaban en Buenos Aires, impulsando así un fuerte crecimiento del mundo cultural ídish porteño. Para los recién llegados, el teatro resultaba un lugar de encuentro, donde combatir el desarraigo al recordar las costumbres y tradiciones propias y

compartir la lengua materna (el idish), que funcionaba “como un medio de contención familiar mientras se producía la adaptación al nuevo ambiente social y cultural” (Slavsky; Skura, 2002, p. 297). En este sentido, el teatro en castellano no podía cumplir esta función en tanto la barrera idiomática y la representación de problemáticas por las que el inmigrante judío no se sentía interpelado, lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local.

Por otro lado, debido a que el hemisferio sur se beneficiaba por la oposición de temporadas, Buenos Aires se encontraba posicionado como uno de los principales centros teatrales junto a las grandes ciudades de Europa y los Estados Unidos, ya que en el receso de verano las compañías extranjeras podían viajar a la Argentina. El circuito teatral judío se organizaba de esta forma en torno a un *Star System*: un sistema de estrellas que se sostenía gracias al actor central que venía del extranjero, completando el elenco con actores locales. Así, visitaron nuestro país en forma asidua grandes figuras internacionales como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff, quienes comenzaron sus visitas al país en la década del 30 y siguieron viniendo continuamente hasta principios de 1960.

Durante la época de auge, cuatro eran los teatros profesionales que estaban completamente destinados a presentar obras en ídish: el Excelsior y el Soleil en el barrio de Abasto, el Mitre en Villa Crespo y el Ombú situado en Pasteur 633, donde después se construiría el edificio de la AMIA³. Además de los teatros, algunos cafés presentaban números artísticos y *varietés* 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.

³ La Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) es la organización central de la comunidad judía argentina, situada en la Ciudad de Buenos Aires.

Pero, a pesar de la gran productividad del teatro ídish durante este período, algunas voces criticaban la fuerte dependencia que sufría el campo teatral judío local con respecto a las visitas de las figuras extranjeras. Esto se debía, en parte, a que se trataba de un teatro organizado por empresarios teatrales que no deseaban arriesgar el éxito de taquilla invirtiendo en compañías o actores desconocidos por los espectadores, que al no gozar de la misma fama que las estrellas extranjeras, no garantizaban la asistencia de un público suficiente que permitiera mantener los teatros llenos y lograr el éxito seguro de la temporada.

Por otro lado, si bien estas obras encantaban al gusto popular y los teatros se mantenían llenos,- muchos comenzaban a abogar por un teatro ídish de calidad artística y de fuerte contenido ideológico que pudiese oponerse a este teatro comercial, al cual consideraban efectista en tanto recurría a fórmulas ya probadas, negándose a asumir riesgos creativos y estéticos que pudiesen traer una elevación del valor artístico de las obras representadas. Estos sectores denominaban despectivamente al teatro de éxito con el calificativo de *shund*, que en ídish se utiliza para nombrar al teatro de poca monta o “teatro basura” y que se utilizaba por oposición al concepto de “teatro de arte” que aspiraban crear, brindándole a la escena ídish local una mayor profundidad artística e intelectual.

Con el fin de la dictadura del General Uriburu en 1932, luego del golpe de estado al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930, se produjo un relajamiento de las restricciones a las actividades políticas y artísticas de izquierda que habían sido duramente perseguidas. En este contexto de menos represión resurgió la voluntad de integrarse y, en 1932, se fundó el IDRAMST. Rosa Rapoport -actriz del IFT- recuerda su nacimiento de la siguiente manera:

Ya ha entrado en la leyenda la noche de invierno de 1932 en que, en la cocina de madera de Sara Aijemboim, se fundó el IDRAMST (*Idisher Dramatiser Studio*) por iniciativa de jóvenes obreros y artesanos que habían hecho teatro vocacional en las instituciones judías de izquierda, con una postura ideológica combativa y pedagógica (...) Todos ellos eran acérrimos críticos del teatro comercial y adherían a las estéticas teatrales más modernas que llegaban del teatro europeo a las que consideraban el mejor vehículo para transmitir su mensaje ideológico (cit. en Randazzo, 2009, p. 10).

Este teatro se diferenciaba del teatro empresarial por su compromiso político y su concepción del arte como una herramienta de transformación social, así como por su forma de financiación económica que buscaba independizarse del capital empresarial y su búsqueda de lucro, sustentándose por medio de los aportes de sus asociados. Los integrantes del futuro teatro IFT rechazaban el teatro mercantilizado, al que creían responsable de empobrecer y adormecer las mentes de los espectadores. Concebían, en cambio, al teatro como un movilizador de conciencias y, al igual que el Teatro del Pueblo, seguían las ideas de Romain Rolland, que abogaba por un teatro que satisficiera las necesidades de un público estrictamente popular. En este sentido, los guiaba la frase de I.L. Peretz –grabada luego en una de las paredes del IFT– que sostenía que el teatro era *a shul far dervaksene*, una “escuela para adultos”. Por otro lado, el grupo se posicionaba como un teatro de arte, sentando sus bases en la búsqueda de una modernización estética en cuanto al lenguaje teatral, con el fin de elevar el nivel cultural del teatro judío en Buenos Aires, enriqueciéndolo con las nuevas tendencias provenientes de Europa (tales como el sistema de Stanislavsky, el pensamiento escénico de Max Reinhardt, la poética expresionista, entre otras). El IFT buscaba así, instruir a los espectadores tanto en materia política como estética.

