

Mujeres en el teatro judío de Buenos Aires: las directoras y activistas del Teatro IFT

Women in the Jewish theatre of Buenos Aires: the directors
and activists of the IFT Theatre

Paula Ansaldo

Universidad de Buenos Aires
paulansaldo@hotmail.com

Recibido el 28 de noviembre de 2020

Aceptado el 22 de agosto de 2021

BIBLID [1134-6396(2022)29:1; 239-256]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v29i1.16928>

RESUMEN

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) se crea en 1932 como el primer teatro independiente judío de Buenos Aires. Ya desde sus primeros años esta compañía teatral estuvo integrada por mujeres que ocuparon roles artísticos como también funciones de liderazgo y gestión. Este trabajo se propone, por tanto, visibilizar la experiencia de estas mujeres y dar cuenta de su papel en la configuración del teatro judío de Buenos Aires y especialmente del Teatro IFT. En este sentido, partimos de la hipótesis de que las mujeres tuvieron una participación sumamente relevante en las instituciones culturales y teatrales judías, donde se destacaron como actrices, pero también como directoras y líderes activistas, roles que en esa época estaban habitualmente ocupados por hombres.

Palabras clave: Teatro judío. Mujeres. Teatro independiente. Teatro IFT.

ABSTRACT

The IFT (*Idisher Folks Teater* – Jewish People's Theater) was created in 1932 as the first independent Jewish theater of Buenos Aires. Since its foundation, women had an important presence in the company, mostly in artistic roles but also as leaders and activists. This essay aims to explore these women's experience and the part they took in the configuration of the Jewish theater of Buenos Aires, focusing especially in the case of the IFT Theater. This article argues that women had prominent participation in Jewish cultural and theatrical institutions, where women worked as actresses but also as directors and leaders, roles that at the time were usually occupied by men.

Key words: Jewish theatre. Women. Independent theatre. IFT Theatre.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La Comisión Femenina y el activismo de izquierda en el Teatro IFT. 3.—De actrices a directoras en el Teatro Popular Judío. 4.—Palabras finales. 5.—Referencias bibliográficas. 6.—Fuentes.

1.—Introducción

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) nace en 1932 en Buenos Aires como el primer teatro judío independiente de la Argentina. El teatro independiente había surgido solo dos años antes, en 1930, de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, posicionándose como una “nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas” (Dubatti, 2012: 81) y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. El IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes —tales como la asociación grupal, la promoción del teatro escuela, el objetivo de transformar la sociedad al propiciar las ideas de solidaridad, progreso y revolución— pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba sus representaciones únicamente en idish, la lengua hablada por los judíos de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial.

Ya desde sus primeros años, el Teatro IFT contó con una gran presencia de mujeres que ocuparon tanto roles artísticos como funciones de liderazgo y gestión institucional. Este trabajo se propone visibilizar la participación activa de estas mujeres en la configuración del teatro y la cultura judeo-argentina. Nos preguntamos así: ¿Cuál fue la experiencia de las mujeres en el teatro judío de Buenos Aires? ¿Qué papeles ocuparon en el surgimiento de un espacio independiente como el Teatro IFT? ¿Qué funciones desempeñaron y en cuáles estuvieron menormente representadas? ¿A qué factores se debió su desempeño en determinados roles en detrimento de otros? Seguimos en este sentido a Canning (1993) quien propone pensar la experiencia de las mujeres como una categoría crucial para llevar adelante una historia teatral con perspectiva de género, puesto que señala que la metodología de la historia se basó por siglos en la exclusión de las mujeres y en la mistificación de la experiencia masculina como universal y neutral. En el caso argentino, no fue hasta hace relativamente poco que el lugar de las mujeres comenzó a ser recuperado por las historias teatrales. Especialmente a partir de los años 90, y con mayor fuerza en los últimos años, encontramos significativos trabajos dedicados a la participación femenina en el teatro, ya sea como dramaturgas (Castellvi de Moor, 1995, 1997, 2003; Tahan, 1998; Tarantuviez, 2013; Seibel, 1992; Saura Clares, 2014) o como directoras (Fukelman, 2018).

Asimismo, si bien las investigaciones sobre las mujeres y las identidades disidentes constituyen una deuda pendiente en el campo de los Estudios Judíos de la Argentina, la participación femenina en las instituciones culturales judías ha comenzado en los últimos años a despertar el interés de los especialistas. Es pionero en este sentido el trabajo de McGee Deutsch (2010) que recupera la historia de las mujeres judías argentinas entre 1880-1955, y el de Visacovsky (2015) que

aborda el rol de las mujeres en las instituciones judías de izquierda. Mencionamos también los trabajos de Glickman (1984, 2000) que se centran en las relaciones entre la colectividad judía y la prostitución a principio del siglo xx en el país.

Este trabajo pretende por tanto ser un aporte a este campo de estudios, indagando en el rol de las mujeres en el Teatro IFT en una doble vertiente: su participación como actrices y directoras, pero también como líderes y activistas que impulsaron y contribuyeron a la configuración cultural del judaísmo argentino.

