

Teatro ídich y expectación. Memorias de infancia

Susana Skura; Silvia Hansman; Liliana Slep;

Yasmín Garfunkel & Martín Kiperman

Universidad de Buenos Aires¹, Argentina

Resumen

Abordamos aquí el estudio del teatro ídich desde la perspectiva de las memorias de hombres y mujeres que en su infancia fueron espectadores asiduos del teatro ídich para adultos buscando restituir su potencialidad histórica con el propósito de problematizar la concepción de los estudios del teatro ídich y dar un giro hacia la “*poíesis* expectatorial”. Nos interesa la función de la expectación como acción que excede al espectador individual y circula como una dinámica colectiva en la zona de experiencia compartida del convivio, acontecimiento a la vez efímero e inolvidable. Ponemos énfasis en el análisis y la categorización del subacontecimiento expectatorial a partir de la singularidad de su praxis en tanto que espectadores reales o históricos. Consideramos que la originalidad de la presente contribución no consiste solo en el particular abordaje que hemos elaborado, sino también en que exponemos y comentamos algunos fragmentos de entrevistas que forman parte de los resultados obtenidos sobre la base de las tareas de relevamiento (testimonial, bibliográfico y archivístico) realizadas por el equipo.

Palabras clave: Teatro ídich, expectación, espectador niño, memoria, convivio

Abstract

In this project, we contribute a new approach to the study of Yiddish theatre in Buenos Aires by foregrounding the perspectives and memories of men and women, who, in childhood, were frequent attentive spectators of Yiddish theatre performances primarily geared toward adult audiences. In so doing, we seek to restore the historical potentiality of their memories, with the purpose of challenging the current approaches to Yiddish theatre studies and introducing an “expectatory *poiesis*” turn. Ultimately, we are interested in the function of expectation as an action that can tie an individual spectator to a collective dynamic in the zone of shared experience of conviviality as well as the creation of memories that can be both ephemeral and unforgettable. We place emphasis on the analysis and categorization of the expectatory sub-event based on the singularity of its praxis as real or historical spectators.

We believe that the originality of this contribution lies not only in the particular approach we have developed towards yiddish theater studies, but also in the fact that we present in this article excerpts from selected interviews conducted by the team with some of our initial findings and commentaries.

Keywords: Yiddish theatre, expectation, spectator child, memory, convivio



DOI: [10.69746/liminal.a22](https://doi.org/10.69746/liminal.a22)

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

¹ Las y autoras han elaborado su artículo como parte de su trabajo en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (IAE-UBA). Sitio web: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/>

Memorias de espectadores en formación

Vamos tras la estela de un acontecimiento que se presupone efímero y acudimos a relatos de espectadores niños después de más de medio siglo. Espectadores que no eran destinatarios explícitos, imaginados por los artistas creadores de los espectáculos, ni tampoco abstractos diseñados por analistas y teatrólogos.

Nos interesamos en ellos porque, sin embargo, fueron presencias reales frecuentes y atentas y de esas memorias infantiles se desprenden múltiples formas de vivenciar la experiencia del acontecimiento, según características individuales de edad, capacidad afectiva y cognitiva. Entendemos, por tanto, al espectador histórico o real como el individuo –en términos de la filosofía analítica– sujeto situable en su encrucijada espacio-temporal, que asistió a las funciones con sus características únicas, a pesar de que su praxis histórica concreta durante el acontecimiento es sólo cognoscible de forma parcial, fragmentaria y siempre relativa (Dubatti, 2019).

La memoria del teatro ídish en adultos mayores suele ser un recuerdo entrañable de interacción con familiares y con pares en un marco comunitario. La experiencia vivencial subjetiva del hecho teatral total se expresa en memorias divergentes en torno al lugar de los niños que, para algunos, era una instancia de aprendizaje de una actitud expectatorial guiada por los padres que veían ese espacio como fundante y formativo. Para otros, propiciaba la posibilidad de protagonizar aventuras y *juguetear entre los palcos...* en un espacio donde los llevaban por no tener con quien dejarlos. Pero, en general, aunque el énfasis varíe entre la fascinación por obras o actores o por el evento en sí, lo que rodea y contiene a la obra teatral, o por ejemplo, el regreso *a upa* de su padre después de la función, los testimonios coinciden en que era un ritual de encuentro al que se acudía con *las mejores ropas* e implicaba sabores, olores y texturas.

