

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**  
**VII Jornadas de Jóvenes Investigadores**  
**6, 7 y 8 de noviembre de 2013**

Karina Wainschenker

UBA – AINCRIT

[k.wainschenker@gmail.com](mailto:k.wainschenker@gmail.com)

Eje 13. Genocidio. Memoria. Derechos Humanos.

Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT.

***Resumen***

El presente trabajo se propone la revisión del origen del teatro Idish en nuestro país. Se parte de una investigación de los antecedentes del mismo en Europa y su llegada a nuestro país como consecuencia de la inmigración judía de fines del siglo XIX, aunque se observa principalmente la inmigración judía de la década del 30 por sus características disímiles en relación a la anterior. La llegada de integrantes de la pequeña y mediana burguesía, de profesionales, artistas y grandes empresarios, ha dado lugar a representaciones artísticas en el campo local que dan cuenta de las experiencias traumáticas previas a su llegada.

A través de la observación de documentación pertinente, de la construcción del marco socio-histórico correspondiente, y de las políticas culturales de cada época, se ancla en la historia del teatro IFT, su surgimiento y su desarrollo hasta la década del cincuenta. En este recorrido por la historia de Institución teatral, se observan las distintas situaciones de emergencia que ha sabido atravesar la cultura judía, e Idish en particular, y sus consecuencias en la producción artística local.

***Orígenes del teatro judío***

El teatro judío nace en el medioevo y se vincula con los juglares, cantantes, acróbatas y danzarines judíos de Oriente. Los juglares judíos eran llamados “bandjamin” (plural del “badjan”: bufón) y atraían a rebeldes y parias de la colectividad a través de representaciones de temas bíblicos y leyendas talmúdicas. Si bien ya en el Renacimiento las compañías de teatro judías lograron cierto prestigio, su desarrollo se vio limitado por intervenciones de las autoridades rabínicas.

La diseminación del teatro judío está ligada directamente con la persecución del pueblo que provoca la migración de sus miembros a distintas partes del mundo y, a la vez, se distingue

según su procedencia e idioma. Los judíos de origen europeo, los *ashkenazim*, tienen como lengua materna al *idisch* mientras que los *sefaradim*, provenientes de España y asentados en África y Oriente, tienen como lengua el árabe, ladino o español; y los sionistas son los defensores del hebreo al encontrarlo como posible aglutinante de la comunidad.

A partir de 1880, en Rusia, el teatro sufrió una persecución antisemita que incluso lo prohibió por completo entre 1893 y 1905. Esto devino en una emigración masiva de actores, cantantes, compositores y dramaturgos, quienes se dirigieron principalmente a las ciudades de Nueva York, Filadelfia, Chicago y Los Ángeles en Estados Unidos. Una posterior ley devolvió a su origen a algunos de los exiliados al permitir y fomentar nuevamente su teatro en la Unión Soviética, aunque muchos se quedaron en los lugares a donde habían emigrado.

### ***Llegada de inmigración judía a la Argentina***

En nuestro país, la inmigración judía de estos años, proveniente de Rusia y Europa Central principalmente, se acomodó en las Provincias de Entre Ríos, Santa Fe y Buenos Aires, y en la Capital Federal. En ese momento, Argentina no ofrecía garantía alguna para conservar preceptos religiosos, por lo que la minoría de judíos ilustrados que se vio obligada a exiliarse no la eligió como principal destino. Según Marcos Rosenvaig, la masa inmigratoria judía que llegó a nuestro país a fines del siglo XIX:

(...) era poco instruida. En proporción había más analfabetos en la población judía que en la no judía. Estos hombres que no sabían leer ni escribir en idisch recitaban de memoria el libro de los rezos, el Sidur, en las sinagogas que frecuentaban. Habían conocido el hambre, la persecución, la política y el teatro. No leían idisch pero entonaban las canciones de Sholem Aleijem. Esa colectividad sencilla se convirtió en el público más estable en la Argentina. (1991: 54-55)

A comienzos del siglo XX, Argentina ya albergaba a diversas colectividades provenientes de Europa, cada una de las cuáles se reunía para conservar su identidad. La producción del teatro argentino de la época refleja casi proporcionalmente la composición de la población de la época considerando, por ejemplo, a la cantidad de elencos españoles e italianos que participaban. La comunidad judía no será una excepción. Por ese entonces, existían dos periódicos en idioma idisch, uno de ellos dirigido por Segismundo Levin y otro por Vermuth, los cuáles significaron un espacio de publicación para los escritores de la colectividad. El diario israelita *Di Idische Zeitung* sale a partir de 1914 y *Di Presse* en 1918 luego de la Revolución Rusa, este último identificado con la izquierda judía. En estas publicaciones ya se advertía un público interesado en el teatro idisch.

En esta época, el teatro judío se encontraba radicado cerca de la calle Libertad y las primeras puestas en idisch se realizaron en los teatros Doria (luego llamado Marconi), Bataglia, Nacional del Norte (luego llamado Grand Splendid) y Orfeo Español, y más tarde en los teatros Libertad, La Comedia, Rivadavia (luego llamado Liceo), Olimpo, Orfeón Gallego y Salón Garibaldi. A pesar de su producción, Rosenzvaig afirma que el teatro en idisch “*no se bastaba a sí mismo, dependía de las estrellas traídas de Estados Unidos y Europa*” (1991: 60). Tal alegato puede deducirse de la gran cantidad de artistas que visitaron los escenarios de nuestro país en esos años.

En 1902 realizó la primera visita destacada a nuestro país el actor Yacof Zilbert, quien interpretó una obra de Abraham Goldfaden, dramaturgo que integraba una compañía de teatro judío internacional y de quién se estrenaron en nuestro país diversas obras como *La Bruja*, *Abuelo y Nieto*, y *El Tartamudo*. En ese mismo año, llegaron de Europa los actores Aaron Lager y Carlos Gutentak, ambos haciendo aportes al teatro local. El último actuó en el Teatro Libertad junto a su prometida Bertha Axelrad, con quién se casó en escena y luego se convirtió en una de las grandes estrellas del teatro judío. En 1911, visitó nuestro país el actor Moscovich, quién aportó al teatro judío de Buenos Aires autores como Shakespeare, Ibsen y Strindberg y hasta se tomó la libertad de poner al personaje de Shylock de *El mercader de Venecia* a hablar en idisch. Moscovich se fue de Buenos Aires en 1914, dejando como discípulo a Sam Goldenberg.

Antes de la primera guerra mundial, el género preferido fue el cómico antes que el drama serio, y se representaron principalmente obras extranjeras salvo algunas excepciones de autores argentinos. La intelectualidad no judía de nuestro país ya integraba el público en obras de teatro clásico universal, como en el caso de *El Padre*, de Strindberg.

Marcos Alpersohn, considerado el primer dramaturgo idisch importante de nuestro país, llegó a Argentina en 1891 junto con otros trescientos inmigrantes judíos. Se radicó en Carlos Casares y luego se trasladó a Colonia Mauricio. Además de sus piezas *Los hijos de La Pampa* y *Los arrendatarios de la cultura*, Alpersohn se dedicó a recopilar, con visión de cronista, datos, impresiones, recuerdos, que le sirvieron luego para la redacción de su trabajo en tres volúmenes *Colonia Mauricio*, también escrito en idisch y luego traducido al castellano y otros idiomas, para reeditarse luego en Europa y Palestina. El idisch así conjugado a la realidad argentina, mostraba a su pueblo integrado con las costumbres pampeanas. Alpersohn era un escritor anarquista que defendía al colono, idealizaba al campo contra la ciudad corrupta y los compradores de granos: “*Lo invito para que vea los knishes que hace mi mujer en el horno de barro*”, dicen los colonos de sus obras. Entre otros grandes dramaturgos judíos argentinos, se destacan Aarón Brodsky, que

reescribió *Tabaré* durante dieciocho años y Samuel Glazerman (1898-1987), autor de *Zizie goy* (estrenada en el Teatro Excelsior) y uno de los fundadores de la Sociedad Argentina de Escritores.

