

UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. (pág. 48). Ciudad de México: UNESCO. Recuperado el 03 de junio de 2014, de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Wortman, A. (2005). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. [online] Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 27 de enero de 2020, de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacsogt/20100912061500/10Wortman.pdf>

Abstract: The oversupply of performing arts functions in the Autonomous City of Buenos Aires is recognized worldwide for its artistic quality. However, is theater production really professional in our city? This article attempts to account for how it is empirically.

Keywords: Theater production - performing arts - professionalization - artistic training - cultural policies

Resumo: O excesso de oferta de artes cênicas na cidade autônoma de Buenos Aires é reconhecido mundialmente por sua qualidade artística. No entanto, a produção teatral é realmente profissional em nossa cidade? Este artigo tenta explicar como é empiricamente.

Palavras-chave: Produção teatral - artes cênicas – profissionalização - treinamento artístico - políticas culturais

(*) **Raúl S. Algán.** Productor teatral, investigador y docente.

(**) **Miguel Ángel Ludueña.** Actor, docente, productor ejecutivo y artístico de artes escénicas. Egresado de la EMAD y del IVA, se ha perfeccionado en Italia, Francia, Uruguay, Perú y Brasil. Autor del libro “TAP, una mirada desde el hemisferio sur”.

(***) **Paula Travnik.** Productora ejecutiva teatral. Profesional Especialista en Gestión y Políticas Culturales. Miembro fundador de la Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de Artes Escénicas (APPEAE). Fue coordinadora de la producción general de Elkafka Espacio Teatral y del Teatro Payró.

Bertolt Brecht y el teatro judío de Buenos Aires: la representación de sus obras en el teatro IFT

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Paula Ansaldo (*)

Resumen: En este trabajo se abordará la puesta en escena de obras de Bertolt Brecht en el teatro IFT (Idisher Folks Teater/Teatro Popular Judío) durante los años 50. El IFT fue el primer teatro independiente de la Argentina en poner en escena un texto de Brecht. A partir del análisis de *Madre Coraje* (1953) dirigida por Alberto D’Averzaen ídish y *El alma buena de Sechuán* (1958) dirigida por Oscar Fessler en español, mostraremos cómo el teatro judío funcionó en Buenos Aires como una suerte de corriente modernizadora por medio de la cual llegaron a la Argentina nuevas poéticas y repertorios teatrales.

Palabras clave: Brecht - teatro judío – IFT - Buenos Aires

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 133]

El Teatro IFT (Idisher Folks Teater/Teatro Popular Judío), creado en 1932 con el nombre de IDRAMST, fue la primera y más importante expresión del teatro independiente en el campo teatral judío de Buenos Aires, surgido solo dos años después del nacimiento del teatro independiente en 1930, con la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Pero a diferencia de este, el IFT poseía la particularidad de estar dirigido específicamente al público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba representaciones únicamente en ídish.

Este teatro fue fundado en el contexto de un creciente auge del teatro judío que se produjo a partir de la década del 30, período en el que Buenos Aires se posicionó como un centro teatral judío de importancia internacional. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos

Aires una gran población de judíos ídish parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa. Por esta razón, la ciudad se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas, ya que contaba con una rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. De esta forma, durante esos años llegaron a la Argentina numerosos directores, actrices y actores que provenían de compañías teatrales europeas, y que trajeron bajo el brazo ideas y poéticas modernas con las que habían tomado contacto allí, y que influyeron notablemente en el teatro porteño. Consideramos que, debido a esto, el teatro judío funcionó como una corriente modernizadora que influyó notablemente en el campo teatral de Buenos Aires, ya que debido a su carácter itinerante y por vía del ídish, llegaron a la Argentina ideas teatrales, repertorios, poé-

ticas de actuación y estéticas modernas que aún no se habían desarrollado en los escenarios porteños y que eran prácticamente desconocidas en el país. En este trabajo, nos centraremos específicamente en el rol del teatro IFT en la difusión de la obra y las teorías teatrales de Bertolt Brecht.