Como señala Nora Lía Sormani (2004), el niño se forma como espectador de teatro a medida que asiste a los espectáculos, cada vez que cumple el rol de público y participa del acontecimiento expectatorial. El niño-espectador es un espectador en formación. Este fenómeno se realiza gradualmente, a partir de la frecuentación de la experiencia del acontecimiento. El espectador se hace, y es en este sentido que evoluciona desde su desconocimiento del estatuto ficcional del mundo poético que le propone la puesta en escena. No se somete a ningún tipo de preconcepto o prejuicio respecto de la obra que va a disfrutar, es activo y perceptivo.

Consideramos que es, a la vez, un espectador liminal. Jorge Dubatti (2019) sostiene que la liminalidad es constitutiva del acontecimiento teatral en la tensión de campos ontológicos diversos. Y es en este proceso de hacerse espectador que los límites territoriales del acontecimiento se desdibujan en el espectador-niño, así como también el grado de conciencia frente a la convención y las reglas. La calidad de espectador en formación descrita da cuenta de la ejecución de varias acciones simultáneas y sostenidas, superpuestas, alternativas o intermitentes. Expecta y, al mismo tiempo, habita el convivio y produce *poíesis*, está atento a lo que sucede en escena y a su alrededor dando cuenta de la energía que circula en el encuentro de los cuerpos presentes. Tiene la capacidad de entrar y salir con plasticidad de la producción de *poíesis* corporal de los actores y músicos hacia el subacontecimiento convivial o multiplicador como zona de experiencia construida en la interacción con otros.

Sumamos aquí la dimensión temporal de larga duración, dando cuenta del impacto que el teatro le ha dejado. El teatro ídish fue una práctica recurrente durante más de seis décadas y por eso hoy nos encontramos con que aún persisten en la memoria de sus espectadores recuerdos del convivio preteatral, que emerge en los relatos acerca del modo en que la familia se preparaba para ir, conversaba en términos valorativos de teatros y teatristas, conseguía las entradas, se vinculaba en el hall; el momento del convivio propiamente dicho que se refleja en recuerdos sobre lo que sucedía en el escenario, en la sala, el impacto tanto para sí mismo como para los demás espectadores; y el post teatral en las confiterías a las que iban después de la función, así como en encuentros con artistas que tenían lugar en una fiesta o un templo.

Nos preguntamos qué y por qué se recuerda con sumo grado de detalle, en algunos casos acompañando esos recuerdos una retórica que los invalida (“Porque son... ¿qué te puedo decir? Me estás hablando de 70 años atrás... Y ya se me gastó la memoria [risa] me acuerdo que iba, iba a todo”).

Una primera respuesta sería que se registra de ese modo aquello que se percibió como un momento parti-

cularmente relevante para ese niño que alguna vez fueron y para el mundo adulto que los introducía en ese ambiente tan particular. ¿Qué recursos desplegó el teatro ídich para adultos que confluían a la constitución de una experiencia subjetiva tan singular que dejó una huella mnémica muy potente en quienes ni siquiera eran sus receptores directos?

Buscando dar respuesta a estas preguntas revisamos nuestro archivo testimonial y estamos realizando una nueva serie de comunicaciones personales.² Al analizar el material encontramos que en forma recurrente las memorias recorren cuatro ejes en los que nos proponemos seguir trabajando: El convivio, el ámbito familiar, la lengua ídich y el lenguaje teatral.

Convivio. ¡Qué lindo estuvo todo!

