

JEVEL KATZ Y SUS PAISANOS: UNA RECUPERACIÓN DEL ESPECTÁCULO ÍDISH ARGENTINO DE LOS AÑOS 30

Patricia G. Nuriel
Wofford College, EE.UU.

El tema de esta ponencia es el documental argentino *Jewel Katz y sus paisanos* (2005) dirigido por Alejandro Vagnenkos, el que podemos incluir dentro de la categoría de cine judío latinoamericano sobre la que voy a hacer una breve introducción. Vale mencionar que, si bien en América Latina los judíos fueron partícipes de la industria cinematográfica desde hace más de cien años, las primeras manifestaciones de películas que representan experiencias judías no aparecen sino a partir de la década de 1970¹. En los años 80, al cobrar relevancia el tema de las identidades y adquirir un rol central los discursos de la memoria, comienza a plasmarse un cine de temática judía, tanto de ficción como documental, cuya producción acrecienta de manera considerable a partir del nuevo milenio. Podemos nombrar al cineasta argentino Daniel Burman como el más reconocido².

Argentina –el país de América Latina de mayor población judía– cuenta con el volumen de producción más importante de películas que pueden caer dentro de esta categoría, destacándose luego México. No obstante, este cine tiene un alcance transnacional que supera los límites de la región e incluye films realizados en países no latinoamericanos, entre ellos, Israel y Estados Unidos. Es un cine que aborda una variedad de temas –tales como inmigración, exilio, diáspora, memoria, trauma, género y activismo– e impulsa un debate que trasciende lo judío para proponer modos alternativos de pertenencia, inclusión y visibilidad.

El cine de no ficción –que ha incrementado de forma significativa al beneficiarse de la democratización digital– plantea historias con un imperativo de ser contadas, aborda problemáticas contemporáneas de la vida judía³ y examina episodios del pasado histórico y su relación con el presente⁴. Entre estos últimos films, podemos incluir el documental *Jewel Katz y sus paisanos*, que

¹ *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, México, 1974) y *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, Argentina, 1975) están entre las películas más tempranas.

² Entre los films de Burman se encuentra la trilogía compuesta por *Esperando al Mesías* (2000), *El abrazo partido* (2004) y *Derecho de familia* (2006), y la película más reciente, *El rey del Once* (2016).

³ Entre los documentales que tratan temas contemporáneos, pueden destacarse *Otros entre otros* (Maximiliano Pelosi, Argentina, 2010), que aborda la segregación de miembros de la comunidad LGBT dentro de la colectividad judía de Buenos Aires; *Judíos por elección* (Matilde Michanié, Argentina, 2011) y *Ocho velas* (Sandro Halphen, México, 2002), que exploran experiencias de conversión al judaísmo; *NEY, nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015) y *Pervomaisk* (Flora Reznik, Argentina, 2018), que en formato viaje examinan vivencias en zonas de conflicto en Israel; y *The Fire Within: Jews in the Amazonian Forest* (Lorry Salcedo Mitrani, Estados Unidos, 2008), que registra relatos de supervivencia de una comunidad judía en una zona aislada en la Amazonia peruana.

⁴ Entre los films de no ficción que tratan el pasado histórico podemos mencionar *Un beso a esta tierra* (Daniel Goldberg, México, 1995) y *Hacer patria* (David Blaustein, Argentina, 2007), que reconstruyen relatos de familia sobre la inmigración de Europa del Este a los respectivos países de América Latina y testimonios de la segunda generación; *Tango, una historia con judíos* (Gabriel Pomeraniec, Argentina, 2009), que reclama el aporte judío durante un momento de plasmación del tango y reitera la contribución de artistas y maestros judíos en la preservación, la renovación y la transmisión de este género de música y baile; *Un pogrom en Buenos Aires* (Herman Szwarcbart, Argentina, 2007), que indaga en la persecución de judíos en Buenos Aires durante la Semana Trágica de 1919; *The Impure* (Daniel Najenson, Israel, 2017), que revisita el tema de la red judía de traficantes de mujeres Zwi Migdal que operó en Argentina durante el primer tercio del siglo XX y realza la importancia del activismo contra el mismo fenómeno en la actualidad; y *Aquellos niños* (Bernardo Kononovich, Argentina, 2002),

hace un trabajo de recuperación de relatos en torno a una estrella de la cultura popular ídich de la Buenos Aires de la década de 1930. Tras el influjo de inmigrantes judíos de Europa del Este, la capital argentina llegó a ser uno de los centros mundiales de la lengua y de la cultura ídich, que en esos años alcanzaban su plenitud y que declinarían dos décadas más tarde al menguar el ídich a favor del uso del español. Entre aquellos inmigrantes de Europa Oriental se encontraba el cantautor Jevl Katz, considerado la figura más popular del mundo del espectáculo ídich en esa década en el Río de la Plata.