El IFT, un teatro moderno y experimental

El Teatro IFT se fundó 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 del teatro judío de Buenos Aires. Buscaban así renovar en primer lugar las temáticas y los repertorios imperantes en los escenarios judíos porteños, con el fin de presentar obras que brindaran un contenido social. Los integrantes del IFT concebían al teatro como una herramienta para movilizar las conciencias de los espectadores, tal como lo proponía Romain Rolland, guiados por la frase de I.L. Peretz (grabada luego en una de las paredes del edificio del IFT) que sostenía que el teatro era a shulfardervaksene, una “escuela para adultos”. En este sentido eran, y seguirán siendo, un teatro político. En segundo lugar, pretendían modernizar el teatro judío de Buenos Aires mediante puestas en escena de alto valor artístico. Y desde este punto de vista, eran también un teatro de arte que perseguía una renovación del lenguaje escénico. Esta identificación con ideales no solo políticos sino también artísticos, era explícitamente enunciada por ellos mismos en sus publicaciones, donde se auto denominaban como un “teatro moderno y experimental”.

De esta forma, para los integrantes del IFT, la creación de un teatro de arte, no se limitó a elevar y enriquecer el nivel literario del teatro judío en Argentina, sino que se propuso también modernizar las formas, a partir de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa como por ejemplo la pedagogía Stanislavskiana en la formación de actores o la poética de dirección de Max Reinhardt que llegaron al IFT de la mano de los directores judíos europeos que vinieron de Europa y se incorporaron en el Teatro.

La manera innovadora de actuación del elenco, sumado a las puestas en escena modernas y la representación de un repertorio poco difundido en el campo teatral de Buenos Aires, provocó que durante estos años asistieran a las funciones del IFT directores, actrices y actores de la escena nacional, a pesar de que no comprendían el ídich. 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. La asistencia de público que no hablaba ídich puede verse también en los programas de mano donde se lee: “Para mejor comprensión del público que no habla la lengua ídich, se presenta un resumen de la obra en castellano”, que incluían una sinopsis del argumento en castellano, escena por escena.

La asistencia al IFT de artistas de la escena nacional y público no ídich parlante, se produjo especialmente en las ocasiones en que el IFT montaba traducciones al ídich de obras de dramaturgia moderna que aún no

habían sido representadas en castellano, tales como Los bajos fondos de Máximo Gorki en 1942, Todos los hijos de Dios tienen alas de Eugene O’Neill en 1945, y Las brujas de Salem y Todos eran mis hijos de Arthur Miller en 1950. Pero el caso más emblemático en este sentido, es tal vez el de Madre Coraje de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht en el IFT

Madre Coraje se estrena en el IFT en 1953, más de un año antes de la famosa puesta que realizó Nuevo Teatro de esa misma pieza, y que muchas veces se presenta como la primera obra del autor estrenada por un teatro argentino. Si bien para 1953 las ideas de Brecht habían comenzado ya a difundirse en Buenos Aires a partir de la publicación en 1952 de “Nueva técnica de la representación” por el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho en sus Cuadernos de Arte Dramático, Documentación e Investigación, donde publican también “Para un teatro épico” en 1953- el IFT fue el primer teatro independiente que asumió el desafío de poner en escena una obra completa del autor. La obra fue dirigida por el director italiano, residente en Argentina, Alberto D’Aversa, cuya presencia en el IFT contribuyó a otorgarle a la pieza una mayor resonancia en la prensa nacional.