Sus fundadores eran en su mayoría obreros y artesanos que provenían de elencos vocacionales pertenecientes a instituciones judías de izquierda, que de día desarrollaban su

oficio y en la noche se convertían en actores. Se trataba en sus comienzos de un teatro puramente vocacional, por lo que las tareas necesarias para la puesta en escena de las obras se realizaban en el tiempo libre después del trabajo, alternando entre la actuación y la confección del vestuario, la escenografía, la publicidad y hasta la venta de entradas. El nombre inicial de la institución, Estudio Dramático Judío, da cuenta del carácter filodramático que tenía el grupo en sus comienzos. Pero, a medida que el elenco comienza a profesionalizarse, aparece la necesidad de cambiar su nombre para incluir en él la palabra *teater* (teatro), dejando atrás de una vez y para siempre, el amateurismo.

A pesar de esto –y al igual que en el resto de los teatros independientes–, ninguno de sus integrantes cobraba una remuneración por su tarea, debido a que el desinterés económico era considerado un valor fundamental que les permitía escapar a la lógica del mercado y su búsqueda de lucro. Por esta misma razón, todas las entradas se vendían a precios populares, de manera que todos y cada uno estuviesen en condiciones de pagar el precio pedido y poder así asistir a las representaciones. El sostén de la institución verdaderamente era entonces su base societaria, que fue creciendo exponencialmente a través de los años.

En 1937 se inició la campaña de socios que le permitió al teatro constituirse, en 1940, como una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. El teatro comenzó de esta forma a regirse de acuerdo con un estatuto y a contar con un marco legal. Pasó entonces a estructurarse a partir de tres pilares: una comisión directiva, elegida y renovada por la asamblea de socios, que estaba constituida por intelectuales de izquierda que se encargaban de la dirección societaria y política de la institución. Un elenco teatral estable, que a partir de ese momento podía dedicarse plenamente a las tareas artísticas, cuya

exigencia era cada vez mayor. Y un director artístico, que era quien dirigía el elenco y las puestas en escena de las obras.

El teatro había estrenado su primera pieza dramática en 1933, *Los Negros* de Guerschn Aibinder, seguida en 1934 por *Carbón* de Galitnicof, ambas dirigidas por Jacobo Flapan, de profesión peluquero. En los siguientes años, con el creciente antisemitismo europeo y la promulgación de las leyes antisemitas en la Alemania de Hitler, empezó un éxodo de músicos, directores y actores que comenzaron a emigrar a la Argentina huyendo de las restricciones y persecuciones. En este contexto llegaron al IFT los directores God Zhelazo y Jaime Brakarz, quienes pusieron en escena obras tales como *Ruge China* de Tetriakov y *Motín en la casa correccional* de Lampel. Estas primeras obras no tematizaban específicamente lo judío, sino que su contenido era de corte político universal, alcanzando una gran trascendencia en la colectividad judía, que en esa época estaba mayormente constituida por obreros, pequeños comerciantes o talleristas que se identificaban con las problemáticas planteadas por las obras.

En 1937 comenzó a dirigir el teatro una pareja de actores llegada de Polonia, Nakhum Melnik y Debora Rosenblum, quienes montaron por primera vez un repertorio judío con adaptaciones de obras de I.L. Peretz y Scholem Aleijem, autores clásicos de la literatura ídish. Finalmente, en 1938, el teatro contrató al director europeo David Licht, quien sería su director hasta 1952 poniendo en escena más de veintisiete obras. Los años durante los cuales Licht fue su director artístico posicionaron al teatro como una trinchera no solo política sino artística, adquiriendo un gran reconocimiento en la escena teatral de Buenos Aires. Licht puso en escena obras de teatro universal como *Los bajos fondos* de Máximo Gorki y *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O' Neill, pero también realizó

adaptaciones de cuentos y novelas de los más célebres escritores de la cultura ídich. Con su partida, en 1952, el teatro dejó de tener un director artístico estable, pasando a realizar contratos individuales para el montaje de cada obra en particular. De esta forma fueron invitados a dirigir en el IFT personalidades de gran envergadura en el campo teatral local como Alberto D'Aversa, Oscar Ferrigno, Carlos Gorostiza, Oscar Fessler e incluso Armando Discépolo, quien puso en escena la obra *Cuando aquí había reyes* de González Pacheco, traducida del castellano al ídich, dando a conocer, de esta manera, a los autores nacionales al público judío.

El IFT, teatro independiente

Es importante señalar que, en sus primeros años el IFT no se nombró a sí mismo como un teatro independiente,⁴ sino que utilizó la denominación de teatro popular, que a partir de 1937 será el nombre definitivo de la institución que pasará desde entonces a llamarse Teatro Popular Judío, es decir a identificarse como un teatro del pueblo y para el pueblo, siguiendo los planteos de Romain Rolland.

