

CUADERNOS DEL ARCHIVO

AÑO III (2019), N° 5/6

**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)

Las arcas de la musa: cómo la Buenos Aires de habla alemana financió sus guerras culturales

ROBERT KELZ
University of Memphis

Durante la dictadura de Hitler, un grupo de emigrantes de habla alemana en Argentina fundó en 1938 el *Deutsches Theater* (Teatro Alemán), un elenco pro nazi liderado por Ludwig Ney. Al año siguiente otra facción de emigrantes germano-parlantes, muchos de los cuales eran refugiados del nazismo, formó el conjunto antifascista llamado *Freie Deutsche Bühne* (Teatro Alemán Independiente). Ambas compañías teatrales se convirtieron en las principales representantes culturales de las colectividades alemanas durante la Segunda Guerra Mundial, la posguerra y gran parte de la Guerra Fría. La competencia en ese ámbito era tan fuerte que los medios la describieron como una guerra cultural en la Buenos Aires de habla alemana (*Teutonia* 1938; *Das Andere Deutschland* 15/8/1940; *Deutsche La Plata Zeitung [DLPZ]* 10/3/1940). Este trabajo se enfoca en la evolución de las alianzas entre instituciones locales y transatlánticas relacionadas al financiamiento de los dos teatros durante estas tumultuosas décadas.

Arriba el telón: financiamiento del teatro nazi (1939-1945)

Los funcionarios nazis no perdieron tiempo en financiar actuaciones dramáticas para fomentar el entusiasmo por el régimen de Hitler entre los alemanes en Argentina. Ya en 1934 el *Deutsche La Plata Zeitung* anunció planes para una producción repleta de estrellas como Gerda Müller, Eugen Klöpfer, y Käthe Dorsch. El diario señaló que el evento, llamado *Deutsches Schauspiel* (Drama Alemán), representaría la primera función teatral en el extranjero financiada por el régimen nazi (*DLPZ* 5/4/1934). Un éxito propagandístico y comercial, el *Deutsches Schauspiel* presentó obras como *Maria Stuart* de Schiller, *Minna von Barnhelm* de Lessing y *Michael Kramer* de Hauptmann (*DLPZ* 31/5/1934). De hecho, fue un evento germinal para el teatro alemán en Argentina. Inspirado por el *Deutsches Schauspiel*, al año siguiente el legado Edmund von Thermann, la división argentina de *Kraft durch Freude* (Fuerza a través de la alegría), una organización social y de ocio de la Alemania nazi, y una división de la *Deutsche Arbeitsfront* (Unión Alemana de Gremios) organizó una presentación de la compañía de Roman Riesch, un grupo teatral itinerante con sede en Santa Catarina, Brasil¹.

¹ Tras el decreto del 15/5/1939, que obligó a todas las organizaciones argentinas a cortar

Celebrado en el Teatro Odeón, el espectáculo tuvo el propósito de reunir, consolidar y expandir una comunidad unida bajo la esvástica. Los precios estaban subsidiados y todos los boletos eran de admisión general. En dos días se agotaron las entradas en un local que contaba con mil butacas. Los funcionarios nazis explotaron estas ocasiones para promover la lealtad a la Alemania nazi y a Adolf Hitler. Los oradores, incluido el legado Thermann y Richard Schröder, líder de la *Deutsche Arbeitsfront*, provocaron entusiasmo en el público hacia Adolf Hitler. Aunque tales asambleas no eran antagónicas al país anfitrión, Argentina tenía un papel subordinado a Alemania y los espectadores fueron empujados a afirmar que su primera lealtad era hacia Adolf Hitler (*Der Deutsche in Argentinien* [DiA] octubre de 1935). El gobierno nazi, que dio apoyo financiero al evento, fue representado metonímicamente por el personal de la *Deutsche Arbeitsfront* y el consulado alemán, ubicado en el palco durante las presentaciones.