2.—*El surgimiento del IFT: un teatro judío popular*

La fundación del Teatro IFT se produce en el contexto de un gran auge del teatro judío en Buenos Aires, cuya época dorada se extiende entre las décadas del 30 y el 60. Ya en los primeros años del siglo xx, con el comienzo de la inmigración masiva de judíos a la Argentina, encontramos registro en Buenos Aires de representaciones teatrales realizadas en ídich, lo cual da cuenta de la importancia que tenía el teatro para los inmigrantes judíos recién llegados a la hora de forjar vínculos y asentarse en un nuevo territorio¹. El circuito teatral judío se desarrolla especialmente a partir de la década del 20, debido a las nuevas oleadas migratorias de judíos europeos², a la incorporación de Buenos Aires como uno de los principales destinos en las giras de las compañías teatrales judías que provenían de Europa y de los Estados Unidos, y al crecimiento de la vida cultural en ídich que atraía a una gran cantidad de artistas e intelectuales judíos que buscaban radicarse en el continente americano. De esta forma, para finales de los años 20, la Argentina contaba ya con un número importante de actrices y actores judíos, radicados o nacidos en el país, que se dedicaban de forma exclusiva al teatro que se representaba en ídich. Sin embargo, para ese entonces, el campo teatral judío de Buenos Aires carecía aun de un espacio de formación o escuela dramática que pudiera brindarles entrenamiento y herramientas actorales a los jóvenes que buscaban iniciarse en la práctica teatral. Con el objetivo de responder a esta demanda, comenzaron a surgir círculos dramáticos de aficionados creados en el marco de agrupaciones sociales y clubes obreros, que se presentaban como una alternativa al circuito teatral profesional³. Estos grupos teatrales se diferenciaban del teatro

1. Se estima que desde 1889 hasta 1940 llegaron a Argentina más de 225.000 judíos. Ver Devoto, 2004; Avni, 1983.

2. Ricardo Feierstein (1993) organiza las diferentes oleadas migratorias en tres grandes etapas: la primera de 1889 a 1914, proveniente de Rusia, Rumania y Turquía; la segunda de 1918 a 1933, proveniente de Polonia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia, Marruecos y Siria; y la tercera, que comienza con el contexto del ascenso del nazismo, de 1933 a 1960 proveniente de Alemania, Europa Oriental e Italia.

3. La formación de grupos teatrales vocacionales compuestos por artistas amateurs (en ídich *libhober bines*) era una práctica habitual entre los judíos que provenían de Europa. Debra Caplan

empresarial de orientación comercial que primaba en los escenarios profesionales judíos del período⁴ principalmente en dos aspectos: su concepción del arte como una herramienta de transformación social y su forma de organización autogestiva que buscaba independizarse del capital empresarial y su búsqueda de lucro. Los integrantes de los grupos vocacionales rechazaban el teatro mercantilizado al que consideraban responsable de empobrecer y adormecer las mentes de los espectadores. Concebían, en cambio, al teatro como un movilizador de conciencias, guiados por la frase del reconocido escritor judío I. L. Peretz —grabada luego en una de las paredes del edificio del IFT— que sostenía que el teatro era *a shul far dervaksene*, una “escuela para adultos”.

La mayoría de estos grupos filodramáticos se fusionan en 1932 en el IDRAM-ST, siglas de *Idishe Dramatishe Studye* (Estudio Dramático Judío) que pasará a partir de 1937 a llamarse IFT. El Teatro Popular Judío se crea así con un doble objetivo: por un lado, poner en escena obras teatrales que respondieran a las necesidades de una audiencia popular; por el otro, elevar el nivel artístico del teatro judío en Buenos Aires. De esta forma, el IFT se convirtió en un espacio atractivo para una nueva generación de artistas judeo-argentinos que encontraron en la institución un lugar donde desarrollar sus inquietudes teatrales y políticas.

A lo largo de los años el Teatro IFT se posicionó como un espacio destacado en el circuito teatral judío de Buenos Aires, y como una parte integral del Movimiento de Teatros Independientes que se desarrolló en la Argentina. A su vez, este teatro formó parte de la izquierda judeo-progresista⁵, cercana al Partido Comunista Argentino y admiradora de la Unión Soviética, cuyas instituciones experimentaron un gran crecimiento durante esos años, convirtiendo así al IFT en un lugar de militancia no solo artística, sino también política. En 1941 el IFT ingresó en la Federación ICUF (*Idisher Kultur Farband* – Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina), creada ese mismo año con el objetivo de nuclear a todas las instituciones judeo-progresistas de la Argentina, de acuerdo con las conclusiones del Congreso de Cultura Judía, llevado a cabo en París en septiembre de 1937⁶.

(2013) afirma que el primer grupo teatral amateur se fundó en Lodz en 1890, y según Nahma Sandrow (1996) para 1910 ya había más de 360 grupos vocacionales a lo largo de todo Polonia. Estos círculos dramáticos cumplían una función central especialmente para los habitantes de los pequeños pueblitos, ya que muchas veces suponían su única conexión con el teatro.

4. Para más información sobre el circuito teatral judío empresarial ver Ansaldo, 2021.

5. En ese entonces la izquierda judía (en ídish *linke*) estaba constituida por los bundistas (socialistas), los linke poalesionistas (sionistas-socialistas) y los progresistas (comunistas).

6. En 1937 se constituyó el YKUF (*Yiddisher Kultur Farband*) internacional, mientras que el ICUF latinoamericano se fundó formalmente el 11 de abril de 1941 en un Congreso Latinoamericano realizado en Buenos Aires. El ICUF central de Buenos Aires reunió diversas instituciones entre las cuales se encontraban escuelas (Jaim Zhitlovsky, Janus Korchak y Domingo Faustino Sarmiento), clubes (Centro Cultural y Deportivo I. L. Peretz, Asociación Cultural y Deportiva Scholem Aleijem,

El ingreso al ICUF dotó al IFT de un marco institucional y de una pertenencia ideológica clara. Asimismo, el Teatro tomó algunas estructuras que provenían de las instituciones comunitarias de izquierda, tales como el sistema de socios. El modo de organización societario se basaba en el principio de que el verdadero sustento del teatro no debía depender de la venta de entradas, sino basarse en el aporte mensual de sus asociados. Desde sus mismos comienzos, la independencia de la taquilla fue uno de sus principios fundamentales, ya que los integrantes del IFT consideraban que eran las pretensiones comerciales del empresario las que impedían el crecimiento de los actores y actrices y la elevación del nivel artístico de las obras, puesto que un teatro en manos de comerciantes “más interesados en el bolsillo que en la cultura” nunca sería capaz de satisfacer las necesidades del pueblo. Dado que el IFT partía de una concepción del arte como una herramienta de transformación social, sus integrantes entendían que solo a través del desinterés económico podrían cumplir su objetivo de crear un teatro que verdaderamente estuviese hecho por y para las masas judías.