Si bien en algunos testimonios se expresa más algún eje que otro, los cuatro nos han servido para pensar y arribar a las conclusiones preliminares que presentamos aquí. En el caso de Leonor los cuatro se encadenan sucesivamente: el acontecimiento convivial se entrama con los vínculos intrafamiliares, aparece como un espacio de esparcimiento en que también tuvieron lugar la educación sentimental, la reflexión y el aprendizaje, la expresión de expectativas y decepciones propias del sistema de género imperante y de la adaptación a un medio diferente del hogar de origen (el *alte heim*). Recuerda haber visto llorar a su abuela y compartir esa congoja provocada por la interpretación de un texto dramático eficaz, en una lengua particular.

Mi mamá no decía “*mame, tate*”, sino “*mume, tote*”. O sea que si yo escucho hablar otro ídich no entiendo. Sin embargo, cuando era chica tenía el oído acostumbrado a escuchar el ídich, *debía entender el otro ídich también porque me llevaban bastante al teatro ídich*. Cuando yo era chica, llevaban a las viejas... entonces íbamos al IFT y al teatro este que estaba en Corrientes y Canning creo que se llamaba Mitre. Así que por lo menos hasta los cinco años yo iba y de eso sí me acuerdo perfecto... Había venido uno de estos artistas importantes de afuera, el teatro estaba lleno, mis viejos habían sacado un palco. Yo era chiquita, me acuerdo estaba parada, viste, agarrada así del palco mirando al escenario y habíamos ido a ver *El plato de madera* que era la historia del viejo que el hijo le da de comer en un plato de madera porque como le tiemblan las manos rompía los platos de cerámica entonces todos comían en plato de cerámica y él comía en la cocina. Entonces hay una escena donde está el actor sólo en un escenario a oscuras con la luz que ilumina y él hace todo un monólogo, estos monólogos típicos... “yo que me sacrifiqué toda la vida para criar a mis hijos y ahora que soy viejo...” y todo el teatro lloraba y yo también lloraba. Mi mamá, mi abuela, todos y cuando salimos mi abuela pronunció una frase célebre que quedó como esas frases históricas en la familia que cada tanto alguien la repite. Porque ella salió sonándose los mocos y diciendo: “¡qué linda obra, cómo hemos llorado!” Entonces (sonriendo) cada vez que pasa una cosa dice “¡qué bien que la pasamos, cómo lloramos, cómo sufrimos, qué lindo que estuvo todo!” A mí esa es la idea que me quedó del teatro ídich. (Leonor)

La entrevistada rememora ese momento en que aprendió no solo cómo aproximarse al teatro sino específicamente a los resortes del melodrama, a lidiar con el contenido didáctico o moral y asistió a la puesta en circulación de significaciones y redefiniciones construidas como universales o propias de la naturaleza humana. Adquirió la capacidad de distinguir géneros e incorporar las convenciones teatrales generales y particulares a muy temprana edad. Fue una niña espectadora con la capacidad de advertir distintos recursos escenográficos, entre otros, y dar cuenta de la materialidad artística del ídich en su prosodia y musicalidad. Consideramos

² Para este trabajo hemos seleccionado fragmentos de las comunicaciones personales a Leonor, León, Gerardo y Abraham (Skura, 1997), Rosita (Slavsky, 1999), Max (Skura, 2002), Oscar (Garfunkel, 2020) Carlos y Enrique (Kiperman, 2020).

que este punto es de gran relevancia porque ha incidido en la formación de espectadores y espectadoras con actitud crítica. Óscar, que actualmente es cantor litúrgico, compensaba su competencia en ídish con las poéticas relacionadas con la música en vivo. Aunque afirma no haber valorado el contenido de las obras, estuvo expuesto a las convenciones de la poética teatral musical de la opereta que integraba músicos en escena, canciones y bailes en una trama emocional.

