

Debates en torno a la profesionalización en el teatro independiente de Buenos Aires: el caso del IFT¹

Paula Ansaldo²

Resumen

El teatro independiente surgió en Buenos Aires en 1930 a partir de la fundación del Teatro del Pueblo. Dos años después de la creación de este grupo, se constituyó el IFT (*Idisher Folks Teater*-Teatro Popular Judío), la primera expresión del teatro independiente en el campo teatral judío. Entre las décadas del 40 y el 60, el IFT experimentó un gran crecimiento institucional que le permitió encarar el proyecto de profesionalizar al elenco mediante un sueldo estable. El reclamo de profesionalización no se produjo únicamente en el IFT, sino que respondió a una serie de cambios que por ese entonces estaban sucediendo en todos los teatros independientes del período, donde los principios fundantes del Movimiento en sus primeros tiempos empezaban ya a ser cuestionados. En este trabajo abordaremos entonces la manera particular en la que este debate se desarrolló en el seno del Teatro IFT. Para indagar en esta problemática nos serviremos tanto del material de archivo perteneciente al Teatro, como de los testimonios de quienes fueron integrantes de la institución durante estos años. De esta manera, a partir del estudio del caso del Teatro IFT, buscaremos dar cuenta de los debates por la profesionalización en el teatro independiente argentino e indagar en las consecuencias que este conflicto tuvo para la continuidad de esta compañía teatral.

Palabras clave: teatro independiente; IFT; teatro argentino; cultura judía; profesionalización

SUMARIO

Introducción | El IFT, un teatro societario | El elenco del IFT y la búsqueda de profesionalización | La última generación de *iftlers*, | Palabras finales | Bibliografía.

¹ Artículo de investigación postulado el 26-3-2021 y aceptado para publicación el 30-09-2021

² Profesora Investigadora en la Universidad de Buenos Aires. Contacto: paulansaldo@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9105-5431>

Introducción

El teatro independiente surgió en Buenos Aires en 1930 a partir de la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, y se posicionó 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”³ y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. Dos años después de la creación de este grupo se constituyó el IDRAMST (*Idishe Dramatishe Studye*: Estudio Dramático Judío) que pasará en 1937 a llamarse IFT, siglas de *Idisher Folks Teater* (Teatro Popular Judío), la primera expresión del teatro independiente en el campo teatral judío. Si bien no todos los grupos que adscribían al concepto de teatro independiente tenían las mismas características, es posible identificar una serie de rasgos que nos permiten hablar de una poética y una concepción de teatro en común, de la que el IFT formaba parte. Como señala María Fukelman, “todos los grupos pretendían hacer ‘buen teatro’; todos los grupos se oponían a la utilización del teatro como un bien de mercado; al considerar que esta era la lógica imperante en la escena, todos los grupos pretendían renovarla; ninguno de los grupos tenía un objetivo económico detrás de su accionar”⁴. Estos teatros buscaban así independizarse del empresario teatral y de la preocupación por la taquilla, desarrollando diferentes formas de autogestión. Se independizaban también del actor cabeza de compañía, dando lugar a formas de organización grupales que buscaban reemplazar la jerarquización de las primeras figuras, otorgándole en cambio una gran importancia al director de escena. El Teatro IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes, 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 ídich, la lengua hablada por los judíos de Rusia y

³ Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012, p. 81.

⁴ Fukelman, María, “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, Buenos Aires, 2017, pp. 298-299.

Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, el IFT fue la primera y más duradera compañía teatral independiente que formó parte del teatro judío de Buenos Aires: un circuito constituido por y para la numerosa población judía radicada en la Argentina⁵, cuyo auge se desarrolló entre las décadas del 30 y el 50⁶.

Los fundadores del IFT eran en su mayoría obreros y artesanos que provenían de los elencos vocacionales pertenecientes a los círculos obreros judíos de izquierda, por lo que no se dedicaban exclusivamente a la actividad artística ni su sustento provenía de dicha actividad. 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 para los cuales el desinterés económico de los actores y actrices era un principio fundamental que les permitía escapar a la lógica del mercado y la búsqueda de ganancias. Los integrantes del IFT consideraban que eran las pretensiones comerciales del empresario las que impedían mejorar el contenido y elevar el 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. Concebían en cambio al teatro como una herramienta para movilizar las conciencias de los espectadores, tal como lo proponía Romain Rolland en su *Teatro del Pueblo*⁷, y 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. Los integrantes del Teatro buscaban por tanto instruir a los espectadores tanto

⁵ Se estima que desde 1889 hasta 1940, llegaron a la Argentina más de 225 mil judíos. Ver: Avni, Haim, *Argentina y la Historia de la Inmigración Judía 1810-1950*, Buenos Aires, Editorial Universitaria Magnes-AMIA, 1983.

⁶ El circuito teatral judío comienza a desarrollarse en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX, con el comienzo de la inmigración masiva de judíos a la Argentina, y experimenta un gran auge entre las décadas del 30 y el 50, momento en el cual Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de importancia internacional. Durante esta época dorada, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros destinados al público ídich parlante, que realizaban funciones a sala llena de martes a domingo, con doble función los fines de semana. Los teatros empresariales Soleil, Excelsior, Ombú y Mitre, sumados a los cafés Cristal e Internacional –donde se presentaban espectáculos musicales a la manera del café concert– conformaron un amplio y variado circuito teatral completamente representado en ídich que tuvo una gran afluencia de público durante toda la primera mitad del siglo XX. Para un mayor desarrollo sobre el circuito teatral judío de Buenos Aires ver: Ansaldo, Paula, 2021, “Entre el biznes y el arte: el sistema de estrellas y el teatro empresarial en el circuito teatral judío de Buenos Aires”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 43 (118), pp. 67-90.

⁷ Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* en 1903, pero recién en 1927 se tradujo al español y sus ideas comenzaron a tener gran repercusión en Buenos Aires.

en materia política como estética. En esta vocación pedagógica los guiaba la convicción de que el pueblo asistía al teatro no solamente en busca de diversión, sino también con la intención de aprender. Seguían así la popularizada frase de 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”. En consonancia con estos objetivos, todas las entradas se vendían a precios populares, de manera tal que todos estuviesen en condiciones de poder pagar el precio establecido y asistir a las representaciones. La institución se financiaba así mediante el aporte de sus socios, quienes pagaban una cuota mensual destinada al mantenimiento del Teatro.