La institución se sostenía también gracias al trabajo de los integrantes del elenco artístico quienes realizaban sus tareas de manera gratuita. La mayoría de sus miembros trabajaba durante el día fuera del ámbito teatral, ensayaba de noche y realizaba funciones los fines de semana, por lo que su sustento provenía de las ocupaciones que tenían más allá de sus tareas como artistas. A diferencia de los trabajadores del teatro empresarial que cobraban un salario por su labor, los integrantes del IFT se alineaban con sus compañeros de los teatros independientes del período para los cuales el desinterés económico de los actores y actrices era un principio fundamental, ya que les permitía escapar a la lógica del mercado y su búsqueda de lucro⁷. Por esta misma razón, todas las entradas se vendían a precios populares, de manera tal que todos y cada uno estuviesen en condiciones de poder pagar el precio establecido y asistir a las representaciones. Confiaban así en la organización colectiva como un pilar del nuevo teatro que buscaban crear, puesto que creían firmemente en el trabajo en grupo y en la discusión en asamblea. Por esta razón, tanto sus integrantes como sus socios participaban de las decisiones de la institución, tenían derecho a voz y a voto en las asambleas generales y elegían y proponían a los representantes de la Comisión Directiva.

De esta forma, la organización societaria de la institución dio lugar a la categoría de *iftler*, la forma en que los socios del IFT se designaban a sí mismos. Este concepto nos habla de una modalidad de participación que excedía la labor estrictamente teatral que, a diferencia de otros teatros, no era un requisito para

Colonia Zumerland) y centros culturales (Centro Cultural David Berguelson, Centro Cultural Israelita Dr. E. Ringelblum, Centro Cultural Peretz Hirschbein).

7. Sobre la integración del IFT en el Movimiento de Teatros Independientes ver Ansaldo, 2018; Marial, 1955.

ser parte. Para ser un o una *iflter* bastaba con creer en la idea y en los valores que daban sentido a la institución, y participar activamente de su sostenimiento desde cualquier rol posible, o simplemente mediante el aporte de una cuota mensual. Los integrantes del IFT sostenían así “que al teatro se lo puede y se lo debe servir desde distintas tareas. Que es tan importante servirlo desde el escenario como detrás de él” (D. F., 1962: 26). Por esta razón, la institución fue sumando nuevas actividades a lo largo de los años, delineando de esta forma un perfil de centro cultural integral, incorporando actividades tales como el Coro I. L. Peretz, una biblioteca, un cine-club, una Escuela de Formación Teatral y otra de teatro para niños, una galería de arte, conciertos musicales, ciclos de conferencias, y hasta un club de ajedrez. Esta multiplicidad de actividades culturales reafirmaba su carácter societario y el sentimiento de pertenencia de los *iflter*s que asistían a la institución, no únicamente como espectadores de las representaciones teatrales —como lo podían hacer los abonados de otros teatros— sino para realizar las más diversas actividades en un espacio que les pertenecía.

2.—*La Comisión Femenina y el activismo en el Teatro IFT*

A lo largo de los años, gran parte de las propuestas que llevó adelante el Teatro IFT fueron impulsadas por su Comisión Femenina, organizada inicialmente en 1936 pero fundada oficialmente en 1945. Crear espacios gestionados únicamente por mujeres en las instituciones culturales judías era una práctica habitual de la época y estaba especialmente arraigada entre los judíos progresistas. Como ha demostrado Nerina Visacovsky (2015), si bien las presidencias y los cargos más importantes del ICUF estuvieron mayoritariamente ocupados por hombres, las mujeres tuvieron una participación destacada en las diferentes instituciones progresistas. Esta militancia femenina se institucionalizó formalmente el 15 de julio de 1947 con la fundación de la Organización Femenina del ICUF (OFI)⁸ y “su activo se conformó con activistas y socias de las instituciones icufistas que participaban de las comisiones escolares y los círculos de lectura” (Visacovsky, 2015: 55). La creación de un círculo de lectura (en ídish: *leien craiz*) fue de hecho una de las primeras actividades organizadas por la Comisión Femenina del IFT en 1947. El objetivo de estos espacios era elevar culturalmente a la mujer judía a partir de la lectura y la discusión colectiva de textos que constituyeran un aporte para su formación social y política. Además de los encuentros semanales del círculo de lectura, la Comisión Femenina del IFT organizaba charlas y conferencias sobre

8. La creación de la OFI coincide con la implementación de la Ley de Sufragio Femenino y con la fundación de la Unión de Mujeres de la Argentina (UMA), creada ese mismo año por impulso del PCA. Para un mayor desarrollo sobre la participación de las mujeres en organizaciones comunistas ver Valobra y Yusta, 2017; Valobra, 2017.

diversos temas de interés cultural abiertas a la comunidad. Asimismo, a partir de 1950 se empezó a editar la revista bilingüe ídish-castellano *Di Idische Froi/La Mujer Judía*, donde muchas de las integrantes y actrices del IFT publicaron artículos sobre teatro y cultura. También en la revista *Nai Teater* (Nuevo Teatro), órgano de difusión del IFT, era habitual la publicación de artículos haciendo referencia al lugar de la mujer en la institución escritos por las artistas del elenco, pero también por las activistas y dirigentes de la Comisión Femenina, especialmente su presidenta Lola Grinberg, su secretaria general —quien era además poeta ídish y una de las fundadoras de la OFI— Rachel Alperovich, y Berta Kirschboim, quien a su vez trabajaba atendiendo la boletería del Teatro.