No me acuerdo del nombre de las obras porque tampoco serían relevantes, no pienses que... (gestualidad que indica disvalor) Había obras de una profundidad judaica extraordinaria, yo esas no las vi: *El dibuk*, esto, lo otro. Pero eso ya venía con otro tipo de actores también, ¿no? Con otro tipo de formación, yo estoy hablando de estas obras tipo operetas que a mí me encantaban, pero más que nada por la parte musical, porque toda era hablada en ídish... Por ejemplo, te lo digo en castellano, había una pareja que hablaba y decía: yo te quiero, yo no te quiero porque sí te quiero, bum, y metían una canción en ídish que tenía que ver con el amor y con esas cosas... era muy pobre en contenido, esta era la realidad, era para pasar un rato... pasa que yo en aquel entonces, por supuesto, no conocía el idioma para tanto, entendía algunas palabras sueltas. Después sí fui entendiendo mucho más, pero yo era chico, era muy chico en aquel entonces, pero la parte musical a mí me gustaba. Me acuerdo de Simón Tenovsky, el pianista, que hacía, tocaba y golpeaba el piano que daba miedo, qué sé yo, era... la parte musical a mí me gustaba mucho... (Óscar)

Contrapone las operetas que le gustaban a *El dibuk* como parámetro de otro tipo de contenido y de interpretación. El teatro de arte con sus géneros clásicos y canonizados, sus actores prestigiosos y los textos consagrados es recordado como espacio que los padres consideraban formativo para sus hijos. Pero también los géneros populares eran espacios de aprendizaje. En este sentido, Rosita evoca los géneros cómicos populares asignándoles también un valor formativo:

Trabajaban toda la semana... ¡quiero ir a escuchar un chiste! y así era. Los chistes no eran los chistes que se hacen ahora ¡Dios libre!, *era un santuario el escenario*, venían chicos y estudiaban de allá. Hay obras que te cuentan cosas que a vos se te pasó, que tus padres no te enseñaron, de religión también... Se vendían sillas agregadas, el teatro completo y se agregaban sillas y los chicos se sentaban adelante. (Rosita)

León enfatiza el aspecto formativo del convivio tanto para los padres como para sus hijos y la capacidad de percibir entonces el espesor de los mundos poéticos creados por los artistas. En su recuerdo aparecen mezclados los diferentes teatros y los divos con los cantantes populares sin solución de continuidad:

Desde que era muy chico mis padres eran *muy amigos del teatro* y *no se perdían ninguna obra para aprender algo, cultivarse en lo que cada obra significaba y fomentar el teatro*. Cuando volvían del teatro nos mandaba a los chicos. Desde la época del *Dibuk*, de (Joseph) Buloff, actores como (Jacob) Ben Ami, Maurice Schwartz, Max Perlman, Rita Galina, Rosita Londner, Bentzion Witley, de ahí en adelante pasaron cualquier cantidad de actores de muy..., cantidad de actores. Me acuerdo de haber frecuentado el Teatro Mitre en Corrientes y Acevedo, el Excelsior, cerca del Abasto, el IFT en Boulogne sur Mer, el Soleil también en Corrientes, y el Ombú. Entre Villa Crespo y Almagro estaban todos. Fue muy popular en todas sus formas, había actores y actrices de muy buen nivel... Hay momentos en que iban los

padres sin los hijos, y *si veían algo que les gustaban nos mandaban después*, eran una parte que se frecuentaba mucho y gustaban, era bueno, pero con el tiempo se perdió y es una lástima porque era una *buena forma para llegar al pueblo con la cultura judía*, que representaba obras de un nivel internacional y traían actores de Estados Unidos, de jerarquía internacional. Tenías teatros concurridos, la gente iba, la comunidad lo seguía, *era una fiesta...* ¡“Voy al teatro”! ocupaba un lugar en la vida comunitaria. (León)

Es recurrente la idea de fiesta característica del convivio, como encuentro de colectivización vinculante donde compartir un rito de sociabilidades (Dubatti, 2003, p. 13). Max reflexiona sobre los límites difusos de la experiencia convivial y sobre la voluptuosidad de los cuerpos femeninos que circulaban por el ámbito teatral y prostibulario ante su mirada de niño.

