

CUADERNOS DEL ARCHIVO

AÑO I (2017), N° 1

**Publicaciones del Centro DIHA
(Centro de Documentación de la
Inmigración Alemana en la Argentina)**

Ed. Regula Rohland de Langbehn

Comité Editorial:

Ing. Francisco von Wuthenau (Centro DIHA)
Dra. Laura Carugati (Univ. Nac. De San Martín, UNSAM)
Dra. Lila Bujaldón de Esteves (CONICET; Univ. Nac. de Cuyo, Mendoza)
Dr. Roberto Bein (Univ. de Buenos Aires, UBA)

Consejo de Redacción:

Lic. Alicia Bernasconi (Univ. del Salvador, Buenos Aires)
Dr. Germán Friedmann (CONICET; UBA)
Dra. Claudia Garnica de Bertona (Univ. Nac. de Cuyo, Mendoza)
Dra. Silvia Glocer (UBA, Biblioteca Nacional Dr. Mariano Moreno, Bs. As.)
Dr. Robert Kelz (Univ. of Memphis, EEUU)
Dr. Hans Knoll (Univ. Nac. de Córdoba)
Dr. Arnold Spitta (Buenos Aires)

Teatro pedagógico en los grupos antagónicos alemanes de Buenos Aires, 1940-65

ROBERT KELZ
The University of Memphis (EE.UU.)

1. Introducción

Durante su visita a Argentina como delegado ante el Congreso de PEN Clubs en 1936, el famoso escritor exiliado Stefan Zweig declaró, en una entrevista en el diario local *Crítica*, que la gran tragedia de la Europa contemporánea radicaba en la inculcación del odio en la mente de los ciudadanos europeos, en especial, de los niños:

Día tras día, desde el amanecer hasta el anochecer, se enseñaba el odio y, luego, de noche, soñaban con él. Cuando cesó la guerra, fue imposible cesar ese odio que bullía en la sangre de todos. No se lo pudo apagar... Hombres, mujeres y niños quedaron intoxicados (*Crítica*, 5/9/1936).

El autor agregó que su esperanza más ferviente era que la juventud sudamericana nunca tuviera que vivir bajo la influencia del odio que movía y sacudía a Europa en la década de los treinta (*La Nación*, 9/9/1936). Pero, como observó Zweig mismo durante su estadía, las víctimas de la pedagogía del odio tuvieron una marcada presencia en la capital argentina. Con un especial hincapié en la posguerra, en este artículo exploro la función y la eficacia del Teatro Alemán Independiente y de los sucesivos elencos de los actores Ludwig e Irene Ney en sostener, reconducir y superar la pedagogía del odio en las colonias alemanas de la ciudad de Buenos Aires.

2. Descripción general de los elencos alemanes

El panorama cultural de la capital argentina durante la Segunda Guerra Mundial fue único. En ninguna otra gran metrópoli se dio una competencia tan abierta, local e inmediata entre los teatros nazis y antifascistas de habla germana como la que se produjo en Buenos Aires durante este período histórico. Tanto el teatro de exilio y antifascista, el *Freie Deutsche Bühne* o Teatro Alemán Independiente (FDB), como su menos conocido adversario pronazi, el elenco de Ludwig e Irene Ney (*Neybühne* o Elenco Ney), fueron fundados en Buenos Aires por emigrantes alemanes durante el Tercer Reich, pero representaban a grupos demográficos muy diferentes dentro de la gran población alemana de la ciudad. Originalmente descritas como “colonias”, había en Buenos Aires al menos dos poblaciones de

habla alemana distintas y frecuentemente conflictivas (AT, 17/7/51). Durante la Primera Guerra Mundial la población de habla alemana en Argentina se había dividido en campos monárquicos y republicanos, un conflicto que se agravó con el nazismo y la llegada de los refugiados (mayormente) judíos de Europa a Argentina. Existe una gran cantidad de estudios sobre este tema, la mayoría de los cuales cita una carta del periodista y publicista exiliado Balder Olden a la revista exílica de Nueva York, *Aufbau*.¹ En su carta Olden acuñó el término “zwei Dörfer”, o dos aldeas, para describir la división en el Buenos Aires de habla alemana. Según Olden, había “aldeas” pro y antifascistas, cada uno con sus escuelas, periódicos y teatros partidarios (Kießling 1980: 73-74). Aunque la división no estaba ni mucho menos tan clara y absoluta como sugiere Olden, la creación del *Neybühne* y del Teatro Alemán Independiente refleja la polarización del Buenos Aires de habla alemana durante el nazismo. Esta polarización continuó existiendo muchos años después de la guerra.