De esta manera, la formación de espacios femeninos autónomos y autogestionados favoreció el crecimiento de las mujeres en roles de liderazgo y gestión, que habitualmente no llegaban a ocupar puesto que se las relegaba a tareas menores. En este sentido, la Comisión Femenina del IFT no se dedicó únicamente a organizar actividades destinadas a las mujeres, sino que jugó un importante rol en el sostenimiento de la institución trabajando a la par de sus compañeros hombres. Las campañas de recaudación de fondos para el sostenimiento del elenco estable y especialmente para la construcción de un edificio del IFT, contaron con el aporte de la Comisión Femenina. Según lo relatado por sus integrantes en la revista *Nai Teater*, fue la decisión de crear en 1945 una sección de mujeres en el Comité Pro Edificio Propio lo que contribuyó a darle impulso a la Comisión y a engrosar sus filas con nuevas integrantes. Las mujeres del IFT diseñaron y llevaron adelante así propuestas para alcanzar el objetivo de la construcción del teatro: organizaron festivales, conferencias y charlas, banquetes y diversos actos culturales que incluían números artísticos interpretados por los integrantes del elenco del IFT, cuyas entradas se destinaron a la construcción del edificio. Asimismo, fueron muy activas en la venta de bonos (en forma de varas, ladrillos o butacas)⁹ entre los simpatizantes de la institución¹⁰. Con motivo de la inauguración del edificio en 1951, su presidenta recordaba la labor de la Comisión Femenina de la siguiente manera:

Seis años de trabajo demandan un esfuerzo muy grande de parte de la gente del IFT. Seis años de recuerdos felices y amargos, que nos dejaron grandes enseñanzas. Cada nueva iniciativa con respecto a la construcción, enseguida tuvo

9. El tópico de los ladrillos era un *leitmotiv* que ya había sido utilizado en las campañas de construcción de las escuelas y otras instituciones progresistas. Por tratarse de una sala teatral, se brindaba también la opción de donar “butacas” que, de una manera más específicamente teatral, creaba también la idea de estar haciendo un aporte concreto para la construcción del teatro.

10. Es interesante señalar que, a pesar de que la gran colaboración de las mujeres aparece tanto en sus propios testimonios como también en los discursos de los dirigentes masculinos donde reconocen el aporte de la Comisión Femenina para la construcción del edificio, las ilustraciones de la revista *Nai Teater* y de los bonos que se vendían a los socios, representaban a los integrantes del IFT que llevaban adelante la construcción del edificio como hombres fuertes y viriles.

acogida en la Comisión Femenina, destacándose en la venta de varas del terreno y de ladrillos para las paredes, en conseguir nuevos socios y, últimamente, en la venta de butacas para la sala. Por eso podemos afirmar que la Comisión Femenina del IFT no es sólo una comisión de mujeres, sino que lucha hombro con hombro con los demás integrantes de la institución (Grinberg, 1951: 54)¹¹.

La gran acogida que tuvo entre las mujeres la propuesta de la Comisión Femenina a incorporarse a la tarea de recaudación de fondos se explica fácilmente si tenemos en consideración el contexto internacional en el que fue llevada adelante. Si bien las noticias sobre la persecución de los judíos en Europa llegaron a la Argentina durante todo el período del nazismo, en 1945 con la finalización de la guerra, las comunidades judías de la Diáspora comenzaron a comprender la magnitud de la destrucción sufrida y a tomar consciencia de la completa extinción de las comunidades judías europeas. Frente a esto, las comunidades judías del resto del mundo se propusieron difundir y mantener la lengua ídich, y preservar así el acervo cultural judío. Para muchas mujeres, sino la gran mayoría, contribuir a la empresa de construir en Argentina un edificio dedicado al teatro judío, era un deber moral en momentos donde resultaba fundamental asegurar la continuidad de la cultura judía en el mundo. Esta idea aparecía constantemente en los comunicados del Comité Pro Edificio Propio que de esa forma apelaban a la ayuda de la colectividad:

La matanza que el hitlerismo llevó a cabo contra la población judía de Europa puso en peligro la existencia misma del pueblo judío. Es por eso por lo que es el deber más sagrado e impostergable de las comunidades que no sufrieron la invasión nazi, cubrir ese inmenso vacío que dejaron nuestros seis millones de hermanos. Desarrollar nuestra cultura, continuar con nuestras tradiciones, es el mandato más importante de este momento¹².

En este contexto, el aporte para la construcción del edificio del IFT significaba algo más que una contribución material: levantar un teatro judío en Argentina era un gesto de supervivencia, era apostar por la construcción en un contexto de destrucción, y era también una manera de honrar la memoria de todos los que habían perecido en el Holocausto. De esta manera, la construcción de un edificio para el IFT constituía una forma de arraigo, tanto en el presente como para asegurar un futuro. Construir un teatro propio en el suelo nacional, algo que ninguna compañía teatral judía había hecho hasta ese momento, era una manera de afirmar la relevan-

11. Todas las traducciones del ídich al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.

12. El comunicado se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB "Pinie Katz". La traducción es de Perla Rozenblum.

cia y la proyección de la cultura judía en la Argentina. Por otro lado, desde un punto de vista práctico, poseer un edificio propio le traía al IFT beneficios concretos, ya que poder disponer de un espacio estable le permitía potenciar, diversificar y hacer crecer la labor de la institución.