Posicionarse en la línea del teatro popular judío suponía incorporarse a una tradición que precedía al movimiento de teatro independiente argentino y que hermanaba a la naciente institución con otros teatros populares judíos del mundo, tales como ARTEF (*Arbeter Teater Farband* – Federación de Teatro de los Trabajadores) en Estados Unidos o el PIAF (*Parizer Idisher Arbeter Teater* – Teatro Obrero Judío de París) en Francia. Asimismo, su manera de organizarse encontraba un antecedente en el mundo teatral judío,

⁴ La especialista en teatro independiente María Fukelman aborda esta cuestión en su tesis de doctorado aún inédita: *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*.

en tanto tomaba el modo de producción de la *Vilner Trupe* que, para ese momento era ya la compañía de teatro ídich de mayor reconocimiento y éxito en Europa, fundada en Vilna en 1916 y organizada en forma de cooperativa. De allí provendrá por ejemplo David Licht, quien como se ha señalado, fue el director artístico del teatro por más de diez años.

Al constituirse como cooperativa el IFT sentaba sus bases sobre la idea de un teatro colectivo, buscando así romper con el *starismo* y el individualismo, que veían como el mayor problema de los diferentes ‘teatros de arte’ neoyorkinos que visitaban el país, ya que consideraban que se sostenían únicamente gracias al personalismo, en lugar de tratarse de una verdadera construcción grupal. Así lo enuncian en un artículo de la revista *Nai Teater* (Nuevo Teatro)⁵ que empezara a editar el IFT a partir de 1935:

Se sabe que todo actor debe cultivarse, de lo contrario es tragado por sus propias ambiciones. Cosa que no debiera ocurrir con los grupos de aficionados que se desarrollan en todo el mundo. Porque el único medio que tiene la facultad de desarrollarse y desarrollar a su vez a los talentos es el teatro social o grupal. Un ejemplo de este caso es Maurice Schwartz. Nadie dudaría de su talento y temperamento. Sin embargo, aparte de su personal influencia, su teatro en Nueva York es una ficción, no es un teatro con rostro propio. Si él se va, adiós teatro de arte y cuando vuelve reúne un elenco y de nuevo es un teatro artístico. No sólo eso sucede con los teatros independientes que no crean un fuerte respaldo (Lev, 1937, 5)⁶.

Como puede verse, los integrantes del IFT se oponían a la organización del grupo de manera jerárquica y a que todo dependiese del actor cabeza de compañía. Rechazaban así una “estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo

⁵ A partir de la década del 30’ comienzan a aparecer revistas dedicadas exclusivamente al teatro ídich, tales como *Teater* (Teatro) que editaba la Sociedad de Actores y Actrices Israelitas y *Patch* (Sopapo), revista de crítica independiente, además de la revista del IFT. Este surgimiento de publicaciones especializadas da cuenta del gran crecimiento que experimentó el teatro judío en Buenos Aires durante este período.

⁶ La traducción del ídich al castellano pertenece a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista *Nai Teater* al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.

del actor” (Dubatti, 2013, p. 82). Valoraban en cambio el espacio grupal como forma de creación, estableciendo una horizontalidad que se organizaba en torno a roles intercambiables donde todos poseían la misma importancia. A su vez, las decisiones eran tomadas de manera colectiva, a través de asambleas de socios que realizaban periódicamente y donde el rumbo que iba tomando la institución era sometido siempre a la discusión grupal.

Esta manera de organización consolidaba lo que ellos entendían como el carácter popular del teatro al incorporar al público como parte constitutiva del mismo, involucrándolos en las tareas de la institución. De esta manera, dejaban de ser únicamente espectadores y pasaban a cumplir un rol activo y fundamental para el buen funcionamiento del teatro. Un buen ejemplo de esto puede verse en el proyecto de la construcción del edificio propio, para lo cual se conformó una Comisión Especial de socios dirigida por Pinie Katz, para hacerse cargo de la empresa. En aquella ocasión, toda la colectividad judía en su conjunto –independientemente de su filiación ideológica– contribuyó con la tarea de recaudar el dinero necesario, ya sea a través de un bono llamado “ladrillo”, o bien adquiriendo por adelantado butacas-abono para las próximas temporadas. En 1946 se compró un terreno en el barrio de Once, la piedra fundamental se colocó el 3 de noviembre de 1946 y en 1947 se inició la construcción que finalizó en 1952. La ubicación elegida para situar al teatro era estratégica en tanto el Once era el barrio donde se encontraba la mayor densidad de habitantes judíos de Buenos Aires, es decir, el público real y potencial del teatro. Además, como ha señalado Dujovne (2014), “durante el período en que ‘el Once’ fue el centro material y simbólico de la vida colectiva judía de Buenos Aires, situar una institución en el radio de ciertas cuadras suponía reforzar su carácter judío” (pp. 259-260).

