

El teatro judío como corriente modernizadora: la escena ídish y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires

Paula Ansaldo

En el período de entre guerras y en la segunda posguerra se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish parlantes que llegaron a la Argentina escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa.¹ Debido a esto, la ciudad desarrolló una rica vida cultural en ídish que estaba en constante crecimiento y Buenos Aires pronto se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas. Durante esta época dorada, que se extendió hasta entrados los años 50, funcionaron en la ciudad múltiples teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish, por lo que estaban dirigidas específicamente al público judío de origen ashkenazi: el Excelsior, el Soleil, el Mitre, el Ombú y el IFT. Estos teatros realizaban funciones de martes a domingo, con doble función los fines de semana y sus salas se mantenían llenas.² Esta gran afluencia de público posicionó a Buenos Aires como un destino privilegiado en las giras de los artistas y compañías itinerantes del teatro judío, convirtiéndolo también en un polo teatral que atraía a una gran cantidad de actores, actrices y directores judíos que buscaban radicarse en el continente americano.

No obstante, no fue únicamente este gran desarrollo a nivel cuantitativo lo que convirtió al teatro judío de Buenos Aires en un capítulo significativo de la historia teatral Argentina, sino también sus características específicas, ya que el repertorio, las poéticas, los procedimientos de puesta en escena y el estilo de actuación de gran parte de los artistas y las compañías que se presentaban en los escenarios judíos de Buenos Aires se destacaron por su carácter innovador. ¿Cuáles eran las concepciones teatrales y estéticas que llegaban a Buenos Aires a través de los artistas judíos que se presentaban en el país? ¿A qué se debía el vínculo entre el teatro judío de Buenos Aires

y las poéticas de modernización teatral europeas? Y sobre todo, ¿hasta qué punto lo que sucedía en los teatros judíos influía en la escena nacional que se desarrollaba en español?

Este trabajo buscará responder a estas preguntas, apoyándose tanto en los materiales históricos de la época como en las memorias de quienes fueron protagonistas del fenómeno que estudiamos. Trabajaremos entonces a partir de los testimonios generados para esta investigación tanto como de los preexistentes, poniéndolos en tensión y en diálogo con el acervo archivístico y los materiales documentales relevados.³ Buscaremos así evidenciar el papel que jugó el teatro judío en la historia del teatro argentino del siglo XX, partiendo de la idea de que lejos de ser un fenómeno marginal o limitado, el teatro judío tuvo una importancia destacada en la configuración del teatro de Buenos Aires, especialmente entre las décadas del 30 y del 60. Sostenemos la hipótesis de que el teatro judío funcionó como una corriente modernizadora que influyó notablemente en el campo teatral de Buenos Aires, ya que debido a su carácter itinerante y por vía del *ídish* llegaron a la Argentina concepciones teatrales, repertorios, poéticas de actuación y estéticas modernas que aún no se habían desarrollado en los escenarios porteños y que tuvieron un gran impacto sobre las compañías y artistas locales. De esta forma, intentaremos demostrar que el teatro judío introdujo en la escena nacional poéticas teatrales innovadoras que, tan solo algunos años después, se volverían centrales en el campo teatral argentino.

Buenos Aires en el mapa teatral judío transnacional

A partir de la década del 30, Buenos Aires se afianza como un centro teatral judío de importancia internacional debido a múltiples factores. Por un lado, la gran afluencia migratoria que se produce durante ese período posiciona al teatro como un lugar privilegiado donde los inmigrantes recién llegados podían recordar las costumbres y tradiciones propias y compartir la lengua materna en un ambiente familiar e íntimo que los ayudaba a lidiar con el desarraigo, y que funcionó “como un medio de contención familiar mientras se producía la adaptación al nuevo ambiente social” (Slavsky y Skura 297). En este sentido, el teatro en castellano no podía cumplir esta función en tanto que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local.

Por otro lado, a partir de la década del 30 la audiencia del teatro en ídish en Estados Unidos comenzó a decaer debido a las limitaciones impuestas a la inmigración judía a partir de 1924 y a la asimilación idiomática y cultural de las nuevas generaciones de judíos norteamericanos. Estas razones, sumadas a la competencia cada vez mayor de los espectáculos de Broadway, a la aparición del cine sonoro y a la crisis económica de 1929, llevaron al cierre de teatros y a la reducción de la temporada teatral judía. A raíz de esto, muchos actores y actrices que estaban radicados en los Estados Unidos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro ídish, como sucedía ya por ese entonces en Buenos Aires. Además, el hemisferio Sur contaba con una ventaja extra dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así dos temporadas de invierno, una en Estados Unidos, y otra en Sudamérica, una con base en Nueva York, y la otra con base en Buenos Aires. Desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas como Rosario, Córdoba, Santa Fe y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta forma, Nueva York fue cediendo su lugar central en la cartografía teatral judía en beneficio de nuevas territorialidades y Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de relevancia internacional.

Por estas razones, para comprender el desarrollo del teatro judío en ídish de Buenos Aires es necesario tener en cuenta que, durante este período, este teatro circulaba a través de las fronteras, ya que formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish parlantes alrededor del mundo. Los judíos que vivían en los diferentes países de la diáspora constituían en este sentido una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales, ya que el territorio judío era simplemente *Yiddishland*: todo lugar donde se hablara ídish. El teatro judío —al igual que las publicaciones periódicas y los libros— operaba así, no dentro de los bordes nacionales, sino a través de ellos. Esto provocaba que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires. Los artistas y las compañías de teatro judío constituían entonces un conducto para que viajaran de un lugar

a otro el repertorio dramático y las poéticas teatrales innovadoras, en un período en que las comunicaciones y la lengua eran todavía un limitante para cualquier compañía (Caplan, “Nomadic” 297).

En este sentido, este trabajo parte de la perspectiva de la Historia Transnacional, para la cual el teatro judío de este período constituye una de las denominadas prácticas transnacionales, es decir “prácticas que atraviesan fronteras estatales pero que no surgen necesariamente de agencias o actores estatales, y que pueden operar en tres ámbitos: el económico, el político y el cultural” (Martykanova y Peyrou 13). La Historia Transnacional indaga en la variedad de relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estados Nación es decir, los territorios nacionales modernos. Asimismo, reflexionar sobre la circulación transnacional del teatro judío implica necesariamente partir de un abordaje cartográfico como el que propone el Teatro Comparado. El Teatro Comparado es la disciplina que estudia “los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad” (Dubatti, *Cartografía* 110). La culminación del Teatro Comparado es, en este sentido, la elaboración de una cartografía teatral, es decir, mapas específicos del teatro que constituyen una síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. Esta mirada cartográfica del teatro resulta particularmente útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no necesariamente se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados Nación, ya que, como hemos señalado, los directores, actrices y actores judíos trabajaban de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos de la diáspora. Esto se debe a que, como señala Jorge Dubatti, la territorialidad del teatro compone mapas de geografía teatral que no necesariamente coinciden con los mapas de la geografía política, sino que dialogan con ellos por su diferencia. En este sentido, el teatro judío de Buenos Aires creó su propio territorio específico a partir del cual estableció vínculos tanto con otras territorialidades como con el campo teatral argentino.