Katz había nacido en 1902 en Vilna (Lituania) donde era un humilde matricero. Al poco tiempo después de llegar a Argentina en 1930, cautivó al público hablante de ídich, lo que no había conseguido en su ciudad natal. Creó un repertorio de más de quinientas piezas –entre ellas parodias, cuplés, canciones nostálgicas y monólogos– que eran adaptaciones de ritmos latinoamericanos y otros estilos populares en aquella época, del folclore ídich y de plegarias de la tradición judía, a los que les escribía textos en un ídich con préstamos del español y del lunfardo, y que acompañaba con una variedad de instrumentos –desde la guitarra y la mandolina hasta instrumentos de viento como la armónica, algunos fabricados por él mismo (Toker 1985: IV)–. Después de diez intensos años de carrera artística, el 8 de marzo de 1940, Katz murió súbitamente a los 37 años de una complicación causada por una cirugía de amígdalas. El éxito del artista y la fatalidad de su muerte se manifestaron en un funeral concurrido por decenas de miles de personas en la ciudad de Buenos Aires.

Jevl Katz y sus paisanos recoge testimonios de diez personas que formaban parte de aquella multitud que presenció el funeral y que, en su juventud en los años 30, también habían sido inmigrantes o descendientes de ellos (“Siguiendo los pasos” 2008). Intercalan los testimonios entrevistas a tres académicos –Noé Jitrik, crítico literario y escritor; Eliahu Toker, poeta; y Ester Szwarc, coordinadora académica de la Fundación IWO (Instituto Judío de Investigaciones)– quienes realizan una contextualización histórica y cultural y apuntalan el relato de los testimoniantes en una aptitud del documental por examinar facetas de la historia general. El film recurre, asimismo, a materiales de archivo que operan como evocadores del ambiente histórico no menos que como evidencia de lo real, al incorporar grabaciones de piezas musicales de Katz e imágenes del artista, de su funeral y de afiches de sus espectáculos, de fotografías que registran la inmigración o de las familias de los testimoniantes.

A través de esas narraciones, el documental intenta rescatar la trayectoria del parodista, quien cantaba sobre la vida de los recién llegados, los desafíos de la integración a un nuevo país y las dificultades de los años de crisis económica mundial. Pero la película no solo hace una labor de reconstrucción biográfica del cantautor, a partir de las historias de los “paisanos”, sino que apela a la subjetividad de estos, quienes dan cuenta de sus vivencias en esos años y en el presente. Los testimoniantes son los portadores del discurso con el que Vagnenkos arma la narrativa del film: ellos hablan de Katz pero también de la familia, de la persecución en sus países de origen, de la inmigración y la integración, del ídich, de los barrios judíos de Buenos Aires y sus hitos, de la situación económica de ellos y del artista, de sus oficios de juventud, de sus problemas actuales de salud, de la cirugía que causó la muerte al cantautor, etc. Los espacios públicos desde los cuales se produce la enunciación son los sitios en los que acontecía la vida judía de los años 30, y en esos lugares “han quedado ‘marcas’ [que otorgan] fuerza visual al relato” (Vagnenkos 2003)⁵. Son también los que representa el mundo poético de Katz, como el café de la calle Canning o el picnic en Vicente López. La canción “Un picnic en Vicente López”, a su vez, opera como marco de referencia para la acción de los “paisanos”, desde la partida del grupo rumbo a Vicente López, hasta el parque donde tiene lugar el picnic; de esta manera, puede decirse que la película reescribe la experiencia que narran los textos de Katz⁶.

que recoge testimonios de un grupo de personas que sobrevivieron el Holocausto como niños y emigraron a Argentina.

⁵ Cita de la propuesta estética que fue presentada por el cineasta a INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) en 2003. Es un documento inédito (sin número de páginas) que me fue facilitado por gentileza del cineasta. Para más detalles, véase la bibliografía.

⁶ “Un picnic en Vicente López” es el nombre de la segunda canción del único libro publicado por Katz, *Argentinier glikn: parodies un kupletn* [Fortunas argentinas: parodias y cuplés] (1933).