La decisión de construir un espacio propio se basó por un lado en razones financieras, ya que los balances señalaban que el 75% de los gastos del teatro eran en concepto de alquiler de salas. Por otro lado, respondió a la necesidad de afianzarse como institución y arraigarse en el país. En este sentido, el edificio tenía un valor práctico que buscaba potenciar, diversificar y hacer crecer la labor de la compañía, ya que era además un edificio teatral completamente moderno que contaba con un equipo lumínico de alta tecnología y con el primer escenario giratorio de la Argentina, reafirmando el carácter innovador y vanguardista que buscaba sostener el teatro. Poseía a su vez un valor simbólico, en tanto connotaba estabilidad, proyección futura, seguridad y arraigo, dando cuenta así de la importancia y el apoyo que tenía la institución al interior de la colectividad. Estas ideas aparecían expresadas en el cuadernillo dedicado a la colocación de la piedra fundamental:

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

De esta forma, el IFT se convirtió en el primer teatro independiente con sala propia, pudiendo costearla enteramente sin dejar deudas pendientes, gracias a la ayuda de sus socios.

Aparece aquí la categoría de *iftler*, que era la forma en que los socios del IFT se designaban a sí mismos, y que da cuenta de una modalidad de participación que excedía la labor estrictamente teatral, que dejaba de ser un requisito para ser parte. Para ser un *iftler* bastaba creer en la idea y en los valores que daban sentido a la institución y participar

activamente en su sostenimiento, desde cualquier rol posible. Por esta razón, uno de los más importantes objetivos de la Escuela de Teatro era enseñar a los alumnos:

(...) que el teatro se lo puede y se lo debe servir desde distintas tareas. Que es tan importante servirlo desde el escenario como detrás de él (...) También en virtud de esos objetivos nuestros alumnos participan de la vida societaria de la Institución, ya sea colaborando en un espectáculo pintando una escenografía, haciendo nuevos asociados, etc. (F.D., 1962, p. 26).

Como se puede notar, la educación fue para la institución un pilar fundamental y, en este sentido, la Escuela de Formación, creada en 1947, buscó brindar una formación integral que fuera más allá del objetivo de educar buenos actores, intentando en cambio crear también buenos “iftlers”, es decir, espectadores capacitados, conocedores de la historia del teatro universal y de la tradición teatral judía. Por esta razón, además de las clases de actuación, danza, impostación de la voz, etc. en la escuela se impartían clases de historia del teatro e historia de la literatura judía, entre otras materias teóricas.

Con el fin de integrar y satisfacer las necesidades culturales de la colectividad, la institución fue sumando nuevas actividades a lo largo de los años, delineando de esta forma un perfil de centro cultural integral. Además de la Escuela de Formación, incorporan un coro, un cine-club, una escuela de ballet para niños, una galería de arte, conciertos musicales 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 asiduamente para realizar las más variadas actividades. Como destaca Iedvabni⁷:

Alguien dijo muy correctamente, que a un teatro no le basta tener público, le hace falta tener **su público**⁸. Esta identificación es en realidad nuestro tema: teatro y pueblo. Y

⁷ Director judeoargentino de gran renombre, formado en el IFT y luego director de su escuela de formación.

⁸ El destacado es del original.

cuando en la Escuela del IFT nos explicaban el fenómeno del teatro griego, o del teatro isabelino (...), nosotros entendíamos muy bien de qué se trataba; aquí en Buenos Aires, teníamos una pequeña muestra de esa identificación: el TEATRO IFT y la colectividad judía (1962, p. 3).

Pero a su vez, el teatro IFT comenzó progresivamente a incluirse dentro del movimiento de teatro independiente que tenía cada vez mayor peso dentro del campo teatral argentino. En varios números de *Nai Teater* se hace mención a otros grupos teatrales porteños y se reseñan algunas de sus producciones, incitando a los lectores a asistir como espectadores también a esos espectáculos. En el número de julio del 39, por ejemplo, Jordana Fain publica un artículo titulado “Los grupos teatrales experimentales argentinos” donde analiza la Primera Exposición de Teatros Independientes realizada en 1938, de la que participaron el Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Íntimo y el Teatro Popular José González Castillo. En su escrito, señala como un logro el hecho de que las cuatro instituciones se hayan hermanado, en tanto trabajan para un mismo ideal.

Asimismo, aparecen registros en la revista de la realización de funciones especiales para actores a las cuales asistían como invitados especiales los integrantes de otros grupos teatrales independientes, tales como el Teatro del Pueblo junto a Leónidas Barletta o el Teatro Juan B. Justo.

Puede verse entonces como ya tempranamente existió en el IFT una valoración de la idea de integración de los diferentes teatros independiente, que los llevó en la década del 50’ a ingresar a la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes creada en 1946), cuyo propósito era nuclear a los diferentes grupos teatrales e impulsar así una mayor integración al interior del movimiento de teatro independiente. En el caso del IFT esto se concreta en 1955, cuando participa del desfile de teatros independientes realizado en el Teatro Cervantes con motivo del 25° aniversario de la creación del Teatro del Pueblo. Entre

algunas de las actividades pautadas en el evento, Jornada Fain, Cipe Lincovsky e Ignacio Tennenhol dictaron la conferencia “El teatro independiente judío: IFT y su aporte al teatro y la cultura nacional”. Y ya dos años antes, el mismo Leónidas Barletta escribía un artículo en la revista del IFT, titulado “El teatro judío independiente en Buenos Aires”, en donde afirmaba que:

A veinte años de su iniciación, el teatro judío popular de la Argentina tiene en el IFT un factor importantísimo de cultura. Dentro de su característica, en su aspecto técnico y artístico, en su justa comprensión de cuál ha de ser su misión en la sociedad, este teatro es único en el mundo. Creo que expreso el sentir de todos los escritores y artistas independientes de Buenos Aires al aplaudir con entusiasmo la vigésima primera temporada de arte del IFT, destacando a los que lo sostuvieron y alentaron y a los artistas que prosiguen sin desmayos esta útil tarea de difundir la cultura (1953, p. 62).