La gran actividad del teatro judío argentino se manifiesta en las diversas instituciones que crearon sus artistas. La primera de ellas fue la Asociación de Actores Israelitas, fundada en 1907 por Bernardo Weisman, considerado también el primer actor de teatro idisch en Argentina, y quien dirigió una manifestación a favor de los damnificados por la guerra en 1915 y una huelga de actores contra el Teatro Olimpia en 1922. En 1914 ya existían cooperativas de artistas argentino-judías que se presentaban con regularidad y éxito, en las que dio sus primeros pasos la famosa actriz Berta Singerman. Más tarde, en 1921, se creó el Sindicato de actores judíos. En 1922 se recibió la visita de Saslavski, con obras de Peretz, Scholem Aleijem, Schalom Asch, las cuales se representaron en el Teatro Ombú. En 1924 se fundó la Sociedad de Actores Judíos y la Sociedad de Escritores; la primera contaba con un campo en la provincia de Buenos Aires, además de su sede en Capital Federal, donde se proyectaba un espacio de teatro de verano. Para 1925, ya también se exponía teatro judío en los teatros Excelsior y Soleil.

### ***Teatro y trata***

En 1925, se creó el estatuto de la Asociación de Actores Judíos, por cuya cláusula tercera se permitía la entrada al teatro de todos los judíos sin excepción, referenciando a aquellos *Tmeiim* que en 1926 serían definitivamente echados del teatro. Una leyenda que señalaba la prohibición de la entrada a los “impuros” aparecía en todas las entradas de los teatros judíos y en los programas de mano. Se llamaba *Tmeiim* (impuros) a los judíos dedicados a la trata de blancas. Entre 1880 y 1930, Buenos Aires fue considerada en Europa como el centro de comercio de mujeres más importante:

Un informe de Alemania, redactado en 1903, dice: “Se visten con ostentosa elegancia, llevan enormes diamantes, concurren diariamente al teatro o a la ópera; poseen organizaciones y clubes propios donde la mercadería es clasificada, rematada y vendida... están bien organizados y por el cielo – en Sudamérica todo es posible- en breve tal vez envíen un delegado al Congreso Argentino. (Rosenzvaig, 1991: 56)

La mayoría eran reclutadas entre familias pobres, muchas veces inducidas a viajar con engaños para luego ser transferidas entre traficantes o enviadas directamente a Buenos Aires y Montevideo. Provenían de Rusia, Polonia, Rumania vía Egipto y Constantinopla.

El vínculo entre los *Tmeiim* y el teatro ha estado muy presente en las primeras épocas del teatro judío. En la época, ser actriz o meretriz era lo mismo, los primeros espectáculos, en su

mayoría operetas aunque también teatro literario y vodevil, tuvieron el sostén financiero de los impuros, quienes tal vez llevaban adelante este negocio para integrarse a una comunidad que los despreciaba. El tema es mencionado en diversas obras de la época como *El caballero de Buenos Aires* de Scholem Aleijem. Asimismo, en 1925, Adolf Mide, administrador de teatro Ombú, rechaza la propuesta del crítico y empresario teatral Botoyansky de representar *Ibergus*, una obra del autor polaco Leon Malach (Leib Malaj) sobre el tema. Por esto se acusa a Mide de querer asegurarse las entradas de los impuros, aunque este ya había puesto *Esclavas Blancas* en el Teatro Ombú.

Max Berliner amplía algunos aspectos del vínculo entre los *Tmeim* y el teatro en una entrevista personal realizada, diciendo que muchas actrices se encontraban vinculadas a la prostitución y también muchas prostitutas eran parte del público local. Rosenzvaig, por su parte, afirma que:

Fueron los impuros quienes hicieron posible la llegada de las primeras compañías teatrales judías desde América del Norte y Europa a principios del siglo. Eran un público de teatro generoso, dispuesto a pagar tres veces el valor de una entrada o colaborar comprando las cinco o seis primeras filas de butacas para poder ver a sus estrellas extranjeras contratadas por empresarios judíos. (...) Las prostitutas pobres que trabajaban en los cafetines de 25 de mayo se ubicaban en la última fila, haciéndoles marco. A pesar de las costosas entradas, toda la colectividad judía, pobre o rica, llegaba al teatro como a una fiesta. La fiesta de las putas, con algún desmayo de amor en la platea, la de los rufianes, la de los pobres en las graderías y los ricos en los palcos. Se reunían todos los oficios: judíos sastres, panaderos, obreros de la madera, rufianes y artistas. (1991: 56)

### ***La década del 30: afirmación del teatro idisch entre el nazismo y los golpes locales***

A partir de 1930, y hasta 1950, fue un brillante período para el teatro idisch en Europa y Estados Unidos, pero sobre todo para Buenos Aires. Según Rosenzvaig: “*Buenos Aires fue el único centro teatral idisch del hemisferio sur. Beneficiada por la oposición de las temporadas, se invitaba a estas tierras a los actores del norte, como M. Schwartz y Ben Ami que viajaron desde 1930.*” (1991: 54) lo cual coincide Daniel Randazzo al agregar que el teatro judío: “*puso a Buenos Aires como una de las capitales mundiales de la canción y del teatro en idish, atrayendo luminarias de los Estados Unidos y Europa. Argentina estaba a la par de las mejores plazas del género con Rusia, Polonia y Estados Unidos.*” (Randazzo, 2009: 2). Aparte de los mencionados anteriormente, se presentaron obras de teatro judío y de teatro universal en idisch en los teatros Soleil, Mitre, Cristal, LaSalle, Odeón, Astral, Coliseo y antiguo San Martín. El teatro judío, comenzó a mudarse paulatinamente de la calle Libertad al Barrio Once, zona en la que se encontraban las salas que lo albergaron: Teatro Ombú en la calle Pasteur, el Olimpo en Pueyrredón y Santa Fe, el Excelsior y el Soleil en la calle Corrientes, y el Mitre sobre Acevedo

En esta década comenzó una nueva oleada de visitas de artistas del exterior. “*La cantidad de actores que visitaban el país era enorme. Llegaban con sus mujeres actrices que permanecían en segundo lugar, las figuras eran ellos. Muchos se quedaron definitivamente a causa de las guerras y los pogroms*” (Rosenzvaig, 1991: 58). Y agrega que “*durante la década del ’30 llegaron al país cerca de ochenta actores de talento. La mayoría sabía cantar y bailar, eran “showmen” como Henry Gerro que hacía sátira política junto a su mujer Rosita Lovner, y Samuel Iris. Zalmen Irshfelt, Zina Rapel, Susana Berdichevski, Israel Feldbaum, Berta Saslavski, Elsa Rabinovich*” (op. cit.: 62).