Probablemente las organizaciones nazis fueron conscientes de que una compañía teatral local con presentaciones regulares haría una propaganda más efectiva que las funciones esporádicas de compañías itinerantes. En Buenos Aires no había gente capacitada para liderar semejante proyecto, pero en Paraguay sí. En mayo de 1937 el *Deutsche Zeitung für Paraguay* publicó un reportaje sobre una actuación de la pareja artística formada por Ludwig e Irene Ney, que recién habían emigrado a Sudamérica. Los Ney eran muy aptos para contribuir al proyecto cultural nazi en Argentina. Ambos eran actores profesionales que podían formar la columna vertebral de un conjunto de aficionados que desempeñarían algunos roles en sus producciones. Ludwig Ney también tenía experiencia en la educación teatral y, con fondos de *Kraft durch Freude* había dirigido su propio elenco en Alemania. Parece probable que tras leer sobre las actividades teatrales de Ludwig e Irene Ney en Paraguay y sobre todo sabiendo que Ney había colaborado con *Kraft durch Freude* en Alemania, los funcionarios nazis en Buenos Aires vislumbraron la oportunidad de establecer una empresa permanente en la capital argentina. Por su parte, los Ney habrían visto que las oportunidades profesionales y artísticas en Argentina superaban con creces a las de Paraguay. Un factor determinante fue que en Buenos Aires, Ney contaría con fondos del gobierno alemán (*DiA*, junio de 1938).

En 1938 los representantes nazis en Argentina contrataron a Ludwig Ney para fundar una compañía de teatro nacionalsocialista permanente en Buenos Aires. La embajada alemana y *Kraft durch Freude* promovieron al elenco de Ludwig Ney en los medios propagandísticos *Der Deutsche in Argentinien* y el *Deutsche La Plata Zeitung*. Si bien no existe una prueba directa de tal acuerdo, pero dado que el diario *DLPZ* fue fuertemente subsidiado por el gobierno alemán, probablemente publicaba los anuncios para el elenco de Ney a un precio bajo o incluso de forma gratuita. *Kraft durch Freude* coordinó eventos subsidiados a precios accesibles para toda la colonia alemana nacionalista. La organización patrocinó actuaciones

sus vínculos con países extranjeros, el *Arbeitsfront* cambió la versión alemana de su nombre a "Bund der schaffenden Deutschen". Las traducciones al español de *Arbeitsfront* generalmente se presentan como Frente Alemán del Trabajo, pero en Argentina el grupo siempre se llamó Unión Alemana de Gremios.

en Rosario y contrató al conjunto de Ney para que participara en eventos comunitarios, como la *Oktoberfest* en Quilmes y la inauguración del parque *Kraft durch Freude* en Punta Chica (DLPZ 22/10/1938; 18/10/1938). De hecho, una parte del parque estaba reservada exclusivamente para sus actuaciones (*DiA* diciembre de 1940). Dicha publicidad y los subsidios atrajeron a muchas personas al teatro, lo que permitió al grupo afianzarse entre la población nacionalista. Gracias al apoyo oficial nacionalsocialista, y muy al contrario de lo que le ocurría al Teatro Alemán Independiente, el elenco de Ney no tuvo que preparar producciones con pocos recursos. El conjunto de Ney produjo un promedio de siete obras por temporada: generalmente cuatro producciones en la capital y presentaciones adicionales en la provincia de Buenos Aires (DLPZ 28/2/1943). Instructor de artes escénicas en Alemania antes de su emigración, Ney tuvo el lujo de hacer seis ensayos por semana, normalmente comenzando de tres a cuatro semanas antes del estreno (Meinen 1942; *DiA* agosto de 1943). Las presentaciones alcanzaron así un alto nivel, logro que quedó reflejado en el papel central que jugó el conjunto en la solidaridad de la población nacionalista alemana (Volberg 1981: 65). A su vez, el apoyo oficial nazi le permitió a Ney forjar un público leal mientras transformaba a su grupo en una compañía de teatro bien entrenada.

A cambio de este apoyo, el teatro de Ney realizó exclusivamente obras autorizadas por el gobierno nazi, incluyendo los clásicos alemanes y dramas propagandísticos de August Hinrichs, Hanns Johst, Maximilian Böttcher y Rudolf Presber. El encargado de negocios alemanes en Buenos Aires, Erich Otto Meynen, elogió al teatro de Ney como el "espinazo cultural de la colonia alemana" que, "es de suma importancia para la cohesión de la comunidad" (Meynen 1943). Más de 18.000 espectadores acudieron al teatro en 1939 (DLPZ 10/3/1940). Hasta cierto punto, el éxito del conjunto de Ludwig Ney se puede medir en los precios de las entradas. Inicialmente bastante accesibles o incluso gratuitas, pero para 1943 el costo del abono a siete presentaciones era de 22.50 pesos para las filas 1-5, 16 pesos para las filas 6-12 y 10 pesos a partir de la fila 13 (DLPZ 2/3/1943). No eran precios muy elevados pero tampoco eran baratos, considerando que en 1940 los salarios en el Teatro Alemán Independiente eran de 120 pesos mensuales. El grupo de Ney tuvo tanto público que en 1942 el Teatro Politeama (de 750 asientos) les resultó demasiado pequeño. Gracias a los ingresos de la boletería y los fondos del Ministerio de Propaganda de Berlín, en 1943 alquiló el teatro El Nacional, que tenía capacidad para 1.150 personas (DLPZ 4/3/1943).