Fundado en 1940 por antifascistas alemanes y austríacos exiliados –muchos de los cuales eran judíos–, el Teatro Alemán Independiente fue el único teatro exílico en el mundo que puso en escena producciones teatrales de manera regular durante la Segunda Guerra Mundial. Estaba compuesto por actores profesionales cuya principal fuente de ingresos era su trabajo en este teatro, el cual continuó con sus actividades durante veinte años después del fin de la guerra. Fundado en 1938, el Elenco Ney puso en escena obras de Lessing, Goethe y Schiller en alemán, y a sala llena, en el Teatro Politeama y en el Teatro Nacional, con capacidad para 1155 espectadores. El *Neybühne* tenía vínculos directos con varias organizaciones pronazi y recibía financiación del Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels en Berlín. Desde su debut, Ney fue un intérprete destacado en los escenarios de la capital argentina y lo continuaría siendo durante los siguientes treinta y cuatro años. Los actores relacionados con las poblaciones nacionalistas, antifascistas y sionistas participaron en proyectos teatrales infantiles y escolares locales durante todo el período en cuestión.

3. Teatro pedagógico durante la Segunda Guerra Mundial: Ludwig e Irene Ney

Durante 1932, en la ciudad de Buenos Aires había veinte escuelas de habla germana con aproximadamente 4800 alumnos, la mayor concentración fuera de Europa (Keiper 1938: 53). Con pocas excepciones, para el año 1934 estas escuelas estaban expuestas a una fuerte influencia de la propaganda nazi. No

¹ Hay demasiadas publicaciones para incluir una lista completa, pero aquí hay algunas de los primeros estudios sobre este tema: Ronald Newton, *German Buenos Aires, 1900 – 1933: Social Change and Cultural Crisis* (Austin: University of Texas Press, 1977); Heinrich Volberg, *Auslandsdeutschtum und Drittes Reich: Der Fall Argentinien* (Köln and Wien: Böhlau Verlag, 1981); Olga Elaine Rojer, *Exile in Argentina, 1933-1945: A Historical and Literary Introduction* (New York: Peter Lang, 1989); José Alfredo Schwarcz, *Y a pesar de todo: los judíos de habla alemana en la Argentina* (Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1991); Anne Saint Sauveur-Henn, *Un Siècle d'Emigration Allemande vers l'Argentine 1853-1945* (Cologne, Weimer, Wien: 1995).

permitían alumnos judíos y, posteriormente, muchos alumnos recordaron que la esvástica y la Horst-Wessel-Lied estaban por doquier en las escuelas alemanas porteñas (Volberg 1981: 187). En su informe anual para 1938, la Humboldt-Schule, la mayor escuela alemana de Argentina, agradeció a la Embajada de Alemania y el partido nazi por su apoyo financiero (Humboldt-Schule, *Jahresbericht* 1939: 23). Otras escuelas también recibieron fondos de la embajada alemana y varios docentes fueron despedidos por negarse a adoptar adecuadamente la ideología nazi en las aulas (Garnica, 2009: 314). La correspondencia entre los funcionarios escolares culminó con “Heil Hitler!” (Carta Schroder a Preschel, 13/11/1940) y el cumpleaños del Führer fue un día festivo celebrado por las escuelas que se encontraban bajo la órbita de la doctrina gubernamental alemana (Humboldt-Schule, *Schulkalender* 1938: 24). En el calendario de la escuela Humboldt (Humboldt-Schule) se destaca una función de marionetas de Ludwig e Irene Ney (ibid.), y los Ney también participaron en la producción de *Ur-Faust* (*Fausto originario*) de Goethe en la escuela Goethe (Goethe-Schule) en 1939 (véase una foto en el archivo de la Goethe-Schule)². A pesar del escaso conocimiento que poseemos sobre estas presentaciones, debemos destacar que los Ney trabajaron activamente en las materias relacionadas con artes escénicas de la currícula de las escuelas Goethe y Humboldt.

Financiada en parte por la embajada alemana, en enero de 1943, Irene Ney abrió su propia escuela, especializada en elocución, recitado y formación vocal. La misma aumentó la cantidad de estudiantes y cursos constantemente hasta que el gobierno argentino la clausuró en marzo de 1945. Su autoproclamado objetivo era cultivar el poder de la lengua entre los emigrantes alemanes y aumentar su aprecio por su “sacrosanta lengua materna” (Irene Ney 1943). Se organizaban noches de recitación, en las que los estudiantes y los actores del teatro alemán combinaban poesía e interpretación dramática (*DLPZ*, 20/6/1943). Las máximas de los académicos conservadores del teatro, como “el poder de la palabra” de la actriz Louise Dumont-Lindemann, el “teatro poético” del crítico Friedrich Rosenthal y el “servicio a la palabra” del laureado poeta nazi Hanns Johst, tuvieron una fuerte resonancia en estas representaciones (Johst 1933: 15). El académico italiano del teatro, Gaetano Biccari, definió estos preceptos como principios de un esteticismo nacional, el cual hacía hincapié en las cualidades *völkisch* (culto de lo étnico) del teatro alemán, especialmente de los clásicos (2001:101). El énfasis de la escuela en el idioma iba al compás de la dramática teoría nazi de Europa. La primacía de la palabra encontraba eco en la población nacionalista alemana de Argentina, ya que la lengua materna era un elemento crucial tanto en la formación y la preservación del legado étnico, como en la identidad cultural de sus miembros en cuanto alemanes en el extranjero. Este énfasis en el idioma alemán –una fuerza cohesiva entre los emigrantes, así como entre ellos y sus compatriotas en Europa– también los distanció de la sociedad anfitriona argentina.