Jacob Ben Ami fue una de las grandes figuras arribadas a Buenos Aires en esa década. El mismo recibió buenas críticas en el diario *Di Presse* y era idolatrado por estrellas locales como Luis Sandrini y Narciso Ibáñez Menta. Lee Strasberg aportó a su prestigio al mencionar su desempeño en la obra *Sansón y Dalila* en su libro *Un sueño de Pasión* como una de las más emocionantes. En 1931 llegó Maurice Schwartz, no sólo se trataba de un gran actor, sino que era un gran empresario en los Estados Unidos, dueño en ese momento del Idisch Art Theatre y, anteriormente, del Irving Place Theatre. Tanto Ben Ami como Schwartz, visitaron la Argentina una decena de veces en veinte años y se presentaron en teatros como el Coliseo, Soleil, Excelsior y Argentino. De Schwartz se conoce que al venir dirigía actores locales y montaba una obra en tan sólo una semana. Otro gran actor que visitó nuestro país fue Joseph Buloff, quien trajo por primera vez a nuestro país *Muerte de un viajante* de Arthur Miller y, años más tarde, *El diario de Anna Frank*.

Sobre estas visitas recuerda Isaac Haimovici en una entrevista realizada por Teresa Naios Najchhaus en 1998: “*Mis padres fueron toda la vida al teatro, fundamentalmente al teatro judío, a los tres, cuatro años, ví a los “monstruos” que venían de Europa, Ben Ami, Morn Schwartz, Buloff, eran grandiosos.*” (Naios Najchhaus, 1999: 42-43). Era común que vinieran con sus actrices: Ben Ami con Berta Gerstein y Buloff, con Luba Kadison, famosa actriz de la Vilner Troupe<sup>1</sup>. A ver a todos ellos acudía tanto público judío como público en general, como es el caso de los estudiantes del Conservatorio Nacional quienes asistían a sus producciones para aprender de ellos. Pablo Palant asegura que esta gran afluencia de artistas que realiza temporadas regulares se debe a que “*...la colectividad de Buenos Aires, con ser inferior en cantidad a la de Nueva*

---

<sup>1</sup> El Vilner Troupe surgió entre 1915 y 1916. También conocido como Vilna Troupe o Fareyn Fun Yiddishe Dramatishche Artstn. fue una compañía de teatro internacional que produjo en su mayoría obras en Idisch. Es una de las más famosas dentro del teatro Idisch. Se llamó así por la ciudad de Vilnius, perteneciente al Imperio Ruso y hoy día capital de Lituania. Modernista e influida por la literatura rusa y las ideas de Konstantin Stanislavsky, sus viajes por Europa Oriental y Rumania jugaron un rol importante en la difusión de los métodos de actuación propuestos por el autor ruso y utilizados en el teatro de Arte de Moscú. De allí surgieron actores, actrices y directores que viajaron por todo el mundo, estableciéndose muchos de ellos en Estados Unidos, y muchos de los cuáles vinieron luego a nuestro país. Se exiliaron también en Varsovia hasta que luego de la Revolución Rusa sale una legislación que fomenta el teatro idisch en Rusia. David Licht viene de allí, lo cual supone una gran influencia en la difusión de Stanislavsky en nuestro país.

*York, se muestra mucho más partidaria del teatro idisch que aquella”* (Palant, 1959: s/p). Lo cierto es que significaron una gran influencia en el teatro porteño, sobre todo para los miembros del IFT:

S. Goldenburg estrenó *Judio Suzz* en el Excelsior al mismo tiempo que M. Schwartz en el Argentino. La obra *Los desiertos de Neguev* fue estrenada por Ben Ami y el elenco del IFT. Ben Ami lo había ensatado quince días con actores locales, el elenco del IFT lo había hecho durante tres meses. La opinión general consideró la puesta del IFT superior y Ben Ami asistió a una función y saludó a los actores al finalizar la obra. (Rosenzvaig, 1991: 59).

Por esos años, León Alpern, un egresado del Seminario de Viena influido por el expresionismo alemán, dirigió un grupo de veinticinco actores conocido como *Young Teatern*, cuya primera puesta es *El Viaje del Apóstol* de Ernest Toller. El grupo se disolvió por causas políticas luego de la representación de una obra de Máximo Gorki. Algunos miembros se incorporaron al grupo *Libertad* que a partir de 1933 se llamó IDRAMS (Idischer Dramatische Studio) y más tarde, en 1936, IFT (Idischer Folks Teater). Sobre el surgimiento del IFT, son representativas las palabras de Rosa Rapoport:

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. A raíz del golpe militar de 1930, la represión se había abatido sobre todo el espectro de actividades políticas de izquierda (sindicatos, partidos políticos, instituciones, etc., incluidas instituciones judías mutuales y culturales). Durante dos años hubo persecución, cárcel y hasta deportación (nueva vigencia Ley 4144), lo que produjo una parálisis de actividades. Pero ocurridas las elecciones de 1932, afloraron parcialmente las restricciones y, en este nuevo marco, la gente volvió a nucleares y a plantearse nuevos objetivos. Todos ellos eran acérrimos críticos del teatro comercial y adherían a las estéticas teatrales más modernas que llegaban del teatro europeo, como el surrealismo, a las que consideraban el mejor vehículo para transmitir su mensaje ideológico. (en *Convergencia* Diciembre 2007, cit en Randazzo, 2009: 10)

Y agrega Zvilij: “*Entré al IFT en 1931, durante el gobierno de Uriburu y comencé en una actividad societaria. El inmigrante judío tenía una cultura europea y nos apoyó la creencia de que en el viejo Coliseo se podían hacer cosas*” (cit. en Naios Najchhaus, 1984: 192).

El surgimiento del IFT se produjo casi en simultáneo con la inauguración, en 1930, del período de golpes militares en la argentina, que hasta 1983, gobernaron más tiempo que las democracias. Esto es destacable, teniendo en cuenta que los integrantes de su elenco pertenecían a la colectividad judía identificada con la izquierda y que su aparición se dio en paralelo al auge y crecimiento del nazismo en el mundo.

La situación internacional era mucho menos acogedora. El treinta de enero de 1933 asumía el gobierno alemán Adolf Hitler, y con él, la ideología nacionalsocialista cuya visión del mundo estaba centrada en torno a “pueblo y raza” y, en esa concepción, el judaísmo era blanco.

Mientras el teatro judío se afianzaba en nuestro país, en la Alemania de Hitler se promulgaban leyes que fortalecían la persecución a opositores políticos y nacían los campos de concentración, se organizaban boicots económicos a comerciantes, abogados y médicos judíos, se limitaba la cantidad de alumnos judíos en las escuelas. Elena Levin afirma que “*El perjuicio económico que provocaron estas legislaciones, a pesar de su gravedad, fue menos importante que su expulsión del quehacer cultural y del ámbito de las profesiones libres con los cuales se hallaba identificada*” (2006).

En el campo cultural la situación era insostenible. Los músicos judíos eran expulsados de las orquestas, se obligaba a los directores a renunciar y se prohibía la ejecución de obras de compositores judíos; se silenciaba el mundo del cabaret, y las películas de directores judíos alemanes y judíos fuera de Alemania eran también prohibidas. A esto se le sumó el apoyo de ciertos sectores intelectuales no judíos, el cual tuvo su mayor manifestación en la quema de libros del diez de mayo de 1933, la cual fue llevada a cabo por estudiantes y nazis frente a la Universidad de Berlín.