Arriba el telón 1939-1945, escena dos. Financiamiento del teatro antifascista

Después de escapar de la persecución nazi en Europa, el fundador del Teatro Alemán Independiente Paul Walter Jacob, tuvo la firme intención de continuar su carrera en el teatro. Cuando llegó a Argentina en 1939, estableció contacto con Ernesto Alemann, propietario del diario antifascista, *Argentinisches Tageblatt*. Cuando Jacob sugirió formar un teatro de lengua alemana, Ernesto Alemann vio una oportunidad para utilizarlo como una fuerza cohesiva entre los

antifascistas y refugiados en Buenos Aires, así como para contrarrestar la presencia nazi alemana en el panorama cultural. Alemann mantenía conexiones con muchas personas de la comunidad antifascista, y el *Tageblatt* publicaría reportajes casi diariamente sobre el elenco y también publicidad de forma gratuita. Su apoyo fue decisivo.

Junto con su esposa y colega, Liselott Reger, Jacob comenzó a recaudar el dinero inicial para alquilar un teatro, contratar actores y establecer fondos de reserva para proteger el teatro de la insolvencia prematura. Sin financiación pública, el Teatro Alemán Independiente requirió financiamiento privado. Durante meses, Jacob y Reger se reunieron con banqueros, magnates industriales y comerciantes. Estos eran escépticos, porque la población antifascista era un público pequeño que además se dividía en varios grupos distintos como sionistas, activistas antifascistas y refugiados políticamente desinteresados. Según Jacob, el punto de inflexión fue el 17 de junio de 1939, cuando se realizó la puesta de *Hund im Hirn* de Curt Goetz durante un evento de caridad en la Escuela Pestalozzi. Fue la primera vez que los donantes habían presenciado una obra en vivo y a partir de esa función, vieron el potencial del teatro: podía funcionar como pasatiempo y también como un centro comunitario. El plan de Jacob de presentar dramas populares y comedias los convenció de que la compañía podía atraer a un público suficientemente amplio para lograr la solvencia. En agosto, Jacob y Reger habían conseguido un fondo de 5.000 pesos, una cantidad equivalente a los salarios de una temporada para todo el elenco. La mayoría de los patrocinadores pertenecían a la burguesía judía de habla alemana. El industrial textil Heinrich Fränkel y la firma bancaria Shaw, Strupp y Co. fueron particularmente generosos. Recibieron informes financieros de Jacob y ejercieron una amplia influencia sobre la configuración del repertorio (Jacob a Lewin, marzo 1943).

La correspondencia con los donantes transmite información detallada sobre las finanzas del teatro. En 1940, el Teatro Alemán Independiente empleó un conjunto de quince personas. El sueldo mensual era de 120 pesos, excepto para Jacob y Reger, quienes ganaban tres salarios, o sea 360 pesos mensuales, en función de su carga de trabajo adicional que incluía administrar la contabilidad, la correspondencia, publicidad y asuntos legales (Jacob a Weil, 29/1/1941). Los gastos mensuales, para cuatro estrenos y entre 12 y 15 actuaciones, variaron de 5.500 a 6.000 pesos. Esto pagaba los salarios, el alquiler de la Casa del Teatro (una sala bien ubicada en la Avenida Santa Fe con capacidad para 350 personas), los derechos de representación de los autores, la adquisición de guiones, la publicidad, los accesorios para la escena, el vestuario y el maquillaje (*id.*). Con un capital muy limitado, el conjunto intentaba realizar producciones adecuadas para espectadores acostumbrados al teatro europeo. Fue un desafío y el teatro terminó la temporada con un déficit de 1.500 pesos. Este déficit se pagó a través de un baile de recaudación de fondos y donativos de los patrocinadores (Jacob a Weil, 22/11/1940).