Los actores judíos y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires

Ya desde los primeros años en los que comienza a desarrollarse el circuito teatral en idish en Buenos Aires, la visita de artistas extranjeros se constituyó como un componente fundamental de la temporada teatral.⁴

Esta tendencia se profundizó en la década del 30 cuando los teatros judíos empezaron a organizarse completamente en función de un “star system”, un sistema de estrellas basado en las figuras que venían del exterior que posibilitó la llegada al país de grandes actores internacionales, tales como Maurice Schwartz, Jacob Ben-Ami y Joseph Buloff. Estos artistas de gran trayectoria y reconocimiento que llegaron a la Argentina para presentarse en los escenarios judíos fueron consideradas visitas destacadas incluso por fuera de este circuito teatral. Sus espectáculos aparecieron reseñados en diarios locales, tales como *La Nación* y *Clarín*, y en publicaciones especializadas de teatro, como las revistas *Máscaras* y *Comedia*. Sostenemos que esto se debió a que, a pesar de la barrera idiomática, el repertorio que estos artistas traían, su estilo de actuación y los recursos de puesta en escena que utilizaban en sus espectáculos, resultaban innovadores dentro del campo teatral porteño y atraían por ello a una importante audiencia de intelectuales y artistas del ámbito no judío. Especialmente en el caso de los espectáculos de los actores Jacob Ben-Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff encontramos numerosas críticas de la época en la prensa nacional, donde se los presenta como una fuente de elevación artística para el teatro de Buenos Aires. En la revista *Máscaras*, por ejemplo, en un artículo de Samuel Gutman titulado “Ben-Ami: un actor israelita de mérito”, el autor afirmaba:

La noticia de que Jacobo Ben-Ami llegaría, despertó la expectativa de la crítica y el público, dado que las crónicas neoyorkinas presentaban a este actor como una de las figuras más prestigiosas del teatro universal; y en verdad, nuestra expectativa no fue defraudada...

Cabe hacer notar que los demás integrantes de la compañía, con la llegaba de Ben-Ami, se han superado extraordinariamente. (5)

Es interesante señalar que en ningún lugar de este artículo que reseña los espectáculos presentados por el actor se aclara que las representaciones han sido realizadas en ídish. Por lo general, la mayoría de las notas publicadas se centran en sus aptitudes y destrezas actorales, que lo posicionaban como una prominente figura del teatro universal independientemente del idioma que utilizaba en el escenario. En este mismo sentido, la dupla Joseph Buloff-Liuba Kadison promocionaba sus espectáculos en un afiche del período con la frase en español: “El buen teatro se comprende aunque sea representado en idioma desconocido”.⁵ Esta voluntad de atraer a las audiencias que no hablaban el ídish puede verse también en el bilingüismo del afiche, donde aparecen los títulos y días de las obras tanto en ídish como en castellano. Otro recurso muy utilizado era la incorporación en el programa de mano de una

sinopsis de la obra en español “para aquellos que no entienden el idioma”. Cabe señalar que para los espectadores de la época era habitual concurrir a los espectáculos de compañías extranjeras —francesas, alemanas, italianas— que se presentaban en idiomas que la audiencia no necesariamente comprendía. Así, en diferentes publicaciones del período encontramos registro de que efectivamente numerosos críticos, actores y actrices del medio nacional asistían a las representaciones del teatro judío. Incluso era necesario programar funciones especiales en horarios no habituales para que los artistas pudiesen asistir luego del horario de función en sus respectivos teatros. Esto puede verse en un artículo de Enrique Feinmann en la revista *Comedia* —publicado en 1931 con motivo de la primera presentación de Ben-Ami en el país— donde se reproduce el testimonio de la actriz Silvia Parodi, quien sostiene:

Como Moissi, Ben-Ami tiene el don de hacerse comprender sin necesidad del idioma. [...] Como ocurre en sus ensayos, a los cuales concuro con placer, sin entender una letra del texto, me basta con contemplar su rostro para sentir reflejarse todas las pasiones y sentimientos. Silencio, actitudes, gestos, dicen tanto que no hay necesidad de más, para comprenderle y admirarle. (26)

Nuevamente aparece aquí la idea de que frente al verdadero talento no es necesario entender las palabras para apreciar el trabajo del artista. En este mismo sentido el escritor judeo-argentino César Tiempo afirmaba que si bien Ben-Ami, al que caracteriza como cumbre del arte universal, no actuaba en castellano, “su capacidad de expresión es tan extraordinaria que los escritores y actores argentinos que acudieron a sus representaciones en idish se sintieron sacudidos por ese escalofrío que provoca la presencia de lo sobrenatural” (12). Lo que atraía a los espectadores no judíos de los espectáculos de estos actores no era por lo tanto el texto sino principalmente su poética de actuación, fuertemente influenciada por las ideas de Konstantin Stanislavski, que por ese entonces ya tenían gran difusión en los Estados Unidos y que eran prácticamente desconocidas en la Argentina, así como también los recursos de puesta en escena que utilizaban. Ben-Ami y Buloff, por ejemplo, trabajaban con la construcción de un realismo que no estaba centrado en la forma exterior de la escena, sino en la búsqueda de la verdad interior, es decir, un realismo donde lo importante no era que fuesen verdaderos los decorados o la utilería, sino el sentimiento del actor. Por su parte, Schwartz era considerado un gran director de escena y sus obras convocaban al público no judío debido a su gran despliegue visual y a los procedimientos innovadores de puesta en escena que ponía en juego en sus espectáculos. La asistencia de espectadores que no

eran habitués del teatro judío se produjo especialmente en la temporada 1933 cuando presentó su mayor éxito hasta entonces: *Yoshe Kalb*, su adaptación de la novela de I. J. Singer, y las obras *Got, mentsh, un tayvl/Dios, hombre y diablo* de Jacob Gordin y *Onkl Mozes* de Scholem Asch, junto a una parte del elenco original del *Yiddish Art Theatre* de Nueva York: Judith Abarbanell, Lazar Freed y Charlotte Goldstein. Para esta segunda visita de Schwartz al país, el empresario Adolfo Mide alquiló el Teatro Coliseo, que no era un teatro judío sino una importante sala en el centro de la ciudad, donde se presentó durante cuatro meses con gran éxito. La ubicación y las características del teatro, sumado al hecho de que se trataba no solamente de un *star*, sino de cuatro integrantes de la compañía —lo más cercano que existía en Buenos Aires a poder ver una puesta del mundialmente afamado Teatro Judío de Arte de Nueva York, modelado a la imagen del Teatro de Arte de Moscú— provocó que una audiencia no judía poblara la sala, a pesar de que las obras se representaban en idish. Las críticas de la época coinciden en destacar los efectos visuales de la obra, que se servía de recursos que provenían del cine para, por ejemplo, encadenar las escenas mediante efectos de luz, como pantallazos y apagones. El teatro norteamericano estaba para ese entonces fuertemente influido por el cine, y el propio Schwartz había comenzado ya su carrera en ese medio.⁶ El despliegue visual de la obra implicaba también gran cantidad de decorados, escenas de masas y danzas colectivas, razón por la cual Rollansky señalaba que:

[...] sus espectáculos atraían a una gran masa de gentiles, y no precisamente intelectuales, sino a un público común al que lo cautivaban los efectos visuales, la música, el baile, los movimientos, que lograban transmitir claramente aquello que la palabra no podía explicar.⁷ (407)

El carácter innovador de estas obras residía también en la utilización de tecnología que aún no estaba difundida en Argentina —por ejemplo, las luces con reóstato (que permitían bajar o subir gradualmente la intensidad de la luz), que Schwartz trajo de Estados Unidos en uno de sus viajes— introduciendo así innovaciones no solo artísticas, sino también tecnológicas en la escena porteña. Otros artistas judíos aportaron también tecnología de primer orden, la que trajeron en sus viajes a los teatros de Buenos Aires. Herman Yablokoff, por ejemplo, dice en sus memorias haber traído en su primera visita al país en 1939 un set de micrófonos, luces, una variedad de gelatinas de colores y un sistema de refuerzo de sonido (llamado en inglés *public address system*), que dejó incorporados en el Teatro Excelsior, equipándolo así con una tecnología

que no existía aún en otros teatros de la ciudad. Por su parte, Ben-Ami traía consigo a Buenos Aires para hacerse cargo del montaje de sus obras a Jacob Mestel, un director cuya estética se identificaba con las poéticas de modernización europeas, tales como el expresionismo, rasgo que también resultaba atractivo para el público porteño.⁸

De esta forma, lejos de ser percibido únicamente como un espacio de entretenimiento para una colectividad específica, el teatro judío era visto por la comunidad teatral argentina como un fenómeno significativo, que cobraba especial resonancia en el caso de las visitas de los actores internacionales que traían a Buenos Aires una estética y un repertorio que no era habitual en los escenarios porteños. Si los espectáculos de Schwartz se destacaban por sus puestas en escena, los actores Ben-Ami y Buloff atraían a un público amplio por el carácter de los textos dramáticos que llevaban a escena.⁹ Mientras que el repertorio de Schwartz se componía principalmente por textos de autores judíos o de temática judía, Ben-Ami y Buloff llevaban a escena obras de reconocimiento universal. En el repertorio que Ben-Ami representó en la Argentina en ídish se encontraban versiones teatrales de cuentos y novelas de Lev Tolstoi y Fiodor Dostoievski y obras de teatro universal en traducciones al ídish, tales como *Gengangere/Espectros* de Henrik Ibsen, *Les Ratés/Los fracasados* de Henri Lenormand, *Yegor Bulichev* de Maximo Gorki, *Abe Lincoln in Illinois* de Robert E. Sherwood y *Fadren/El padre* de August Strindberg. Estos autores despertaban un fuerte entusiasmo en la época ya que desde los años 20 la tendencia hacia un teatro de arte había comenzado a crecer en Buenos Aires y existía un mayor interés por parte de los teatros profesionales por brindar obras de calidad artística que buscaban “sincronizar el teatro nacional con las nuevas tendencias europeas” (Dubatti, *Cien años* 69) y que comenzaban a incluir obras de autores extranjeros en la temporada. El teatro de Ben-Ami era en este sentido un representante de aquello que estos artistas —tales como Antonio Cunill Cabanellas, Armando Discépolo, Enrique Gustavino y Samuel Eichelbaum— buscaban crear: una síntesis entre arte y profesionalismo, un equilibrio entre arte y negocio. El vínculo de Ben-Ami con estos importantes exponentes de la escena nacional llevó incluso a que, en 1947, codirigiera junto con Antonio Cunill Cabanellas una puesta de *Hamlet* de William Shakespeare en ídish, que le otorgó al actor judío un gran reconocimiento entre el público porteño. Como señala Berkowitz, las obras de Shakespeare creaban un puente cultural entre los actores del teatro judío y las audiencias y críticos que no hablaban el idioma (216), en tanto que cualquiera que estuviera familiarizado con *Hamlet* podía evaluar la

interpretación de Ben-Ami, sin necesidad de comprender el ídish.

Consideramos, entonces, que la representación de obras de autores ya conocidos y valorados por la intelectualidad y los espectadores colaboró con la popularidad de Ben-Ami en la comunidad teatral argentina. Prueba de esto es la existencia de afiches publicitarios impresos completamente en castellano, que demuestran que el público teatral porteño era también un destinatario potencial de estas obras de teatro universal, independientemente de que se representaran en ídish, como en el caso de la obra *Espectros* de Ibsen.¹⁰ Esto es confirmado también en el diccionario de Foppa, quien afirma:

Jacobo Ben Ami desde que llegó a Buenos Aires por primera vez hasta su última temporada, fue siempre un ejemplo artístico y humano de alto valor, profundamente amado por un sector del público, y estimado y querido por sus colegas argentinos para quienes era un agradable deber concurrir a sus espectáculos. (907)

La importancia de la figura de Ben-Ami puede verse también en el hecho de que en 1946 la editorial Stefan Zweig publica un libro escrito por Bernardo Ezequiel Korembliit y dedicado al actor, titulado *Ben-Ami. El actor abismal*, con prólogo de César Tiempo. Se trata de la única biografía existente sobre Ben-Ami, por lo que resulta sumamente significativo que haya sido publicada en español y editada en Argentina, lo que da cuenta del interés que despertaba su figura dentro del campo intelectual local. Ya en 1936, en su segunda visita al país, la labor de Ben-Ami adquirió trascendencia en los círculos intelectuales no judíos a raíz de la presentación de la obra *Der poet iz blind gevorn/El poeta encegueció*. Esto se debió a que su autor, H. Leivick, se encontraba en ese momento en la Argentina como representante de la literatura ídish en el Congreso Internacional del PEN Club, donde brindó un discurso —un alegato en contra del fascismo, la guerra y el racismo— que causó una gran impresión entre los oyentes y que fue reproducido por los principales diarios argentinos (Kalczewiak 85). Esto llevó a que los intelectuales y artistas no judíos se interesaran por el trabajo de Leivick y por su última obra dramática que en ese momento presentaba Ben-Ami, por lo que tuvieron que organizarse funciones en el Teatro Nuevo dedicadas a los críticos e intelectuales argentinos. Según Rollansky, en esa oportunidad el actor se presentó frente a cuatro mil espectadores, de los cuales la mayoría nunca había asistido al teatro en ídish, por lo que el público argentino descubrió así que en el teatro judío existían dramaturgos y actores de gran nivel. En su relato sobre estas funciones, Korembliit sostiene que “Ben-Ami exaltó el entusiasmo de los espectadores hasta el paroxismo, superando el brillante éxito de antiguas veladas” y señala que “renacieron viejos vocablos olvidados forzosamente en los últimos años por ausencia del Gran arte y los nombres sagrados que