Se entiende que la palabra de Leónidas Barletta, al cual se consideraba el padre del teatro independiente, funcionaba como una voz de autoridad suficientemente fuerte como para afirmar la pertenencia del teatro al movimiento independiente, por lo que sus declaraciones pueden verse de alguna manera como una suerte de legitimación de la institución al interior del movimiento.

Dos años después José Marial incluye al IFT en su libro *El teatro independiente*, considerado el primer trabajo centrado específicamente e íntegramente en el teatro independiente argentino, donde le dedica un apartado completo al IFT. Por su parte Luis Ordaz, quien no había incluido al teatro en la primera edición de su libro *El teatro en el Río de la Plata* de 1946, sí lo hace en la segunda de 1957, indicando que su “incorporación al movimiento es de reciente data, si bien actúa desde 1932” (1957, p. 299).

Unos años después, en 1962, Marial escribe el artículo “El IFT y el movimiento teatral independiente argentino” en la revista editada en homenaje al XXX Aniversario del

IFT, en donde sostiene que la institución “constituye un firme baluarte dentro de la Federación Argentina de Teatros Independientes en donde milita y cumple visible labor” (Marial, 1962, p. 8) y afirma que “es –no cabe duda- un hijo legítimo del Teatro Independiente” (Marial, 1962, p. 9). Puede verse que el proceso de legitimación como parte del movimiento que se inicia en le década del 50 ya está, para principios de los 60, completo y puede afirmarse “sin dudas” la pertenencia del IFT al teatro independiente argentino.

El IFT y sus dos lenguas

Es fundamental señalar que la mayor inserción del teatro dentro del movimiento independiente coincide temporalmente con el comienzo del debate en torno al pasaje del ídish al castellano, que como hemos señalado, marcó un antes y un después en la vida del IFT. El punto de inflexión se produjo en 1957 con la decisión de interpretar *El diario de Ana Frank* en castellano. A partir de entonces todas sus representaciones comenzaron a ser realizadas en ese idioma, abandonando definitivamente el uso del ídish.

Este pasaje puede verse también en la revista que editaba el teatro, donde el número de artículos publicados en castellano comenzó progresivamente a igualar a los escritos en ídish. Hasta 1952 la revista se publicaba casi completamente en ese idioma, incluyendo únicamente una editorial en español, mientras que en su número 32º publicado en 1953, aparecieron por primera vez artículos en castellano, algunos de los cuales fueron escritos por personalidades de gran renombre en el ámbito del teatro independiente como Alberto D’Aversa y Leónidas Barletta. Para 1957, la revista poseía ya una doble portada -una en ídish y otra en castellano- y el número de artículos en este idioma prácticamente igualaba a

aquellos escritos en el primero. Lo mismo sucedía con los programas de mano cuyo contenido en ídish comenzó a disminuir paulatinamente, hasta desaparecer por completo.

Ya en 1955 Marial escribía en su libro 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” (Marial, 1955, p. 144). En esta cita puede verse cómo, dos años antes de que el IFT decidiera abandonar las representaciones en ídish, Marial ponía ya el acento en las ventajas que podía conllevar el pasaje al castellano, puesto que le permitiría al teatro superar la barrera idiomática que lo separaba del resto de los grupos independientes, y de esta forma ampliar su accionar sobre el público, contribuyendo así en mayor medida al objetivo pedagógico común a los teatros agrupados en la FATI. No es difícil conjeturar que la decisión de pasar al castellano fue ampliamente apoyada y alentada desde la Federación, hecho que puede constatarse en los diferentes artículos publicados a raíz del aniversario de la creación del IFT, en donde tanto Marial como Ordaz, valorizan este cambio de orientación como un paso fundamental y necesario para potenciar la labor del teatro:

(...) con *El 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).

En este sentido, el paso al castellano fue considerada por los integrantes del IFT como una medida artística tendiente a acercar el teatro a un público más amplio, a la vez que una medida ideológica en tanto que, como señala Marial, un ‘teatro de orientación popular’ ha de representar sus obras en el idioma del país al que pertenece.

