

Broyt mit teater. Historia del teatro judío de Paula Ansaldo

Jimena Cecilia Trombetta

Universidad de Buenos Aires

jimenacecilia83@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1317-1178>



e-ISSN: 3028-9718



©Jimena Cecilia Trombetta, 2025.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Trombetta, J. (2025). *Broyt mit teater. Historia del teatro judío* de Paula Ansaldo. *Liminal: revista de investigación en Artes Escénicas*, (4).
<https://doi.org/10.69746/liminal.a102>

Las investigaciones sobre el teatro argentino cobraron una mayor presencia a lo largo del crecimiento del campo intelectual, en el marco de una argentina ocupada en revisar la historia y dar visibilidad a grupos minoritarios. Uno de estos estudios necesarios es *Broyt mit teater. Historia del teatro judío en Argentina*, de Paula Ansaldo, que se desprende de su tesis de doctorado, sostenido por el Conicet y publicado por Eudeba.

Durante la investigación hace un recorrido por la historia de un campo teatral en gestación como lo era el teatro judío, anclado como parte de la cartelera de Buenos Aires. En ese *métier* teoriza acerca de sus orígenes y contextualiza su territorio enmarcado en la diáspora, dada en el espacio tiempo que recorrió y habita. En este sentido, el libro de Paula Ansaldo analiza la identidad y el aspecto transnacional e itinerante del teatro judío. Uno de los aportes de esta autora es echar luz en la particularidad del uso del ídich en el marco de las presentaciones, independientemente del territorio geográfico en el que llevaron a escena las obras.

La cuota de mayor interés del capítulo primero se encuentra alojada en el estudio que realiza alrededor de las prácticas teatrales judías en el contexto de la Edad Media. La autora estudia cómo se enmarcaban en un tono festivo, especialmente en Purim, una festividad similar al carnaval. Podría pensarse como aquel espacio-tiempo en el que todo está permitido. En aquel momento se lo relacionaba con el bajo mundo, por tanto estaba prohibido por fuera del espacio festivo. El travestismo y la vida licenciosa de los artistas son algunos de los argumentos que se cercenaban por fuera de aquel ámbito. El teatro era considerado un lugar de “obscenidad e impudor” (p. 34).

Purim permite lo pagano y la idolatría. Los temas retomaban *El libro de Ester* y conjuntamente fueron escritos otros episodios bíblicos. Así como explica lo que ocurría con el carácter del teatro en la Edad Media, la investigadora toma nutridas páginas para describir el fenómeno en el iluminismo judío, conocido como Haskala. Asimismo, se avanza en el tiempo y se traslada del Berlín del siglo XIX a Nueva York, pasando previamente por los Broder Zingers. Estos últimos compusieron obras

dramáticas escritas en *ídish*, dramas que provenían del sector pequeño burgués: “se trataba de un teatro de entretenimiento que, más que verosimilitud, buscaba lograr un efecto emotivo en el público, puesto que durante esta primera etapa el teatro *ídish* tenía una función compensatoria” (p. 47). Son las personalidades de Joseph Lateiner y Moishe Hurrwitz quienes, entre otros, retomaban temáticas y obras que propagaban el judaísmo, formaban entretenimiento, comunidad y una atmósfera popular.

Entre los dramaturgos, retomamos el caso de Jacob Gordin, quien es recordado como el reformador del teatro *ídish* en Norteamérica. Sobre la práctica teatral de esa época, Ansaldo estudia los géneros predominantes y observa que la crítica veía, en el teatro judío, efectismo y vulgaridad. Por este motivo, Peretz consideraba al teatro como un espacio de formación para adultos, dando como necesario una consideración profesional en el armado de las obras. Esta dicotomía dio por resultado dos líneas: los *kunts*, o teatro de arte, y los *folks*, o teatro popular. Estos últimos, observa Ansaldo, retomaban la meta de conseguir una teatro de calidad, pero agregaban en sus objetivos la cuestión política. Al respecto, en Argentina, surge el Teatro Popular Judío, es decir, el Idisher Folks Teater (IFT), en 1937.

En ese recorrido cartográfico, que realiza la autora sobre el teatro judío, se puede observar que tuvo la capacidad de reinventarse y mantenerse dinámico frente al territorio, las críticas y también la censura. Ansaldo observaba que, a pesar de haberse nutrido de los teatros europeos, ancló en su identidad la tradición de las obras de Purim. Lo cómico o lo serio, la música y el baile fueron marcas propias. A su vez observa que la dicotomía entre la alta cultura y la baja cultura fue otra constante que también se ancló en el teatro judío argentino.