En este momento empezó una nueva oleada de inmigrantes judíos desde Europa que tendrá un carácter creciente hasta 1938, año en que se produjo la llamada “Noche de Cristal”, o “Noche de los cristales rotos”<sup>2</sup>. A partir de entonces se los expulsó sin contemplaciones de todas las empresas económicas y funciones administrativas, se prohibió a los niños asistir a las escuelas, la entrada a toda clase de acto cultural les quedó vedada, sus organizaciones fueron disueltas y prácticamente cesaron por completo sus actividades económicas y culturales. Por ello, es que esta nueva inmigración judía fue de características disímiles a la de fines del siglo XIX, siendo principalmente integrantes de la pequeña y mediana burguesía, aunque también arribaron profesionales, artistas y grandes empresarios.

Si bien en nuestro país la persecución a los judíos no alcanzó la dureza del nazismo, la situación tampoco era amena. Los nacionalistas argentinos se autodefinían como fascistas, aparte de reunir las características generales e intentar formular una ideología específicamente “argentina y cristiana”. Este *clérigo-fascismo*, una forma extrema de nacionalismo dotada de una ideología propia, que adoptó en la Argentina una identificación extrema entre la política y lo sagrado, con Dios y la Iglesia Católica, sin dejar de lado la característica común que se le atribuye a todos los fascismos de desarrollar un estilo público relativamente único que enfatiza tanto la emoción de las masas como la acción simbólica, que reivindica las relaciones jerárquicas, ideas corporativas e integralistas y políticas autoritarias y racistas, y que asimismo plantea en términos doctrinarios el

---

<sup>2</sup> La *Noche de Cristal* sucedió entre el nueve y el diez de noviembre y durante la misma se destruyeron e incendiaron sinagogas y otras instituciones judías, se los golpeó, arrestó y, a quienes no se los asesinó, se los envió a campos de concentración. No se distinguía en esta persecución por clase social, incluyendo tanto a no pudientes como a familias acomodadas.



valor regenerador de la violencia política, la tortura y la guerra. Para Federico Finchelstein (2008), los nacionalistas representaban la madre del fascismo en la Argentina, mientras que la Iglesia y el Ejército sus padres adoptivos y la dictadura del 1976 su consagración, puesta en práctica en el nombre de Dios, la Espada y la Patria. Es que en este sentido el antisemitismo es propiciado desde la Iglesia, la cual formaba parte de ese proyecto ideológico, y resultaba el vector teórico del fascismo en Argentina desde sus comienzos en los veinte y treinta, justificando la guerra, una guerra interna y sagrada.

Un claro ejemplo de las políticas adoptadas es “Orden Político” la institución creada por el miembro de la Liga Patriótica, Lugones (h), y sobre la que Natalio Botana explica en un artículo periodístico de la época:

En manos de Orden Político, de su jefe Lugones, de su consejero y asesor técnico David Urriburu, ha estado en los últimos doce meses de la dictadura todo lo que la República tiene de más dignidad y respetable. Es difícil encontrar a un ciudadano definido públicamente contra la dictadura, por eminente que sea su situación, que no haya sido reprimido por Lugones (h) y encarcelado correlativamente, en las sombrías celdas de la Penitenciaría Nacional. Con Lugones a la cabeza, Orden Político no respetó nada. Rectores universitarios, eminencias científicas, viejos parlamentarios, el ex presidente de la República, Alvear, ex ministros nacionales, legisladores, periodistas. Toda esa larga lista de servidores de la comunidad fue encarcelada, desterrada y sometida al espionaje ignominioso de esa institución. Es el imperio de una censura represiva. (Botana, cit. en Ferreira, 2000: 107).

Lugones, a partir de la década del 20, ya se había convertido en un referente del nacionalismo autoritario. En 1923, la Liga Patriótica, publicó una serie de conferencias agrupadas como libro bajo el título *Acción*, una de las cuales es de autoría del líder nacionalista. La misma se tituló “Ante la doble amenaza” y sintetizaba las nuevas adhesiones ideológicas de su autor. La primera amenaza “*reside en la difusión del pacifismo, el que conlleva una política que puede resultar letal para la defensa de la soberanía nacional en un mundo que ha ingresado en un período de paz armada*” (cit. en Terán, 2004: 42); mientras que la segunda “*reside en la presencia invasora de una masa extranjera disconforme y hostil*” (íd). Lugones era claro acerca de lo que consideraba el recurso salvador ante esta doble amenaza: “*Tenemos que exaltar el amor de la Patria hasta el misticismo, y su respeto hasta la veneración (...) tenemos que afrontar virilmente la tarea de limpiar el país, ya sea por acción oficial, ya sea por presión expulsora, es decir, tornando imposible la permanencia a los elementos perniciosos, desde el malhechor de suburbio hasta el salteador de conciencias*” (op. cit: 43).

“Orden político”, contaba con 1900 empleados policiales atentos a diarios, revistas, libros, con el fin de censurar, “*porque los años 30, amén de las ilusiones de grandeza perdidas, implican el auge de la mafia y de la censura más descarada.*” (Botana, cit. en Ferreira, 2000: 107). En 1936, la llamada Ley de Residencia era aplicada con toda agresividad. Entre 1937 y 1941, se

aplicó en nuestro país una rigurosa política de rechazos de inmigrantes como *prevención ideológica*. Desde Europa, la emigración a Argentina se realizaba muchas veces a través de otros países europeos o bien de forma ilegal a través de Bolivia, Paraguay y Uruguay, a pie por La Quiaca/Villazón o en bote cruzando el Río de la Plata. Los visados se conseguían a través de asociaciones internacionales o consulados de otros países europeos como España e Italia. En 1939 se cerró definitivamente la inmigración a la Argentina. En 1942 “*se producían a diario escenas dramáticas en el puerto de Buenos Aires, cuando los refugiados eran obligados a reembarcar porque las autoridades no reconocían los visados de tránsito o se negaban a otorgarlos*” (Rosenzvaig, 1991: 62).

Otra censura significativa en el campo nacional, se dio previa a la segunda guerra mundial cuando el ministro de Alemania en Argentina hizo cerrar el Teatro Cómico durante la obra del autor alemán exiliado en Francia Fernando Bruckner, *Las razas*, representada por la compañía que dirige Pablo Suero. Sobre este episodio escribe el periodista Edmundo Guibourg en su columna *Calle Corrientes*:

Anteanoche las huestes que responden a las órdenes de aquel diplomático, llevaron a la representación del Cómico un ataque organizado, que la policía logró conjurar. Alrededor de setenta alemanes regimentados fueron conducidos en camión al Departamento y de inmediato la legación hitlerista se interesó por la suerte de todos ellos, haciéndoles llegar la seguridad de que desde fuera se velaba para que se les tuviesen consideraciones especiales, mientras se negociaba su pronta libertad. (...) la clausura del Teatro Cómico no tendría pretexto posible, ya que el valor artístico de la obra es innegable y no puede ser tachada ni de subversiva, ni de inmoral, ni siquiera de violenta. (Guibourg, 1978: 33-34)

“*El teatro IFT ha sabido de clausuras cumplidas por meticulosos empleados y puntuales funcionarios y ha sabido de reaperturas ganadas con inspiración y trabajo diario*” afirma José Marial en un artículo publicado en la Revista IFT para su 30° aniversario. Sin ir más lejos, resulta desaparecido Raimundo Gleizer, hijos de Sara Aijemboim, dueña de la cocina en donde se gestara el grupo. A la vez, para los recién llegados, el IFT sería vital, ya que significaba una escuela de judaísmo muy concurrida, no sólo por aquellos que querían mantener sus raíces, sino también por la esperanza de que su cultura trascendiera a las siguientes generaciones. La cultura judía pasó a ser patrimonio argentino a través de sus actores, del intercambio entre actores judíos y no judíos.