Otros autores, en cambio, ponen el énfasis en las razones políticas, en tanto que el IFT seguía las directivas del ICUF (*Idisher Cultur Farband*, Federación Cultural Judía)⁹, cuyo objetivo era nuclear a todas las instituciones judías de izquierda. Según sostiene Israel Lotersztain (2014), el ICUF comenzó ese mismo año una campaña para relegar el ídich en beneficio del castellano en todas las instituciones que lo integraban, siguiendo plenamente los lineamientos ideológicos del comunismo soviético donde el ídich y sus expresiones culturales ya estaban siendo barridos. Por su parte, Ariel Svarch (2005) sostiene que el paso al castellano se debió en gran parte a una instrucción directa del Partido Comunista Argentino para “acriollarse”. Nerina Visacovsky (2016) señala, en este mismo sentido, que los icufistas eran acusados de “sectarios judíos” por el PCA y que por ese mismo motivo no logran integrarse con las masas trabajadoras, y sostiene que “la defensa del idishismo era interpretada por la dirigencia del PCA como un ‘sectarismo europeo’ que impedía ‘acriollar’ a la militancia” (p. 109).

De todas maneras –hayan sido o no orientados por la línea que bajaba desde el PCA o influidos por la política de la URSS en relación al ídich– la ideología que sostenían la dirigencia del ICUF estaba en consonancia con esta decisión, en tanto el objetivo de la institución era “partir de ‘lo particular’ (el judaísmo) hacia ‘lo universal’ (toda la sociedad)” (Visacovsky, 2016, p. 146). El apego a la lengua se interponía en el camino de integración con el resto de la sociedad e incitaba a sus miembros a cerrarse en un mundo únicamente de judíos. Los icufistas consideraban que los problemas de la humanidad eran universales y se oponían a las posturas particularistas que sostenían, por ejemplo, los

⁹ Fundado en 1941 de acuerdo con las conclusiones del Congreso de Cultura Judía Laica, llevado a cabo en París en 1937. El ICUF central reunió diversas instituciones entre las cuales se encontraban escuelas (como por ejemplo I. L. Peretz, Jaim Zhitlovsky, Janus Korchak y Domingo Faustino Sarmiento), clubes (Asociación Cultural y Deportiva Scholem Aleijem, Zumerland, Club Israelita de Avellaneda) y centros culturales (Centro Cultural David Berguelson, Centro Cultural Israelita Dr. E. Ringelblum, Centro Cultural Peretz Hirschbein).

sectores sionistas, preocupados exclusivamente por la problemática judía. Y en tanto que “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 el contexto del debate entre particularismo y universalismo, se considera que un importante factor que contribuyó a crear las condiciones para que se concretara el giro al castellano, fue la ruptura que se produjo al interior de la colectividad judía argentina a raíz de los Juicio de Praga en 1952, donde fueron juzgados el ex Primer Ministro checo Rudolf Slansky, y varios miembros y funcionarios de su gabinete que eran en su mayoría judíos, acusados de espionaje, trotskismo y simpatías hacia el sionismo. El juicio provocó una reacción internacional de rechazo por su fuerte antisemitismo, y en Argentina la DAIA (Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas), emitió una declaración como representante central del judaísmo local donde rechazaba e incitaba a combatir estas acusaciones en las que veían claras señales de antisemitismo, demagogia y odio racial (Lotersztain, 2014, p. 184). El ICUF y todas sus instituciones, fieles a la URSS, negaban el antisemitismo de los Juicios por lo que se rehusaron a adherir a la declaración de la DAIA. Esto llevó a que poco tiempo después, fueran expulsados tanto de la DAIA, como de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), las dos organizaciones centrales de la comunidad judía argentina.

En el caso específico del IFT, el teatro mismo recibió una intimación personal de la DAIA incitándolos a pronunciarse a favor de la declaración, a la cual la comisión directiva respondió diciendo: “No entra en nuestra competencia artística inmiscuirnos en cuestiones de carácter político, especialmente tratándose de gobiernos extranjeros” (cit. en Lotersztain, 2014, p. 194). Este posicionamiento ocasionó una fuerte polémica al interior del teatro, que

provocó que al poco tiempo su director David Licht y un grupo de actores que formaban parte de la plana mayor del elenco –entre los cuales se encontraban Jacobo Denker, Jacobo Lichtenstein, José Koblenz– abandonaran la institución debido a los desacuerdos ideológicos.

Los icufistas que se mantuvieron firmes en su posición, consideraron lo sucedido como un *Jerem*, es decir como una excomunión ritual (tradicionalmente utilizada con los herejes, siendo el caso más famoso el del filósofo Baruj Spinoza), ya que la expulsión de las organizaciones centrales del judaísmo argentino traía aparejada implícitamente una prohibición de mantener vínculos con las instituciones pertenecientes al ICUF. Esta ruptura resultó particularmente dura para el IFT que comenzó a sufrir una merma en su público, cuando anteriormente sus espectadores provenían de todos los sectores de la comunidad, independientemente de su filiación ideológica.

A este conflicto se sumó la clausura del nuevo edificio del teatro que permaneció cerrado desde 1953 hasta octubre de 1955, unos meses después del golpe de estado de la autodenominada Revolución Libertadora. El motivo del cierre se debió a que las autoridades municipales no otorgaron la habilitación correspondiente, argumentando que un árbol situado en la entrada del teatro violaba las regulaciones vigentes. Los integrantes del IFT consideraron y denunciaron que la clausura era parte de la persecución a las instituciones comunistas que se produjo en los últimos años del gobierno peronista y especialmente a la no intervención de las instituciones judías en su defensa debido al *Jerem*. Así, aislados de la colectividad y en busca de nuevos aliados para enfrentar la hostilidad política del período, el pasaje al castellano les permitiría una mayor integración

al movimiento de teatro independiente y resultaba una decisión estratégica en un momento político en el que su pertenencia a la comunidad judía estaba siendo cuestionada.