En el caso de la Comisión Femenina, que hasta entonces carecía de un lugar donde desarrollar sus propuestas culturales, la construcción del edificio supuso un antes y un después. Una vez inaugurado el edificio, las mujeres del IFT impulsaron proyectos e iniciativas artísticas y pedagógicas que influyeron notablemente en la política del Teatro en cuanto al público infantil y juvenil. Tanto en la OFI como en las organizaciones de mujeres de las diferentes instituciones progresistas, los derechos y la educación de los niños ocupaban un lugar central. En los círculos de lectura se debatían publicaciones referidas a la temática y la revista *Di Idische Froi* publicaba numerosos artículos al respecto, inclusive algunos acerca de la importancia del teatro infantil en la formación cultural de los niños y niñas. Ya desde antes de poseer un edificio propio, la Comisión Femenina había impulsado la creación de una escuela de teatro para niños, otra de iniciación musical y una de ballet infantil. Finalmente, en 1961, gracias a la mayor disponibilidad de espacios y salas, estas iniciativas desembocaron en la creación del Departamento Infantil, cuyo fin era nuclear la multiplicidad de actividades destinadas a los niños y niñas que ya se estaban realizando en la institución. La creación de un Departamento específico respondía a la voluntad de “dar al espectáculo infantil, así como al pequeño estudiante, la importancia y la seriedad que se merece como integrante de una futura sociedad a la que pretendemos justa y digna” (*Nuevo Teatro*, julio de 1961). El Departamento tomaba bajo su órbita la escuela de ballet, bajo la dirección de Hala Pelypenko, las clases de iniciación musical y flauta con Elsa Alcolumbre y las de interpretación con Marta Gam, el cine-club infantil llamado “Pibelandia” (que funcionaba el 1er y 3er domingo de cada mes), la programación de los espectáculos infantiles y el Departamento de Títeres del Teatro. En este sentido, el IFT se alineaba con el resto de las instituciones del icufismo en cuanto a la importancia dada al desarrollo de la educación no-formal para los niños y jóvenes, que creció exponencialmente en la década del 60 a partir de la formación de *kinder-clubes* (clubes infantiles), la colonia Zumerland, y otros espacios recreativos, deportivos y artísticos.

La Comisión Femenina se constituyó así, como un espacio donde las mujeres simpatizantes del Teatro y de sus objetivos culturales y políticos, que no tenían intención de incorporarse en roles artísticos, pudieron involucrarse activamente en las tareas de la institución. Las iniciativas que llevó adelante la Comisión Femenina fueron fundamentales para garantizar la estabilidad económica del Teatro, y tuvieron una incidencia fundamental en la campaña de construcción del edificio. Asimismo, contribuyeron a posicionar a la institución como un centro cultural y un espacio educativo no formal para las nuevas generaciones de judíos argentinos.

3.—*De actrices a directoras en el Teatro Popular Judío*

El elenco del Teatro IFT estuvo desde su mismo surgimiento integrado por una gran cantidad de actrices —tales como Sara Aijenboim, Eda Wasserman, Berta Malamud, Dora Windler, Sara Solnik, Golde Flami y Marta Gam— que desarrollaron una amplia trayectoria artística dentro de la institución, pasando luego incluso a desempeñarse en el teatro y el cine nacional. En este apartado nos centraremos en la trayectoria de dos de las actrices más reconocidas del elenco del IFT, quienes se destacaron también como directoras teatrales y encabezaron proyectos artísticos en roles que en esa época no eran habitualmente ocupados por mujeres: Jordana Fain y Cipe Lincovsky.

Jordana Fain (1917-1967), proveniente de una familia judía del ámbito progresista, se egresó del Conservatorio Nacional de Arte Escénico. En la década del 30, formó parte del Teatro Íntimo de la Peña, uno de los primeros teatros independientes de la Argentina¹³, e ingresó luego al elenco del IFT donde prontamente comenzó a encarnar los roles femeninos centrales en las obras del repertorio del Teatro. Entre sus papeles más destacados se encuentran los de Madre Coraje en la obra *Madre Coraje* de Bertolt Brecht estrenada en 1953, Hattie Harris en *Todos los hijos de dios tienen alas* de Eugene O'Neill en 1945 y la Sra. Van Daan en *El diario de Ana Frank* en 1957.

Sin embargo, su actividad en el IFT no se limitó a sus labores como actriz, sino que se desempeñó a su vez en tareas de liderazgo en diferentes áreas culturales de la institución. En primer lugar, participó en la revista *Nai Teater* como crítica de espectáculos, reseñando los más destacados estrenos de la cartelera nacional y publicando críticas cinematográficas, contribuyendo así a formar el gusto del público del IFT y ampliar sus intereses. Sus reseñas aparecieron también publicadas en la revista *Di Idishe Froi*, afirmándose de esta manera en el ámbito judeo-progresista como una referente en el área.

Ya a partir de 1940, comenzó a desarrollar tareas pedagógicas en la institución, especialmente en cuanto a la educación artística de los niños y niñas, convirtiéndose finalmente en directora del Estudio Infantil (en ídish: *Kinder Studye*) que además de clases de teatro incluía lecciones de solfeo, plástica, ídish y un taller de danza, el cual llegó a tener más de 60 alumnos. El éxito del Estudio Infantil llevó a la creación en 1944 de un Estudio para Jóvenes, que buscaba continuar la formación de los niños para que luego pudieran ingresar al elenco como actores y actrices, así como atraer a nuevos integrantes provenientes de la juventud judía. Finalmente, estas experiencias educativas desembocaron en la creación en 1947 de una Escuela de Formación Dramática. En este sentido, el IFT fue pionero dentro del campo teatral independiente de Buenos Aires, ya que fue uno de los pocos teatros —junto