² Foto de la Presentación de *Ur-Faust*, 1938, Archivo de la Goethe-Schule.

4. Teatro pedagógico en la Segunda Guerra Mundial: Teatro Alemán Independiente

En 1934, Ernesto Alemann, propietario del diario antinazi *Argentinisches Tageblatt*, impulsó la creación de la escuela Pestalozzi (Pestalozzi-Schule) para resistir la *nazificación* de las escuelas alemanas de Buenos Aires. Alfred Dang, emigrante, educador y periodista, fue el primer rector de esta escuela. Al igual que Stefan Zweig, Dang hacía hincapié en que el objetivo de la escuela Pestalozzi era: “enfrentar los demonios de la pedagogía nazi, esa intoxicación asesina, con verdadera humanidad” (*AT*, 6/4/1938: 3). Furioso, en un informe para Berlín, el embajador alemán Edmund von Thermann denunció que la escuela Pestalozzi era “abiertamente hostil a los principios de la nueva Alemania” (10/5/1934). En 1934, Alfred Dang se granjeó la distinción de ser el primer alemán en Sudamérica desnaturalizado por el gobierno nazi.

Desde su fundación en 1940, el Teatro Alemán Independiente contribuyó a la misión pedagógica de armonía intercultural en la escuela Pestalozzi. El Teatro Alemán Independiente inició este esfuerzo con un intercambio cercano entre su elenco y los alumnos de la Pestalozzi-Schule, sobre todo mediante representaciones de cuentos de hadas (*Jüdische Wochenschau*, 15/5/1942). Más allá del entretenimiento, estas producciones eran una experiencia pedagógica compuesta con gran minuciosidad. Consciente del efecto poderoso que podían tener las representaciones dramáticas en las emociones de los niños, el Teatro Alemán Independiente protegió al público de jóvenes refugiados –varios de los cuales habían sufrido mucho en la vida real– de la siniestra contracara de violencia, muerte y fatalismo presente en numerosos cuentos de hadas. En su versión de *Schneewittchen* (*Blancanieves*) faltó la espantosa conclusión de la versión original del cuento (cf. apuntes *Blancanieves*, PWJA VI j) 312). En el guión *Die Prinzessin auf der Erbse* (*La princesa y el guisante*), escrito por el actor Max Wächter, se omitió la descripción militarista de un soldado y su bigote, que podría haber recordado a los niños de su sufrimiento en la Europa fascista (cf. apuntes *La princesa y el el guisante*, PWJA VI j) 312). Esta obra, representada en 1942, incluía varias canciones con letra en español, y hasta incluso un gaucho de las pampas argentinas. Al incorporar en los cuentos de hadas europeos estos marcadores culturales locales, se facilitó la transición de los niños de emigrantes a inmigrantes en Argentina. En el mundo del teatro, las víctimas más jóvenes del nazismo veían cómo se cumplían los sueños y se confirmaba un sentido de justicia puro y honesto, dos cuestiones que solían causar dolorosas decepciones en la vida real.

5. Teatro pedagógico durante la posguerra: Teatro Alemán Independiente

Durante la posguerra, miembros del Teatro Alemán Independiente, como Max Wächter y Hedwig Schlichter-Crilla, continuaron presentando obras para niños. Esta última, protagonista de éxitos de taquilla europeos como *Mädchen in Uniform* (*Internado de Señoritas*, 1931), fue expulsada de los escenarios alemanes en 1933 y llegó a Argentina en 1939. En los primeros años posteriores a la gue-