En las décadas del 40 y el 50, el IFT experimentó un gran crecimiento institucional, llegando, en 1957, a tener más de cinco mil socios. Este importante desarrollo permitió que el proyecto de profesionalizar al elenco mediante un sueldo estable se convirtiera en una meta alcanzable para el Teatro. Durante estos años, la posibilidad de concretar la profesionalización se debatió extensamente al interior de la institución y se ensayaron diversas estrategias orientadas a juntar los fondos necesarios para llevarla adelante. Esta voluntad de profesionalizar al elenco no fue un proceso aislado que se produjo únicamente en el IFT, sino que respondió a una serie de reclamos que por ese entonces estaban surgiendo en todos los teatros independientes del período, donde los principios fundantes del Movimiento en sus primeros tiempos empezaban ya a ser cuestionados.

En este trabajo abordaremos entonces la manera particular en la que este debate se desarrolló en el seno del Teatro IFT. Para indagar en esta problemática nos serviremos tanto del material de archivo perteneciente al Teatro □ que se encuentra principalmente en el Archivo Teatro IFT del Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz” y en las colecciones personales de algunos de sus miembros □, así como de los testimonios de quienes fueron integrantes de la institución durante estos años, tanto aquellos testimonios preexistentes como los recabados en el curso de esta investigación por medio de entrevistas semi-estructuradas a partir de las herramientas de la historia oral. Las entrevistas no solo nos brindaron información y datos sobre el modo de funcionamiento del Teatro IFT durante esta etapa, sino que también nos permitieron acceder a las experiencias de los protagonistas dado que, como señalan Laura Benadiba y Daniel Plotinsky:

Los principales aportes de las fuentes orales en el proceso de investigación son facilitar la comprensión de la subjetividad de la experiencia humana, contribuyen a llenar lagunas de información fáctica, agregan puntos de vista adicionales acerca de sucesos ya documentados.⁸

Asimismo, para indagar en las dinámicas del teatro judío independiente de Buenos Aires, partimos de la noción de campo teatral que Osvaldo Pellettieri⁹ adopta a partir del concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu. Bourdieu entiende al campo, no como un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, sino como un sistema de líneas de fuerza formado por agentes o sistemas de agentes que se oponen o se agregan confiriéndole de esta forma al campo una estructura dinámica, variable en el tiempo a partir de las interacciones entre dichos agentes¹⁰.

De esta manera, a partir del estudio del caso del Teatro IFT y su desarrollo en el campo teatral independiente de Buenos Aires, nos proponemos dar cuenta de los debates por la profesionalización en el teatro argentino e indagar en las consecuencias que este conflicto tuvo para la continuidad de esta compañía teatral. Buscaremos contribuir así a la historiografía teatral argentina, a la historia del teatro independiente de Buenos Aires y, a su vez, a la historia del teatro judío en el país.

El IFT, un teatro societario

El modo de organización societario fue un rasgo distintivo del IFT que lo diferenció tanto de otros teatros judíos del mundo como del resto de los teatros independientes de Buenos Aires. La estructura societaria se basaba en el principio de que el verdadero sustento del teatro no debía depender de la venta de entradas sino del aporte de sus socios. Esta herramienta de financiación se complementaba también con el trabajo de los integrantes del elenco artístico y de los activistas del IFT quienes, como hemos dicho,

⁸ Benadiba, Laura y Plotinsky, Daniel, *De entrevistadores y relatos de vida. Introducción a la historia oral*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2005, p. 54.

⁹ Pellettieri, Osvaldo, *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2018.

¹⁰ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 9.

realizaban sus tareas de manera gratuita. La institución se estructuraba así a partir de tres elementos: una comisión directiva constituida mayormente por intelectuales de izquierda que se encargaban de la dirección societaria y política de la institución, compuesta por 17 miembros (Presidente, Vicepresidente, Secretario, Prosecretario, Tesorero, Protesorero, 11 vocales y 2 suplentes), elegida y renovada mediante votación en asamblea de socios; un colectivo artístico (el *shpiler colectiv*) que tenía a su cargo la realización escénica, el vestuario, iluminación, etc., así como la formación del elenco teatral estable, que gracias al apoyo de los activistas podía dedicarse plenamente a las tareas creativas; y un director artístico, que era quien dirigía el elenco y las puestas en escena de las obras.

De esta forma, el IFT tomaba un modelo de organización y una forma de financiación económica que se utilizaba en los centros culturales y deportivos, las bibliotecas y otras instituciones judías, especialmente entre las organizaciones de izquierda. En este sentido, el IFT formaba parte integral de la izquierda judeo-progresista¹¹, como se denominaban por entonces a los judíos de orientación comunista, cuyas instituciones experimentaron un gran crecimiento durante esos años, y se posicionaba como un espacio de militancia no solo artística, sino también política. Esta filiación se formalizó en 1941, con la incorporación del IFT en la Federación ICUF (*Idisher Cultur Farband*-Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina)¹², creada ese mismo año con el objetivo de nuclear a todas las instituciones judías de izquierda de la Argentina. El ingreso al ICUF dotó al IFT de un marco institucional y de una pertenencia ideológica alineada con el judaísmo progresista pro-soviético.

A lo largo de los años, la institución fue ampliando su base societaria gracias al éxito de las funciones de la compañía teatral y a la incorporación de nuevas actividades que fueron delineando cada vez más claramente un perfil de centro cultural integral. De esta forma, el Teatro fue sumando actividades tales como un coro, una orquesta, una

¹¹ En ese entonces la izquierda judía (en ídish *linke*) estaba constituida por los bundistas (socialistas), los linke poalesionistas (sionistas-socialistas) y los progresistas (comunistas).

¹² El ICUF central de Buenos Aires reunió diversas instituciones entre las cuales se encontraban escuelas (como por ejemplo Jaim Zhitlovsky, Janus Korchak y Domingo Faustino Sarmiento), clubes (Centro Cultural y Deportivo I. L. Peretz, Asociación Cultural y Deportiva Scholem Aleijem, Colonia Zumerland, Club Israelita de Avellaneda) y centros culturales (Centro Cultural David Bergelson, Centro Cultural Israelita Dr. E. Ringelblum, Centro Cultural Peretz Hirschbein).

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 contribuyó a reafirmar su carácter societario y el sentimiento de pertenencia de sus socios, 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.