Las preocupaciones económicas ejercieron una presión constante sobre el grupo. Dado lo limitado de su público, la rotación de piezas en el Teatro Alemán Independiente era extremadamente rápida y el número de presentaciones altísimo. La compañía estrenó veinticinco obras al año, una por semana durante una temporada de seis meses, de abril a octubre. Promedió ochenta y cinco

producciones por temporada, pero solo presentó cada obra tres a cuatro veces². El horario de trabajo era asfixiante. Los domingos por la tarde el se repetía una vez más la presentación del estreno anterior. Los lunes por la tarde y las noches estaban dedicados a los preparativos iniciales de la próxima obra; se asignaban roles, los actores colaboraban en los diseños de las puestas en escena y frecuentemente, traducían el guión al español. Los martes y jueves por la mañana y por la noche, así como los miércoles por la mañana se dedicaban a los ensayos. Según la demanda, la noche de los miércoles se producía la cuarta y última presentación del estreno ocurrido el sábado anterior. El jueves por la noche y la madrugada del viernes, se montaba la puesta en escena para el próximo estreno. Los viernes se hacían dos ensayos generales: uno al mediodía y otro por la noche. Los sábados se estrenaba la nueva obra de la semana a las 18.30 y 21.30 (Jacob 1946: 28). Los niveles de estrés y fatiga eran extremos.

Cuestiones de autoridad agravaron las relaciones tensas en el elenco. Jacob consideraba que el Teatro Alemán Independiente era su teatro y se reservaba la última palabra sobre todos los asuntos artísticos y administrativos. Pero otros vieron el teatro como un colectivo. Las finanzas fueron el núcleo de este desacuerdo. Jacob podía garantizar los modestos salarios solo durante la temporada de teatro. Los actores, por lo tanto, no solo estaban sobrecargados de trabajo sino que también tenían que preocuparse por cómo sobrevivir los meses de verano. Como asumieron el trabajo administrativo de dirigir el teatro, Jacob y su esposa Liselott Reger como dijimos anteriormente, ganaban tres salarios en total, por lo que tenían un ingreso significativamente mayor que sus colegas. Sin embargo, el déficit del teatro también era su responsabilidad legal. La ansiedad y los malentendidos resultantes a menudo llevaron a disputas entre Jacob y Reger y el resto del reparto.

Un ejemplo es el homenaje que Jacob y Reger organizaron para el famoso director Max Reinhardt tras su muerte en 1943. El 17 de noviembre de 1943 más de mil personas llenaron el teatro Grand Splendid (*Noticias Gráficas* 19/11/1943). Sin incluir a los demás actores en la función, Jacob y Reger celebraron el evento en nombre del Teatro Alemán Independiente y usaron los ingresos como les pareció oportuno: financiar el déficit y apoyar al elenco durante el verano. No obstante, muchos de sus colegas no estuvieron de acuerdo, argumentando que Jacob y Reger no podían usar el nombre del Teatro Alemán Independiente sin incluirlos en la presentación, ni tomar decisiones sobre el uso de los ingresos (Vacano a Berger, 12/12/1943). La beligerancia seguramente dio paso a una paz incómoda, porque nadie quería que el teatro fallara. Sin embargo, tres actores dejaron el conjunto después del conflicto. Desilusionada, Reger se mudó a Montevideo, donde trabajó en el programa de radio *La Voz del Día*, y en el teatro *La Comedia*. En 1946 ella y Jacob se divorciaron. Cofundadora del Teatro Alemán Independiente y directora de más de cuarenta obras, con su partida el conjunto perdió a uno de sus miembros más influyentes.

² En comparación, *The Players from Abroad*, una compañía de teatro en lengua alemana fundada en la ciudad de Nueva York en 1942, promedió tres estrenos por año para un total de veinte presentaciones.

Durante todo este período, Jacob vinculó la caridad con la política, enfatizando que el grupo estaba compuesto enteramente por refugiados cuyo sustento dependía del teatro. También destacó el imperativo de competir con el "teatro nazi" (Jacob a Lewin, marzo 1943). El teatro demostraba la existencia de una Alemania libre, humana y civilizada (Alemann a Jacob, 8/5/1943). Este argumento resonó en los oídos de los patrocinadores. Desde el inicio, su relación conflictiva era inmanente a las identidades del Teatro Alemán Independiente y al del elenco pronazi de Ludwig Ney, así como a sus respectivos entornos. A la vez, las precarias finanzas del conjunto requerían que presentara obras, que también se adaptaran a los gustos de los espectadores que no eran políticamente activos. La compañía presentó su función inaugural el 20 de abril de 1940, el día del cumpleaños de Adolf Hitler. Fue un acto consciente de recuperación de la cultura alemana en manos del régimen nazi (entrevista Arndt 2008). La fecha fue una declaración política pero la obra, *Jean* de Ladislaus Bus-Fekete, era una simple comedia. Sin embargo *Jean* representaba la plataforma internacionalista y antifascista del teatro. Bus-Fekete era un judío húngaro cuyas obras fueron prohibidas por los nazis. Como gran parte del repertorio, *Jean* era un intento de satisfacer a antifascistas, sionistas y espectadores apolíticos, la mayoría de los cuales privilegiaba el entretenimiento por sobre la política.

