

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico

Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.

- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Poéticas de modernización en el teatro independiente judío: la dirección artística de David Licht en el IFT

Paula Ansaldo*

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) nace con el nombre de IDRAMST (*Idishe Dramatishe Studye* – Estudio Dramático Judío) en 1932 en Buenos Aires como la primera compañía teatral judía 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, p. 81) y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. El IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes –tales como la asociación grupal, la promoción del teatro escuela, el objetivo de transformar la sociedad al propiciar las ideas de solidaridad, progreso y revolución– pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba sus representaciones únicamente en ídish, la lengua hablada por los judíos de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, el IFT se diferenciaba de sus compañeros del Movimiento de Teatros Independientes, pero también del resto de los teatros judíos de Buenos Aires que estaban dirigidos por empresarios y tenían una fuerte orientación comercial. Por el contrario, el IFT funcionaba de manera autogestionada e independiente del capital empresarial y su búsqueda de lucro, sustentándose a partir del aporte de sus asociados y del trabajo de sus activistas.

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

* IAE-UBA/CONICET/NEJ
paulansaldo@hotmail.com

en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco. Los integrantes del IFT buscaron desde el comienzo, crear un teatro 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 principalmente debido al flujo transnacional de directores y artistas judíos europeos, que trajeron bajo el brazo concepciones teatrales modernas con las que habían tomado contacto en las compañías teatrales de las que provenían. En este trabajo nos centraremos en la figura del director polaco David Licht, quien fue el director artístico del IFT desde 1938 hasta 1953. Los años en que Licht tuvo a su cargo la dirección del Teatro son reconocidos como la época dorada del IFT, el momento en el que la compañía se posicionó como una trinchera no solo política, sino artística. Partimos así de la hipótesis de que la participación de Licht en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética de la compañía, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

La dirección artística de David Licht

David Licht se incorporó a la dirección del IFT en 1938, luego de formar parte de la *Vilner Trupe* —una de las compañías teatrales judías de arte más importantes de Europa— y de desempeñarse en París como director de un teatro popular judío como el que el IFT estaba intentando crear: el *Parizer Yiddisher Avangard Teater* (PYAT). En este sentido, se trataba de un director experimentado, tal como señalaban en la revista *Nai Teater*, órgano de difusión del teatro: “el IFT ya está tan desarrollado que podemos permitirnos traer a un director del exterior, que dirigió el PYAT de París, de éxito en éxito” (junio de 1938)¹. 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.

¹ Todas las traducciones del idish al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista *Nai Teater* al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.

El IFT le otorgó a la tarea del director una importancia primordial que hasta entonces no había tenido en el teatro judío de Buenos Aires. En este sentido, la institución seguía el modelo de los teatros independientes de Buenos Aires y de los teatros judíos de arte, que no se basaban en la premienencia de las estrellas, sino en la construcción de un trabajo colectivo bajo la guía de un director que poseía un fuerte compromiso estético y que reemplazaba al primer actor como el corazón de la producción. Rechazaban así una “estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del ‘genio’ y el divismo del actor” (Dubatti, 2012, p. 82). En este sentido, la compañía proponía una forma de teatro grupal que se oponía al “teatro individualista” que primaba en los escenarios comerciales. Esta voluntad de constituirse como un teatro colectivo respondía por un lado a la ideología de izquierda de los integrantes de la institución que se basaba en la horizontalidad, el trabajo en grupo y la discusión en asamblea. Por el otro, seguía los lineamientos estéticos de los teatros de arte europeos como la *Vilner Trupe* y, sobre todo, del teatro soviético GOSET (Teatro Estatal Judío de Moscú), que ponían el acento en la construcción grupal por sobre las figuras individuales. El trabajo en ensamble se convirtió así, en uno de los elementos principales que caracterizaron la composición artística de las representaciones del IFT. En una nota publicada en *Nai Teater* Nro. 12, Emilio Satanowsky describía la estética de puesta en escena de Licht como “una plástica y un tránsito escénico que modela figuras, ritmos, para los que aprovecha a los actores, pero que en ningún caso destaca” y señalaba que en sus trabajos “prima la acción del movimiento y la del conjunto, antes que la del actor individual” (marzo de 1939, p. 50). En este mismo sentido, en una nota publicada en *Nai Teater* Nro. 25 (octubre de 1949), Nachman Dreschler incitaba a los críticos a evaluar las puestas del IFT desde su especificidad de teatro social y no con los mismos parámetros con los que se juzgaba al teatro profesional, en tanto que “la crítica está acostumbrada a criticar a individuos y no elencos, puesto que la crítica nunca conoció un colectivo artístico, educado en el pensamiento de que no existen roles grandes o pequeños”. Esta estética de ensamble era valorada por su originalidad también fuera de la colectividad judía, ya que el trabajo coral no era habitual en los escenarios porteños del período, donde por lo general –con excepción de los teatros independientes– aún se trabajaba con estructuras jerárquicas y primeras figuras.