Sin embargo, la poética de puesta en escena del IFT utilizaba recursos diferentes para interpelar al público, que los planteados por Brecht en sus escritos teóricos. Lejos del distanciamiento Brechtiano, las obras del IFT se caracterizaban por su apelación al pathos dramático y por su búsqueda de verdad escénica y de compenetración de actor y personaje, a la manera Stanislavskiana. En ese sentido, el IFT realizó una apropiación de la obra de Brecht, en lugar de seguir sus lineamientos en cuanto al modo de llevarla a escena. Esto es señalado por un integrante del elenco en la gira que realizan por Chile, donde la obra fue presentada simultáneamente por el IFT y por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile:

Nosotros hemos eliminado del texto muchas canciones, hemos tratado de acentuar los efectos dramáticos para hacer vivir al espectador la situación de la obra. El Experimental, en cambio, se ha mantenido muy ceñido al texto y al concepto del propio autor, Brecht, sobre cómo debe darse la obra. El IFT de acuerdo con su concepto propio tiende a golpear con el máximo de énfasis y a sacudir al espectador (El Siglo, noviembre de 1953).

Por otro lado, el argumento de la obra despertaba un interés concreto en la colectividad judía debido al mensaje antibélico presente en el texto. Recordemos que Brecht escribe Madre Coraje en el exilio en 1939, con el objetivo de denunciar el advenimiento del nazismo. En 1953, con el trauma de la Segunda Guerra Mundial aún vivo y en el contexto de eminencia bélica del Estado de Israel, los integrantes del IFT veían fundamental la tarea de luchar contra la guerra. Por esta razón, la tesis de la obra, que señala la destrucción y la pérdida absoluta que supone toda guerra para las clases populares, estaba enfatizada en la puesta del IFT, especialmente a partir de la escenografía elaborada por Saulo Benavente, que para entonces realizaba su segundo trabajo en conjunto

con el IFT. En la escena final de la obra, Benavente hizo que el escenario girara en el sentido contrario de la dirección en que avanzaba Madre Coraje (interpretada por Jordana Fain) con su carro, provocando por un lado la sensación de que todo el mundo se mueve cuando hay guerra, y por el otro, de que ir detrás de los soldados era en realidad, estar caminando al revés. Este procedimiento enfatizaba el sinsentido de la decisión de Madre Coraje de continuar en el camino de la guerra, y presentaba así su acción como absurda para el espectador. De esta forma, se mostraba que Madre Coraje que había perdido a sus tres hijos debido a la guerra, no aprende la lección, y esto permite que sea, no el personaje, sino los espectadores los que deban tomar conciencia de la necesidad de luchar contra la guerra. Como señalaba I. Kornblith en una nota sobre la obra en la revista *Nai Teater* Nro. 32: “Uno sale de ver Madre Coraje con ganas de gritar: ¡Abajo la guerra!” (julio de 1953: 60).

Consideramos que la puesta en escena de Madre Coraje da cuenta de la productividad del trabajo del IFT dentro del campo teatral de Buenos Aires, ya que constituye el puntapié inicial para el comienzo de la puesta en escena de obras de Brecht por otros teatros independientes. No es casual en este sentido que, tan solo un año después, los integrantes de Nuevo Teatro, quienes habían visto la puesta del IFT, decidían montar esta misma pieza, y no otra del autor. Nuevo Teatro se apoya en este sentido, en el gran éxito e interés que despierta la puesta del IFT en los círculos artísticos de Buenos Aires, y que les allana el camino para asumir el riesgo de montarla en castellano. La siguiente obra de Brecht que estrena el Teatro IFT se produce en el contexto del pasaje del ídish al español que marcó un antes y un después en la vida de la institución. El punto de inflexión se produjo en 1957 con la decisión de interpretar *El diario de Ana Frank* en castellano. A partir de entonces prácticamente todas sus representaciones comenzaron a ser realizadas en ese idioma, y la institución fue abandonando progresivamente el uso del ídish, hasta dejar de utilizarlo definitivamente. El cambio idiomático brindaba la posibilidad de llegar a sectores más amplios del público con sus espectáculos, lo cual le permitió al IFT profundizar el carácter innovador que el Teatro tenía ya desde sus comienzos, y afianzar su identidad dentro del campo teatral de Buenos Aires como un espacio de innovación y de difusión de las nuevas corrientes artísticas.