Conciliar las necesidades comerciales con las exigencias de activistas políticos y religiosos fue un desafío constante para el grupo. Un ejemplo de esto se dio con los sionistas. El diario sionista *La Semana Israelita* fue un aliado clave para el teatro pero sus editores presionaban para que el conjunto presentara dramas sionistas. El conflicto alcanzó su clímax en 1943, cuando el Teatro Alemán Independiente presentó *Vater und Sohn (Padre e hijo)* del autor judío, J. Aialti. Las reseñas de la obra fueron positivas, pero los espectadores no acudieron al teatro. El fracaso en la taquilla no sorprendió a Paul Walter Jacob. En una carta al rabino Günther Friedländer, editor de *La Semana Israelita*, Jacob reiteró que los dramas preferidos por los sionistas constantemente fracasaban en la taquilla. No fue una coincidencia que *Vater und Sohn* haya atraído a la menor cantidad de espectadores comparado con cualquier drama de toda la temporada (Jacob a Friedländer, 20/8/1943). Finalmente, el teatro decidió que sus intereses comerciales eran irreconciliables con la plataforma sionista. Las disputas entre los refugiados se volvieron tan insolubles que la compañía decidió que solo podía prosperar excluyendo al sionismo.

Al contrario del Teatro Alemán Independiente, el elenco de Ludwig Ney fue fundado por organizaciones públicas, disfrutó de una financiación del gobierno alemán y una audiencia relativamente unificada. Para dar un último ejemplo, en 1942 el Ministerio de Propaganda de Berlín contribuyó con 15.000 pesos al grupo de Ney (Thermann a AA 20/5/1942). De acuerdo con el plan financiero del teatro esta suma equivalía a los salarios del conjunto completo y el alquiler de un teatro durante una temporada. Estas condiciones liberaron a Ludwig Ney de presiones financieras. En cambio los problemas económicos agobiaban a Paul Walter Jacob y su grupo. A la vez, el Teatro Alemán Independiente fue creado en 1939 con el propósito explícito de hacerle una guerra cultural a la población nacionalista y su teatro (*Das Andere Deutschland* 1940). Por lo tanto, el gobierno alemán fue una influencia crucial para la evolución de ambos teatros de emigrantes en Argentina.

Segundo acto: giro de la trama (1945-1952)

Paul Walter Jacob vio el final de la guerra como una oportunidad para realizar tanto sus convicciones políticas como sus ambiciones profesionales. Jacob esperaba que el Teatro Alemán Independiente pudiera aliviar los conflictos dentro de la comunidad alemana en Argentina, y ya en 1943 había dicho a su colega, Alexander Berger, que la única forma de lograr la solvencia financiera era atrayendo a su teatro a espectadores de ambos grupos (Jacob a Berger, 22/11/1943). Por lo tanto, Jacob comenzó a hacer publicidad en el diario *Freie Presse*, sucesor del *Deutsche La Plata Zeitung*. También contrató a actores del elenco de Ludwig Ney y organizó actuaciones con actores exiliados como Ernst Deutsch y Ellen Schwanneke, pero también con invitados como Viktor de Kowa y Hans Moser, que habían tenido éxito en Alemania y Austria durante el período nazi. Sus ambiciones sembraron la discordia entre antifascistas, muchos de los cuales se opusieron a sus tácticas. Algunos miembros del elenco acusaron a Jacob de "coquetear con los nazis" (Wächter a Arndt, 15/1/1946). La tensión culminó cuando por primera vez desde su inauguración los artistas del Teatro Alemán Independiente se separaron. En 1946, ocho actores formaron su propia compañía llamada *Musikalische Künstlerspiele* (Obras artísticas musicales), que realizó operetas desde 1946 a 1948. Las relaciones con instituciones claves como el *Argentinisches Tageblatt*, *Jüdische Wochenschau*, *Das Andere Deutschland* y el *Verein Vorwärts* también empeoraron. Peter Bussemeyer, periodista del *Tageblatt*, publicó un artículo en la revista neoyorquina *Aufbau*, en el que atacaba a Jacob y a otros que parecían haberse olvidado del nazismo. El teatro ahora rechazaba a los actores antifascistas a favor de los actores del "teatro nazi" (de Ludwig Ney) en Buenos Aires (Bussemeyer 1947). La relación no se recuperó. La tibia carta de despedida de Jacob a Ernesto Alemann antes de su partida a Europa en 1950, en la que le agradeció al propietario del *Tageblatt* por haber "acompañado" al Teatro Alemán Independiente por "un buen rato" indicaba las heridas no curadas (Jacob a Alemann, 3/3/1950). Además, la cantidad de espectadores de alemanes nacionalistas no aumentó significativamente. El resultado fue la insolvencia. Heinrich Fränkel, el principal patrocinador del teatro, se quejó con creciente vehemencia por tener que financiar al teatro constantemente (Fränkel a Jacob, 3/7/1947).