rra, Schlichter-Crilla fundó un estudio de teatro para niños que, de hecho, fue uno de los primeros en Argentina. En octubre de 1945, Schlichter-Crilla dirigió a un grupo de alumnos refugiados y actores profesionales del Teatro Alemán Independiente, el Idisches Folkstheater y la Comédie Française en una representación de *Die Prinzessin und der Schweinehirt* (*El porquerizo*) de Hans Christian Andersen. Schlichter-Crilla adaptó el cuento para que se ajustara a la vida de los niños refugiados, por lo que agregó un prólogo que ambientaba la obra en la Buenos Aires contemporánea, en lugar de la Europa medieval (AT, 23/10/1945). En consecuencia, la obra poseía un hilo migratorio paralelo al del público y de los actores. La presentación incluía un marco en el que los personajes principales eran dos niños emigrantes: Juancito, un vendedor de periódicos, y su amigo Cachito. Ambos tenían vidas humildes, similares a las de muchos de los niños del público, quienes, como Juancito y Cachito, lidiaban no sólo con la pobreza, sino también con un nuevo idioma y un proceso de adaptación a la sociedad argentina.

La historia relataba que una tarde Juancito pregonaba las noticias del día a los transeúntes, cuando descubre un libro viejo y desvencijado en una montaña de basura. Lo hojea intrigado, hasta que se da cuenta de que el libro es una colección de cuentos de hadas de un contexto muy alejado de su Buenos Aires. Juancito y Cachito descubren un título que les llama la atención: *Die Prinzessin und der Schweinehirt*. Quedan perplejos ante la insólita relación planteada en el cuento entre una princesa y un porquerizo, pero no pueden satisfacer su interés porque las páginas están muy dañadas e ilegibles. Los niños quedan fascinados, y elucubran tramas y personajes para generar encuentros entre ambos protagonistas. Sus mundos de ficción son un escape de las luchas de la emigración, los cuales continúan hasta en sus sueños, donde ellos mismos participan en la acción.

En la representación, al final del prólogo, Juancito extrae una cuchara escondida debajo de su camisa y abre una puerta al “país de los sueños”, con lo que da inicio a la obra. Después de cada acto, Juancito y Cachito se encuentran delante del telón y analizan la acción con el público, a fin de llevarlos consigo a su colorido mundo de fantasía (AT, 25/10/1945). Mediante la amistad y la imaginación, Juancito y Cachito afirman la inexorable presencia de la incorruptible libertad espiritual y creativa de cada persona, incluso de aquellos tan humildes y vulnerables como los niños refugiados.

El *Argentinisches Tageblatt* describió *Die Prinzessin und der Schweinehirt* como “la presentación más inspiradora en años” (ibid.). De hecho, el trabajo entre bambalinas fue tan inspirador como la actuación al otro lado del telón. Bajo la dirección de Schlichter-Crilla, jóvenes emigrantes colaboraron con actores profesionales del teatro argentino, francés, idish y alemán, por lo que estuvieron expuestos a numerosos estilos de actuación y conocieron distintas culturas, algo crucial para superar el hipernacionalismo que habían sufrido en Alemania. Además, Schlichter-Crilla alentaba a los jóvenes actores a que individualizaran los personajes que les habían asignado. Según varios de sus alumnos, esta libertad creativa, maximizada por la colaboración con actores profesionales adultos, les permitió alcanzar altos niveles de autoestima y logro artístico.

El mensaje de inclusión e integración de Schlichter-Crilla y el Teatro Alemán Independiente parece haber encontrado eco en las dos poblaciones germano hablantes de la ciudad de Buenos Aires. Una de las cartas de agradecimiento

que recibió el elenco por estas representaciones estaba firmada por Monika Czierski, “de 10 años” (Czierski a Jacob, 24/6/1946, PWJA Correspondencia). No se trata de una firma cualquiera. Monika Czierski era la hija de Otto Czierski, dramaturgo y docente de la Goethe-Schule. En 1941 el Elenco Ney había interpretado una de las obras de Czierski, *Der Bauerngeneral*, con motivo del cumpleaños de Hitler. La carta de su hija es un testimonio de la eficacia —al menos, en este caso— de la misión autoproclamada de la FDB de usar el teatro como un medio de reconciliación entre los miembros más jóvenes de las poblaciones alemanas amargamente divididas en Argentina.

Hedwig Schlichter-Crilla ejerció una enorme influencia en el teatro infantil en Argentina. Durante la posguerra, fundó la influyente compañía de izquierda *La Máscara* y, como pedagoga, presentó el “sistema” de Stanislavsky a los actores locales, algo que, según el crítico y profesor teatral Osvaldo Berenguer, transformó la actuación en Argentina (Roca 2000: 312). Formó a muchos de los actores más famosos del cine y el teatro argentino, como Norma Aleandro, Zulema Katz, Agustín Alezzo, Norman Briski y Augusto Fernández, entre otros. Sus alumnos recordaban que Schlichter-Crilla alentaba a los estudiantes a que perdieran las inhibiciones y experimentaran con sus propias capacidades de metamorfosis. Para ella, y también para sus estudiantes, actuar mejorando las facultades expresivas y receptivas en el escenario agudizaba una variedad de aptitudes comunicativas versátiles y cultivaba la capacidad de empatía (Roca, s. p.; entrevista Frank Nelson 3/8/2012).