Por otro lado, el ídish se convertía cada vez más en un factor de desconexión para los jóvenes, que ya no lo hablaban ni les interesaba aprenderlo. En este contexto el ídish comenzaba a ser entendido simplemente como un medio para la transmisión de ideas, y no como un fin en sí mismo, y conservarlo por el sólo hecho de hacerlo era visto como una suerte de fetichismo idiomático que era fundamental evitar. En esta misma línea integracionista, los miembros del IFT sostenían 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 (Weltman, 1957, p. 4).

Como puede verse, 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 extender su influencia moral a las nuevas generaciones de judíos hacía aparecer como necesario el abandono de un idioma que sus destinatarios habían dejado ya de utilizar.

En este sentido, cabe señalar que tradicionalmente se ha postulado la creación del Estado de Israel en 1948 y la instauración del hebreo como su idioma oficial, como un punto de inflexión para el teatro ídish, en tanto el hebreo comenzó a enseñarse en las escuelas dejando relegado el idish a un segundo plano, provocando que cada vez menos

jóvenes pudieran entender las representaciones en ese idioma. Si bien no negamos que esto haya sido un factor de peso, creemos que el alejamiento de los jóvenes de los teatros judíos no se debía únicamente a la barrera idiomática. En los años 50 la mayoría de los espectadores jóvenes aún entendían el ídish con facilidad, y si bien la mayoría ya no podía hablarlo fluidamente, podrían haber asistido a los espectáculos en ese idioma sin mayor dificultad, si así lo hubiesen deseado. El problema residía en que el *hey mishkayt*, la sensación de hogar que los espectadores sentían al asistir al teatro ídish y escuchar la lengua materna que los transportaba a casa, ya no se producía al interior del público joven que había nacido en la Argentina y cuyo idioma era el español. Para ellos, el teatro en ídish era el teatro del otro, el teatro de sus padres, como bien lo explica un espectador del período:

Primero el ídish no era nuestro idioma, para mis padres sí, yo hablaba ídish con mis padres, pero no era mi idioma. Las temáticas no me parecían muy atractivas, salvo algunas excepciones. Pero la cuestión era que no nos identificábamos para nada con ese teatro¹⁰.

Desde el punto de vista de las nuevas generaciones, el ídish era en entonces lo ‘viejo’, y el teatro ídish era un teatro heredado que no sentían ya como suyo propio. Tanto en el discurso de los integrantes o espectadores entrevistados, como en los artículos publicados en castellano en *Nai Teater*, aparece la expresión recurrente de que no era ya el momento de los padres, sino que había llegado el tiempo de los hijos. Y el idioma de los hijos era el castellano.

Los jóvenes 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,

¹⁰ Entrevista a Israel “Cacho” Lotersztain realizada por la autora en abril de 2016, inédita.

como señalaba Osvaldo Dragún (1953) unos años antes –frente a las críticas que recibían los elencos filodramáticos de las instituciones judías por no representar suficientes obras en ídish– “¿hay un idioma determinado para lucha por una cultura? (...) la juventud puede hacer mucho por la cultura judía, en el idioma que más cómodo le resulte” (p. 58).

Por otro lado, el paso al castellano coincidió en el IFT con un recambio generacional al interior de la institución, en tanto una nueva camada de actores y directores jóvenes, tales como Manolo Iedvabni y Jaime Kogan, que habían egresado ya de la Escuela de Formación, se habían incorporado de manera muy activa al elenco artístico y tenían cada vez más peso dentro del teatro. Berta Dreschler (2016) (hoy conocida como Berta Goldemberg) –estudiante de la escuela durante esos años– sostiene que el paso al castellano fue una cuestión de “*realpolitik*: yo no podía representar en ídish como lo hacía Cipe”.¹¹ Los grandes actores que habían sido la gloria del teatro ídish, ya habían abandonado unos años antes la institución, para salir a buscar su destino profesional en otros espacios del teatro nacional.

No solo entonces mermaba el público, sino que también era cada vez más difícil encontrar actores jóvenes que pudiesen representar en ídish con igual destreza que en español. Samuel Achun (1982), en sus memorias sobre el teatro IFT, 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” (p. 22). La nueva generación, que ya estaba plenamente integrada a la sociedad argentina, deseaba hacer un teatro que tuviese llegada a un público más amplio, y

¹¹ Entrevista realizada por la autora en abril de 2016, inédita.

no únicamente a la colectividad judía. Esta pretensión puede verse en el discurso optimista de Iedvabni (1962) que en el momento de pasar al castellano sostiene:

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 castellano, 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 Ilaza, una villa de emergencia, etc., todos pudieron recibir nuestro esfuerzo (pp. 3-4).