solamente se evocan y se pronuncian en las gloriosas festividades artísticas: Coquelin, Zacconi, Salvini, Moissi” (38). En sus siguientes visitas a la Argentina, Ben-Ami tuvo un vivo contacto con los artistas locales, así como con los estudiantes del Conservatorio Nacional, con quienes compartió sus teorías acerca de la composición del personaje, basadas en las concepciones de Stanislavski, con las cuales había tomado contacto en Europa y en Nueva York (Zayas de Lima 76).

En los documentos de la época, encontramos amplio registro de las interacciones entre los actores de la escena en castellano y los de la escena ídish, quienes asistían como invitados a los teatros nacionales y a los programas radiales más difundidos.¹¹ Asimismo, encontramos anuncios de las visitas de las estrellas judías Molly Picon, Maurice Schwartz, Berta Gersten y Jacob Ben-Ami a la Casa del Teatro para ser agasajados como invitados de la Asociación Argentina de Actores. Además, en 1947, Ben-Ami brinda una función a beneficio de la Sociedad Argentina de Autores y de la Casa del Teatro, sobre la cual el escritor Eros Nicola Siri afirmaba: “Ben Ami, que sabe de la cordialidad argentina, quiere con el gesto de esta noche, retribuir en parte esa reciprocidad afectiva que los argentinos tenemos por él y que se acrecienta en cada una de sus visitas a nuestro país”.¹² También Maurice Schwartz fue invitado especial en una gala homenaje de la Asociación, donde recitó en ídish ante una gran audiencia. En estos ejemplos, queda en evidencia la manera en que, con las sucesivas visitas de estas figuras a Buenos Aires, las relaciones con el medio local fueron profundizándose. Es así que algunos de ellos llegaron incluso a dirigir a compañías y actores nacionales, como fue el caso de Maurice Schwartz, quien montó en 1942 la comedia musical *Esta noche filmación* en el Teatro Casino, donde dirigió a Tita Merello. Realizó también una versión en castellano de la obra *Der Dibuk* (titulada en español *La posesa*) del dramaturgo judío Shlomo An-ski, con la compañía de Anita Lasalle y Eduardo Cuitiño. Por su parte, Ben-Ami protagonizó en español la película argentina *Esperanza* —estrenada en 1949 y dirigida por Francisco Mugica y Eduardo Boneo— que narraba la vida y las dificultades de un inmigrante judío llegado a la Colonia Esperanza, fundada en Santa Fe. El éxito del actor con esta película le valió también numerosas ofertas para trabajar tanto en el teatro como en el cine argentino en español.¹³

En el caso de Joseph Buloff, su mayor éxito entre el público argentino, tanto judío como no judío, se produjo con el estreno argentino en 1949 de *Death of a Salesman/La muerte de un viajante* de Arthur Miller, presentada en traducción propia del actor al ídish en el Teatro Soleil. La obra estuvo siete

semanas en cartel realizando funciones a sala llena, lo cual ya para finales de la década del 40 era algo muy poco habitual en el teatro judío. Según sostiene Caplan, la puesta de Buloff imitaba completamente la producción original de Broadway: la escenografía había sido diseñada para copiar el set de Jo Mielziner y el vestuario los diseños de Julia Sze, así como el trabajo de Buloff con los actores buscaba imprimirle a la puesta el ritmo que la dirección de Elia Kazan le daba a la versión original (*Attention* 203). Probablemente esta cercanía con la versión original contribuyó a que en Buenos Aires el espectáculo despertara el interés de amplios círculos de intelectuales y artistas y que la obra fuera ampliamente reseñada en la prensa no judía. La voluntad de atraer al público argentino que no hablaba el idioma puede verse también en el hecho de que la obra fue difundida con el nombre en español “La muerte de un vendedor”, en lugar de “*Toyt Fun A Seylsman*”, título con el que la versión en ídish de Buloff fue conocida posteriormente en Nueva York.¹⁴

Esta obra no solo se trató del primer estreno en Argentina de una obra de Arthur Miller, sino que resultó una vía de entrada para el autor a la escena porteña, ya que en la correspondencia que intercambiaba con Miller, Buloff le transmitió el interés que la obra había despertado en Buenos Aires e incluso funcionó como intermediario para solicitar su autorización para realizar una versión de esta en español, facilitando así la llegada del repertorio del autor al campo teatral argentino (Buloff, Kadison, Genn 130). De esta forma, un año después, Narciso Ibáñez Menta presentó *La muerte de un viajante* en español en El Nacional, con un gran éxito de público y crítica.¹⁵ Consideramos este fenómeno como un ejemplo emblemático de la forma en la que el teatro judío funcionó como corriente modernizadora, estimulando la entrada a la Argentina de un repertorio que todavía no estaba difundido en el país. Como señala Rollansky:

El teatro fortaleció a la colectividad y actuó también como representante nacional, no solo para los propios judíos sino para los no judíos, levantando el nombre de nuestra colectividad y creando respeto y cariño en vastos sectores intelectuales de la Argentina. (408)¹⁶

Los intelectuales y artistas eran por tanto conscientes de la función que cumplía el teatro como representante de la colectividad judía frente a la sociedad argentina. De allí la importancia que le dieron a construir un teatro de alta calidad artística. Buscaron de esa manera legitimar el desarrollo de la cultura ídish en el país en un contexto donde el discurso oficial incitaba a la asimilación idiomática. El teatro constituía el medio ideal donde llevar

adelante esa tarea ya que era un lugar de encuentro y de contacto que, como hemos visto, iba mucho más allá de la lengua utilizada en el escenario, por lo que los espectadores podían apreciarlo y valorarlo a pesar de no entender el idioma. De esta forma, el hecho de que el teatro judío despertara el interés de los círculos intelectuales argentinos demostraba que la cultura ídich podía hacer un aporte al país a pesar de su diferencia idiomática, o incluso gracias a ella.