Esto se produjo ya con el segundo estreno en español del IFT: la obra *El alma buena de Sechuán* de Bertolt Brecht, estrenada en 1958 bajo la dirección de Oscar Fessler, y presentada primero en ídish y luego en español. Esta era la primera vez que el IFT montaba una obra de Brecht en castellano, lo cual les permitía alcanzar a una audiencia más numerosa. Como hemos visto, las obras del autor habían sido poco representadas en Buenos Aires, y sus teorías teatrales no estaban aún tan difundidas, debido a la escasez de traducciones y a la aparición fragmentaria de sus escritos. En ese sentido, la puesta del IFT resultaba particularmente atractiva, ya que contaba además con la dirección de Oscar Fessler, un director judío francés que había sido invitado para dirigir el IFT en 1957. Se trataba de un director que había hecho gran parte de su carrera en Europa, se había formado con Max Reinhardt

y más importante aún, que había efectivamente visto las puestas del Berliner Ensemble dirigidas por el propio Brecht. De esta forma, a diferencia de la mayoría de quienes habían montado obras de este autor en Argentina, Fessler tenía un conocimiento de primera mano de las puestas brechtianas. Y a pesar de que esto no necesariamente garantizaba una comprensión cabal de sus teorías estéticas, para la crítica y los espectadores argentinos, su presencia en Buenos Aires era una forma de traer algo de ese mundo que aparecía tan lejano, como se señala en una crítica del diario *La Hora*: “Nunca vimos al Berliner Ensemble, por lo que esta representación del IFT nos hace sentir agradecidos” (29 de julio de 1958). De esta manera, la llegada de ideas modernas de la mano de directores judíos europeos, que era habitual en el IFT ya desde sus primeros años de existencia, se convertía con el paso al castellano en un elemento distintivo del Teatro que atraía a amplios sectores interesados en las nuevas poéticas teatrales. Tal como se destacaba en las publicaciones del IFT:

El interés que en general despertaban todas las obras de Brecht, sumado al gran interés que despertó el IFT a través de sus representaciones de *El diario de Ana Frank*, atraen día a día mayor cantidad de espectadores, sobre todo gente joven que busca las nuevas corrientes dentro del teatro (*Tribune*, 25 de abril de 1958).

A su vez, la difusión de la dramaturgia de Brecht se complementó en esta oportunidad, con la realización de una exposición sobre su vida y obra en el hall central del IFT, que incluía numerosas fotos de sus puestas en escena, programas de mano, afiches y ediciones internacionales de sus escritos y de su obra dramática. Esto contribuía a difundir y dar a conocer en Argentina la obra del autor, y le otorgaba mayor legitimidad al IFT como un elenco capaz de poner en escena la obra de Brecht, bajo la guía experta de Fessler.

Según lo registrado por las críticas de la época y lo publicado en entrevistas al director, la puesta de *El alma buena de Sechuán* efectivamente contó con algunos de los recursos con los que trabajaba el propio Brecht, tales como la utilización de máscaras, la ruptura de la cuarta pared, la puesta de los reflectores a la vista del público y la incorporación de partes cantadas. Incluso se utilizó la misma música que en la puesta original del Berliner Ensemble, compuesta especialmente por Paul Dessau por encargo del propio Brecht. Asimismo, la escenografía de Saulo Benavente, siguiendo los planteos del autor, buscó alejarse del pintoresquismo al que se podía llegar a prestar la representación de la ciudad china, porque esto distraería al espectador de la idea principal de la obra donde Sechuán puede ser cualquier ciudad, en tanto que funcionaba como microcosmos del mundo. Debido a esto, la puesta del IFT fue considerada por la crítica de la época como una suerte de ventana por donde mirar y comprender a Brecht, y posicionó a Fessler como uno de los directores más innovadores de la época, cuyo trabajo tuvo una notable influencia en el teatro argentino, profundizado en los años siguientes gracias a su labor como docente.

De esta forma, el IFT cumplió no solo su objetivo inicial que pretendía elevar el nivel del teatro judío en Buenos Aires, sino que se transformó también en un teatro de

arte que, con sus puestas en escena, su Escuela Teatral, sus conferencias y sus publicaciones, introdujo en la escena nacional poéticas teatrales y repertorios innovadores como la obra de Bertolt Brecht que tan solo algunos años después, se volverían centrales en el campo teatral de Buenos Aires.