Debido a este gran crecimiento, el IFT se embarcó entre 1946 y 1952 en la tarea de construir un edificio propio que pudiera albergar una sala teatral donde presentar las obras del elenco, así como también dar lugar al resto de las actividades que la institución había ido incorporando a través del tiempo. Gracias a una enorme campaña de recaudación de fondos y donaciones, el edificio fue inaugurado en 1952 convirtiendo al IFT en el primer teatro independiente en poseer una sala propia. La construcción de un edificio para el Teatro no constituyó únicamente un hito a nivel simbólico, sino también desde un punto de vista práctico, ya que las dimensiones del nuevo edificio le permitieron al IFT contar con un espacio propicio para desarrollar nuevas propuestas, sin comprometer por ello los tiempos de ensayo, ni las funciones teatrales. Asimismo, desde 1957, el IFT comenzó a presentar sus obras teatrales en español, en detrimento del ídich, permitiendo así que nuevos espectadores judíos y no-judíos pudieran asistir a sus representaciones¹³.

De esta forma, a partir de mitades de la década del 50, se potenciaron las actividades que ofrecía la institución, y se buscó transformar el IFT en un importante foco cultural de la ciudad, en sintonía con el crecimiento de las actividades culturales que por entonces se estaba produciendo en todo el país. A la Escuela de Formación Dramática, se le sumó una escuela de ballet y un curso de iniciación musical, que se habían interrumpido por falta de espacio. En octubre de 1957 se inauguró la Sala de Exposiciones del IFT, con una gran muestra de escultura y pintura, que contó con obras de artistas de gran renombre en el país, tales como Juan Carlos Castagnino, Lino E. Spilimbergo, Raúl Soldi y Luis Falcini, y se realizó una exposición retrospectiva de la obra de Antonio Berni que

¹³ Sobre el cambio idiomático en el IFT ver: Ansaldo, Paula, 2018, “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)”, *Culturales*, (6), pp. 1-27

reunía treinta años de producción artística del reconocido pintor. En 1959 se fundó un cine-club que se reunía todos los miércoles, y que para 1960 ya contaba con 300 asociados. Asimismo, la institución comenzó a programar periódicamente ciclos de conferencias sobre teatro e historia, denominados “actos culturales”. Durante esos años, se organizaron también múltiples conciertos y eventos musicales. Entre los ejemplos más destacados encontramos la presentación en el IFT de la cantautora chilena Violeta Parra en mayo de 1961, y la del poeta Armando Tejada Gómez en junio de 1964, quien presenta su espectáculo “Poemas y canciones del horizonte”, acompañado por la entonces desconocida cantante tucumana Mercedes Sosa, junto con los folkloristas Oscar Matus y Tito Francia¹⁴, convirtiendo al IFT en un espacio de presentación de la nueva canción latinoamericana que por ese entonces ya tenía una gran difusión entre la juventud de izquierda. Mención aparte merecen las actividades del Departamento Infantil fundado en 1961, por iniciativa de la Comisión Femenina, con el fin de nuclear una multiplicidad de actividades destinadas a los niños y niñas que ya se estaban realizando en la institución. El Departamento Infantil tomaba bajo su órbita la escuela de ballet, las clases de iniciación musical y flauta y las de interpretación teatral, el cine-club infantil llamado “Pibelandia” (que funcionaba el 1^{er} y 3^{er} domingo de cada mes), la programación de los espectáculos infantiles y el teatro de títeres.

De esta forma, el IFT amplió su identidad como compañía teatral para convertirse en un verdadero centro cultural. La institución puso su espacio y su posición legitimada dentro del campo cultural de la época al servicio de nuevas expresiones artísticas, estableciéndose así, como un espacio de referencia ya no únicamente para el Movimiento de Teatros Independientes y la escena teatral, sino para el campo de la cultura toda. A partir de entonces el IFT comenzó a presentarse en sus comunicados y programas como “Gran casa de cultura” y a enfatizar su carácter de centro cultural por sobre su identidad como compañía teatral. Como veremos, esto traerá una serie de cambios y conflictos al interior del IFT, que contribuirán fuertemente a la redefinición de su identidad como institución cultural.

¹⁴ Esta reconstrucción está hecha a partir de los programas de mano y los documentos encontrados en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

El elenco del IFT y la búsqueda de profesionalización

Debido al gran crecimiento institucional que el IFT experimenta durante esos años, los integrantes del elenco comienzan a demandar, hacia mitades de la década del 50, que se incluya la profesionalización de los actores y actrices entre los objetivos más urgentes de la institución y, por primera vez empiezan a aparecer en los comunicados y publicaciones del Teatro referencias al plan de profesionalizar al elenco en el futuro. En palabras de Samuel Achun, uno de los principales dirigentes societarios del IFT, a partir de 1957 “el elenco plantea que deben recibir un pago por su labor, aduciendo que ensayar o actuar luego de las horas de trabajo es un esfuerzo muy grande”¹⁵.

Esta exigencia de profesionalización no era un reclamo que se producía únicamente en el IFT, sino que, como hemos señalado, era consecuencia de una serie de cambios que estaban ocurriendo a lo largo de todo el Movimiento de Teatros Independientes. Ya en 1955, el teatrista y teórico José Marial afirmaba en su libro dedicado al teatro independiente que “en general la tesis de la profesionalización como etapa superior, como culminación de un proceso parcial, es compartida por la mayoría de los integrantes del movimiento”¹⁶. Esto se debía a que, a lo largo de los años 50, se habían producido una serie de transformaciones en el campo teatral de Buenos Aires que llevaron a los grupos independientes a poner un mayor énfasis tanto en la formación de sus actores y actrices, como en la realización de puestas en escena de mayor calidad. Pellettieri señala que, a mediados de la década del 50, “comenzaron a escucharse dentro del mismo seno del movimiento, voces que denunciaban la automatización de la puesta en escena (...) y se cuestionaba su falta de respuesta a las nuevas exigencias estéticas y sociales”¹⁷. Eso respondía también a las mayores pretensiones que ya tenían los espectadores del teatro independiente y a la necesidad de brindar espectáculos de calidad que pudieran competir con los nuevos entretenimientos a disposición del público, como la televisión y el teatro comercial, que por esos años comenzaba a dar un mayor lugar a las propuestas de lo

¹⁵ Achun, Samuel, “Repasando la historia”, *Teatro IFT. 50 Aniversario*, 1982, p. 22.

¹⁶ Marial, José, *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Editorial Alpe, 1955, p. 225.