El IFT y su influencia en el teatro argentino

Durante estos años funcionaban también en Buenos Aires compañías teatrales judías autogestionadas, conformadas por artistas radicados en la Argentina que rechazaban el sistema de estrellas. Entre estas compañías, la que mayor reconocimiento tenía tanto en el campo teatral judío como en el ámbito cultural porteño era el Teatro IFT, siglas de *Idisher Folks Teater* (Teatro Popular Judío). El IFT fue la primera (y única) compañía teatral judía de Buenos Aires en formar parte del Movimiento de Teatros Independientes. Entendemos al teatro independiente 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, *Cien años* 81). Su objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado.¹⁷ Pero si bien podemos considerar al IFT como un teatro popular —tal como lo indica su nombre— en cuanto a su propósito de educar a las masas y a su orientación política de izquierda, es necesario pensarlo también como un teatro de arte, debido a su búsqueda de modernización artística en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco.¹⁸ Los integrantes del IFT buscaron crear un teatro de arte que pudiera no solo elevar y enriquecer el nivel literario del teatro judío en Argentina, sino también modernizar las formas a partir de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa. Estas corrientes innovadoras llegaron al IFT debido al flujo transnacional de directores y artistas judíos itinerantes, que trajeron bajo el brazo concepciones teatrales modernas con las que habían tomado contacto en las compañías teatrales europeas de las que provenían. En este sentido, es fundamental destacar a David Licht, quien fue el director artístico de la compañía desde 1938 hasta 1953. Licht era un director de origen polaco que había formado parte de la *Vilner Trupe* —una de las compañías teatrales judías de arte más importantes de Europa— y había dirigido un teatro popular judío como el que el IFT

estaba intentando crear: el *Parizer Yiddisher Avangard Teater* (PYAT). Bajo su guía, el elenco puso en escena un nuevo repertorio y desarrolló una estética distintiva que los singularizó profundamente al interior no solo del circuito teatral judío, sino especialmente dentro de la escena argentina.

En primer lugar, Licht trajo innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavski. Mientras que, como hemos dicho, para la década del 30 las concepciones teatrales de Stanislavski ya eran conocidas en Europa y en los Estados Unidos, en la Argentina sus escritos no se publicaron traducidos al español hasta la década del 50, cuando el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho le dedica a Stanislavski el Nro. 6 de sus *Cuadernos de Arte Dramático* en 1953, y se publican los libros *Un actor se prepara* y *Mi vida en el arte* en 1954. Sin embargo, sus ideas no se difundieron ampliamente en la escena porteña hasta la llegada de la teatrista Hedy Crilla, quien en 1958 comenzó a trabajar junto al grupo teatral independiente La Máscara, popularizando la pedagogía stanislavskiana y formando allí a una nueva generación de actores en esta técnica interpretativa (Pellettieri *Historia* 259).

No obstante, sus ideas habían ingresado al IFT ya en 1938 a partir de la incorporación de Licht, quien había tomado contacto con esta poética actoral en sus años en París, donde se encontraban numerosos artistas que se habían formado con Stanislavski. La influencia que tenían sus concepciones teatrales en el trabajo de Licht puede verse ya en uno de sus primeros artículos sobre teoría teatral, publicado en la revista *Nai Teater*, Nro. 15 (junio de 1940), bajo el título “Desde Antoine hasta Stanislavski: dos sistemas teatrales”, donde el director realiza un recorrido desde el naturalismo hasta la aparición de las teorías stanislavskianas, a las cuales considera superadoras de los postulados de Antoine. Asimismo, en el Nro. 26 de la revista (mayo de 1950), se publica en ídish un capítulo completo del libro *Mi vida en el Arte*, al que los actores y actrices judeo-argentinos capaces de leer en ese idioma tienen acceso cuatro años antes de su primera publicación en español. No obstante, el trabajo de Licht como director y pedagogo en el IFT no es reconocido como vía de ingreso de las ideas de Stanislavski a la Argentina en publicaciones anteriores sobre el tema, que por lo general se enfocan únicamente en el papel de las actrices y pedagogas Hedy Crilla y Galina Tolmacheva. De esta forma, el ingreso de Stanislavski en el IFT, y por transición en el campo teatral porteño, se produce de la mano de David Licht. Como señala la actriz argentina Cipe

Lincovsky, formada bajo su dirección:

Él venía del *Vilner Trupe*, con toda la escuela de Stanislavski. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando salió el primer libro del método Stanislavski, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial. No tenía nada que ver con el teatro argentino. Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros. (cit. en McGee Deutsch)

En su autobiografía, *Encuentros. Vida de una artista*, la actriz cuenta una anécdota donde Licht la ayuda a poder llorar en escena, guiándola para que apele a sus propios recuerdos y logre vivir el papel, de acuerdo con los principios de la memoria emotiva. Relata también que los actores del medio teatral asistían a las funciones del IFT y se sorprendían por el tipo de actuación del elenco, ya que, en sus palabras: “Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya cargada” (25). Asimismo, en una entrevista realizada con motivo de su llegada a Chile en 1953, los integrantes del IFT afirmaban que el trabajo del elenco “se basa en Stanislavski, acentuando los recursos expresivos para conmover profundamente al público y llegar hasta sus más hondos sentimientos” (*El Siglo*, noviembre de 1953). Es así que, a partir de la dirección de David Licht, y especialmente con la fundación de la Escuela Dramática del IFT en 1947, estas nuevas formas de entender el teatro y la actuación fueron transmitidas a las nuevas generaciones que se formaron en el IFT. Asimismo, fueron debatidas y analizadas tanto al interior del elenco como de forma abierta al público general mediante conferencias y publicaciones sobre teoría teatral en la revista *Nai Teater*. En este sentido, el IFT fue pionero dentro del campo teatral de Buenos Aires.