Mi madre hacía las fajas a los elencos que venían a casa a hacerse los corsets para hacer más voluminoso el busto, lo hacía mi papá que era más fuerte. Tanto las actrices como las prostitutas venían a mi casa... mi papá ponía en las vidrieras (de su negocio) los afiches y a cambio le daban entradas y un palco. Para cada estreno íbamos al teatro. ¡Era una fiesta! Nos vestíamos, nos bañábamos. Fui a ver a Jenny Goldstein, tanto melodramática o vodevil, a Moishe Oisher... Se llenaba el teatro con mujeres de la vida... Me acuerdo de una morocha, con una piel, una belleza, que se sentaba siempre en tercera fila, punta de banco, con sus pieles, y una vez empezó una obra con Jenny Goldstein sobre el tema y la mujer se desmayó en el teatro. Para la obra. Llamaron a la asistencia pública y se reanuda la obra. Pero a ella le afectó. (Max)

Carlos y Enrique caracterizan al acontecimiento como “la salida de fin de semana”. En unas cuadras se pasaba del barrio al centro. Los motivos por los cuales se elegía una entre las diversas opciones de la cartelera podía ser la cercanía, el ídish, los actores o el posicionamiento político:

Íbamos al teatro *Soleil con mi padre*, que quedaba en Once, mayormente al Mitre que era cerca de casa. Con nuestros padres, bien gringos, íbamos al teatro ídishe, el único día que tenían tiempo era el sábado a la tarde o el domingo porque trabajaban todos los días. Era la salida del fin de semana. Cuando éramos más grandes íbamos solos, con mis amigos, todo en barra: al cine o al teatro o a bailar. De grande no y no como mis padres. Teatro ídish eran esos dos teatros, después había un teatro IFT que como era político, a mis padres no les gustaba... no eran los mismos actores, eran otros, pero la mayoría todos industriales de Villa Lynch que habían hecho ese teatro, que eran gente muy rica pero decían que eran de izquierda... en el teatro ídish eran muy buenos actores que nosotros veíamos porque entendíamos el ídish. (Carlos)

Carlos agrega una caracterización del vínculo entre el teatro y la industria textil, el alineamiento ideológico y los recursos económicos en una zona específica del conurbano bonaerense, signada por la adscripción intra-comunitaria a dos instituciones con alineamientos contrapuestos.

Era, sobre todo, estar con mi papá

Destaca la figura del padre dedicado al esparcimiento. Óscar recuerda que, para él, el núcleo de la experiencia convivial se encontraba en la relación paterno filial, pero ese padre y ese vínculo se entraman con un circuito de artistas:

Para mí era estar sobre todo con mi papá, porque mi mamá a veces iba, a veces no. No sé si a ella le gustaba tanto. Mi papá era amigo de todos ellos, de los que cantaban, de los que actuaban, era muy amigo de Simón Tenovsky el pianista... tenía mucha relación. Entonces después nos quedábamos a saludarlos, a mí me gustaba mucho todo eso y recuerdo que obviamente salíamos de ahí con mi papá e íbamos a un lugar a tomar un café y esas cosas. Volviendo al teatro, para mí era el solo hecho de estar con mi papá. (Óscar)

Esa pregnancia del momento de encuentro con el padre aparece también en las palabras de un intelectual que entremezcla consideraciones acerca del teatro ídish con una voz infantil que reitera que su papá lo llevaba, aunque él fuera “muy chiquito”:

El ídish era el idioma de mis padres y un idioma para mí muy musical, con que ellos me daban un beso. Yo he ido a ver teatro en ídish y así conocí las temporadas en las que venía Ben Ami o Maurice Schwartz o asistí a muchas funciones del famoso IFT. Para mí el teatro en ídish era una manifestación cultural de las más importantes, profundas e impresionantes de nuestra comunidad, antes, durante y entre guerras. Aunque yo era muy chiquito, *mi papá me llevaba* en la década del treinta y tantos, que hubo visitas de grandes artistas judíos al Soleil y a otros teatros y también el grupo de actores judíos que se formó en el IFT, que tenía a David Licht como director y fue el centro de una expresión judía impresionante. Norman Erlich tiene un espectáculo sobre los viejos libretos en ídish de Dzigan y Schumacher, *que yo los vi cuando vinieron, con mi papá*. (Gerardo)