¹⁷ Pellettieri, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002, p. 86.

que Dubatti denomina “teatro profesional de arte”¹⁸. Así, para lograr brindar espectáculos que estuvieran a la altura de las nuevas circunstancias, la profesionalización de los miembros de los teatros independientes aparecía como un paso fundamental, ya que como señalaba Pedro Asquini en la revista *Platea*: “mientras el actor tenga que trabajar ocho horas diarias en cosas ajenas y llegue al teatro con los últimos restos de sus energías, sin comer, lleno de problemas, será muy difícil presentar un espectáculo de total jerarquía”¹⁹. También en las publicaciones del IFT de esos años queda claramente evidenciada la conciencia que tenían sus integrantes de la necesidad de la profesionalización para alcanzar un mayor nivel en sus representaciones. Por ejemplo, ante la asamblea de socios, en diciembre de 1960, afirmaban: “Tenemos grandes perspectivas para el futuro. Pero para poder proseguir tenemos que solucionar algunos problemas básicos: debemos profesionalizar a un grupo de integrantes del elenco, para que puedan entregarse de lleno a la tarea teatral”²⁰. Sin embargo, como sostiene Pellettieri:

Esta actitud iniciaba una polémica abierta contra la estética y la ética del teatro independiente, que siempre había privilegiado la práctica, la militancia y la producción constante de espectáculos destinados a “educar al pueblo”, sin poner demasiado énfasis en la formación de actores ni en los problemas de la poética teatral.²¹

Si bien el IFT había sido uno de los primeros grupos independientes en desarrollar una escuela de formación para sus intérpretes y siempre le había otorgado una gran importancia al aspecto estético de sus representaciones, el principal objetivo de la institución seguía siendo educar a las masas y en este sentido, consideraba a sus integrantes como activistas antes que como artistas. Por esta razón, el IFT, al igual que

¹⁸ Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012, p. 123.

¹⁹ La revista *Platea* organizó en 1959 una mesa redonda destinada a debatir el tema: “¿Debe profesionalizarse el teatro independiente?”, en la cual participaron: Leónidas Barletta, Onofre Lovero, Pedro Asquini, Oscar Ferrigno y Alberto Rodríguez Muñoz.

²⁰ El informe de esta asamblea de socios se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

²¹ Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana, 2006, pp. 259-260.

la mayoría de los teatros independientes de los primeros tiempos, seguían los postulados de Barletta y su Teatro del Pueblo y consideraban incompatible con los objetivos del teatro independiente el ejercicio de la profesión en otros ámbitos como el teatro empresarial o el cine. El reglamento que regía la labor actoral en el IFT incluso establecía explícitamente que: “Ningún integrante del elenco artístico del IFT podrá presentarse en ninguna función, sala teatral, audición radial y en general en ningún espectáculo ajeno a los realizados por el IFT, sin el permiso de la dirección del mismo, o de la instancia que supervisa sus actuaciones”²². El reglamento establecía también claramente el horario que debían cumplir los integrantes del elenco, que se extendía desde las 17.30 hasta las 24 hs. lo cual les impedía participar de cualquier tipo de actividad artística sin autorización del Teatro. Un ejemplo emblemático en este sentido fue la actuación de la actriz Jordana Fain en la obra *Largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O’Neill en el Teatro Odeón en 1957, a la cual fue convocada por el reconocido actor Francisco Petrone. En esa oportunidad el IFT autorizó la participación de la actriz, con la condición de que en el programa apareciera como “invitada especial del Teatro IFT”, y que entregara el salario que recibiera a la institución²³. Esto demuestra que el IFT todavía seguía para ese entonces la disciplina de los primeros tiempos que buscaba evitar que surgieran individualidades por sobre el colectivo artístico, y que seguía considerando que recibir dinero a cambio de su labor podía corromper los ideales de los artistas²⁴. En este sentido, tanto Leónidas Barletta como José Marial, alertaban sobre los peligros de que la profesionalización llevara a una inevitable comercialización de la escena independiente, es decir, a “desvirtuar en su esencia el teatro, sacarlo de su cauce artístico, para incursionar por zonas que hacen a un aspecto remunerativo o de personal lucimiento distorsionándolo de su misión específica”²⁵. El temor residía en que la profesionalización y el compromiso de tener que pagar una remuneración mensual obligara a los teatros a abandonar los riesgos artísticos y a montar únicamente obras que resultaran éxitos de

²² Este reglamento se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”, y establecía las obligaciones de los miembros del elenco, y las sanciones y penalidades que podían sufrir de no cumplir con ellas.

²³ Ver las entrevistas de la autora a Manuel Iedvabni y Rosa Rapoport, julio de 2015 y marzo de 2017.

²⁴ Sin embargo, cabe aclarar que ya desde 1953, los miembros del colectivo artístico habían comenzado a recibir una pequeña bonificación en calidad de viáticos.

²⁵ Marial, José, *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Editorial Alpe, 1955, p. 225.

público garantizados, dejando así de lado los objetivos políticos y estéticos que le daban forma al Movimiento.

No obstante, para la década del 60, los debates acerca de la necesidad de profesionalizar a sus actores y actrices ya se producían en todos los grupos independientes. A largo de los años 50 habían ido apareciendo mayores oportunidades de vivir de la profesión actoral, lo cual había despertado la preocupación de que esta posibilidad alejara a los intérpretes de la escena independiente. Encontramos registro de estas consideraciones en las actas de las asambleas del IFT donde se comienza a plantear que la institución debe “analizar sus principios y alcanzar una nueva etapa organizativa y artística que la hora reclama, puesto que no es ya posible utilizar los métodos vetustamente románticos de la primera etapa del movimiento”. Sin embargo, afirmaban también que “la palabra profesionalización resulta muy fácil de decir, pero muy difícil de realizar”²⁶, poniendo en evidencia las dificultades que la profesionalización traía aparejada.