A partir de la llegada de David Licht, la influencia del teatro soviético que el IFT tenía ya desde sus primeros años, se combinó con la herencia que éste traía de la *Vilner Trupe* dando lugar así al desarrollo de una estética propia, cercana a lo que Caplan (2018) denomina un “modernismo inclusivo”. El modernismo inclusivo consiste en una búsqueda de innovación en cuanto al lenguaje teatral, pero que incorpora elementos que provienen de la tradición, en lugar de romper con ella o posicionarse como su antagonista. Esta inclusión de la tradición teatral y literaria judía puede verse en la conformación del repertorio del IFT durante los años en que Licht fue su director. En primer lugar, Licht no eligió únicamente un repertorio preexistente ya probado y legitimado por otras compañías teatrales judías, ni recurrió tampoco únicamente a las obras de la dramaturgia universal en traducciones al idish, sino que creó un repertorio original para el Teatro, a partir de adaptaciones teatrales de cuentos y relatos de los más célebres escritores judíos, tales como Scholem Aleijem, I. L. Peretz y Méndele Moijer Sforim. Un ejemplo emblemático en este sentido es el de la obra *El sueño de Menajem Mendl*, estrenada en 1944, en la que Licht realizó una adaptación teatral de las historias del que quizás fuera uno de los personajes más famosos de Scholem Aleijem, cuyo éxito fue tal que se representó más de cincuenta veces. De esta forma, en lugar de luchar contra la tradición o negarla, las adaptaciones de Licht incorporaron personajes y motivos provenientes del folklore y de la literatura judía. Asimismo, Licht desarrolló la composición plástica y de movimiento de los actores utilizando la gestualidad de las prácticas religiosas e incorporó arreglos musicales a partir de melodías litúrgicas y canciones tradicionales judías. Los procedimientos de puesta en escena provenientes de la modernización europea se fusionaron así, con elementos que venían de la tradición judía. La conciencia que tenían los integrantes del IFT de estar creando una forma escénica original a partir de la fusión de lo nuevo y lo viejo, de lo innovador y lo tradicional, aparece ya en el programa de mano de la obra *Bajo el puente* (1939), donde puede leerse: “El IFT no imita sistema y no está supeditado a ninguna tendencia; es solo un teatro experimental que anhela desde las tablas fusionar lo artístico y lo literario”.

A su vez, bajo la guía de Licht el elenco del IFT montó obras provenientes del teatro universal en traducciones al idish, tales como *El mercader de Venecia* de William Shakespeare en 1944, *Los bajos fondos* en 1942 y en 1949 *Yegor Bulichev* de Máximo Gorki, *Todos los hijos de Dios tienen alas*

de Eugene O'Neill en 1945, "El delator", uno de los episodios de la obra *Terror y Miserias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht en 1949 y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950. 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 traduciendo a su idioma. Estas obras atraían también al público no judío, ya que se trataba de autores aún poco representados en la escena nacional, tales como Arthur Miller o Bertolt Brecht. 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.

Por otro lado, 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 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 concepciones 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, 2003, p. 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. 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, 2010).

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” (2006, p. 25). En este mismo sentido, 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. Además, 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*, y 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 ídish. En numerosos documentos de la época, se señala que el elenco tenía que realizar funciones especiales a la medianoche, para permitir que los actores del teatro nacional pudieran asistir después del horario en el que trabajaban en sus respectivos elencos, contando 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”. 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. David 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 Nalé Roxó 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, 2003, p. 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 ver-

bosidad del drama: fue la plasticidad de las figuras. Sin darse cuenta, usted hace cine mudo.²

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 pertenecía y formación dentro de la tradición del teatro ídish, 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 lograr transmitir sentimientos e ideas con independencia de la comprensión de los diálogos. Como ha señalado Caplan (2018), los teatros judíos de arte europeos habían necesitado desarrollar una poética visualmente atractiva para mantener la atención del público que no era ídish 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 ídish– 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 vía 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– adquirían tanta importancia como la interpretación de los actores, tal como sucedía en el teatro de Max Rein-

² 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.

hardt³. 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 (*La Hora*, 16 de marzo de 1943).⁴

Debido a estas razones, consideramos que la llegada de Licht a la Argentina funcionó como una vía de ingreso para procedimientos de puesta en escena que constituyeron 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.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos indagado en algunos elementos de la poética de puesta en escena desarrollada por el Teatro IFT bajo la dirección de David Licht, que posicionaron a la compañía como un teatro de innovación dentro del circuito teatral porteño. Intentamos mostrar así la manera en la 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.

De esta manera, los directores judíos como David Licht que llegaron a la Argentina, trajeron bajo el brazo poéticas de modernización teatral que influyeron notablemente en el campo teatral nacional: las concepciones teatrales de Konstantin Stanislavski, la estética de ensamble del teatro soviético, las ideas de puesta en escena de Max Reinhardt, la obra de Bertolt

³ 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.

⁴ 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, que se encuentran en el Archivo Teatro IFT, CeDoB "Pinie Katz".

Brecht y Arthur Miller, y la voluntad de formar nuevas generaciones de intérpretes a partir de la creación de escuelas dramáticas. Luego de la llegada de Licht, estos elementos contribuyeron a posicionar al Teatro IFT como un espacio de experimentación que despertó el interés de los círculos artísticos y las audiencias porteñas, quienes asistieron a sus espectáculos 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.

Referencias bibliográficas

- Caplan, D. (2018). *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Lincovsky, C. (2006). *Encuentros. Vida de una artista*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- McGee Deutsch, S. (2010). Entrevista a Cipe Lincovsky, Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Pellettieri, O. (ed.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Nueva Generación.