Abraham recuerda el impacto de un gag de este dúo. La comicidad generada por combinación de recursos lingüísticos y escenográficos en línea con otro momento de hilaridad, pero no buscada sino producida por la traducción literal y la pronunciación ídish del verbo ídish *shpiln*, cuyo sentido abarca jugar y actuar:

[Había una bañera] de las que tenían patas y no sé cómo estaba montada en el escenario. Entonces los dos se metían en la bañera y después no sé, con un sistema como los que tienen los teatros levantaron la bañera y ellos dos estaban sentados ahí y seguían hablando, iban a pasear en *bañadere* y el cuento era que en realidad hacían uno de esos paseos que se hacían en las *bañaderas* de antes, unos vehículos acá en Buenos Aires que se llamaban bañaderas, con esos se hacían paseos al Tigre, a Luján, eran abiertos con techito. Bueno y estos utilizaron el término y en vez de una bañadera de esas era una de baño con la que pasearon en el teatro. Y yo me acuerdo que era chico y eso lo vi y me reí tanto que cuando vi el disco me emocioné todo, lo compré y se lo regalé a mis viejos... Dzigan y Schumacher. Y me acuerdo también el día que se [re]inauguró el teatro, ese es un recuerdo que no me lo voy a olvidar más, ni tampoco me voy a olvidar del principio del discurso. No me acuerdo quién era el tipo que habló, lo que sí me acuerdo que en vez de hacer el discurso en ídish, lo hizo en castellano pero era una obra de teatro en ídish, es el *Idish Folks Theater (IFT)*. El asunto

es que hablaba mal castellano, entonces el tipo dice: “señoras y señores los Iftler van a joigar para ustedes”. Mi viejo, mi mamá –que mirá, que hablaban bien castellano– no se dieron cuenta, habíamos ido juntos ese día con un matrimonio amigo con la hija, que era de la edad de mi hermana. Nosotros que sí hablábamos el castellano llorábamos de la risa. Tengo un vago recuerdo de que fue Las Brujas de Salem. Pero además ahí se hizo Madre Coraje, fue una de las primeras. (Abraham)

Juegos de lenguaje, que implican conocimiento del castellano, se alternan con las dificultades que trajo aparejado el paso a esta lengua, una decisión tomada por el IFT poco después. Lo que su memoria atesora tiene la marca de la percepción infantil: no puede afirmar si se trataba de Las brujas de Salem, pero recuerda con toda claridad una frase fallida en un castellano apenas dominado. Distinguiendo reflexivamente cuáles son sus recuerdos más vagos y cuáles permanecen vívidamente en él, articula lo que pasaba en el escenario y lo que sucedía después, lo que vio y escuchó, pero también lo que comía.

¡Una cosa que no me puedo olvidar es la confitería del IFT! Un teatro hecho con todo el lujo. La luminotecnia, la máquina con el plato giratorio en el escenario no era común en un teatro de una colectividad, los mármoles... en el primer piso había una confitería para judíos, con el té con masas como lo toma un judío. Me acuerdo que una de las cosas por las que iba con mi viejo a ver teatro ¡era porque íbamos a la confitería! Porque te imaginás que a los siete o diez años ir a ver Madre Coraje... ¿Por qué me llevaron? No sé, pero en definitiva, era *el chiche* ir ahí. (Abraham)

No olvida lo que más disfrutó, aquello con lo que más se rio. Pero, sobre todo, que ir era “el chiche”.