De esta forma, conscientes de la necesidad de profesionalización, pero también del riesgo que conllevaba supeditarla a los ingresos de la taquilla, el Teatro IFT empieza a poner en práctica una serie de medidas que buscaban alcanzar este objetivo por vías alternativas. Por un lado, algunas de las integrantes del elenco empiezan a desempeñarse como maestras de teatro en las escuelas de la red icufista, lo cual les permitía tener acceso a un sueldo mediante un trabajo relacionado con su carácter de artistas²⁷. Sin embargo, esto resultaba insuficiente para permitirles liberarse del resto de sus actividades y dedicarse de manera total a la labor teatral. Es así que, en 1961, el IFT lanza un sistema de abonos cuyo objetivo era conformar una audiencia estable y permanente que pudiera brindarle al Teatro mayor seguridad económica. Los miembros del IFT consideraban que la única forma de conseguir profesionalizar al elenco era aumentando la cantidad de espectadores que asistía a la institución. Esta nueva estrategia buscaba por tanto atraer a los amantes del arte que podían encontrar en el IFT un espacio donde satisfacer sus necesidades culturales. Es por esto que el abono incluía no solo las obras teatrales del IFT, sino también una gran variedad de

²⁶ Actas de una asamblea realizada en diciembre de 1960, Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

²⁷ La actriz Martha Gam, por ejemplo, fue en los años 60 la profesora de teatro en la escuela Sarmiento, perteneciente al ICUF y única escuela de la red que continúa funcionando hasta hoy.

espectáculos: teatro, cine, actos culturales, conciertos, espectáculos infantiles, e incluso acceso gratuito a una función mensual de otro teatro independiente, como Fray Mocho o La Máscara. El abono brindaba también una gran flexibilidad a la hora de utilizarlo, pensado para la comodidad del abonado: incluía una categoría individual que constaba de cinco localidades por mes y una familiar de diez localidades por mes, los espectáculos para los cuales usarlas podían elegirse libremente y las entradas eran transferibles. Por todo esto, el abono se presentaba como una compra conveniente para todo aquel que fuera, o quisiera ser, espectador habitual del IFT, y se publicitaba con la leyenda “El abono del teatro IFT significa más cultura por menos dinero”.

En este sentido, resulta interesante analizar cómo la utilización del sistema de abono da cuenta de un cambio sustancial en la identidad de la institución. Mientras que durante sus dos primeras décadas, el IFT se consolidó y se sustentó mediante el aporte y el apoyo de sus socios, en 1960 se ve impelido a recurrir a las mismas herramientas que otros teatros del mundo utilizaban para atraer al público: un intercambio claro de dinero por servicios que resultara conveniente para el espectador. Así como en los años 30, los activistas del IFT habían lanzado una campaña de socios para garantizar el sustento de la institución, en los 60 buscaban lograr tres mil abonados para profesionalizar al elenco. Encontramos incluso una repetición de la retórica utilizada en las campañas de socios, pero esta vez tendientes a conseguir abonados, en frases tales como “Abónese y abone a sus familiares y amigos”, que nos remite a la fórmula con la que durante años se cerraron todas las comunicaciones del IFT: “Hágase socio, y asocie a sus familiares y amigos”. Sin embargo, el modelo del abonado ya no implicaba el sentido de pertenencia ni la participación activa que suponía la categoría de socio, ni tampoco el compromiso con los objetivos políticos de la institución o el acuerdo con la ideología de sus integrantes. El abono suponía una transacción beneficiosa que ofrecía actividades culturales a cambio de un dinero mensual, y que debía renovarse año a año. En este sentido, el abono estaba destinado al público general para quien la figura del asociado resultaba ajena, y no ya específicamente a la colectividad judía. Si bien el abono no reemplaza al sistema de socios y de hecho los asociados –al igual que los estudiantes y obreros– contaban con un descuento en la compra del mismo, la incorporación de la

figura del abonado abre una nueva etapa en la historia del IFT, como señalaban en la revista *Teatro Nuevo* de julio de 1961:

Nuestro teatro ha iniciado una nueva etapa de su continuo desarrollo. ¿Cómo caracterizar este nuevo momento de su ciclo cultural? Podríamos definirlo sintéticamente como la etapa del abono (...) Su abono mensual a los espectáculos del IFT tiene dos objetivos fundamentales: 1° ofrecer lo mejor al alcance de todos, y 2° jerarquizar a nuestros artistas para que puedan brindar al público espectáculos de alto nivel.

Puede verse como en los propios integrantes de la institución existía una clara conciencia de estar ensayando una nueva experiencia dentro del IFT. Esta iniciativa se complementaba con otras medidas, compartidas también por otros teatros independientes, como la solicitud de créditos al Fondo Nacional de las Artes, que comienzan a realizar a partir de 1962, destinados a cubrir el presupuesto del montaje de las obras de la temporada, sostener la Escuela Dramática, y organizar giras por el interior del país²⁸.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, para 1966 la profesionalización del elenco era todavía una promesa no concretada: ni el abono, ni las diferentes iniciativas para ampliar la cantidad de público habían traído un aumento en los ingresos de la institución, razón por la cual la Comisión Directiva se negaba a destinar dinero al pago de remuneraciones para los actores y actrices. Esto había provocado un malestar creciente entre los miembros del elenco, reforzado por el hecho de que el IFT había comenzado en los años 60 a convocar a actores profesionales de la escena nacional como figuras invitadas, a las cuales efectivamente se les tenía que pagar un sueldo. En palabras de Rosa Rapoport, esto “producía un desfase absurdo, porque los actores del IFT tenían el mismo régimen de trabajo y tiempo que el actor profesional, solo que él era un actor profesional y nosotros no”²⁹. Como veremos en el siguiente apartado, la negativa de los dirigentes del IFT a garantizar la profesionalización, fue uno de los factores que

²⁸ Las presentaciones al Fondo Nacional de las Artes se encuentran en el CeDoB “Pinie Katz”.

²⁹ Entrevista a Manuel Iedvabni y Rosa Rapoport realizada por la autora, abril 2017.

provocó una ruptura dentro del IFT que finalmente desembocará en la disolución definitiva de su elenco estable.

La última generación de *iftlers*

La mayor parte de las iniciativas en materia teatral ensayadas por el IFT durante la década del 60 estaban impulsadas por los integrantes más jóvenes del elenco que habían adquirido durante esos años un peso más fuerte dentro de la institución. Muchos de quienes habían sido alumnos de la Escuela de Formación Dramática en los años 50 se habían integrado luego al elenco, y ejercían por entonces posiciones de responsabilidad dentro del Teatro. Especialmente a partir del paso al castellano, la Escuela Dramática del IFT atraía a un número cada vez más grande de jóvenes que buscaban formarse y que veían en la institución un espacio donde luego poder desarrollarse como artistas. Por esta razón, durante esos años, la Dirección Artística de la institución contó con una importante participación de la juventud del IFT. Fueron justamente los jóvenes quienes impulsaron las propuestas que mayor impacto tuvieron por ese entonces en el Teatro: estimularon la incorporación de obras de dramaturgos argentinos noveles (siendo el caso más emblemático el de Germán Rozenmacher en 1964), incitaron el intercambio con directores latinoamericanos (el chileno Eugenio Guzmán en 1963, y el brasileño Augusto Boal en 1966), impulsaron la creación del elenco de extensión con el cual se presentaron en barrios populares y llevaron adelante el proyecto de construcción de la sala 2 "Alberto Gerchunoff" en el segundo piso del edificio (donde antes se encontraba la confitería), que se continúa utilizando hasta el día de hoy. La fuerte presencia de la juventud en la institución fue un fenómeno que el IFT presentaba con orgullo, ya que constituía un elemento que lo diferenciaba del resto de los teatros judíos del período, los cuales despertaban el rechazo de la juventud judía que brillaba por su ausencia tanto en los escenarios como en la platea de los teatros judíos comerciales. En oposición a esto, el IFT había sabido transformarse y dar el espacio para que la juventud judía pudiera también expresar su voz, lo cual había traído como consecuencia un importante crecimiento de su público juvenil. Como afirmaban en una

asamblea de socios en 1960: “Resulta especialmente alentador el continuo movimiento de juventud. Todos sentimos que el IFT se rejuvenece a partir de su juventud”³⁰.