### ***Crecimiento y desarrollo del IFT entre 1930 y 1950***

Tal como lo mencionamos anteriormente, el IDRAMS comenzó a funcionar en un comedor para inmigrantes de la calle Cangallo. “Los comedores se habían creado en el año veintidós, financiados por la comunidad y en ellos se podía comer por treinta centavos.” (Rosenzvaig, 1991: 61). Sobre esta experiencia, cuenta David Zvilig:

En este primer grupo había tres maestros: Flapan el peluquero, Gripun, y Vladimiro Acosta que era escenógrafo. Ellos comenzaron enseñando a un grupo de obreros polacos y rusos que frecuentaban el comedor para inmigrantes. Cuando los comensales se retiraban del lugar, cerca de las ocho, comenzábamos a ensayar hasta la una, a veces hasta las dos. Las primeras obras que estrenamos fueron: *Mantengan el fuerte*, obra sobre una huelga en Estados Unidos organizada por negros y judíos contra un patrón judío; y *Los Negros*, de Malek que se ensayó cerca de ocho meses. (cit. en Rosenzvaig, 1991: 61).

Zvilij forma parte del grupo que publicaba la revista “Nai Teater”: “*La comenzamos a editar en 1936*” (Rosenzvaig, 1991: 61). La misma se editó durante veinte años, los últimos ya en castellano. Marial, sin embargo, afirma que la misma surgió en 1935, y que de ella se conocen hasta 1955 un total de 33 números que se dedican en forma especial a problemas de índole teatral y cultural, con artículos redactados en idisch y castellano.

Entre 1932 y 1941, se destaca la tradición, costumbrismo y realismo romántico del gran teatro judío, que a la vez se conjuga con Gorki, Priestley, Leonov y Miller. Ya en 1934, el elenco del IFT contaba con una concurrencia significativa, teniendo en cuenta la gran cantidad de funciones que realizaban: “*En el Teatro Excelsior los domingos había tres espectáculos de dos horas y cuarto de duración: funciones a las 15, 18 y 21.30 horas. Al Coliseo asistían cerca de 1000 personas y dos policías evitaban a la entrada que se rompieran las puertas por avalancha. Así era el teatro en 1934*”, afirma Zvilij. (cit. en Rosenzvaig, 1991: 62).

En 1936, se reforzó el elenco con el ingreso de los integrantes de la Escuela Itzjok Daich, y en 1937 se inició la campaña de socios que más tarde les permitió constituir oficialmente una entidad civil sin fines de lucro: Asociación Israelita-Argentina Pro Arte IFT. A continuación, se integró al grupo David Licht, sobre lo cual aporta Zvilij:

Le encomendamos a Pinnie Katz que en uno de sus viajes a París, tomara contacto con un maestro de teatro: así apareció David Licht en la escena teatral argentina. Un hombrecito menudo, ágil, que vivía para el teatro. Apasionado por la forma, cuando faltaba una lucecita verde al final del escenario, no dormía hasta conseguirla. El debut de Licht en nuestro medio se produjo con *Boitre*, especie de Robin Hood judío, estrenada en 1938. dirigió el IFT durante dieciséis años, y allí veintiséis obras, como *El mercader de Venecia*, de Shakespeare y *Los bajos fondos* de Máximo Gorki. No hacía varieté judío, género melodramático que intercala en el medio de la obra un número con cantantes y músicos. Bajo la dirección de Licht se formaron actores como Sishe Goldwasser, Jordana Fain, Max Berliner, Golde Flami, Ignacio Finder y Cipe Lincovsky. (cit. en Rosenzvaig, 1991: 62)

Durante su paso por el IFT, Licht realizó varias adaptaciones de novelas y cuentos de Sholem Aleijem, Isaac León Peretz, Mendele, Kulbak, así como obras de Shakespeare, Priestley, O'Neill, Steimbek. El director sostenía públicamente que el teatro argentino poseía mejor público que teatro, que existía mucha inquietud en la gente, ávida de cosas que no le dan, y que dicha inquietud produciría con el tiempo el “gran teatro argentino”.

El 1° de abril de 1940 esta entidad constituyó oficialmente el Teatro IFT (Idischer Folks Teater) y adoptó sus propios estatutos, por los cuales (aún hoy) se rige por una Comisión Directiva elegida y renovada por una Asamblea de socios. En esta etapa se presentó en diversas espacios, tales como los teatros Coliseo, Lassalle, Mitre, Excelsior, Soleil, y Ombú, los salones Cristal, Corrientes, Unione e Benevolenza, Italia Unita (Salón Rossini), en la Unión Tranviarios, Comedia, Salón Corrientes, pero principalmente en el salón de la calle Paso 431, donde la última obra es presentada en 1941: *La sonata de Beethoven* y *Judith*.

En 1942, al cumplirse tan solo una década de existencia, los balances indicaban que ya habían superado los cien mil espectadores. Se realizó una muestra retrospectiva “Diez años del IFT”, la cual permitió ver la diferencia con los comienzos y también detectar que el 75% de sus gastos era en concepto de alquiler de salas.

En 1946, Licht viajó a Estados Unidos, y frente a su ausencia el teatro contrató a Jacobo Rotbaum. Sus primeras puestas fueron *El sueño* de Golfaden y *Viviremos* de Bergueson. Ese año, el elenco compró el terreno de la calle Boulogne Sur Mer para la construcción de su teatro. La piedra fundamental se colocó el 3 de noviembre de 1946, siendo uno de los primeros teatros judíos del mundo con una base institucional. La comunidad judía, ya consolidada en Argentina, había para entonces levantado escuelas, hospitales, bancos, cooperativas, entre otros. La construcción se inició en 1947 y demandó cinco años hasta su apertura.

El aporte económico de espectadores fue indispensable para el proyecto del edificio propio. El mismo se realizaba a través de la compra de materiales, de un bono llamado “ladrillo”, o bien adquiriendo por adelantado butacas-abono para próximas temporadas. Jehuda Niborski, en una asamblea de socios, fue el que tomó la iniciativa y compró los primeros 20.000 ladrillos.

Entre 1947 y 1950 proliferan las actividades en beneficio del fondo de construcción, principalmente a cargo de la Juventud del IFT. Las mismas se realizaron no sólo en teatros de la Capital Federal, sino también en salas Villa Lynch, Lanús, Avellaneda, y en espacios como escuelas, clubes y salones de fiestas. En sus programas y volantes siempre anunciaban que era *a favor de la colaboración para la construcción del edificio propio*. Realizaron también espectáculos al aire libre y varietés (programas que incluyen escenas de teatro de corta duración más la presentación de algún número musical), de los que en ocasiones incluso hicieron cuatro funciones semanales. En la campaña para el edificio propio también se realizaban fiestas para juntar fondos, tal es el caso de las fiestas de fin de año organizadas en el Salón Ezra de la localidad de Avellaneda en 1949 y 1950. No faltaron Conciertos Matutinos con cantantes invitados y con algún miembro del elenco como locutor, generalmente Marta Gam, e incluso se llegó a contar la participación de Berta Singerman. Asimismo, las actividades eran patrocinadas

por distintas instituciones, como es el caso de *Agrocult*, la cual se anunciaba en los programas como “delegación para el estímulo cultural de las colonias israelitas”.