Esta forma innovadora de actuación del elenco, sumado a las puestas en escena modernas y a la creación de un repertorio original, provocó que durante estos años asistieran a las funciones del IFT directores, actrices y actores de la escena nacional, a pesar de no comprender el idish. En numerosos documentos de la época, se señala que el elenco tenía que realizar funciones especiales a la medianoche, con el objetivo de que los artistas de la escena nacional pudieran también presenciar las obras de la compañía. Esto sucedía ya desde 1938 cuando tuvieron que programarse funciones extraordinarias

de la obra *Boitre*, contando en esa oportunidad con la presencia de figuras como Antonio Cunill Cabanellas, Leónidas Barletta, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum. La asistencia de público que no hablaba ídish puede verse en la aclaración que figura en el programa de mano de la obra: “Para mejor comprensión del público que no habla la lengua ídish, se presenta un resumen de la obra en castellano”. El programa incluía además una serie de comentarios sobre la época y los personajes, que buscaban darle mayor contexto a los espectadores que no estaban familiarizados con la historia judía, así como brindarle algunas claves para interpretar las decisiones del director:

No debe extrañar tampoco el ensamble de aspectos humorísticos con los dramáticos o trágicos. Es una modalidad hebraica, casi ancestral, la de reír en medio del dolor. Las pinceladas amenas son reflejo del alma de Israel, que tiende siempre a sonreír ante sus propias angustias. (Programa de mano de *Boitre*)

Los programas bilingües que incluían un resumen escena por escena del argumento se utilizaron en la gran mayoría de las obras del IFT, y la práctica de realizar funciones extraordinarias para actores y actrices siguió siendo habitual a lo largo de los años. Licht fue incluso invitado a dirigir otras compañías teatrales argentinas, como la de Berta Singerman, con la cual montó en 1945 *El pacto de Cristina* de Conrado Nalé Roxlo en el Teatro Alvear. Pero el trabajo que tuvo mayor trascendencia y que contribuyó a su afianzamiento como un director moderno dentro del campo teatral de Buenos Aires fue su puesta de *Macbeth* de William Shakespeare con el teatro independiente La Máscara en 1943. Para la puesta en escena de la obra, Licht “hizo derribar la pared posterior del escenario y presentó escenas utilizando los camarines, en el patio de atrás y al aire libre” (Pellettieri *Historia* 100). Las reacciones que provocó este espectáculo en los críticos e intelectuales argentinos nos permiten dimensionar la originalidad que tenían para ese momento las puestas de Licht. Encontramos un interesante ejemplo en la carta que el escritor Elías Castelnuovo le envía el 11 de abril de 1943, luego de ver una función de *Macbeth*, en la cual afirma que Licht está a la altura de los más importantes directores europeos:

No vacilaría yo en este instante en colocarlo a usted al lado de Piscator, de Meyerhold, de Stanislavski o de Tairov [...]. Hacía mucho tiempo que yo no recibía una impresión de arte tan profunda [...]. Yo creo que si los personajes no hubieran dicho una sola palabra habría recibido la misma idéntica impresión. Porque lo más alto de la interpretación no fue la verbosidad del drama: fue la plasticidad

de las figuras. Sin darse cuenta, usted hace cine mudo.¹⁹

El carácter de “cine mudo” que le atribuye Castelnuovo a la poética de puesta en escena de la obra resulta una descripción sumamente productiva para pensar el porqué de la originalidad de la estética desarrollada por Licht. Consideramos que esta poética de “cine mudo” se debía justamente a su pertenencia y formación dentro de la tradición del teatro ídich, ya que el hecho de que gran parte de sus espectadores no comprendieran el idioma obligaba a los directores judíos a desarrollar otros aspectos del lenguaje teatral para transmitir sentimientos e ideas con independencia de la comprensión de los diálogos. Como ha señalado Caplan, los teatros judíos de arte europeos habían necesitado desarrollar una poética visualmente atractiva para mantener la atención del público que no era ídich parlante. Le otorgaron así una importancia menor a la palabra y al texto, elementos que todavía ocupaban un lugar central en la mayoría de los teatros del mundo. Es por esto que, si bien los personajes de *Macbeth* hablaban en castellano, Castelnuovo sentía que podrían no haber pronunciado palabra —o haberlo hecho en una lengua desconocida como el ídich— y de todas maneras habrían logrado transmitir sus emociones. De esta forma, lo que podía ser percibido como una desventaja o una limitación (la lengua en la que realizaban sus representaciones) se había convertido para los teatros judíos en un estímulo para llevar adelante una mayor investigación en cuanto a la plástica de la escena, al trabajo del actor con su cuerpo y a la transmisión de emociones por vías no verbales. De esta forma, la necesidad de potenciar estos elementos había llevado al teatro judío de arte a constituirse como un espacio de fuerte innovación y experimentación a lo largo del mundo. Lo mismo sucedía con respecto a los recursos de puesta en escena, en los cuales los directores judíos se apoyaban en mayor medida que otros para transmitir más claramente las ideas y emociones de la obra. Por este motivo, en las puestas del IFT los elementos escénicos —tales como la iluminación, la escenografía y la plástica del movimiento de los cuerpos— adquirirían tanta importancia como la interpretación de los actores, tal como sucedía en el teatro de Max Reinhardt.²⁰ Esto puede verse claramente en las notas periodísticas que reseñaban las obras de Licht:

Se destaca en su dirección la plasticidad que logra de los actores, como también las luces, el decorado y la música como factores preponderantes de la estructura de la obra. Muy pocos pueden rivalizar con él en el manejo de los reflectores.²¹ (*La Hora*, 16 de marzo de 1943)

Por estas razones, consideramos que la llegada de Licht a la Argentina

funcionó como una vía de ingreso para procedimientos de puesta en escena que resultaron una fuente de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires. La estética desarrollada por Licht en el Teatro IFT influyó profundamente a los teatros independientes de Buenos Aires, como fue el caso de La Máscara, y contribuyó así al proceso de modernización del teatro argentino.

Por otro lado, bajo la guía de Licht, el elenco del IFT montó obras provenientes del teatro universal en traducciones al ídish, tales como *The Merchant of Venice/El mercader de Venecia* de William Shakespeare en 1944, *Na dnié/Los bajos fondos* en 1942 y en 1949 *Yegor Bulichev* de Máximo Gorki, *All God's Chillun Got Wings/Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill en 1945 y *All My Sons/Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950, estreno nacional de la obra del autor. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que, dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídish, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia moderna traduciéndola a su idioma. Por otro lado —como hemos visto en el caso de los actores Ben-Ami y Buloff— estas obras atraían al público no judío, ya que se trataba de autores aún poco representados en la escena nacional, tales como Arthur Miller. Asimismo, al elegir piezas de autores contemporáneos, el IFT reafirmaba su carácter de teatro innovador que formaba parte de los procesos de modernización teatral de su tiempo.