Sin embargo, a pesar de los beneficios que le redituaba al IFT la presencia activa de juventud entre sus filas, el vínculo entre la dirigencia de la institución (formado por miembros históricos que habían participado en el IFT desde sus primeros tiempos) y el elenco artístico (conformado mayormente por jóvenes), había ido por esos años volviéndose cada vez más complejo. Si bien el disparador del deterioro de las relaciones fue la negativa a concretar la profesionalización del elenco, consideramos que esto expresaba un desencuentro todavía mayor que se había ido profundizando a lo largo del tiempo. A nuestro entender, el verdadero conflicto residía en que, para la generación más joven, el IFT era un teatro y ellos eran artistas (comprometidos políticamente, pero artistas al fin), mientras que para la Comisión Directiva el IFT era una institución del judaísmo progresista y los *iftlers* eran activistas, tal como lo habían sido sus fundadores. Los dirigentes de la institución creían que, así como ellos habían entregado gran parte de su vida para crear y sostener esas instituciones, también los jóvenes debían estar dispuestos a hacerlo, como puede verse claramente en las palabras de Manuel Iedvabni, egresado de la Escuela y por entonces director del IFT:

Estaba la dirección artística del teatro, conformada por la misma gente del elenco, pero la dirección societaria estaba formada por activistas, muchos de los cuales venían desde las primeras épocas del IFT, y sus conceptos respecto a qué debía ser el IFT y cómo debía funcionar, seguían siendo como el primer día: heroísmo, heroísmo, heroísmo. No tenían ninguna idea de cómo el teatro iba evolucionando³¹.

Esta perspectiva coincide con lo que señala Víctor Kon, quien era por ese entonces dirigente societario del Teatro: “en el IFT coexistían el equipo artístico y el equipo societario. Y el equipo artístico, si bien era gente progresista, tenía otros intereses

³⁰ Este documento se encuentra en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

³¹ Entrevista a Manuel Iedvabni y Rosa Rapoport realizada por la autora, julio 2015.

propios. Y yo creo que ese fue un conflicto que no se pudo resolver”³². Frente al pedido de profesionalización, los dirigentes de la institución se mantuvieron firmes en la decisión de considerar al IFT, no como un teatro, sino primero como un espacio del activismo progresista. Esto suponía un conflicto inevitable, puesto que los principios del activismo se oponían en gran medida a las transformaciones que se estaban produciendo en los grupos teatrales independientes, que comenzaban ya a entender dicha “independencia” desde una perspectiva más abierta que la de los primeros tiempos, y a posicionarse desde un concepto “menos dogmático y restrictivo, menos beligerante de lo independiente”³³. En palabras del director Jaime Kogan, formado en el IFT:

Lo que era positivo, determinante, en los años 40, dejó de serlo en los años 60. (...) Aunque la batalla sea la misma, las formas han cambiado, o deben cambiar (...) Se debían producir los cambios urgentes que la realidad misma reclamaba. Es probable que, al no comprenderse ese reclamo, se produjo el error fundamental del movimiento. Error que se instala en cierto dogmatismo filosófico de quienes conducen los grupos independientes.³⁴

Si anteriormente el IFT había logrado crecer y desarrollarse en un contexto donde el resto de los teatros judíos tenían cada vez menor llegada al público, había sido gracias a su capacidad para transformarse y adaptarse a nuevas circunstancias, incorporando la mirada de las nuevas generaciones. Sin embargo, frente a estos nuevos reclamos, que trastocaban quizás el concepto mismo de lo que para ellos representaba el IFT, los integrantes de la Comisión Directiva se mantuvieron intransigentes. La imposibilidad de lograr un acuerdo entre la Comisión Directiva y la Artística llevó así a que, en octubre de 1966, más de la mitad de los integrantes del elenco presentara su renuncia al Teatro. Reproducimos aquí el texto completo del comunicado de renuncia por tratarse de un documento inédito que da cuenta cabalmente de las razones de la partida de diecinueve

³² Entrevista a Victor Kon realizada por la autora, octubre 2015.

³³ Dubatti, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012, p. 141.

³⁴ Ordaz, Luis, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, pp. 390-391.

miembros del elenco estable del IFT. Firman el documento: Aldo Marinelli, Felisa Dzeny, Berta Dreschler, David Schnek, Marta Mendelson, Germán Schneler, Jaime Kogan, Rudy Chernicoff, Regina Kell, Rodolfo Alesandrini, Felipe Wainsztein, Eva Francesco, Mara Latzis, Isaac Haimovichi, Marto Grim, Ricardo Rozemberg, Marcela Zales, Marta Acuña, Héctor Saleme.

Los abajo firmantes, miembros hasta aquí del elenco estable del teatro (según estatutos institucionales vigentes) nos dirigimos a esta Mesa Directiva con el siguiente propósito:

En vista de

- La total acefalía de conducción artística del IFT (y por ende institucional, ya que este es básicamente un teatro).
- Que, como consecuencia de lo anterior, se da una falta absoluta de claros propósitos y lineamientos artísticos culturales.
- Que los miembros de esta M.D. han hecho gala de verdadera impermeabilidad frente a nuestros reiterados intentos de diálogo.
- Que los pocos acuerdos tomados en dichos diálogos fueron generalmente correspondidos por miembros de la M. D. con una transgresión de los mismos.
- Que se han rechazado sistemáticamente todos los planes y propuestas, artístico institucionales, que con sentido de aporte y transformación hemos presentado en muchas oportunidades.
- Que dichos rechazos adquieren formas dilatorias y solo conducen al mantenimiento de estructuras que no corresponden a las necesidades presentes del IFT.
- Que la M.D. ha provocado con la reiteración permanente de esta actitud la liquidación de todo resto de lenguaje común con el elenco.
- Que, sin entrar a historiar, esta situación viene arrastrándose hace muchísimos años y es producto fundamentalmente, de la falta de capacidad específica de algunos miembros de la M.D. cuya situación de mando dentro del IFT les confiere características de verdaderos propietarios del teatro.