Teatro, lengua, saga familiar

Carlos podía entender las obras en ídish, lengua que sus padres preferían sobre el polaco:

Podía haber gente que no entendía ni medio, chicos. Pero nosotros, como mis padres hablaban ídish entre ellos y a veces con amigos también... Lo que pasa que mis padres, para no hablar en polaco, hablaban en ídish...porque no estaban de acuerdo con Polonia (se ríe) y como sus familias allá hablaban en ídish, ellos seguían hablando en ídish. Era un idioma más dulce que el polaco. (Carlos)

Recuerda que iba al teatro ídishe con su hermano mayor y da cuenta de la existencia de ciertas acciones de intercambio entre la actuación y la expectación íntimamente liminalizadas. Este vínculo fluido con los artistas trascendía el ámbito teatral:

Iba los domingos. Cuando salíamos con mi hermano, íbamos al teatro ídishe, al teatro Mitre que estaba en la calle Corrientes. Nosotros estábamos a diez cuadras de ahí, entonces era una salida y nos había gustado mucho el actor que venía de Estados Unidos, Ben-Zion Witler, y también había otros: Max Perlman... más íbamos a ver a Witler y hasta, si cambiaba de obras, repetíamos. Y mi hermano, poco mayor que yo, lo esperaba a veces en la puerta para saludarlo y una vez le había regalado una corbata y cuando íbamos a ver otra obra, en la mitad seguía actuando, se agarraba de la corbata y lo señalaba con el dedo a mi hermano. Le había gustado y lo iba a esperar a la puerta, lo hacía entrar gratis, entonces miraba todas las obras de él. Y después había muchas orquestas ídishes y de artistas que uno los

veía en los casamientos... había muchos, en una época el padre de Adrián Suar cantaba en un templo y en fiestas. Había que estar con los padres, sentado, para que nos hagan estar en silencio, para que no estemos hablando. Acostumbrábamos ir a un restaurante ídich que estaba por ahí, después del teatro, donde estaba siempre lleno porque cuando termina el teatro muchos paisanos iban a comer ahí... era la salida con nuestros padres cuando teníamos ocho, diez años, íbamos al teatro. (Carlos)

Carlos menciona que debían sentarse con los padres que velaban por el silencio. Enrique, en cambio, señala un aspecto técnico que justificaba la prohibición de hablar: “porque el tema del sonido no estaba tan mejorado como ahora y los actores tenían casi que declamar porque no tenían micrófono camuflado”. Enrique explica que eso incidió en el estilo de actuación “por eso los espectáculos tenían ese sello teatral de decir hacia la platea porque tenían que llegar a las treinta filas”. Carlos y Enrique tienen un nieto en común, y en las entrevistas que citamos le hablan a él, futuro antropólogo. El testimonio de ambos es interesante como acto de transmisión de la saga familiar. Enrique enmarca a la producción cultural en el contexto inmigratorio. Contrapone sus experiencias infantiles con lo que supone que le pasaba a sus padres. Recuerda que, para que lo llevaran, se ofrecía a comprar las entradas. Junto a este razonamiento infantil, evoca su modo de insertarse en ese mundo:

Como el ídich era un lenguaje importante para cientos de miles de judíos en Buenos Aires, los espectáculos, teatro o musicales era una oportunidad de regodearse con la gente ídichparlante y con todo el espíritu de la época en la que habían crecido. Yo que era muy pibe, nací en el 45, tenía diez, hacía, literalmente, de che pibe: sacaba las entradas. Compraban el diario en ídich y ahí se enteraban de quién venía y quiénes iban a participar de algún evento teatral o música. Yo iba al Mitre y al Soleil. Por mi edad la entrada era sin costo y aunque no disfrutaba como ellos, me gustaba porque la mayoría de las obras tenía una orquesta y a mí me encantaba. Estaba en una especie de ‘fosa’ frente a la platea y eran cinco, seis integrantes y me encantaba ir a la orilla de la fosa a ver como ejecutaban las melodías de la obra teatral. No participaba tanto del espectáculo en cuanto al argumento, el guion, que era muy apreciado por ellos y por todos los que iban. Yo prefería ir a ver las películas de cowboys que ir a ver espectáculos musicales en ídich. Eso estaba muy bien para mis padres, yo los acompañaba por mera curiosidad. Había otros chicos y nos encontrábamos en el umbral de la fosa, nos mirábamos y nos decíamos cosas por lo bajo sobre los ejecutantes, pero no eran espectáculos para chicos. El contenido era alegórico y a las expectativas favorables que había en los nuevos países que se habían radicado. Para ellos era recuperar la nostalgia del terruño en el que habían nacido a través del ídich y los comentarios sobre Polonia y Rusia. Los chicos tratábamos de adaptarnos al lenguaje de los chicos de nuestra edad, te diría que era más frecuente vernos en el cine. Nos daba cierta vergüenza ser los nenes de mamá y papá que iban a ver los espectáculos, queríamos poner alguna distancia de eso. (Enrique)