Zvilij, recuerda que mientras se levantaba el edificio: “alquilamos un salón en Corrientes y Junín, adonde ensayamos *Todos los hijos tienen alas* y *En los desiertos de Neguev* de Mosenson.” (cit. en Rosenzvaig: 1991: 63). En 1947, el estreno de una pieza con protagonistas negros, *Cuando aquí había reyes*, de González Pacheco con dirección de Armando Discépolo, sobre la que también es Zvilij quien cuenta:

Un día apareció Armando Discépolo con la propuesta de dirigir *Cuando aquí había reyes* de González Pacheco. Esta obra había ganado un Premio Nacional que consistía en su estreno en el Teatro Cervantes pero nunca se concretó. La estrenamos en el año 1938 en la sala *Unione e Benevolenza*, después de haberla traducido al idisch: era una historia de esclavos en la época de la Colonia, así fue que vestimos a los judíos con ropas llamativas y los pintamos de negro. Al son del candombe, con textos en idisch, llenamos dos meses la sala (cit. en Rosenzvaig, 1991: 59)

En 1948 Licht volvió de los Estados Unidos y dirigió el teatro durante cuatro años más, en los que se representaron doce obras de autores como Priestley, Arthur Miller y Scholem Aleijem. En el contexto teatral porteño, la influencia de las visitas de teatristas judíos ya se hacía notar:

Paralelamente, el teatro profesional estrenaba la obra dramática del autor realista más importante de nuestro tiempo, Arthur Miller. En 1950 la compañía de Narciso Ibañez Menta puso en escena *La muerte de un viajante*, a la que siguió, en 1951, *Todos eran mis hijos*, con dirección de David Licht, en 1955 *Las brujas de Salem*, con dirección de Marcelo Lavalle y, en 1956, *Panorama desde el puente*, presentada por la compañía de Pedro López Lagar. (Pelletieri, 2003: 97-98)

A esto hay que agregarle que *La muerte de un viajante* fue dirigida por Buloff y que la influencia de los artistas de la colectividad no sólo eran aportes realistas, ya que en 1951 se estrenó *El Soplón* de Bertolt Brecht, dirigida por David Licht. Asimismo realizaron giras de teatro idisch por el interior del país, en donde existían colonias judías surgidas de la segunda emigración. En algunas provincias existían elencos amateurs que recibían al IFT como invitados especiales. Uno de ellos fue el grupo de teatro de la colonia Moisesville bajo dirección de David Vaisemberg.

La culminación de la construcción del edificio no fue suficiente para su inauguración. Una vez edificado no se les concedió la habilitación porque la autoridad no permitía cortar el árbol de la puerta. Esta ridícula situación se prolongó durante tres años. Después de la apertura de la sala, siguieron auspiciando u organizando festivales en otros teatros, como el Festival Artístico Matinal presentado en Teatro Mitre, ubicado en Corrientes 5424 en febrero de 1954 a las 9am en el que se presentaron varios actores y actrices del elenco.

El gran crecimiento en estas dos décadas acarrió la necesidad de profesionalización de los integrantes del elenco. Si en los treinta aún se trataba de una estética de aficionados, en el cincuenta ya eran profesionales de la escena. En un primer momento, todos hacían de todo, querían enseñar y aprender, eran maestros y alumnos, actores y público. Lo cierto es que el elenco del IFT tenía un grupo de colaboradores que apoyaba al elenco y permitió que los actores puedan dedicarse de lleno a la labor artística. Para 1955, y con más de cien obras, el IFT:

recorrió entidades culturales y clubes barriales, popularizando obras pertenecientes a la literatura universal, clásica y moderna (...). Cabe agregar que es propósito de esta institución comenzar a representar obras en idioma nacional, lo que le daría indudablemente mayor popularidad y conocimiento al trabajo escénico de este teatro independiente. (Marial, 1955: 142-146)

A diferencia de otros grupos locales, el nivel de profesionalización no los alejó de su idea de teatro independiente con la cuál comulgaban. Existía entonces, para el elenco, una clara distinción entre los actores comerciales y los actores independientes o de *vanguardia*, aunque la lucha por el significado de cada término se avivó esos años. Sobre esto explican Martín Rodríguez y Delfina Fernández acerca de un artículo publicado por Luis Ordaz en 1953:

...intentó esclarecer el uso de los diferentes circuitos del teatro porteño de los cincuenta. Al referirse al término “profesional”, habló de desplazamiento semántico por el cual éste era asimilado al concepto de “teatro comercial”. Por otro lado, cuestionaba el uso del término “vocacionales” para designar a los independientes, ya que consideraba que la vocación no era privativa de ningún grupo, independientemente de que este fuera “comercial” o no. Lo que sí resultaba fundamental para Ordaz era distinguir el “teatro comercial” del “libre o independiente”, considerados para este crítico como opuestos. Así, aclaraba que “conviene no olvidar que todos los grandes artistas han sido y son profesionales, y no creemos que valga el reparo de que los mercachifles del arte también lo son”... (2002: 86)

A esta problemática, Marta Gam dedica todo un artículo en la revista por el 30º aniversario del teatro. En él, afirma que al actor comercial, aunque:

en un principio pudo haber tenido el loable afán de dedicar sanamente su función de poner en contacto al público con su realidad cotidiana, se vio arrastrado por factores económicos a desnaturalizarse y llegar a convertirse en un títere en manos del empresario, cuyo objetivo máximo es la taquilla. (...) La función de este actor que se convierte en cómplice del empresario, daña todos los principios en que se basa el verdadero buen teatro, y atrasa el normal desarrollo del público que va al teatro pretendiendo ver en él reflejados los problemas que día a día lo obsesionan (Gam, IFT;: 22).

A este actor comercial, se le contraponía el actor de *vanguardia* quien pretendía vivir de su profesión pero con dificultades económicas. Marta Gam se sostuvo en Stanislavsky para afirmar el rol del artista en el teatro, citando al director ruso:

“El artista debe saber educar, debe saber ser pedagogo. No debe simplemente deleitarse con su maestría profesional, sino debe reencarnar en la escena las ideas progresistas de su tiempo y de su pueblo. (...) Sólo a través del perfecto conocimiento de la naturaleza del hombre artista es posible expresar desde el escenario la vida del espíritu humano” (Gam, p23).

Gam afirma que el IFT estaba encuadrado en esa postura frente al trabajo del actor, y es notable señalar que según una de las responsables de la escuela de teatro del IFT, el camino para el perfeccionamiento de la labor actoral estaría dado “*por la autocrítica, el estudio y la reflexión*”, que llevaría al mismo a un afloramiento de su expresión “*a fin de rebatir la indiferencia del anti-teatro*” (Gam, 23). Acerca de ella recuerda Rubén Szuchmacher que se trató de una de sus primeras formadoras: “*A los seis años mis padres me depositaron en el IFT, comencé en la Escuela de Iniciación Artística del teatro, a los doce años estudié con Martha Gam, nunca lo hice con maestros con los cuales estudió la mayoría de la gente de mi generación*” (cit. en Naios Najchhaus, 1999: 168).