En suma, como dijo al famoso director de orquesta y frecuente espectador del teatro, Fritz Busch, Jacob no se preocupó por financiar la compañía de temporada en temporada, sino semana a semana (Jacob a Busch, 1/8/1947). El propio Busch tuvo que intervenir reuniéndose con miembros destacados de la comunidad antifascista para convencerlos de que salvaran al teatro. Argumentó que el cierre del teatro dañaría gravemente el prestigio cultural del movimiento antifascista, "nuestra causa" (Busch a Fränkel *et al.*, 1947). Entonces, para salvar el Teatro Alemán Independiente Busch invocó la misma enemistad que Jacob quería superar. Finalmente se creó una comisión para sanear las finanzas del conjunto, pero este esfuerzo se basó en la polarización que impedía la solvencia. La hostilidad y los problemas económicos convencieron a Jacob de que su futuro estaba en Europa. En 1950 fue contratado como director del teatro de Dortmund y en 1952 dejó de participar por completo en la compañía. Poco después llegó Hermann Terdenge, el primer embajador de Alemania Occidental

en Argentina. El Teatro Alemán Independiente rápidamente pasó a depender del nuevo hombre de Bonn.

La situación de Ludwig Ney también había cambiado dramáticamente a partir de la finalización de la guerra. Fue un golpe duro para el teatro nacionalista cuando Argentina rompió relaciones diplomáticas con la Alemania nazi en 1944. Según su hija, Cornelia Ney, el elenco de Ludwig Ney fue prohibido durante tres años (Entrevista C. Ney, 2009). No encontramos pruebas oficiales para confirmar sus declaraciones, pero es cierto que desde 1945 hasta 1948 no hay ningún registro de actuaciones realizados por su grupo. Además, la pérdida de fondos de la embajada alemana y de la organización *Kraft durch Freude* le hizo mucho daño al teatro. El Teatro Alemán Independiente había intensificado la lucha contra Ney al tomar el control del teatro El Nacional, al competir contra él en los medios nacionalistas y al contratar a los miembros de su conjunto.

En medio de tantos desafíos, a partir de 1948 Ludwig Ney renovó su coalición con los nacionalistas alemanes en Argentina. Apostó por el repertorio nacionalsocialista y la teoría del drama fascista para mantener la lealtad de los medios conservadores y los aficionados al teatro, así como para atraer a los emigrantes de la posguerra. No presentó ni una obra prohibida en la Alemania nazi y, aunque los planes para una visita de Emil Jannings no se materializaron, Ney trabajó con emigrantes de la posguerra como Steven Wiel, Arpad Bubik, Angelika Hauff y Zeta Szeleczy, actriz húngara y premiada en el Festival de Cine de Venecia de 1941 (véase *Freie Presse* [FP] 1/2/1948). El *Freie Presse*, sucesor del *Deutsche La Plata Zeitung*, y la revista fascista *Der Weg*, que fue prohibida en Alemania y Austria, hicieron reportajes sobre el grupo. En la editorial neonazi Dürer, que publicaba *Der Weg*, se vendían las entradas para sus espectáculos. Ney contribuyó con varios artículos en esa revista. También escribían en ella autores nazis como Johann Leers, Mathilde Ludendorff, Hans-Ulrich Rudel, y Reinhard Koppes (alias Juan Maler).