El procedimiento constructivo del relato explora las posibilidades de articulación de la memoria: cómo esta modula, olvida, interpreta y recrea el pasado desde el presente. Vagnenkos señala que los recuerdos de los testimoniantes “son muy borrosos” y se pueden “poner en duda” y que los entrevistados hasta pueden “desvariar y uno puede acompañar ese desvarío”. Agrega que “[s]eguramente varias historias que ellos [le] cuentan jamás existieron” y “[le] parece maravilloso poder contar eso” (“Siguiendo los pasos” 2008). De este modo, la exploración de la memoria prevalece sobre una intención expositiva y explicativa de la historia. A partir de la memoria, que es el germen de la narración, el documental pone en práctica un “abordaje microhistórico” por el cual hace historiografía desde lo particular e individual. El film accede al pasado “desde hechos mínimos y casos individuales que pueden servir para revelar un fenómeno más general” (Vagnenkos 2003). Se recrea el pasado estableciendo una relación dinámica entre memoria e historia, entre lo individual y colectivo, y dejando grietas a nivel epistémico que, sin intención de proporcionar un relato totalizante de la historia, invita al espectador a involucrarse en ese proceso de reconstrucción⁷.

Esta aproximación arqueológica de excavación de recuerdos busca rescatar no solo la vida de Katz, sino las vivencias y las memorias de la última generación de admiradores que vio al parodista. Aún más, hay un vínculo personal que une al director con el tema del film, y es que los testimonios rememoran vivencias que son también las de sus “abuelos que llegaron a la Argentina escapando de la guerra [...] ‘cayendo’ literalmente en un país lejano como Argentina, y en un barrio como el Once” (Vagnenkos 2003). El cineasta expresa un particular interés por esta franja etaria, por una etapa de la vida en que –como dice él– “la gente que ya está de vuelta y puede decir ciertas cosas” (“Siguiendo los pasos” 2008). Y a esas personas les concede el primer plano mientras que su presencia física permanece casi invisible e inaudible. Ese ocultamiento del director no es un intento de esconder la instancia enunciativa, sino que responde a un gesto de sensibilidad y generosidad por el cual concede visibilidad a los demás.

Además de los aspectos estructurales y de la aproximación del documental, quiero referirme finalmente a qué nos comunica la película sobre Jevél Katz, para lo que voy a considerar los dos motes con que se recuerda al cantautor. El primero de los epítetos equipara entre Katz y el legendario cantante de tango Carlos Gardel (1890-1935), comparación a la cual hace alusión el film desde el comienzo, cuando el testificante Isidoro Stoller saca de su portafolio el artículo de Eliahu Toker, “Jevél Katz: Gardel lituano y porteño”, publicado el 9 de marzo de 1985 en *Nueva Sión* cuando se cumplían cuarenta y cinco años de la muerte de Katz y cincuenta de la de Gardel. Interesa señalar que el día del entierro de Katz, el 10 de marzo de 1940, Benzion Palepade –actor del teatro ídich– comparó a Katz con Gardel en un artículo publicado en el periódico judío *Di Presse*. El crítico Ariel Svarch afirma que, de acuerdo con los archivos hallados, esta fue la primera evidencia periodística de ese parangón (2018: 247). El paralelo trazado entre los dos cantantes se fundaba en la popularidad de ambos y en la congoja que su desaparición prematura había ocasionado respectivamente en los públicos judío y cristiano (2013: 70)⁸. Volviendo al film, es relevante mencionar el testimonio de Natan Mroz, quien manifiesta justamente que la multitud que acompañaba el féretro de Katz “[le] hizo acordar mucho a lo que había ocurrido con Gardel” (00:04:05-00:04:10), cabiendo la posibilidad de que el entrevistado acudiera a memorias vicarias en la reconstrucción del pasado, pero también pudiendo indicar la naturalidad con que en 1940 se produciría en la mente de los admiradores de Katz la asociación de las imágenes de los dos cantantes.

La nota de *Di Presse* comentaba también que Katz “fue el único que compuso la canción judío argentina” y situaba al cantante ídich –citando a Svarch– “en un marco de referencia completamente argentino [...] imprimiendo a la muerte de Katz –y a su vida desde la inmigración– un tono

⁷ *Jevél Katz y sus paisanos* presenta muchas de las características que identifica Pablo Piedras en los documentales argentinos del milenio, los que tienen como rasgo dominante el emerger de la instancia enunciativa del realizador del film. Al indagar en el pasado histórico, ya no lo hacen desde “esquemas totalizantes” sino que a través de una perspectiva microhistórica por la que “los discursos de la memoria se tensionan con las narrativas de la historia, en la recuperación del pasado y en la construcción de memorias colectivas” (2014: 149).