6. Teatro pedagógico durante la posguerra: Ludwig Ney

Durante la posguerra, Ludwig Ney se alejó de sus previas actividades etnocéntricas y cultivó una productiva interacción entre los actores jóvenes y la sociedad argentina (Schmitz 2009: 7-15). Ney inició varios proyectos para actores jóvenes en las décadas de los 50 y 60, incluso la Literarisch-künstlerische Gesellschaft y el Zimmertheater en la Escuela del Norte. Ney y estos grupos hicieron una gira en todo el país y, juntos con el diario conservador *Freie Presse*, complementaron el periodismo y el teatro con el espíritu de la integración. A medida que Ney recorría Argentina, desde la selva misionera (*FP*, 13/12/1950) hasta la cordillera patagónica, el *Freie Presse* publicó informes sobre la geografía, la industria y las costumbres locales de cada región (*FP*, 29/8/1954). Mientras el grupo de Ney llevaba el teatro alemán a los confines de Argentina, el *Freie Presse* mejoraba el conocimiento de los emigrantes sobre dicha región. En las ciudades más grandes, se realizaban presentaciones en alemán y en español en noches consecutivas (*FP*, 4/2/1953; *FP*, 7/6/1959; *FP*, 29/6/1959). Estas producciones llamaron la atención del ministro de Educación de Argentina, quien contrató a Ney para producir representaciones en español de Shakespeare, Molière y Schiller en Córdoba entre 1952 y 1954 (Carta del Director General de Enseñanza Secundaria de la Nación a Ney, 11/3/1953). Según el historiador Claus-Dieter Krohn, los proyectos translingües representan un paso fundamental en el progreso de los emigrantes hacia la integración en la sociedad receptora (Kliems 2007: 31). En 1961, el diario *La Nación*, en un artículo con el revelador título “Cuando

empiezan a ser argentinos” (2/4/1961), destacó a Ney como un inmigrante ejemplar. Al facilitar el contacto entre los alemanes y argentinos, así como por hacer circular la cultura alemana en toda la Argentina, Ney puso en acción la concepción formulada más tarde por el profesor de filología románica Ottmar Ette “literatura como ciencia para la convivencia” (Ette 2016: 310). El cambio de postura de Ney no necesariamente refleja un verdadero cambio en sus convicciones morales, sino demuestra su confianza en la eficacia de la integración y el interculturalismo para lograr el éxito profesional en la Argentina.

Las producciones translingües de la compañía de Ney explotaban la capacidad de la literatura de “crear puentes entre culturas distantes”, una formulación que acuñó el autor libanés Amin Maalouf en 2010 (Maalouf en Ette 2010: 989). Tanto Regine Enzweiler (Lamm) como Ursula Siegerist, jóvenes estudiantes y actrices durante los años cincuenta y los sesenta, enfatizan que las giras con Ney las llevaron a regiones que, de otra forma, no habrían visitado jamás, lo que catalizó conexiones entre culturas, y mejoraron sus conocimientos de la Argentina. Siegerist observa que, antes de estos viajes, tenía la tendencia de subordinar Argentina a Alemania. Sin embargo, durante las giras, tomó conciencia de la “magia y las maravillas de Argentina” y aprendió a “amar a mi patria argentina” (entrevista 15/11/2008). Durante la posguerra, Ludwig Ney se alejó de sus actividades etnocéntricas anteriores y cultivó una interculturalidad entre los actores jóvenes y sus anfitriones argentinos, con un énfasis en la integración y la transferencia cultural como estrategias de supervivencia para las poblaciones de emigrantes (Schmitz 2009: 7-15).

7. Teatro pedagógico para adultos

A pesar de los esfuerzos de la embajada de Alemania Occidental por armonizar las relaciones entre los dos grupos de alemanes en Argentina, a estos les resultó mucho más fácil tender conexiones con los argentinos, que establecer vínculos entre ellos mismos. Después de la apertura de la embajada en 1952, el Teatro Alemán Independiente (ahora llamado “Deutsche Bühne” o, en castellano, Teatro Alemán) dependía cada vez más de las subvenciones de Bonn, lo que condicionó sus presentaciones. En gran medida, esta compañía se convirtió en portavoz de la República Federal para propagar la *Kulturpolitik* de la Guerra Fría en Sudamérica. Esto era equivalente a una pedagogía politizada de los adultos de habla alemana.