Es con este objetivo que, en 1953, el elenco decide poner en escena una obra de un autor hasta entonces poco conocido en Argentina: Bertolt Brecht. En 1953 montan *Mutter Courage/ und ihre Kinder Madre Coraje*, más de un año antes de la famosa puesta que realizó Nuevo Teatro de esa misma pieza, y que muchas veces se presenta como la primera obra del autor estrenada por un elenco argentino.²² La pieza había sido traducida del alemán al ídish por Moisés Zakin, dirigente de la institución y profesor de ídish en su Escuela de Formación, y se había comenzado a ensayar bajo la dirección de Licht. Había sido Licht quien introdujo al elenco en la obra de Brecht ya en 1949, cuando montó uno de los episodios de la obra *Furcht und Elend des Dritten Reiches/Terror y Miserias del Tercer Reich*: “El delator”.²³ Manuel Iedvabni, quien luego sería reconocido en Argentina como un director especialista en llevar a escena las obras de Brecht, lo recuerda de la siguiente manera:

Fue Licht el que vino con Brecht en su cartera. Es impresionante, nadie conocía a Brecht acá. En un Festival que se hizo en el Excelsior, una mañana se hace un *klein kunst* y actuaba Sara Aijenboim en El delator, con su hijo que era un chico, Raymundo Gleyzer. Y yo me

quedé tan shockeado de todo lo que pasaba en la obra, y ahí me enteré de que era de un tal Brecht. Y yo hice mucho Brecht después.²⁴

A pesar de que para 1953 las ideas de Brecht habían comenzado ya a difundirse en Buenos Aires —en 1952 el Centro de Estudios de Arte Dramático publica “Nueva técnica de la representación” en sus *Cuadernos de Arte Dramático, Documentación e Investigación*, donde publican también “Para un teatro épico” en 1953— ninguna compañía teatral local había llevado a escena sus obras. En este sentido, si bien la puesta de *Madre Coraje* por Nuevo Teatro en 1954 es la primera presentación en español de una obra del autor en Argentina, es verdaderamente el IFT el primer teatro independiente que asume el desafío de poner en escena una obra completa de Brecht. En este sentido, la puesta en escena de *Madre Coraje* da cuenta de la productividad del trabajo del IFT dentro del campo teatral de Buenos Aires, ya que constituye el puntapié inicial para el comienzo de la puesta en escena de obras de Brecht en otros teatros independientes. No es casual que, tan solo un año después, los integrantes de Nuevo Teatro montaran esta misma pieza y no otra del autor. Nuevo Teatro se apoya así en el gran éxito e interés que despierta la puesta del IFT en los círculos artísticos de Buenos Aires, y que les allana el camino para asumir el riesgo de montarla en castellano. A partir de estas puestas, la obra de Brecht adquiere una mayor difusión en el campo teatral de Buenos Aires y, ya para la década del 60, sus obras se incluyen en los repertorios de los más importantes grupos teatrales independientes del período.²⁵

Estos elementos nos permiten afirmar que el IFT se posicionó como un teatro innovador dentro del circuito teatral porteño ya que, con sus puestas en escena, su Escuela Teatral, sus conferencias y sus publicaciones, introdujo en la escena nacional poéticas teatrales y repertorios innovadores que contribuyeron de manera significativa a su modernización.

Palabras finales

A lo largo del artículo hemos encontrado múltiples ejemplos de las importantes relaciones establecidas en Buenos Aires entre el campo teatral judío y el no judío, independientemente de sus diferencias idiomáticas. Intentamos demostrar así que el teatro judío de Buenos Aires funcionó como una corriente modernizadora, posicionándose como un conducto por medio del cual llegaron al país nuevos repertorios, autores, poéticas de actuación y estéticas que aún no se habían desarrollado en el campo teatral local y que el teatro judío contribuyó a difundir. Observamos también que el teatro judío funcionó como una puerta de entrada para estas nuevas concepciones

teatrales debido a su carácter itinerante y a la configuración de una red cultural transnacional que permitió y estimuló la circulación de artistas entre los diferentes polos teatrales judíos de la diáspora. Asimismo, los acontecimientos sociales y políticos del período provocaron una migración multidireccional de directores, actrices y actores judíos que llevaron sus experiencias artísticas de un lugar al otro.

De esta manera, los artistas judíos que llegaron a la Argentina trajeron poéticas de modernización teatral que influyeron notablemente en el campo teatral nacional: las concepciones teatrales de Konstantin Stanislavski, las ideas escénicas de Max Reinhardt, la obra de Bertolt Brecht y Arthur Miller y la voluntad de formar nuevas generaciones de intérpretes a partir de la creación de escuelas dramáticas. Estos elementos contribuyeron a posicionar al teatro judío de Buenos Aires como un espacio de innovación y experimentación que despertó el interés de los círculos artísticos y las audiencias porteñas, quienes asistieron a este circuito teatral a pesar de no comprender el idioma de las representaciones. El teatro judío funcionó así como una vía de ingreso para nuevas ideas artísticas al campo teatral de Buenos Aires, por lo que reconstruir su desarrollo constituye un aporte de relevancia para el estudio de fenómenos centrales en la historia del teatro argentino.

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. El idish es la lengua hablada por la mayor parte de la población judía de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En 1908, en la conferencia de Chernowitz, el idish fue declarado una lengua nacional del pueblo judío.

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

3. Hemos trabajado en los archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), la Fundación IWO-Instituto Judío de Investigaciones, el Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz” (CeDoB “Pinie Katz”), la Dorot Jewish Division (NYPL), YIVO Institute for Jewish Research, y la New York Public Library for the Performing Arts.

4. La primera representación registrada, *El tartamudo* de Abraham Goldfaden, se realizó en 1901 en el Teatro Doria (Rollansky, Beylin).

5. Este afiche puede verse en Hansman, Skura y Kogan.

6. Para ese entonces Schwartz ya había participado como actor de un importante número de películas mudas. En 1926 había dirigido su primera película, titulada *Broken Hearts*, y en 1932 había estrenado la versión filmica de *Onkl Mozes*, obra que representaba ya con gran éxito en el teatro. La producción de cine en idish estuvo estrechamente vinculada al teatro, dado que por lo general eran las estrellas teatrales quienes protagonizaban los films, llevando muchas veces al cine sus propias producciones escénicas. De esa forma, el cine en idish no reemplazó al teatro, sino que sirvió como una herramienta más de difusión internacional de las figuras y obras que se presentaban en los escenarios judíos.

7. La traducción es de Cacho Lotersztain.

8. En una nota de *Clarín* del 30 de mayo de 1955, se describía una de sus puestas de la siguiente manera: “Ben Ami acude al expresionismo, prescindiendo de toda externidad de decorado, y situando los personajes mediante aplicación de luz, sobre el fondo de una cámara negra. Bastan los trajes, algún entarimado, mesas, sillas, para dar el ambiente buscado. La luz opera las mutaciones”.

9. El futuro integrante y director del teatro La Máscara, Pedro Doril (llamado en ese entonces Pedro Krichmar), recuerda: “De jovencito tuve la oportunidad de ver al Teatro del Pueblo, y posteriormente a Maurice Schwartz, que era un gran actor judío. Otras veces vi al gran Jacobo Ben Ami, lo recuerdo en *El príncipe idiota*. Todo eso fue influyendo en mí” (cit. en Risetti 155).