- Que, como miembros del elenco estable, creímos compartir la responsabilidad de conducción sobre la marcha de nuestro teatro, responsabilidad que hemos tratado de ejercer, y conducción que debió estar siempre en manos, fundamentalmente, de aquellos que realizan la labor básica de la institución.

Ahora, frente a la situación de angustiosa impotencia en que se nos ha sumido, rechazándola como absolutamente incorrecta y no queriendo avalar con nuestra presencia la acefalia y la incompetencia, comunicamos nuestra renuncia al elenco del Teatro IFT.

Es así como nos vemos impelidos a seguir la espiral ascendente del éxodo artístico y humano del IFT, que se lleva con nosotros a la última generación de “iftlers”. Nuestra eventual colaboración con el IFT de aquí en más, será individual y con las características empresarias y gremiales de nuestro medio.

Vaya como prueba de fe y derechos, la síntesis que adjuntamos, de esfuerzos y labores entregados al IFT, por cada uno de los firmantes.

Junto con esta nota, queda en vuestras manos la total y única responsabilidad de todo lo que nos impulsa a esta decisión. También queda algo más, algo que nos fue, es y seguirá siendo muy caro: el Teatro IFT.³⁵

En este comunicado encontramos expresados los núcleos del enfrentamiento entre los miembros del elenco y los dirigentes del IFT: 1) La falta de acuerdo sobre la identidad y los objetivos de la institución, expresados en la afirmación de que el IFT “es básicamente un teatro” y en la acusación acerca de la incapacidad de los dirigentes para establecer “un lenguaje común con el elenco”; 2) La denuncia del rechazo sistemático por parte de la Mesa Directiva a las propuestas del elenco que “solo conducen al mantenimiento de estructuras que no corresponden a las necesidades presentes del IFT”; 3) La idea de que la “labor básica de la institución” era la práctica artística y que por ende, eran los miembros de la Comisión Artística quienes debían estar a cargo de la conducción del

³⁵ Este comunicado forma parte del Archivo Jaime Kogan, al que pude acceder gracias a la generosidad de su hijo Diego.

Teatro, y no aquellos a los que le “falta capacidad específica” para ejercerla. Estos puntos dejaban claramente explicitado el conflicto de fondo que había finalmente llevado a la ruptura: la creación de un abismo insalvable entre la concepción de lo que debía ser la institución para los dirigentes icufistas que integraban la Comisión Directiva y para los artistas del elenco. Los jóvenes integrantes del IFT ya no eran los sacrificados actores y actrices de antaño que fundaron el IDRAMST, sino una nueva generación de artistas formados, que acumulaban conocimientos específicos y cuyas aspiraciones artísticas y profesionales exigían del Teatro una reconfiguración que los activistas no estaban dispuestos a realizar³⁶. Los miembros del elenco consideraban que para que el IFT pudiera continuar siendo un teatro con su compañía teatral propia y mantener el nivel artístico y actoral que el público porteño requería en esta nueva etapa del teatro independiente, era necesario tener actores y actrices profesionales que pudiesen dedicarse plenamente a la labor artística. Esto requería de un gran esfuerzo económico por parte del IFT que implicaba priorizar a la compañía teatral por sobre el resto de las actividades de la institución, destinando parte de los ingresos y de la cuota de los socios a sostener un elenco profesional.

Solo podemos conjeturar los motivos que en ese momento llevaron a los dirigentes de la institución a desoír los pedidos del elenco y a aceptar un nuevo éxodo –el más masivo que habían tenido hasta ese entonces– de sus integrantes más valiosos³⁷. En las entrevistas que hemos realizado y en las declaraciones posteriores, ellos mismos presentan la decisión como producto de su incapacidad para entender que la forma y el lugar del activismo estaba cambiando, tal como lo afirma Victor Kon: “no tuvimos la

³⁶ La categoría de la juventud como metáfora de cambio se instaló en la Argentina tanto en el ámbito sociocultural como político especialmente a partir de la década del 60, tal como propone Valeria Manzano en su libro *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

³⁷ Este éxodo de gran parte de los jóvenes del IFT coincidió con el alejamiento de la juventud del Partido Comunista a partir de la configuración de la denominada “nueva izquierda”, producto de la creciente aceptación de la lucha armada como medio para concretar la liberación nacional y social –especialmente luego de que la Revolución Cubana introdujera la idea de la revolución como algo alcanzable– y la reevaluación de los militantes de izquierda del movimiento peronista como vía potencial hacia el socialismo, tal como señala Valeria Manzano. De hecho, según me han relatado en las entrevistas que realicé, muchos de los integrantes que renunciaron al IFT se desafiliaron al mismo tiempo del PCA. Al respecto ver también: Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

elasticidad de entender que había nuevas condiciones y que había que flexibilizarse”³⁸. Por su parte, Isaac Nachman sostiene en la revista por el 60° Aniversario del IFT que:

La falta de comprensión de los dirigentes de nuestra institución del momento en el que se desarrollaba debilitó las estructuras internas en lo artístico, provocando su total despoblamiento. El dogmatismo y la presunta infalibilidad, que en la mayoría de los casos debía llamarse ceguera, nos llevó a una declinación de las actividades.³⁹

Efectivamente, la partida de la gran parte del elenco llevó a un importante vaciamiento de la institución que nunca más pudo volver a formar una compañía teatral estable que tuviera el sentido de pertenencia y la continuidad en la labor que habían tenido los *iftlers* de sus primeras tres décadas. A partir de ese momento, los elencos empezaron a formarse para cada representación en particular, y se comenzó a invitar a compañías ya establecidas para presentarse en la institución, que luego pasó a alquilarse para diferentes presentaciones teatrales y conciertos. El IFT dejó así de ser una compañía teatral para convertirse en una sala y un centro cultural judeo-progresista.

De esta forma, a finales de 1966, la “última generación de *iftlers*” se alejó de la institución⁴⁰. Muchos de ellos pasaron así a engrosar las filas de la escena nacional, con gran éxito tanto en el teatro profesional como en el cine y la televisión. Otros continuaron con la modalidad de grupo y formaron sus propias compañías: Manuel Iedvabni fundó el Teatro del Centro en 1968, y ese mismo año Jaime Kogan recibió la sala que pertenecía

³⁸ Entrevista a Victor Kon realizada por la autora, octubre 2015.