La escuela del IFT surgió en 1942, al cumplir su primera década de existencia, y en ella se dictaron cursos de idisch, de declamación, arte escénico, impostación de la voz, dicción, mímica, historia, literatura, historia del teatro. Hacían recitales de canto y danza, obras de teatro infantil, conferencias, cine para niños, cine comentado. Los alumnos participaban en obras en papeles menores y para 1947 ya eran jóvenes actores que se incorporaban al elenco, que competía con los mejores de la época.

La frase de Peretz “*El teatro es escuela para adultos*”, se encuentra tallada en el actual edificio del IFT. Es que el IFT se consideró siempre escuela: de teatro, de idisch, de judaísmo, y ello se plasma en la necesidad de sus miembros de transmitir toda esta cultura a las generaciones venideras. “*Este amor por el teatro he tratado de impregnárselo a mis hijos*”, afirma Sara Aijemboim, y luego cuenta que en una oportunidad Licht le pidió que su hijo cubriera un papel para un niño en la obra *El Delator* de Brecht. Ella insistió en trabajar para que su hijo pudiera interpretar el papel en idisch de forma comprensible, ayudándolo con sus líneas, aunque luego cuenta que finalmente en escenario se le escapara una palabra en castellano. (Aijemboim: 6).

Si bien Zwillij afirma que: “*El IFT fue muy popular pese a ser idiomático, el IFT tiene que empezar la curva ascendente*” (Naios Najchhaus, 1984: 192), es cierto también que para la década del cincuenta las segundas generaciones de inmigrantes fueron perdiendo el sentido de pertenencia a una comunidad que vive en un país extranjero para querer integrarse como *argentinos*. Ya en 1949, Palant advierte que “*las nuevas generaciones de argentinos-judíos no mostraban, ni muestran, interés alguno por el idioma de sus mayores, y esa barrera idiomática no puede ser superada*”, y concluye:

El teatro judío pierde adeptos, sin duda. Las nuevas generaciones de argentinos-judíos, repito, se interesan poco por el idisch, y, por lo demás, la escena judía no escapa a ninguno de los problemas que afectan al teatro en nuestro país. Por otra parte, éste no es tiempo de nostalgias inmigrantes. Todo cambia. Nada me atrevo a decir de su porvenir, que no parece brillante, pero por su historia, la calidad de sus figuras, el singular impulso que algunas de ellas dieron a la

escena criolla, y los numerosos y entusiastas públicos que durante tantos años lo acompañaron fielmente, bien puede decirse que cumplió con lo suyo, pues estimuló los sueños, las nostalgias y el simple afán de entretenimiento de varias generaciones de inmigrantes que hoy se han arraigado a esta tierra.

Las contradicciones de los hijos de inmigrantes entre el *ser judío* y el *ser porteño*, fueron plasmadas por Germán Rozenmacher en su obra *Réquiem*. Son pertinentes las palabras de Manuel Iedvabni a propósito de esta problemática:

Mis padres me llevaban al IFT, el primer teatro que vi fue en idisch, no sólo lo hablaba con mis viejos, en primero inferior y en superior me pusieron insuficiente, los primeros meses, “porque este nene no hablaba castellano”; todavía conservo la libreta con esas notas. Íbamos al IFT, a una especie de piso, en la calle Paso, y quedé totalmente deslumbrado; los sótanos me acompañaron siempre, primero en el Teatro del Centro, y luego, en El Galpón del Sur. El segundo paso fue ingresar a la Escuela del IFT, David Licht era la imaginación en el teatro, tenía una raíz judaica fundamental, había algo pintoresco en la recreación del mundo de Scholem Aleijem, de Peretz, de Mendele, que me atraían muchísimo, era el mundo de mis padres, todavía yo no tenía claro cuál era mi mundo. (...) “Tuve que hablar castellano, me motivó el fútbol, me encantaba jugar, lo hacía bastante bien, empecé a pelotear y me “hice” argentino.” (...) “... en la escuela del IFT si yo quería dirigir, tenía que actuar.” (cit. en Naios Najchaus, 1999: 49)

Marial apunta el estreno de *El diario de Ana Frank* en idioma castellano como el punto de inflexión que lo haría entrar en “una nueva y decisiva etapa” (Marial, IFT, 8). Ante la pregunta de si existían posibilidades de hacer teatro idisch *hoy en día*, formulada por Teresa Naios Najchaus en 1998, Iedvabni es aún más pesimista y responde: “*El idisch es una lengua muerta, la lengua es algo vivo, si no se la habla todos los días no tiene sentido, en el único lugar donde podría tener continuidad es en Israel, y allí es una lengua de segunda.*” (Naios Najchaus, 1999: 49)

Si bien no es posible plantear la continuidad del IFT únicamente como teatro idisch, es cierto que para sus treinta años, el mismo ya había realizado grandes aportes a la escena porteña y nacional, y sus artistas lograron reconocimiento por fuera del teatro judío. Entre los actores del IFT se destacan Golde Flami, Jordana Fain, Marta Gam (con quien también se formó Rubén Szuchmacher), Ignacio Finder, Meme Vigo, Alejandro Oster, Cipe Lincovsky, Manuel Iedvabni, Jaime Kogan, y Max Berliner, quién en 1952 se aleja del teatro para fundar Artea, su propio elenco en una pequeña sala y que se anuncia como “único teatro experimental judío”, reivindicando sus raíces aunque la actividad en idisch disminuya.

## **Conclusiones**

Eugenia Levin, en su trabajo *Historias de una emigración (1933-1939). Alemanes judíos en la Argentina* (2006), realiza una investigación basada en entrevistas a alemanes judíos radicados en Argentina debido a la persecución nazi. En ella, propone una interesante hipótesis que explica que la caída del Estado como aquel que con su Ley garantiza los derechos a la vida y



a la vida digna, se vive psíquicamente como la muerte del padre. En particular, los alemanes judíos, al dejar de ser reconocidos como alemanes, perdieron la pertenencia a una nación. De esta manera, la falta de una Ley protectora por parte del Estado-Padre, convierte a los exiliados en huérfanos, o más bien, en bastardos no reconocidos. Al emigrar, estos sujetos se encuentran en nuestro país con una colectividad que los recibe y alberga, en donde pueden reconocerse y, a través de elementos culturales, pertenecer y reconstruir lazos comunitarios.

La historia del IFT refleja la historia de una generación de apátridas y desarraigado violentado que actúa ante la necesidad de mantener la identidad por haberla perdido forzosamente. Aquellos que deciden salir de un país voluntariamente a buscar nuevas raíces en nuevas tierras y el activo deseo de un país a recibirlos, se distancia de aquellos que son obligados a abandonar su suelo en una cultura para la que la idea de emigrar es sumamente conflictiva. *“La emigración judía fue contra su corazón, sin ninguna preparación, fue una absoluta necesidad de sobrevivir”* (Levin, 2006).

Los deseos de crear y superarse se conjugan con épocas de aniquilamiento y barbarie a nivel global y, en este contexto el teatro significa el *“punto de contacto con la patria abandonada y una inmigración que comenzaba a arraigarse en una tierra extraña”* (Palant, 1959). Hay cosas que no se pudieron robar, y esto es la lengua, la lectura, la música. El nucleamiento en instituciones ya sean culturales, religiosas o no, y la acción comunitaria, son acciones estructurantes que evitan la despersonalización y el deterioro. En el caso del teatro, las particularidades del propio lenguaje, esto es, el convivio tanto entre los miembros de las compañías en las fases de pre producción (ensayos) como entre el público en el resultado final (funciones), el vínculo presencial del cuerpo de los sujetos, que, a través de la creación de representaciones recuperan, reafirman, y reelaboran su identidad. Esto explica entonces como, en épocas de mayor persecución y peligro para el pueblo judío, el teatro haya registrado un mayor nivel de actividad y desarrollo.