10. En su artículo, “El teatro de Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920”, Dubatti demuestra que, durante los años 20 y 30, se mantiene vivo en Buenos Aires el interés por Ibsen, “cuya significación no decae y se confirma como un referente en las discusiones intelectuales y estéticas” (246).

11. En la revista *Comedia* Nro. 21 de 1942, se registra la visita de Ben-Ami al Teatro del Pueblo, sobre el cual el actor afirma: “Es una organización muy interesante. Conozco personalmente a sus integrantes y a su director Leónidas Barletta. Son cultos y saben lo que hacen. Debería haber muchas organizaciones de este tipo”. Encontramos también registro de la visita de Schwartz a diferentes radios nacionales, junto a la actriz Mecha Ortiz.

12. El discurso de Eros Nicola Siri se encuentra en el archivo Ben-Ami Papers, perteneciente a la Billy Rose Theatre Division de la New York Public Library for the Performing Arts.

13. En el archivo de Ben-Ami de la New York Public Library for the Performing Arts, encontramos propuestas de estudios cinematográficos argentinos y una serie de contratos firmados con la empresa Espectáculos Gallo para la realización de una temporada teatral en español en 1952.

14. Buloff realizó en Buenos Aires la versión en idish de la obra sin autorización del autor y utilizó el éxito que la puesta tuvo entre las audiencias porteñas como argumento para que Miller le permitiera también montarla en Nueva York, enviándole los recortes de las reseñas positivas en los diarios argentinos. Buloff no solo consiguió su autorización, sino que su puesta se transformó en la única versión de la obra que durante 25 años tuvo permiso para representarse en Broadway (Caplan, *Attention* 194-217).

15. Esta puesta fue comparada con la realizada por Buloff en casi todas las críticas de la época, algunas de las cuales consideraron incluso superior la versión en idish a la versión en español (*La Época*, 26 de junio de 1950). Resulta interesante señalar que integraron el elenco de la versión en español Enrique Chaico y Marcos Zucker, dos actores que provenían del ámbito judío y que habían estado vinculados al teatro idish.

16. La traducción es de Cacho Lotersztain.

17. Los historiadores teatrales coinciden en señalar 1930 como el año en el que nace el teatro independiente en Buenos Aires, de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo.

18. Para un mayor desarrollo sobre este aspecto del Teatro IFT, ver: Ansaldo, Paula. “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT)”. *Culturales*, no. 6, 2018, págs. 1-27.

19. Esta carta de Elías Castelnuovo se encuentra en la Colección de David Licht en el archivo del YIVO Institute for Jewish Research en Nueva York.

20. Licht había sido discípulo de su director David Herman, quien había vivido en Viena y estaba fuertemente influenciado por las ideas de Max Reinhardt sobre la puesta en escena.

21. La importancia que le otorgaba Licht a la iluminación lo llevó incluso a traer desde Estados Unidos un equipo lumínico moderno para el Teatro IFT cuando regresa al país en 1948 luego de su estancia en Nueva York. Encontramos constancia de esto en las cartas que intercambia con los dirigentes del IFT en el año 1947, las que se encuentran en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

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

23. Pellettieri (2003) señala que en 1946 ya se había montado este mismo episodio en el Teatro Smart, dirigido por Néstor Ibarra.

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

25. En su artículo “Brecht y el teatro porteño (1950-1990)”, Pellettieri brinda una cronología de los estrenos de Brecht en Argentina, en la que incluye más de dieciséis obras del autor durante la década del 60.

Trabajos citados

Berkowitz, Joel. *Shakespeare on the American Yiddish Stage*. U of Iowa P, 2002.

Beylin, T. “Tzu der geshikhte funen yidishn teater in Arguentine”. *Argentina. Cincuenta años de vida judía en el país*. XX Aniversario del *Di Presse*, 1938, págs. 88-118.

Buloff, Joseph, Luba Kadison e Irving Genn. *On Stage Off Stage: Memories of a Lifetime in the Yiddish Theatre*. Harvard UP, 1992.

Caplan, Debra. “Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe’s Transnational Yiddish Theatre Paradigm, 1915-1935”. *Theatre Survey*, no. 55, 2014, págs. 296-317.

_____. “‘Attention Must Be Paid’: Death of a Salesman’s Counter-Adapted Yiddish Homecoming”. *Modern Theatre*, vol. 58, no. 2, 2015, págs. 194-217.

Dubatti, Jorge. “El teatro de Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920”. *Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo*. Colihue Clásica, 2006.

_____. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel, 2008.

_____. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, 2012.

Feinmann, Enrique. “Silvia Parodi me habla de Ben-Ami”. *Revista Comedia*, vol. 6, no. 75, 1931, p. 26.

Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Ediciones de Carro de Tepsis, 1961.

Gutman, Samuel. “Ben-Ami: un actor israelita de mérito”. *Revista Máscaras*, no. 1, 1931, p. 5.

Hansman, Silvia, Susana Skura y Gabriela Kogan. *Oysfarkoyft/Localidades Agotadas/Sold Out. Afiches del teatro ídish en la Argentina*. Editorial del Nuevo Extremo. Fundación IWO, 2006.

Kalczewiak, Mariusz. *Polacos in Argentina: Polish Jews, Interwar Migration, and the Emergence of Transatlantic Jewish Culture*. U of Alabama P, 2020.

- Korembli, Bernardo. *Ben-Ami. El actor abismal*. Editorial Stefan Zweig, 1946, págs. 294-308.
- Lincovsky, Cipe. *Encuentros. Vida de una artista*. Grupo Editorial Norma, 2006.
- Martykanova, D. y F. Peyrou, eds. "La historia transnacional". *Revista Ayer*, págs. 13-144.
- McGee Deutsch, Sandra. "Entrevista a Cipe Lincovsky". Inédita. Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Pellettieri, Osvaldo. "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna, 1994.
- _____, ed. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Galerna, 2003.
- Risetti, Ricardo. *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970*. Corregidor, 2004.
- Rollansky, Samuel. "Dos yidishe gedrukte vort un teater in Argentine". *Cincuenta años de vida judía en la Argentina*. Comité de homenaje a El Diario Israelita, 1940, págs. 404-415.
- Slavsky, Leonor y Susana Skura. "1901-2011. Cien años de teatro ídich en Buenos Aires". *Recreando la cultura judeoargentina*, comp. por Ricardo Feierstein y Stephen Sadow, Milá, 2002, págs. 294-308.
- Tiempo, César. "El intérprete interpretado". *Ben-Ami. El actor abismal*, ed. Bernardo Ezequiel Korembli, Editorial Stefan Zweig, 1946, págs. 7-12.
- Yablokoff, Herman. *Der Payatz: Around the World with Yiddish Theater*. Bartleby Press, 1995.
- Zayas de Lima, Perla. *Cultura judía, teatro nacional*. Nueva Generación, 2001.