La embajada de Alemania Occidental elogió a la *Freie Presse*, sucesora del pronazi *Deutsche La Plata Zeitung*, en un informe a Bonn en 1962. En el informe comentaba que, desde su fundación en 1945, el diario había trabajado para “contrarrestar las ideas erróneas de sus lectores y someter su mentalidad a una especie de reeducación” (Carta de la Embajada de Alemania Occidental a Ministerio de Asuntos Exteriores, 10/5/1962). Una de las razones por las que el *Freie Presse* consiguió este apoyo fue su tono estridentemente anticomunista. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, ni el elenco del Teatro Alemán ni el de Ludwig Ney presentaron siquiera una obra de un dramaturgo de Alemania del Este, incluido Bertolt Brecht, pese a su popularidad en Argentina. Esta pos-

tura política encontró su expresión en la crítica de la *Freie Presse* en contra del teatro épico brechtiano y su efecto del extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) en reseñas de presentaciones teatrales (*FP*, 27/6/1956). En otro caso, cuando Hedwig Schlichter-Crilla fundó el grupo teatral de izquierda “La Máscara”, la embaajada criticó su proyecto como “una herramienta especialmente efectiva de la propaganda comunista” (Carta de Moltmann al Ministerio de Asuntos Exteriores, 26/1/1955). Al intervenir en sus diarios y teatros, los funcionarios de Alemania Occidental también intentaron de reeducar a las poblaciones alemanas en conflicto con el objeto de alinearlas en contra de la así-llamado “amenaza” mutua percibida frente comunismo.

Ambos grupos invocaron al dramaturgo canónico Gotthold Ephraim Lessing como vehículo para el acercamiento. En 1947, el *Freie Presse*, publicó un artículo con el título, “Lessing: en la búsqueda de la verdad” (*FP*, 21/12/1947)³. Pocos años habían pasado desde sus críticas nacionalistas, antisemíticas y belicosas de las presentaciones del Elenco Ney de autores canónicos, como Goethe, Schiller y Lessing, pero ahora el *Freie Presse* elogió el compromiso inquebrantable de Lessing con el descubrimiento y la promoción de la verdad. La obra más perdurable de Lessing en la búsqueda del ideal de la verdad era *Nathan der Weise* (*Nathan el Sabio*, 1779). Con figuras representativas del judaísmo, cristianismo e islam, la obra es un llamamiento a la tolerancia religiosa y, como tal, su representación fue prohibida durante la época nazi. Su moral, que según declaró el *Freie Presse* tiene validez universal, fue que las acciones de cada uno deberían ser guiadas por la tolerancia y el amor (*FP*, 21/12/1947). Muy temprano en la posguerra el *Freie Presse* recalibró su interpretación del teatro clásico alemán, pero un cambio de actitud tan brusco y rápido es poco persuasivo. Es probable que refleje más una postura oportunista y superficial que una introspección profunda y contundente. No obstante, el artículo del *Freie Presse* demostró el potencial del teatro como un vehículo para que las facciones opuestas alemanas de Buenos Aires comenzaran a establecer relaciones más civilizadas tras décadas de hostilidad.

Situado bajo el Protectorado del *chargé d'affaires* de Alemania Occidental, en 1956 *Nathan der Weise* de Lessing tuvo su estreno sudamericano en idioma alemán, presentado por el Teatro Alemán. Fue sin duda teatro pedagógico, con una nueva conclusión en la que los actores se dieron la mano y exclamaron “Queremos ser amigos!” (*AT*, 27/6/1956). El actor Jacques Arndt (director de dicha producción de 1956), en una entrevista personal que llevé a cabo con el, me comunicó que pensaba que el teatro podía tender lazos entre las colonias antagónicas, y que sintió que esta obra era singularmente adecuada para esta tarea. Por lo tanto, según él, había añadido un final tan abiertamente pedagógico con el objeto de no perder la única oportunidad que esta producción representaba (Entrevista con Jacques Arndt, 25/12/2008).

Esta presentación fue una de las primeras producciones en recibir reseñas positivas tanto del *Tageblatt* como de la *Freie Presse*. Ambos periódicos aplaudieron a *Nathan* con un lenguaje casi idéntico: la *Freie Presse* calificó a la obra

³ Véase para el otro lado: *AT*, 14/10/1951.