**Repertorio del Teatro IFT 1933-1950 (Según Revista del 30° Aniversario)**

- 1933: *Los Negros*, de Guerschn Aibinder. Dir: Jacobo Flapan.
- 1934: *Carbon*, de Galitnicof y Paparigapula. Dir: Jacobo Flapan
- 1935: *Ruge China*, de A. Tretiacof- Dir.: God Zelazo  
*Cuatro Días*, de L. Daniel. Dir.: God Zelazo
- 1936: *Despertar*, de Dr. Tziper, Dir José Schwartzberg.  
*Motín en la casa correccional*, de I. Lampel, dir Jaime Brakarz.
- 1937: *Sueño de una noche febril* de I. L. Peretz, Dir Rezembulm Melnik.  
*Doscientos Mil* de Sholem Aleijem. Dir: Rezembulm Melnik  
*Un niño ajeno* de Schavarquin. Dir: Rezembulm Melnik.  
*Missisipi* de L. Malej. Dir: Rezembulm Melnik  
*La vida llama* de Bil Belatzerkivsky. Dir: Rezembulm Melnik
- 1938: *Encadenado en el atrio*, de I. L. Peretz. Dir: David Licht.  
*El Diluvio* de Berger. Dir: David Licht.  
*Boitre, el salteador judío*, de M. Kulbak. Dir: David Licht.  
*Pasada la tormenta*, de Hans Hinkelman. Dir: David Licht.
- 1939: *Cadenas*, de H. Leivik. Dir: David Licht.  
*El capitán de Kopenik*, de Kart Vitmaier. Dir: David Licht.  
*Debajo del puente*, de M. Andersen. Dir: David Licht.  
*El Golem*, de H. Leivik. Dir: David Licht.  
*El sastrecillo hechizado*, de Sholem Aleijem. Dir: David Licht.
- 1940: *El reino de los pobres*, de H. Leivik. Dir: David Licht.  
*Tierra de nadie*, de A. Tzeitlin. Dir: David Licht.  
*Iohan Gutenberg*, de L. Daniel. Dir.: David Licht.
- 1941: *La sonata de Beethoven*, de M. Kulish. Dir.: David Licht  
*Judith* de Hebel. Dir: David Licht.
- 1942: *La Rosa*, de Stefan Zeromski. Dir: David Licht.  
*Los buscadores de oro*, de S. Aleijem. Dir: David Licht.  
*Los bajos fondos*, de M. Gorki. Dir: David Licht.
- 1943: *Y sucedió así*. De John Steinbeck. Dir: David Licht.  
*Bar Kojba*, de Sc. Halkin. Dir: David Licht.  
*Boitre, el salteador judío*, de M. Kulbak. Dir: David Licht.
- 1944: *El Mercader de Venecia*, de W. Shakespeare. Dir: David Licht.  
*El sueño de Menajem Mendil*, de S. Aleijem. Dir: David Licht.  
*La comedia de la felicidad*, de Ievrienev. Dir: David Licht.
- 1945: *El hechizo del violín*. De IL Peretz. Dir: David Licht.  
*Todos los hijos de Dios tienen alas*, de E. O'Neill. Dir: David Licht.  
*El camino lejano*, de Arbuzec. Dir: David Licht.
- 1946: *El sueño de Goldfaden*, de Goldfaden. Dir. Jacobo Rotbaum.  
*Viviremos*, de David Berguelson. Dir. Jacobo Rotbaum.
- 1947: *Cuando aquí había reyes*, de Gonzalo Pacheco. Dir. Armando Discépolo  
*Invasión*, de Leonid Leonor. Dir: Ricardo Passano.
- 1948: *Los vengadores*, de Dr. Sloves. Dir.: David Licht.

- La novia quiere un príncipe*, de David Licht. Dir.: David Licht.
- 1949: *Llegaron a una ciudad*, de Priestley. Dir.: David Licht.
- Los Jonas y la ballena*, de Dr. Sloves. Dir.: David Licht.
- 1950: *Profundas Raíces*, de D'Useau y Gou. Dir.: David Licht.
- En el desierto del Neguev*, de I. Mosenzom. Dir.: David Licht.

### **Bibliografía**

- AIJENBOIM, Sara. "Recordando el ayer" en Revista IFT 30° Aniversario.
- BOTANA, Natalio. s/a. "Orden Político". Heraldo de Madrid, en Fernando Ferreira. "Una historia de la censura". Editorial Norma, Buenos Aires, 2000 (p. 103-104, 107)
- FINCHELSTEIN, Federico. 2008. "La Argentina fascista. Los orígenes ideológicos de la dictadura." Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GAM, Marta. "El actor frente al público". Revista IFT 30° Aniversario.
- IEDVABNE, Manuel. 1957. "La Escuela Dramática del IFT", en Revista NAI TEATER Teatro Moderno. Revista de la Asociación Israelita Argentina Pro Arte "IFT". Bs.As. Nov '57 – Año XXI – n° 34. (N° del 25 aniversario del teatro)
- LEVIN, Elena. 2006. "Historias de una emigración (1933-1939). Alemanes judíos en la Argentina". Buenos Aires, Editorial Lumière.
- MARIAL, José. 1955. "El Teatro Independiente". Buenos Aires, Editorial Alpe. (142-146)
- \_\_\_\_\_. "El IFT y el movimiento teatral independiente argentino". En Revista IFT 30° aniversario.
- NAIOS NAJCHAUS, Teresa. 1984. Conversaciones con el Teatro Argentino de Hoy. N°2 (1981-1984). Ediciones Agón, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 1999. Conversaciones con el Teatro Argentino de hoy. 1998. Editorial INT.
- PALANT, Pablo. 1959. "El Teatro Judío". En Revista Lyra, año XVII, N° 174-176.
- PELLETIERI, Osvaldo. 2003. "A qué llamamos la fase de nacionalización del teatro independiente. El fenómeno de *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza", en O. Pelletieri (comp.), "Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Volúmen IV. La segunda modernidad (1949-1976)." Buenos Aires, Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Nuevo Teatro: concepción de la obra dramática y del texto espectacular", en O. Pelletieri (comp.), "Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Volúmen IV. La segunda modernidad (1949-1976)." Buenos Aires, Editorial Galerna.
- RANDAZZO, Daniel. 2009. Teatro IFT, asociación cultural israelita-argentina pro arte IFT. Breve historia (no oficial) de una ONG vinculada a las artes. Un posible modelo de gestión. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ, Martín y Delfina FERNÁNDEZ FRADE. 2003. "Recepción del teatro independiente", en O. Pelletieri (comp.), "Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. Volúmen IV. La segunda modernidad (1949-1976)." Buenos Aires, Editorial Galerna.
- ROSEVAIG, Marcos. "El Teatro Idisch en Buenos Aires". En Cuadernos de Investigación Teatral del Sn Martín. Año 1, N°1, 1° semestre 1991. Publicación editada por el Teatro Municipal General San Martín. (pp. 54 a 64)
- SEIBEL, Beatriz. 2010. Historia del Teatro Argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios. Buenos Aires, Editorial Corregidor.