⁸ Una traducción al español de la nota de *Di Presse* se encuentra en Svarch (2013: 70).

plenamente judío argentino” (2013: 70). Después de la muerte de Katz, el cantautor recibió el mote “Gardel judío”, y aunque queda incierto quién lo acuñó, es el apelativo que perduró en la memoria de sus admiradores⁹. Si en 1940 *Di Presse* le atribuía a Katz la exclusividad de la canción judía argentina, en el 2005, el artista ídich parece estar ya en otra etapa del proceso de aculturación: “Jewel Katz formaba parte de la Argentina” (01:04:29-01:04:31) –como manifiesta Isidoro Stoller– y ello a pesar de que el parodista no había sido conocido fuera de la colectividad. En el documental, las vivencias de los testimoniantes no transmiten una perspectiva de alteridad; por el contrario, comunican una intención inicial de integración. Noé Jitrik puntualiza que esa integración no “exige que [se] renuncie a nada, sino que se aspira simplemente a tener, a gozar de los derechos de aquel lugar al que uno quiere integrarse” (00:32:10-00:32:24), que es la vivencia que emerge de los testimonios. Y a propósito, saca a colación que la primera traducción de *Don Segundo Sombra* a una lengua “extranjera” fue al ídich (00:34:42-00:34:48).

El film alude también al segundo mote por el que se conoce a Jewel Katz, “der freilejster id”, el más alegre de los judíos en Argentina. Así lo había retratado el periodista y crítico de teatro Samuel Rollansky en otro importante periódico judío, *Di idische tsaitung/El Diario Israelita*, el mismo 10 de marzo de 1940 (Baker 2012: 159). A esta caracterización, las testimoniantes Esther Pisenza y Frida Goldstein añaden precisando que Katz era “chistoso [...] más que alegre” (00:16:40-00:16:44) y esa atmósfera de jocosidad en torno al artista logra recrear Vagnenkos a través del clima que se forma en la interacción con y de los testimoniantes. Por su parte, Toker describe el “uso entre irónico y humorístico de la mezcla del ídich y del castellano recién aprendido, una especie de cocoliche que interpretaba el lenguaje de los inmigrantes recientes” (00:13:22-00:13:38). Katz era “un músico del pueblo [...] él masticaba los problemas” (00:30:05-00:30:12) –dice José Linetzky, otro de los “paisanos”– y lo hacía en un lenguaje que modulaba los retos que se anteponían a los inmigrantes, aunque también sus logros. En ese proceso de integración, expresa Ester Szwarc, es donde se inserta Jewel Katz, y desde ese locus recrea el lenguaje, tomando una palabra y envolviéndola “en todo un estilo propio [para pasar] a formar parte, de algún modo, del idioma” (00:37:00-00:37:14).

El contenido emblemático y expresivo de los dos apelativos que recibió Jewel Katz –la metonimia y el superlativo– contienen, en efecto, elementos ligados a su popularidad. Sin embargo, también es importante indagar en los factores que propiciaron el éxito del cantautor al inmigrar a Argentina en 1930, cuando ya existía una comunidad judía y cuando la cultura ídich se encontraba en un momento de esplendor. Ester Szwarc señala que, a diferencia de los inmigrantes que llegaron durante las décadas anteriores, el artista halló “una sociedad organizada de otro modo, que [tenía] lugar, que [tenía] posibilidades y cabida para un personaje como es Jewel Katz, que cuando [vino], ya [vino] con una historia; [era] muy joven, pero él ya [era] parodista desde Vilna” (00:26:11-00:26:25). De esta forma, el documental de Vagnenkos deja planteado un interrogante que vale ser examinado.