Las reseñas de las representaciones dramáticas de Ney durante este período, como por ejemplo *Maria Stuart* en 1948, son análogas a las reseñas que aparecieron durante la Segunda Guerra Mundial. Particularmente en esos tiempos de destrucción moral y material, postulaba el *Freie Presse* que las audiencias anhelaban la catarsis de los Clásicos: "Schiller es el autor de nuestros tiempos. Su fuego poético vigoriza a quienes, cansados y destrozados, contemplan las ruinas de sus hogares y de sus ideales" (FP 26/6/1948). Del mismo modo, al borde de una apología del nacionalsocialismo, *Der Weg* interpretó el drama "contemporáneo" de Schiller como un merecido oprobio de los juicios de Nuremberg (*Der Weg*, agosto 1948). El *Freie Presse* y *Der Weg* aprovecharon las actuaciones para promover sentimientos de nacionalismo y resentimiento contra la ocupación de Alemania por los Aliados.

Ludwig Ney se negó a reconciliarse con la colonia antifascista y a colaborar con la nueva Alemania de la posguerra. Al contrario, perpetuó un concepto política y étnicamente insular para sostener su teatro. Era la misma táctica que había empleado durante el nazismo, pero esta vez sin financiación del gobierno alemán. Aunque con estas alianzas nacionalistas su compañía logró sobrevivir, con la apertura de la embajada de Alemania Occidental en Buenos Aires en 1952, Ney empezó a dudar de la viabilidad de esta estrategia. Su nueva prioridad sería ganar el apoyo de Bonn.

Tercer acto: el nuevo protagonista de Bonn

Cuando la embajada de Alemania Occidental abrió sus puertas, vio al elenco de Ludwig Ney y al Teatro Alemán Independiente como herramientas para frenar el avance del comunismo en Sud América. Ambos teatros deseaban obtener fondos de Bonn, por lo cual se pusieron a disposición de Alemania Occidental. El Teatro Alemán Independiente, que había cambiado su nombre al de *Deutsche Bühne* (Teatro Alemán) gracias a sus actuaciones en conjunto con celebridades invitadas y su valor político como teatro judío y antifascista, comenzó rápidamente a recibir subvenciones del Ministerio de Asuntos Exteriores.³ Esto influyó en el repertorio de la compañía, que tuvo que abstenerse de varios dramaturgos que había presentado anteriormente, tales como Brecht, Gorki y Toller. Los miembros izquierdistas del elenco también tenían que conformarse con la agenda política de Alemania Occidental.

En junio de 1955, seis semanas después del establecimiento de la OTAN y el Pacto de Varsovia, el *Deutsche Bühne* presentó *Don Carlos* (1787), con el embajador de Alemania Occidental Hermann Terdenge en el púbcico. El *Freie Presse* y el *Argentinisches Tageblatt* aprovecharon la ocasión para postularlo a Schiller, el poeta nacional del pueblo alemán, como clarividente soldado de la Guerra Fría. Ambos diarios enfatizaron la eterna preponderancia del manifiesto de libertad de Schiller, afirmando que la lucha del Marqués de Posa por la libertad fue contra los opresores soviéticos de ese momento, como lo había sido la corte española en el siglo XVI (*AT* 29/6/1955; *FP* 29/6/1955). En 1959, las celebraciones del bicentenario del nacimiento de Schiller fueron nuevamente sinónimo de panegíricos sobre la libertad. El *Deutsche Bühne*, ya muy dependiente de las subvenciones de Bonn, presentó en voz alta las felicitaciones del canciller Konrad Adenauer antes de inaugurar su vigésima temporada con *María Stuart* de Schiller. El embajador alemán en Uruguay, Georg Rosen, presidió una puesta de la obra en Montevideo, por la cual los programas proclamaron: "La idea de la libertad es la expresión más íntima del ser de Schiller" (*FP* 15 de septiembre de 1959). Bajo la mirada y la presión financiera de Bonn, representada metonímicamente por los Embajadores Terdenge y Rosen, los alemanes del Río de la Plata simulaban una cohesión mediante apariencias externas que respondían a una realidad menos decidida.