Abandonar el ídich implicaba superar el carácter comunitario e idiomático del teatro que no les permitía participar del intercambio que ya se había gestado al interior del movimiento, donde los jóvenes actores y directores podían circular de un grupo a otro.

Puede verse entonces, cómo el IFT sufría presiones tanto externas (provenientes del ICUF, la FATI, 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.

Palabras finales

Con el paso al castellano los integrantes del IFT se mantuvieron fieles a su misión fundante que era educar al pueblo. En un contexto donde el ídich dejó de funcionar como un instrumento útil, pasando a ser incluso un obstáculo para el logro de sus objetivos, la adopción del castellano apareció como un paso lógico a los ojos de sus integrantes. Para ellos, 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.

Cuando las masas judías hablaban en ídish, la función del IFT había sido ponerlos en contacto con los clásicos universales traducidos a su idioma, ahora consistía en cambio en lo opuesto: en transmitir la cultura judía en el idioma de los argentinos y en este sentido, *El diario de Ana Frank* de Frances Goodrich y Albert Hackett dirigida por Oscar Fessler condensaba perfectamente este nuevo objetivo, en tanto era una obra de temática judía pero que abordaba una problemática universal.

El paso al castellano le abría entonces al IFT 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” (Weltman, 1957, p. 1), y aparecía como una cuestión de coherencia con su propio concepto de teatro popular, que implicaba poner en cuestionamiento su identidad de teatro judío y consolidar así definitivamente su identificación como teatro independiente.

Referencias:

- Achun, S. (1982). Repasando la historia. *Teatro IFT. 50 aniversario*. (Monográfico), 17-23. Buenos Aires.
- Ansaldo, P. (2016). El teatro como escuela para adultos: un recorrido por la historia del IFT en su tránsito del ídish al español. En Skura, S. y Glocer, S. (comps.) *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Barletta, L. (julio 1953). El teatro judío independiente en Buenos Aires. *Nai Teater*. XVIII (32), 62.
- Comité Pro Edificio Propio para el Teatro Popular Isr. IFT (3 de noviembre de 1956), Construimos el Teatro Popular Israelita. *Dedicado a la Colocación de la Piedra*

- Fundamental del Edificio Propio para el Teatro Popular Israelita Argentino.* (Monográfico). Buenos Aires.
- Dragún, O. (julio 1953), Los cuadros filodramáticos. *Nai Teater*. XVIII (32), 57-59.
- Dubatti, J. (2013). *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, librerías, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- D. F. (octubre 1962). La escuela dramática. *Revista XXX Aniversario Teatro IFT.* (Monográfico), 26. Buenos Aires.
- Fizsman, Lucas (28 de noviembre de 2017). Breve muerte del ídish. Buenos Aires. *Código y Frontera*. Recuperado de: <http://www.codigoyfrontera.space/2017/11/28/breve-muerte-del-idish/>
- Iedvabni, M. (octubre 1962). Nuestra herencia. *Revista XXX Aniversario Teatro IFT.* (Monográfico), 3-4.
- Lev, M. (septiembre 1937). Conducta y conducta. *Nai Teater*. III (8), 4-6.
- Lotersztain, I. (2014). *La religión judeo-comunista en los tiempos de la URSS. La prensa del ICUF en Argentina entre 1946 y 1957.* (Tesis doctoral). Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Marial, J. (1955). *El Teatro Independiente*. Buenos Aires: Editorial Alpe.
- Marial, J. (octubre 1962). El IFT y el movimiento teatral independiente argentino. *Revista XXX Aniversario Teatro IFT.* (Monográfico), 7-9.
- Ordaz, L. (1957). *El Teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Slavsky, L., Skura, S. (2002), 1901-2011. Cien años de teatro idish en Buenos Aires en Feierstein, R. (coord.) *Recreando la cultura judeoargentina*. Buenos Aires: Milá.
- Svarch, A. (2005). *El comunista sobre el tejado. Historia de la militancia comunista en la calle judía.* (Tesis). Argentina: Universidad Torcuato Di Tella.
- Randazzo, D. H. (2009). *Teatro IFT. Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. Breve historia (no oficial) de una ONG vinculada a las artes. Un posible modelo de gestión.* Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.

- Risetti, R. (2004). *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rosenvaig, M. (1991) El Teatro Idish en Buenos Aires. *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*. 1(1), 54-64.
- Visacovsky, N. (2016). *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Buenos Aires: Biblos.
- Weltman, G. (1957). IFT, teatro de la vida. En su XXV° Aniversario. *Nai Teater*. XXI (34), 1-2.

Paula Ansaldo

Argentina. Doctorante en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires con especialidad en teatro. Es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con el proyecto "Teatro judío: presencia y productividad en el campo teatral de Buenos Aires". Se desempeña como investigadora teatral en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación y forma parte del Núcleo de Estudios Judíos dependiente del IDES. Integra el proyecto UBACyT "Actores y escenarios del proceso de cambio lingüístico ídish-castellano. Teatro, prensa y escolarización judía en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX". Es docente universitaria en la materia Historia del Teatro Universal de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Desde 2011 es jurado de los premios Teatro del Mundo.