En resumen, el film hace varias exploraciones. Efectúa una indagación cultural por la que realiza una labor de rescate de una figura de la cultura popular judía viva en la memoria de la última generación de fans. Una segunda exploración, que es lingüística, intenta restituir la importancia del ídich que tenía en la vida judía de comienzos de siglo. Y en tercer lugar, hay una búsqueda identitaria. Los relatos reconstruyen cómo se va constituyendo una identidad que –como enuncia Vagnenkos– es judía, secular, urbana y porteña (2003). La representación de esta identidad de grupo, como tiende a suceder en el cine judío latinoamericano del milenio, ya no es construida como discurso de la alteridad

⁹ Svarch cuestiona el mito según el cual la prensa nacional fue la primera en acuñar el sobrenombre “Gardel judío” al quedar deslumbrada con la multitud que acompañaba los restos de Katz, acontecimiento que evocaba el entierro de Gardel. El crítico aduce que, según los registros hallados, el único periódico argentino no judío que mencionó la muerte del cantautor ídich fue el diario *Crítica*, pero dicha mención fue breve y no nombraba a Gardel. También alega que el apelativo “der idisher Gardel” no aparecía en la nota periodística de Palepade en *Di Presse*. Puntualiza que las alusiones a ese mito de origen proceden por lo general del ámbito de escritores judíos, quienes al invocar esa narrativa no precisan la fuente de referencia. Entre los autores mencionados por el crítico, se halla Eliahu Toker (2018: 246-47). Svarch se refiere a la vaguedad de Toker al indicar “Decían los diarios que fue la mayor expresión colectiva de dolor después de la provocada por muerte de Carlos Gardel” (página web).

–lo que acontece en la literatura y el cine judíos de décadas anteriores– sino que la experiencia de grupo minoritario es trazada en contigüidad con la sociedad mayoritaria. En esta búsqueda identitaria, Vagnenkos realiza un valioso aporte: le devuelve Jevl Katz a la memoria colectiva judía argentina.

Por último, quiero recalcar otras contribuciones que como artefacto cultural lleva a cabo esta película. El documental se anticipa a la academia en llevar al debate la figura de Jevl Katz, un tema que en los últimos años ha adquirido mayor interés, en cierta medida gracias al “revival” de los estudios de la cultura y lengua ídish en Argentina y en el mundo. El material de archivo sobre Katz es reducido y en su mayoría está en ídish. Katz publicó solo un libro en 1933, mencionado anteriormente, y la mayor parte de su obra no fue impresa ni grabada, con la excepción de una sección especial que entre 1939 y 1940 dedicó *Di idishe tsaitung* a sus canciones. Los documentos que sobrevivieron se encuentran en contados archivos, especialmente en Fundación IWO, Buenos Aires. *Jevl Katz y sus paisanos*, al rescatar la figura del parodista ídish, expone al espectador a un tema de importancia cultural cuyo material es exiguo, escasa su disponibilidad y en una lengua a la que no muchos tienen acceso.

Bibliografía

BAKER, Zachary (2012): “‘Gvald, Yidn, Buena Gente’: Jevl Katz, Yiddish Bard of the Río de la Plata”, en Joel Berkowitz y Barbara J. Henry (ed.), *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 202-222.

Jevl Katz y sus paisanos. Alejandro Vagnenkos (Dir.). 16M Films, 2005.

KATZ, Jevl (1933): *Argentiner glikn: parodyes un kupletn/ Argentiner gliken: parodias y cuplets*. Buenos Aires.

PIEDRAS, Pablo (2014): *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

“Siguiendo los pasos del ‘Gardel judío’”, en *Página 12*, 20-02-2008, suplemento “Cultura & Espectáculos”, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-9262-2008-02-20.html>>, 26-06-2019.

SVARCH, Ariel (2013): “Mucho lujo: Jevl Katz y las complejidades del espectáculo étnico-popular en Buenos Aires, 1930-1940”, traducción de Sara Hidalgo, en *Istor: revista de historia internacional*, vol. 14/n.º 53, pp. 65-78.

— (2018): “*Der freylekhster yid in Argentine: The Life and Death of Jevl Katz, Popular Artist of the 1930s*”, en Malena Chinski y Alan Astro (eds.), *Splendor, Decline, and Rediscovery of Yiddish in Latin America*. Leiden/Boston: Brill, pp. 225-250.

TOKER, Eliahu (1985): “Jevl Katz: Gardel lituano y porteño”, en *Nueva Sión*, 09-03-1985, año 1/n.º 18, segunda época (año 29/nº 611), separata, pp. I-IV.

— “¡Andá a cantarle a Jevl Katz!”, <http://www.eliahutoker.com.ar/escritos/gente_katz.htm>, 25-02-2018.

VAGNENKOS, Alejandro (2003): “Jevl Katz, ‘El Gardel judío’. Cada día zingt er beser: Propuesta estética” (inédito).