³⁹ Nachman, Isaac, *Revista 60° Aniversario del IFT*, 1992, p. 6.

⁴⁰ Me interesa dejar registro del dolor que supuso esta partida para los integrantes del elenco, como queda expresado tanto en su comunicado de renuncia, como en los recuerdos que me transmitieron en las entrevistas que les realicé. Rosa Rapoport, por ejemplo, afirmaba que “Toda esta gente, incluso nosotros mismos hasta hace poco, no volvimos a pisar el IFT, porque el IFT era nuestra casa, en el estricto sentido del concepto era nuestra casa, y al no darnos el IFT posibilidades de trabajar profesionalmente, nos fuimos con mucha bronca, con el odio que se puede tener al ser echado de su casa” (Entrevista realizada por la autora, julio 2015). Por su parte Felipe Wainsztein relataba: “Nunca más quise volver al IFT. Siempre me costó hasta pasar por la puerta de Boulogne Sur Mer. Creo que nos fuimos con bronca. Pensá el esfuerzo que tuvimos que hacer los dos grupos para poder tener salas propias y poder bancarlas, cuando tenías una sala de 700 butacas que quedó vacía” (Entrevista realizada por la autora, noviembre 2018).

al grupo Los Independientes dirigido por Onofre Lovero, y fundó allí el Teatro Payró. Es interesante señalar que estos dos teatros sostuvieron el concepto de creación grupal propio de la época de auge del teatro independiente, en un período donde los grupos de antaño comenzaban ya a disolverse. Tanto Ordaz como Dubatti, destacan a estos grupos como los últimos representantes de esta modalidad de producción. Dubatti afirma incluso que el trabajo sostenido del Teatro Payró durante esos años funciona como prueba de la continuidad del concepto de teatro independiente, que no desaparece, sino que continúa transformado: el Payró preserva la estructura independiente en la organización interna, pero le incorpora “la idea de que las producciones podían convertirse en una actividad rentable para sus integrantes”⁴¹. Muchos de los valores y de los principios aprehendidos en el Teatro IFT continuaron así, presentes en el trabajo de sus ex miembros, tal como lo señala el propio Kogan:

Claro que aquellos que, como es mi caso y el de muchos otros, nos iniciamos en esos grupos, hemos intentado trasvasar lo que sentimos como lo más hermoso, vivo y original de aquel movimiento, hacia nuestras formas de trabajo actual: la aventura artística, el respeto al público, la mística del trabajo en equipo, el deseo del estudio y la perfección, etc.⁴²

En este sentido, el teatro independiente funcionó como “una gigantesca usina de capacitación e irradiación de actores, dramaturgos, directores, escenógrafos”⁴³ de manera tal que el capital humano formado en el IFT llevó los aprendizajes adquiridos durante sus años al resto de sus experiencias artísticas, difundiéndolas así en el campo teatral de Buenos Aires.

⁴¹ Aisemberg y Fernández Frade, “Grupos y compañías del ‘teatro de arte’”, en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2001, p. 98.

⁴² Ordaz, Luis, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, p. 391.

⁴³ Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012, p. 134.

Palabras finales

En este trabajo abordamos el caso del Teatro IFT, uno de las más renombradas y duraderas compañías del teatro independiente argentino, y nos centramos en los desafíos que enfrentó en su última etapa. Uno de los debates más definitorios de la época fue el de la profesionalización, el cual se expresó en todos los grupos teatrales independientes, quienes brindaron distintas respuestas a dicha problemática. En el Teatro IFT el conflicto por la profesionalización funcionó como un disparador que puso en evidencia dos concepciones enfrentadas acerca de la orientación que debía tomar la institución de cara a las nuevas exigencias de la época: los dirigentes societarios consideraban que había que fortalecer al IFT como centro cultural, mientras que los miembros del elenco afirmaban que el IFT no era una casa de cultura más –como las tantas que pertenecían a la izquierda judía– sino una importante compañía teatral con una larga trayectoria y un gran reconocimiento dentro de la escena nacional. La imposibilidad de llegar a un acuerdo entre estas posiciones contrapuestas llevó así a que, en 1966, la última generación de *iftlers* abandonara la institución. Con ellos se fue también la oportunidad de continuar sosteniendo una compañía teatral, un teatro popular judío que de alguna manera pudiera ser heredero de aquel estudio teatral que había fundado un grupo de obreros inmigrantes en 1932 y que la colectividad judía argentina había contribuido a sostener con gran esfuerzo y trabajo durante más de treinta años. De esta forma, cuando dejó de tener un elenco propio, el IFT se convirtió finalmente en un centro cultural, en un espacio que continuó teniendo escuelas de formación, actividades artísticas, ciclos de cine, conciertos y conferencias, y que se posicionó como un reducto progresista, como un refugio y un lugar de encuentro para los artistas de izquierda. En este sentido, el IFT continuó y continúa siendo una institución importante para la cultura argentina, y una sala de referencia para la comunidad artística de Buenos Aires. Sin embargo, con la disolución de su elenco estable, el IFT perdió la posibilidad de seguir albergando en su seno a una compañía teatral propia, a un grupo de *iftlers* que continuaran expresando en el escenario la cultura y los valores por los que sus fundadores tanto habían luchado.

Bibliografía

Achun, Samuel, "Repasando la historia", *Teatro IFT. 50 Aniversario*, Argentina, 1982, pp. 17-23.

Aisemberg y Fernández Frade, "Grupos y compañías del 'teatro de arte'", en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2001.

Ansaldo, Paula, 2021, "Entre el biznes y el arte: el sistema de estrellas y el teatro empresarial en el circuito teatral judío de Buenos Aires", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, 43 (118), pp. 67-90.

Avni, Haim, *Argentina y la Historia de la Inmigración Judía 1810-1950*, Buenos Aires, Editorial Universitaria Magnes-AMIA, 1983.

Benadiba, Laura y Plotinsky, Daniel, *De entrevistadores y relatos de vida. Introducción a la historia oral*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2005.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1992.

Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

Fukelman, María, "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, Buenos Aires, 2017.

Manzano, Valeria, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Marial, José, *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Editorial Alpe, 1955.

Nachman, Isaac, *Revista 60° Aniversario del IFT*, 1992, p. 6.

Ordaz, Luis, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999

Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana, 2006.

Rolland, Romain, *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1953.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.