Bibliografía

- Ansaldó, Paula. 2018. "Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)", *Culturales*, N° 6, e.345, México, pp. 1-27.
- Brecht, Bertolt. 2004. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Editorial Alba.
- _____. 2012. *Teatro Completo*, Madrid: Cátedra.
- Dubatti, Jorge. 2013. "El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro Comparado", *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, N° 22-23, facultad de Arte (UNICEN), pp. 13.24.
- _____. 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Atuel
- Fizsmán, Lucas. 2017, 28 de noviembre. "Breve muerte del idish", *Código y Frontera*. Recuperado de: <http://www.codigoyfrontera.space/2017/11/28/breve-muerte-del-idish/>
- McGeeDeutsch, Sandra. 2010. *Entrevista a Cipe Lincovsky*. Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Rosenzvaig, Marcos (1991) "El Teatro Idish en Buenos Aires", *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín, Año 1, N°1*, Ed. Teatro Municipal General San Martín, pp. 54 a 64.

Abstract: This work will deal with the staging of Bertolt Brecht plays at the IFT theatre (*Idisher Folks Teater / Teatro Popular Judío*) during the 1950s. The IFT was the first independent theater in Argentina to stage a Brecht text. From the analysis of *Madre Coraje* (1953) directed by Alberto D'Averzaen Ídish and *El alma buena de Sechuán* (1958) directed by Oscar Fessler in Spanish, we will show how the Jewish theater functioned in Buenos Aires as a kind of modernizing current through from which new poetics and theatrical repertoires arrived in Argentina.

Keywords: Brecht - Jewish theater - IFT - Buenos Aires

Resumo: Este trabalho tratará da encenação de peças de Bertolt Brecht no teatro da IFT (*Idisher Folks Teater / Teatro do Povo Judeu*) durante os anos 50. A IFT foi o primeiro teatro independente na Argentina a encenar um texto de Brecht. A partir da análise de *Madre Coraje* (1953), dirigida por Alberto D'Averzaen Ídish e *El alma buena de Sechuán* (1958), dirigida por Oscar Fessler em espanhol, mostraremos como o teatro judeu funcionava em Buenos Aires como uma espécie de corrente modernizadora através de onde chegaram novos argentinos e repertórios teatrais na Argentina.

Palavras chave: Brecht -teatro judaico – IFT - Buenos Aires

^(*) **Paula Ansaldó.** Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es becaria doctoral del CONICET con el proyecto "Teatro judío: presencia y productividad en el campo teatral de Buenos Aires en el período 1926-1957".

Dramaturgias. El cine y el teatro, un lazo infinito

Carina Alejandra Bogetti (*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Resumen: Este ensayo propone enfrentar de forma empírica las diferentes disciplinas del arte en el contexto del acto creativo. Mezclar, separar, fusionar, dividir para luego amalgamar, y en esta vorágine de acción y estímulo creativo poder utilizar la palabra como herramienta y material para la creación de un guión cinematográfico o un texto teatral.

Palabras clave: Arte – acción – actor - acto creativo - contexto - creación – guión – texto teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

Los puntos en común entre el cine y el teatro

- 1.- Introducción
- 2.- Contexto histórico de la intersección entre el cine y el teatro
- 3.- Las 3 "S" (Creación de un guión cinematográfico, involucrando las técnicas actorales de Stanislavski, Strasberg y Serrano).
- 4.- La didascalía como otra forma de expresión
- 5.- Pidiendo auxilio a los PERCEPTOS. El "Percepto", según G. Deleuze

6.- El Apocalipsis Interno, un ensayo sobre la obra teatral APOCALIPSIS 44

7.- La dramaturgia y los sueños

Introducción

El dramaturgo y el guionista son los vehículos mediante los cuales una obra literaria existente o no, puede traducirse en imágenes y sonidos.