13. Para más información sobre este grupo teatral ver Fukelman, 2017.



Imagen de la obra *Caperucita*, dirigida en 1956 por Jordana Fain.
Fuente: Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

con *La Máscara* que fundó su escuela en 1950, y el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho fundado en 1951— que buscaron formar a sus intérpretes a través de un plan de estudios reglamentado. De esta forma, las tareas llevadas adelante bajo la conducción de Jordana Fain en cuanto a la educación artística de los niños y niñas, impulsaron la creación de una escuela teatral que hasta la década del 60 funcionó como un espacio de formación destacado dentro del campo teatral de Buenos Aires, de la cual egresaron importantes figuras de la escena nacional, tales como Jaime Kogan, Felisa Yeni, Manuel Iedvabni y, como veremos, la propia Cipe Lincovsky. Si bien Jordana Fain no formó parte de la



Foto de los y las activistas en la ceremonia de colocación de la piedra fundamental del edificio del IFT en 1946. Fuente: Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

conducción de la Escuela de Formación Dramática, sí integró el plantel docente, teniendo a su cargo las clases de interpretación actoral de segundo año. Asimismo, fue la única mujer que formó parte del jurado del premio internacional Kassner, otorgado por el IFT en reconocimiento a las mejores obras de la dramaturgia judía en el mundo. Asimismo, en numerosas oportunidades brindó conferencias y charlas acerca de historia del teatro y de análisis teatral, siendo reconocida por diversas audiencias como una experta en la temática.

Por otra parte, su experiencia con los niños y niñas, la llevó en 1956 a realizar su primer trabajo como directora teatral en el montaje de la obra *Caperucita Roja*, adaptación del escritor judío Eugenio Schwartz en 1956. Este espectáculo fue la primera obra del elenco del IFT que estuvo dirigido por una de sus integrantes femeninas. Fain volvió a desempeñarse como directora de los espectáculos orientados al público infantil en 1960 con *Pluft, el fantasmita* de María Clara Machado y en 1963 con *El espantapájaros que quería ser rey* de Agustín Malfatti¹⁴, pasando así

14. Los programas de mano de las obras mencionadas pueden encontrarse en el Archivo Teatro IFT, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

a integrar el “Equipo de dirección” del IFT, el cual tenía a su cargo la discusión colectiva de los aspectos artísticos de la temporada teatral.

De esta forma, su trabajo al interior del IFT le otorgó un importante reconocimiento dentro de la escena teatral nacional. Si bien continuó siendo integrante del IFT durante toda su vida, fue invitada a participar como actriz de otros proyectos artísticos de gran resonancia en el campo cultural argentino: en 1953 protagonizó la puesta de *Macbeth* realizada por el teatro independiente La Máscara y dirigida por David Licht, en 1957 fue convocada por Francisco Petrone para protagonizar la obra *Largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O’Neill en el Teatro Odeón, y ese mismo año actuó en el film *La casa del ángel* bajo la dirección de Leopoldo Torre Nilsson. Su gran reconocimiento en el campo artístico de la época se expresó en la obtención de la beca del Instituto de Cultura Italo-Argentino para realizar una estancia de perfeccionamiento artístico en Italia en 1959, gracias a la cual trabajó en el Piccolo Teatro di Milano, tomando contacto allí con importantes directores e intérpretes de la escena italiana¹⁵. En 1964 actuó en la película *El octavo infierno, cárcel de mujeres* dirigida por René Mugica, junto con actores como Leonardo Favio, Lautaro Murúa y Rosita Quintana. En 1966, en una de sus últimas actuaciones, protagonizó junto a la estrella del teatro ídich Joseph Buloff la obra *Los Hermanos Ashkenazi* de I. J. Singer en el Teatro Odeón.

En la siguiente generación de *iflles*, destacamos la labor de la reconocida actriz Cipe Lincovsky (1929-2015). Su caso es de alguna manera paradigmático de un recorrido completo por el IFT. Es hija de Joel Lincovsky, uno de los fundadores de la institución, miembro de su Comisión Directiva y reconocido dirigente icufista. Cipe se incorpora ya al Teatro siendo una niña cuando participó de las clases del Estudio Infantil: “Nací y me crié en el teatro y en una casa en la que se hablaba, se leía y se pensaba todo el tiempo en el teatro y la política. Además, papá fue uno de los fundadores del IFT, el teatro popular judío, donde después estudié” (Lincovsky, 2006: 20). Integró luego el Estudio Juvenil y unos años después se egresó de la Escuela de Formación, ingresando al elenco y pasando pronto a ser una de sus más importantes actrices. Como directora dio sus primeros pasos una vez egresada de la Escuela ya que, gracias a la formación pedagógica otorgada por el IFT, fue convocada para dirigir el círculo dramático del Club Scholem Aleijem. Si bien se trataba de un grupo teatral vocacional, esta experiencia le permitió a la actriz ejercer tareas vinculadas a la dirección actoral. Además, a pesar de que la Escuela Dramática del IFT no tenía materias dedicadas especialmente a la puesta en escena, los jóvenes integrantes del IFT podían desempeñarse como asistentes de dirección y formarse en el oficio de la mano de algunos de los más reconoci-

15. La propia Fain relata esta experiencia en una entrevista publicada en el diario icufista *Tribune* el 8 de mayo de 1959, 4.

dos directores de la escena nacional, dando así sus primeros pasos en la dirección teatral como asistentes.