En el segundo capítulo analiza el circuito teatral en *ídish* desde comienzos del siglo veinte, en especial los años 30, para pensar cómo se consolida frente a la composición empresarial y el sistema de estrellas. Así analiza los criterios, los repertorios, las estrategias para captar espectadores y el impacto de los artistas extranjeros. Asimismo, trabaja sobre la caída hacia los años 60. Con relación a los comienzos, logra dar cuenta de una cartografía en el país y puntualmente en Buenos Aires. La llegada de los judíos, su desarraigo y la persecución son algunos de los temas que toca como referencia para pensar la gestación de aquel teatro en el país. La autora observa las dificultades históricas para delimitar la primera obra *El tartamudo*, de Abraham Goldfaden. Probablemente sea ese primer espectáculo de estructura completa en 1901, hipotetiza Ansaldo. Entre otras fechas de importancia, señala que 1902 fue un año de ingreso de actores y actrices que iban a conformar el sistema de estrellas. Entre quienes mencionan aparecen Maurice Moscovitch, actor que representó obras de grandes dramaturgos, y Malvina Correl, que fue la Sara Bernhardt judía.

Ansaldo observa que, a lo largo del período, se comienza a estabilizar el teatro hacia 1930. No obstante, las figuras de los dramaturgos nacionales no se trasladan a la escena, sino que quedan en el espacio de revistas literarias y antologías. Así, César Tiempo, Samuel Eichelbaum y Bernardo Graiver se volcaron a la dramaturgia en español. Asimismo, trae a cuenta que los teatros judíos de las primeras épocas se financiaban por la actividad sexual permitida en aquel Buenos Aires. A partir de 1930 incorpora un análisis sobre el teatro empresarial judío, que lo enmarca hasta 1950. Allí observa cómo se suman otras cartografías que exceden Nueva York y que, efectivamente, dan paso a Latinoamérica. Asimismo observa como el sistema de estrellas comienza a formularse acorde a los intercambios y viajes. Las figuras de Maurice Schwartz, en el teatro Soleil, y Samuel Goldenberg, en el Teatro Argentino, son algunos que nombra. Este tipo de datos, en conjunto con las reacciones de los espectadores, aparecen en el trabajo de Ansaldo. Esta investigación ve en el acopio de información y en su ordenamiento un objeto de estudio complejo. El dilema se encontraba en entender desde los escritos si existía un teatro judío argentino o un teatro judío en la Argentina; todo pensando en que pareciera una escena propia y no una producida desde la

extranjería. No obstante, los tratos con las empresas no eran convenientes ni en tiempos ni, por tanto, en calidad.

Entre los actores que se recuperan como íconos del teatro judío se encuentran Jacob Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff. Schwartz destacaba por las puestas, mientras que Ben Ami y Buloff por las obras de reconocimiento universal. Ben Ami, como indica Ansaldo, fue un actor de una gran reputación artística. Un hecho puntual de gran impacto fue el estreno argentino, en 1949, de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, obra que se estrenó en español luego de que el autor lo autorizara. De este modo, se gestionaban y daban lugar al vínculo entre el teatro judío y el no judío.

El material de Paula Ansaldo avanza hacia “el ocaso del circuito teatral en *ídish*” (p. 126) en la década del 60, cuando solo quedaban los teatros Soleil y Mitre. A partir de allí da las razones: ausencia de juventud en las tablas y en el público; ausencia de obras nuevas en el repertorio de teatro e *ídish*. Así como observa el fenómeno, lo explica agudamente. En los años 50 surgen dos grupos de teatro juvenil judío: uno dirigido, por Marx Berliner, que se transformó en ARTEA (1958), y el Kunst Bine, dirigido por David Licht. El primero era vocacional y el segundo integrado por actores profesionales. La autora observa que el desinterés hizo que actores judíos comiencen a volcarse hacia el teatro no judío. Además, argumenta, para los jóvenes judíos su cultura “ya resultaba algo ajeno” (p. 132). Era una herencia, en última instancia. No obstante, el teatro *ídish* no se desvaneció del todo, en tanto continuó llevándose a escena en el auditorio Ben Ami, espacio donde actualmente funciona la AMIA.

En el tercer capítulo aborda el mismo período de tiempo, pero para detenerse especialmente en las compañías teatrales judeo-argentinas. Observa cómo el campo intelectual abogaba por que se profundice la calidad artística y se construya una escena nacional. Esto dio a la creación del Idisher Folks Teater (IFT) en los años 30, uno de los teatros independientes. A partir de allí hay un recorrido pormenorizado de diversos grupos. Estudia por ejemplo el IDRAMST, que tenía una inquietud formativa y se alejaban del teatro comercial. Sobre el IFT, creado en 1937 como teatro popular judío, observa que pretendían renovar las temáticas y los repertorios que imperaban en los escenarios judíos, con el fin de presentar obras con contenido social y se acercaban al teatro político. En ese sentido, se proponía posicionarse como un Kunst Teater, es decir, un teatro de arte. De este modo, Peretz lo consideraba una escuela para adultos. Este tipo de teatro se independizó de la escena teatral empresarial, de la cabeza de compañía, mientras que le dieron especial importancia al director y se autogestionaron mediante el *borderaux*. Parte de lo que demuestra Ansaldo es que, desde el IFT, se propagó la idea de que todo teatro empresarial era *shund*, es decir, un teatro vinculado al bajo gusto. Parte de la filosofía era comprender que el teatro independiente tenía una acción de servicio desde distintas áreas: arriba y abajo del escenario, por lo que conformó un espacio de centro cultural y de formación.