La ambivalencia entre curiosidad y vergüenza que le generaba el teatro ídich por ser llevado por sus padres habla también de una manera infantil de integrar el convivio.

Conclusiones

Hemos trabajado con voces cuya especificidad no suele ser tomada en cuenta y que consideramos apropiadas para problematizar la concepción de los estudios del teatro ídich desde una nueva perspectiva. Ante la pregunta acerca del sentido de entrevistar a adultos mayores que fueron espectadores en su infancia hace ya tanto tiempo con la presuposición de que sólo podemos relevar memorias deshilachadas, ingenuas, *infielles*,

podemos decir que tal vez sea así. Pero, si bien no pretendemos recuperar el inasible objeto perdido que es el acontecimiento teatral total, al entramar las memorias de los entrevistados nos encontramos con reflexiones acerca de los aspectos que componen el fenómeno teatral en su complejidad.

Entendemos que la memoria es el territorio donde habitan las marcas de esas experiencias formativas y afectivas. En los testimonios de los entrevistados se advierten las huellas que el acontecimiento convivial dejó en su memoria a pesar del paso del tiempo, huellas de un suceso al que solo podemos reconstruir parcial e inacadamente, pero que a la vez se han enriquecido por el paso del tiempo por nuevas experiencias y contextos e integran el legado narrativo que las generaciones que acudieron a las salas teatrales intracomunitarias han preservado y compartido. Según las características de la acción expectatorial y su combinación con otras acciones y funciones en el acontecimiento consideramos al espectador niño en el teatro ídish para adultos como espectador liminal, en pleno proceso formativo. Los testimonios dan cuenta de la regularidad con que los espectadores relevados estuvieron en contacto con los mundos poéticos creados por los teatristas, mundos imaginarios que enriquecieron su experiencia emocional.

El teatro ofreció un espacio donde escuchar variedades de ídish diferentes, acceder a temáticas del mundo adulto y de la cultura judía, crear comunidad, acercarse a familiares, pares y artistas, adquirir el lenguaje teatral o, en ciertos momentos, dejar de percibir a la escena como un mundo poético otro para experimentarlo como parte del mundo “real”. Valoramos la transmisión oral que refleja las múltiples formas de vivenciar la experiencia del acontecimiento según características individuales. Consideramos que los testimonios son fuentes válidas y nos proponemos registrarlos y ponerlos accesibles porque si, como se dice, la patria es la infancia, el teatro ídish ha formado parte de la construcción identitaria personal y colectiva de varias generaciones de espectadores.

Referencias

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.

Dubatti, J. (2019). Hacia una redefinición teórica de la categoría “espectador” y su aplicación a la historia teatral. Koss, María Natacha (Ed.), *Actas 2019: III Jornadas de Investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo*.

Skura, S. (1998). *Usos y representaciones de la lengua de origen en la construcción de la identidad socio-étnica. El ídish en la comunidad ashkenazí de Buenos Aires* [Tesis de Licenciatura del Departamento de Ciencias Antropológicas 1, Universidad de Buenos Aires].

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2649>

Skura, S. y Hansman S. (2016). “Debates en torno a la legitimación del repertorio del teatro ídish argentino”. En Skura, S. y Glocer, S. (Comps.) *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. UBA.

Sormani, N. L. (2004). El niño espectador. *Los Rábdomantes*, 4 (4), pp. 89-98.

<https://racimo.usal.edu.ar/id/eprint/202>