Sin embargo, su carrera profesional experimentó su gran salto cuando en 1957 viajó junto a un grupo de teatristas independientes argentinos de filiación comunista al Festival Internacional de la Juventud celebrado en Moscú, donde representó algunas obras de la dramaturgia argentina. Según su propio relato (Lincovsky, 2006) allí conoció al joven dramaturgo alemán Thomas Christoph Harlan, quien la convocó a protagonizar su nueva obra *Ich selbst und keine Engel/ Yo solo y ningún ángel*, la cual mostraba los horrores del gueto y denunciaba la barbarie nazi. Cipe señala que fue convocada en su calidad de actriz judía para infundir realismo a la pieza y atribuye a esto su gran éxito entre el público y la crítica alemana, puesto que afirma que “esa obra la hacía la mujer judía, no la actriz. No era la actriz, sino la hija, la nieta, la prima, la amiga, la vecina de los seis millones de judíos la que estaba ahí. Era la representante de esos seis millones de judíos” (2006: 56). Siguiendo las enseñanzas de la pedagogía Stanislavskiana aprendidas en el IFT, la actriz utilizaba sus propias emociones para dotar de verdad escénica a su personaje. La obra fue dirigida por el polaco Konrad Swinarski y se presentó durante ocho meses el teatro Kongresshalle de Berlín occidental. La misma obra realizó también funciones en 1959 en Berlín oriental en el Berliner Ensemble, el teatro de Bertolt Brecht. Durante estos meses, Cipe realizó también presentaciones en ídich de *klein kunst*, como se denomina al teatro breve, tanto en Berlín como en las ciudades polacas de Varsovia, Lodz y Wroclaw¹⁶. Posteriormente, en 1961, filmó para la televisión alemana *Santa Juana de América*, adaptación cinematográfica de la obra del dramaturgo argentino Andrés Lizarraga, en la que interpretó a Juana Azurduy. A su regreso a la Argentina, Cipe retornó al IFT, pero no ya únicamente como actriz sino también como directora debutando en el rol en 1959 con la obra *Profundas Raíces* de Arnaud D’Usseau y James Gow. Sin embargo, a partir de la década del 60, se alejó de la institución para buscar su carrera profesional en el teatro y la televisión, adquiriendo gran reconocimiento en la escena artística argentina. Luego de su partida del IFT se destacó como artista de café-concert y protagonizó obras tales como *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee, *Filomena Marturano* de Eduardo De Filippo y *Madre Coraje*, en el papel de la muda en la ya citada puesta del IFT de 1953 y luego en el de *Madre Coraje* en la puesta de 1989 en el Teatro Cervantes bajo la dirección de Robert Sturúa.

A diferencia del caso de Jordana Fain, cuya trayectoria fue necesario reconstruirla a partir de los archivos y documentos históricos del período, en el caso de Cipe Lincovsky contamos con su propio relato en primera persona, recabado

16. La actriz relata estas experiencias en diversas entrevistas publicadas en diarios nacionales. Los recortes de las mismas pueden consultarse en el Fondo Cipe Lincovsky de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

mayormente en su autobiografía *Encuentros. Vida de una artista*, publicada en 2006 por el Grupo Editorial Norma. En este texto, la actriz y directora recorre los principales hitos de su carrera como artista, pero también relata algunos pormenores de su vida privada e indaga en diferentes aspectos de su vida personal que tuvieron incidencia en su carrera profesional. Es particularmente interesante el relato que la artista hace de su embarazo y del nacimiento de su hija Paloma. Allí, Cipe señala que el momento en el que decide llevar adelante un embarazo responde a una promesa hecha a su padre que quería ser abuelo, y comparte la preocupación que esto le provocó por las consecuencias que ello podría traer en su futuro como actriz, lo cual da cuenta de la fuerte interrelación entre el ámbito público y el privado en el caso de las mujeres artistas. Sin embargo, a pesar de cumplir con este mandato, la actriz no se vio obligada a elegir entre ser madre o continuar con su carrera artística, sino que partió a Alemania para protagonizar la obra de Harlan con su hija recién nacida, y pasó ocho meses con ella en el extranjero, algo que resultaba poco habitual para una mujer en la época y por lo que, según señala en su autobiografía, recibió fuertes críticas de parte de su entorno. De esta manera, contar con su propio testimonio nos permite acceder a su experiencia en un sentido más profundo, ya que nos acerca a los hechos a partir de su propia vivencia y subjetividad.

En este sentido, tanto Cipe Lincovsky como Jordana Fain, tuvieron que atravesar prejuicios y obstáculos para desarrollar su carrera profesional en espacios tradicionalmente dominados por hombres. No obstante, la participación activa de mujeres en las instituciones judías de izquierda, y particularmente en el Teatro IFT, facilitó su desarrollo dentro de la institución, contribuyendo así a su crecimiento en la profesión y a su reconocimiento dentro del campo artístico de la época.

4.—Palabras finales

A lo largo de este trabajo pretendimos visibilizar la labor de las mujeres en el teatro independiente judío de Buenos Aires, centrándonos en su más importante compañía teatral: el Teatro IFT. Como muchos de los teatristas independientes de la época, los integrantes del IFT poseían una orientación política de izquierda y concebían al arte como una herramienta para transformar la sociedad. A su vez, este teatro tenía la particularidad de estar afiliado al ICUF y en ese sentido, contaba con una importante tradición de militancia y participación en organizaciones sociales que contribuyó a definir su identidad como centro cultural integral. Las mujeres que participaron del IFT se beneficiaron así de las experiencias previas de militancia femenina en el movimiento judeo-progresista y de la institucionalización de su participación política y social en la OFI. Estos espacios crearon las condiciones de posibilidad y estimularon la participación de las mujeres, quienes pudieron así desempeñarse en cargos de gestión y liderazgo que tradicionalmente

estaban ocupados por hombres. Este tipo de organizaciones les brindaron a las mujeres judías oportunidades para desarrollar tareas fuera del espacio del hogar y comprometerse en una militancia activa a la par de sus esposos, que por lo general también formaban parte del IFT, rompiendo así con la división patriarcal que situaba al hombre en el espacio público mientras la mujer permanecía en el espacio privado encargándose del mantenimiento del hogar y la crianza de los hijos.