Desde ese lugar, el IFT se posicionó como “una compañía teatral y judeo-argentina de pretensiones artísticas” (p. 156) y “como una institución social que se hermanaba con otros centros culturales de la red y icufista” (p. 156). La época dorada del IFT estuvo dirigida por David Licht entre 1938 hasta 1953, con una interrupción de 1946 a 1949. Como otro evento importante que le dio identidad al teatro, la autora relata el compromiso del pueblo para construir el teatro. Para esto se había organizado una campaña pro edificio propio, desde la que se daba la opción de donar butacas y ladrillos. En el marco de esa colectividad, Ansaldo afianza que, frente al horror de la guerra, se mantuvo la lengua *ídish*. Esto y levantar un teatro judío en Argentina era un acto de resistencia y “supervivencia” (p. 170).

A través de la conformación de un elenco, de lo moderno de la construcción del edificio y del perfil cultural y formativo, se posicionó efectivamente como un espacio que recuperaba la esencia de la cultura del pueblo. Todo esto constituía que la comunidad se considerara *iftlers*.

La primera obra en el teatro nuevo fue el 15 de octubre de 1952, *Inshturem (En la tormenta)*, de Sholem Aleijem, con adaptación de David Licht y la escenografía de Saulo Benavente, que utilizó el escenario giratorio. Luego de la pormenorizada investigación, Ansaldo explica el teatro independiente judío en el campo teatral argentino. En este sentido, realiza, por ejemplo, un *racconto* de cómo ingresaron las teorías de Stanislavski a partir de Licht, quien retomaba la memoria emotiva como procedimiento actoral. Con este director se montó *El mercader de Venecia*, en 1944; *Los bajos fondos*, en 1942; *Yegos*, en 1949; *Bulicheva*, de Máximo Gorki; y *Todos los hijos de Dios tienen alas*, de Eugene O'Neill, en 1945; y *Todos eran mis hijos*, en 1950, de Arthur Miller. Dentro de la agenda de Licht también se encontraba *Madre coraje*, de Bertolt Brecht, que daba cuenta, de acuerdo con la autora, de la simpatía ideológica con el marxismo. A partir de allí, Brecht cobra importancia en el cuerpo teatral argentino. Desde 1953 se provocó una separación entre la comunidad a causa de los juicios de Praga. Así quedaron la DAIA, que aceptaba el antisemitismo de la URSS, y el ICUF, negándolo.

En el último capítulo, Ansaldo estudia cómo se insertó el IFT en el teatro independiente y observa, de manera atinada, que los teóricos e historiadores de la época tardaron en incorporar a sus estudios el IFT. Es Marial quien dedica un apartado completo en 1955 y un artículo en 1962, a pesar de que estamos hablando de un movimiento que data de 1930. Relata que, en 1957, solo el IFT hace un giro en el uso del lenguaje, e incorpora el campo teatral judío al español. Observa que esta fue una decisión inédita que los mantuvo en el tiempo, frente a otras compañías que se disolvieron al no dejar de hacer teatro en *ídish*. El giro idiomático había comenzado a surgir desde los años 50, en el marco de la revista generada por el IFT, y también desde los programas de mano. Para pensar el proceso del giro idiomático que tuvo el IFT, la autora recupera testimonios de actores que mencionan las dificultades de hablar en *ídish* arriba del escenario, en tanto que ya no pertenecían a la generación de los años 60. Sobre el giro idiomático, agrega que se lleva a escena *El diario de Anna Frank* en español. El hecho se justificó necesariamente por el argumento de extender el mensaje a todos los argentinos y no solo a los judíos de la antigua generación, que ya no asistían al teatro IFT por las diferencias ideológicas, tal como se mencionó. Entre otras figuras que acordaron llevar a escena obras en español entre 1959 y 1966, menciona a Hedy Crilla, Camilo Da Passano, Inda Ledesma, Lautaro Murúa, Osvaldo Bonet, Oscar Ferrigno, Yirair Mossian (quien dirige *Requiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher), a quienes la autora analiza en el texto. Finalmente, realiza un breve pero profundo apartado sobre la identidad del IFT como centro cultural y el posterior conflicto entre sus artistas y la comisión directiva.

Todo el estudio aporta luz sobre el teatro judío, a través de la recuperación de documentos, testimonios, preguntas pendientes a responder y fragmentos de una historia nacional, transnacional e itinerante. Es una búsqueda de una cultura alojada en la diáspora y, por esto mismo, resignificada en el territorio argentino, especialmente el porteño. Una cultura que, no obstante, también alojó diferencias ideológicas que dividieron las aguas y perfilaron la posibilidad a extenderse más allá del foco en el que se gestó su lengua original: el *ídish*.

Referencias:

Ansaldo, P. (2024). *Broyt mit teater. Historia del teatro judío*. Eudeba.