de “*Hohelied der Humanität*” (glorificación de la humanidad; *FP*, 27/6/1956.), y el *Tageblatt* se refirió a ella como “*Hohelied echten Menschentums*” (glorificación de la humanidad genuina; *AT*, 24/6/1956). Además, ensalzaron el idioma alemán en forma poética y espectacular, lo que revelaba otro lazo que compartían ambas colonias alemanas. Aun así, la crítica que el *Tageblatt* hizo de *Nathan* expuso los límites de la reconciliación en la Buenos Aires alemana al abordar el tema políticamente cargado de la *Vergangenheitsbewältigung* (Superación crítica del pasado). El *Tageblatt* hizo referencia explícita a los paralelismos entre el protagonista de Lessing y el actor principal de la representación, Jacques Arndt, y observó que una escena en la que Nathan narra la historia de su sufrimiento en pogromos antisemitas era terriblemente personal para muchos actores y espectadores por igual (*AT*, 27/6/1956). Quizá, recordando el papel desempeñado por muchos de sus redactores durante el nazismo, el *Freie Presse* no hizo ningún comentario sobre este llamativo aspecto de la presentación. El *Tageblatt* también reflexionó sobre otro momento: “contra un telón de color rojo sangre, cuando el patriarca de Jerusalén repetía ‘¡Qué importa!, el judío ha de ser quemado’ [Tut nichts! Der Jude wird verbrannt, *Nathan der Weise*, IV, 2], algunos de los espectadores comenzaron a reír. Un escalofrío habría sido comprensible”. El *Freie Presse* tampoco hizo comentario alguno sobre esta escena. Las críticas de *Nathan der Weise* en el *Tageblatt* y en el *Freie Presse* revelaron puntos en común, pero también la existencia de profundas divergencias entre los grupos de alemanes de Buenos Aires. Los periódicos manifestaban la voluntad de sanar las heridas y encontraron lazos del legado cultural y lingüístico común en la obra de Lessing, lo que les permitió dar un primer paso en este sentido. Sin embargo, también dejaron en claro que el pasado reciente continuaba impidiendo un diálogo abierto y una reconciliación.

El 1 de julio de 1962, Ney y su elenco de actores jóvenes eligieron la obra de Lessing *Minna von Barnhelm* (1767) para abrir un pequeño teatro en las instalaciones de la Escuela del Norte en el conurbano de la capital argentina. La comedia de Lessing atrajo a miles de espectadores durante un período de nueve semanas, demostrando ser una opción especialmente armoniosa para la producción inaugural del teatro, que realizaría presentaciones regularmente hasta 1974. El *Tageblatt* elogió con entusiasmo la actuación y su finalidad pedagógica tanto para jóvenes como adultos. El diario señaló que el Zimmertheater (teatro de cámara) de Ney cultiva una conexión sana a los valores humanísticos del pasado (*AT*, 1/7/1962). El *Freie Presse* señaló que un alemán-argentino que ha actuado bajo Ney posee “el legado de su cultura alemana en el sentido más bonito” y contribuye a la “alegría de la comunidad local” (*FP*, 1/7/1962). La producción de *Minna*, a la que asistieron el embajador de Alemania Occidental, Werner Junker, así como Rudolf Junges, consejero (Botschaftsrat) de la misión diplomática de Alemania Occidental en Uruguay, se convirtió en una celebración de la herencia cultural compartida por ambos partidos. Sin embargo, estas festividades tan optimistas sólo fueron posibles gracias a una visión selectiva de la historia alemana y la política actual. No sólo la presentación y las reseñas excluyeron a Alemania del Este, pero, apenas dos años después de la captura de Adolf Eichmann en Buenos Aires, también cualquier diálogo sobre el nazismo, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto.

Mientras que los elencos de Ludwig Ney y del Teatro Alemán Independiente realizaban exitosas presentaciones teatrales al servicio de la cooperación y el entendimiento intercultural, en otros aspectos la alienación y hasta hostilidad entre las dos facciones resultaron ser muy resistentes al acercamiento. En 1951, el primer embajador de Alemania Occidental en Argentina, el Dr. Hermann Terdenge, se refirió a las divisiones en la Buenos Aires alemana de la siguiente manera: “Debemos trabajar por el futuro y no perdernos en el pasado. El amor mutuo por la patria es el puente a la comprensión” (*FP*, 2/12/1951). Durante la posguerra, las presentaciones teatrales fueron un vehículo decisivo para redescubrir el legado cultural en común que Terdenge esperaba que acercara a las comunidades antagónicas. En gran medida, sin embargo, estos esfuerzos de acercamiento también dependieron de la alineación con la agenda política de la embajada de Alemania Occidental y, sobre todo, de una evitación deliberada del pasado reciente.