De esta forma, la Comisión Femenina lideró importantes campañas de recaudación de fondos, colaborando con el sostenimiento económico de la institución. Tuvo a su vez un papel destacado con respecto a las actividades orientadas al público infantil, contribuyendo a posicionar al IFT como un espacio de referencia para la educación artística de los niños y niñas. Un fenómeno similar sucedió en el caso de las integrantes del elenco artístico del Teatro, donde las mujeres tuvieron la posibilidad de estar a cargo de proyectos artísticos y desarrollar tareas de dirección y en este sentido, pudieron ir más allá del “techo de cristal” (Burin, 2008) de su profesión, que dificultaba que las mujeres ocuparan tareas de dirección en las compañías teatrales a las que pertenecían como actrices. Especialmente las figuras de Jordana Fain y Cipe Lincovsky se destacaron como integrantes fundamentales en la historia del teatro, y con su labor en la escena artística, tanto argentina como internacional, contribuyeron al reconocimiento del IFT por fuera de las fronteras del ámbito judío.

Las mujeres jugaron así un papel destacado en la configuración del teatro independiente judío, posicionando con sus acciones al IFT como un teatro de gran nivel artístico y fuerte compromiso político, así como un espacio de formación para las nuevas generaciones de argentinos. Este trabajo pretendió por tanto rescatar este aporte y contribuir así a una reconstrucción histórica que pueda dar cuenta del lugar que ocuparon las mujeres en el desarrollo de la cultura judía y argentina.

5.—Referencias bibliográficas

- ANSALDO, Paula (2021): “Entre el *biznes* y el arte: el sistema de estrellas en el teatro empresarial judío de Buenos Aires”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 43-118: 67-90.
- ANSALDO, Paula (2018): “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT)”. *Culturales*, 6: 1-27.
- AVNI, Haim (1983): *Argentina y la historia de la inmigración judía 1810-1950*. Buenos Aires, Editorial Universitaria Magnes-amia.
- BURIN, Mabel (2008): “Las ‘fronteras de cristal’ en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización”. *Anuario de Psicología*, 39-1: 75-86.
- CANNING, Charlotte (1993): “Constructing Experience: Theorizing a Feminist Theatre History”. *Theatre Journal*, 45-4: 529-540.
- CAPLAN, Debra (2013): *Staging Jewish Modernism: The Vilna Troupe and the Rise of a Transnational Yiddish Art Theater Movement*. Tesis doctoral, Harvard University.

- CASTELI DE MOOR, Magda (1995): "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina". En PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Galerna, pp. 175-185.
- CASTELI DE MOOR, Magda (1997): "Dramaturgas argentinas: Perspectivas sobre género y representación". En PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *El teatro y su mundo: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentina*. Buenos Aires, Galerna, pp. 271-285.
- CASTELI DE MOOR, Magda (2003): *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- DEVOTO, Fernando (2004): *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana;
- D. F. (1962): "La escuela dramática". *Revista XXX Aniversario Teatro IFT*, 26.
- DUBATTI, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- FEIERSTEIN, Ricardo (1993): *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires. Ed. Planeta.
- FUKELMAN, María (2018): "Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4: 1-28.
- FUKELMAN, María (2017): *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- GLICKMAN, Nora (1984): *La trata de blancas*. Buenos Aires, Pades.
- GLICKMAN, Nora (2000): *The Jewish white slave trade and the untold story of Raquel Liberman*, Nueva York, Garland Pub.
- GRINBERG, Lola (1951): "Mujeres en el trabajo del IFT". *Nai Teater*, 30: 54.
- LINCOVSKY, Cipe (2006): *Encuentros. Vida de una artista*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- MARIAL, José (1955): *El Teatro Independiente*. Buenos Aires, Editorial Alpe.
- MCGEE, DEUTSCH, Sandra (2010): *Claiming a Nation: A History of Argentine Jewish Women, 1880-1955*. Texas, Duke University Press.
- SANDROW, Nahma (1996): *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse, Syracuse University Press.
- SAURA CLARES, Alba (2014): "Exilios e insilios en las dramaturgas argentinas de Teatro Abierto: Griselda Gambaro, Aída Bortnik y Diana Raznovich". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 12: 253-268.
- SEIBEL, Beatriz (1992): "Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina". En FLETCHER, L. (comp.): *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria Editora, pp. 291-297.
- TAHAN, Halima (1998): *Dramas de mujeres*. Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, Biblioteca Nacional.
- TARANTUVIEZ, Susana (2013): "Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro argentino". *Revista Melibea*, 7: 167-182.
- VALOBRA, Adriana (2017): "Las mujeres de los Partidos Comunistas de Argentina y Chile entre los 30 y 60". *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 11: 23-46.
- VALOBRA, Adriana y YUSTA, Mercedes (eds.) (2017): *Queridas camaradas. Historias iberoamericanas de mujeres comunistas, 1935-1975*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- VISACOVSKY, Nerina (2015): "Mujeres judeo-progresistas en Argentina". *Arenal. Revista de historia de mujeres*, 22: 49-65.

6.—Fuentes

Revista *Nai Teater*, Fundación IWO-Instituto Judío de Investigaciones y Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

Revista *Nuevo Teatro*, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

Revista *Di Idishe Froi*, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

Diario *Tribune*, CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas).

Recortes periodísticos, Fondo Cipe Lincovsky, Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

Comunicado del Comité Pro Edificio Propio, Archivo Teatro IFT, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.

Programas de mano, Archivo Teatro IFT, Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz”.