Bibliografía

Artículos en diarios:

- Argentinisches Tageblatt (AT)*, 17/7/51. “Was ist eine Kolonie?”
- AT*, 14/10/1951. “Leserbrief bittet um Aufführung von Nathan”.
- AT*, 24/6/1956. “Lessings Nathan”.
- AT*, 27/6/1956. “Nathan der Weise”.
- AT*, 1/7/1962. “*Minna von Barnhelm: Eröffnung des neuen Zimmertheaters*”.
- Crítica*, 5/9/1936. “La propaganda del odio ha transformado a Italia de país pacífico en país belicoso, dice Zweig”.
- Deutsche La Plata Zeitung*, 20/6/1943. “Sprechabend des Deutschen Theaters Rainer Maria Rilke gewidmet”.
- Freie Presse (FP)*, 21/12/1947. “Lessing, der Wahrheitssucher”.
- FP*, 21/12/1947. “*Nathan der Weise*”.
- FP*, 13/12/1950. “Gastspiel im Urwald”.
- FP*, 2/12/1951. “Terdenge tritt ins Amt”.
- FP*, 4/2/1953. “Ludwig Ney und Steven Weil”.
- FP*, 29/8/1954. “Hokuspokus in Bariloche”.
- FP*, 27/6/1956. “*Nathan der Weise*”.
- FP*, 7/6/1959. “Literarisch-künstlerische Gesellschaft”.
- FP*, 29/6/1959. “Schiller-Auftakt in Rosario”.
- Jüdische Wochenschau*, 15/5/1942. “Märchen-Theater”.
- La Nación*, 9/9/1936. “A la juventud de Europa le importa más el egoísmo que la humanidad, afirmó Zweig”.
- La Nación*, 2/4/1961. “Cuando empiezan a ser argentinos”

Cartas y fotos:

Thermann, Edmund von, a Ministerio de Asuntos Exteriores, 10/5/1934, Archivo de la Pestalozzi-Schule, Buenos Aires, Argentina.

Foto de la Presentación de *Ur-Faust*, 1938, Archivo de la Goethe-Schule, San Isidro, Argentina.

Anita Schroder a Richard Preschel, 13/11/1940, Archivo de la Goethe-Schule.

Monika Czierski a Paul Walter Jacob, 24/6/1946, PWJA Correspondencia, Archivo de Paul Walter Jacob, Hamburgo, Alemania.

El Director General de Enseñanza Secundaria de la Nación a Ney, 11/3/1953, Colección de Cornelia Ney, La Cumbre, Argentina.

Moltmann a Ministerio de Asuntos Exteriores, 26/1/1955, Acervo B33, Tomo 010, Archivo Político del Ministerio del Exterior de Alemania (Politisches Archiv des Auswärtigen Amts), Berlín, Alemania.

Embajada de Alemania Occidental a Ministerio de Asuntos Exteriores, 10/5/1962, Acervo B33, Tomo 248, Archivo Político del Ministerio del Exterior de Alemania (Politisches Archiv des Auswärtigen Amts), Berlín, Alemania.

Entrevistas de Robert Kelz con:

Frank Nelson, 3/8/2012, Buenos Aires, Argentina.

Ursula Siegerist, 15/11/2008, San Vicente, Argentina.

Jacques Arndt, 25/12/2008, Buenos Aires, Argentina.

Fuentes impresas:

Humboldt-Schule. *Schulkalender*, 1938, Archivo de la Goethe-Schule.

Humboldt-Schule. *Jahresbericht*, 1939, Archivo de la Goethe-Schule.

Bibliografía secundaria:

Biccari, Gaetano. *“Zuflucht des Geistes”: konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*. Tübingen: G. Narr, 2001.

Ette, Ottmar. *Writing-between-Worlds: TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Berlin y Boston: De Gruyter, 2016.

Garnica de Bertona, Claudia. “Max Tepp, un intermediario entre dos mundos”. *Anuario Argentino de Germanística*. Buenos Aires, V (2009): 313-322.

Johst, Hanns. *Standpunkt und Fortschritt*. Oldenburg: Verlag Gerhard Stalling, 1933.

Keiper, Wilhelm. *Der Deutsche in Argentinien*. Berlín, Leipzig: Julius Beltz Verlag, 1938.

Kießling, Wolfgang. *Exil in Lateinamerika*. Leipzig: Philip Reclam, 1980.

- Kliems, Alfrun. "Transkulturalität des Exils und Translation im Exil. Versuch einer Zusammenbindung", en *Internationales Jahrbuch der Exilforschung* 25, ed. Claus-Dieter Krohn (München: Text und Kritik, 2007): 30-49.
- Maalouf, Amin. "Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison" (entrevista con David Babouin), *Magazine littéraire* 394 (2001): 98-103, en Ette, "Literature as Knowledge for Living, Literary Studies as Science for Living", ed. y trans. Vera M. Kutzinski, *PMLA* 125 (2010): 977-993.
- Ney, Irene. "Sprachbildungsarbeit," *Die Brücke* (1943).
- Roca, Cora. *Días del teatro: Hedy Crilla*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2000.
- Schmitz, Helmut. *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Ámsterdam: Rodopi, 2009.
- Volberg, Heinrich. *Auslandsdeutschtum und drittes Reich: der Fall Argentinien*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1981.