Mientras tanto, Ludwig Ney se había embarcado en nuevos emprendimientos. Ney entendió que la viabilidad de teatro alemán en Argentina dependía del entusiasmo de la primera generación de argentino-alemanes. Así que inició varios proyectos para actores jóvenes en las décadas del 50 y 60, incluyendo la *Literarisch-Künstlerische Gesellschaft* (Sociedad de Literatura y Arte) y el *Zimmertheater* (Teatro de Salón), que recibió un lugar en las instalaciones de la Escuela del Norte. Aunque tuvo otra administración y la política había cambiado, la Escuela del Norte fue la sucesora de la *Goethe Schule*, que durante el nazismo se había alineado con la política nazi. También había muchas continuidades en padres de

³ En 1950 el *Freie Deutsche Bühne* cambió su nombre a *Deutsche Bühne* (Teatro Alemán) y en 1964 volvió a cambiar el nombre a *Deutsches Schauspielhaus* (que también se traduce a Teatro Alemán).

alumnos. La *Gesellschaft* fue financiada por las familias de los alumnos y las ventas en la taquilla. Junto con actores profesionales alemanes y argentinos, desde 1956 a 1966 los alumnos de Ney también realizaron al aire libre, presentaciones de dramaturgos canónicos europeos. Estas presentaciones se convirtieron en eventos que atrajeron entre 4.000 a 6.000 espectadores, dos veces por año, incluyendo a los embajadores de Alemania Occidental, Suiza y Austria (véase: *Botschaft der Bundesrepublik Deutschland [BBRD]* a Ministerio de Asuntos Exteriores [AA], 19/12/1962). Ambos proyectos fueron artísticamente exitosos e hicieron mucho para promover el idioma y la cultura alemana entre los hijos de inmigrantes alemanes. Sin embargo, eran proyectos más modestos y desde luego, menos rentables que las actividades teatrales de Ney durante el nazismo.

La embajada de Alemania Occidental aprobó el trabajo pedagógico de Ludwig Ney (*BBRD* a AA 5/3/1958). Varios embajadores asistieron a las presentaciones del *Zimmertheater* y la embajada patrocinó en 1959 una gira con producciones bilingües de la obra de Schiller, *Kabale und Liebe (Intriga y Amor)*. Los funcionarios de la embajada solicitaban repetidamente fondos para su compañía al Ministerio de Asuntos Exteriores en Bonn (Brückmann a *Literarisch-künstlerische Gesellschaft* 1960). La embajada consideraba su trabajo como algo urgente para la preservación de la identidad alemana entre los inmigrantes y especialmente para sus hijos. Los diplomáticos también opinaban que las presentaciones del teatro en el interior del país eran una herramienta efectiva para diseminar el mensaje anticomunista (*BBRD*, Informe anual 1961; *BBRD* a AA, 11/1/1962; AA, Informe anual 1963).

El Ministerio de Asuntos Exteriores negó la financiación del grupo de Ludwig Ney (*BBRD* a AA, 22/1/1962). No obstante, mucha gente se preocupó porque el embajador Werner Junker, un ex miembro del *NSDAP* con amplia experiencia en el gobierno nazi, estaba interesado en contratar a Ludwig Ney como director del *Deutsche Bühne* (Breslauer a Jacob 12/1/1962). La correspondencia entre el elenco del *Deutsche Bühne*, el *Argentinisches Tageblatt*, el *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* (Gremio del Teatro Alemán) y la *Deutscher Bühnenverein* (Organización de Teatro Alemán) hace referencia a Ney como "una estrella del *Tercer Reich*", "criminal Nazi en Buenos Aires", "funesto", "contratado y pagado por las autoridades nazis" (Raeder a Jacob y Breslauer, 22/1/1962; Breslauer a Jacob, 12/1/1962; Wichert a Jacob, 17/3/1962; Jacob a Wüllner, 22/1/1962). Otros especulaban que una cooperación con Ney provocaría un boicot del conjunto por parte de actores y espectadores por igual, porque las "hostilidades son las mismas que hace décadas" (Jacob a Dresel, 22/1/1962; Alemann a Jacob, 30/4/1962; Wichert a Jacob, 17/3/1962). Los diplomáticos nacidos en Alemania no entendían a los inmigrantes, para quienes los conflictos del pasado seguían dominando las relaciones actuales. Sin embargo, esos diplomáticos controlaban el dinero al que todos querían acceder.

Dos años después, Carl Hillekamps, corresponsal del *Neue Zürcher Zeitung*, cuya hija actuaba con Ney, intervino ante el Ministerio de Asuntos Exteriores en nombre del director. Hillekamps había vivido en Buenos Aires durante la época nazi y afirmaba que había presenciado de primera mano, cómo Ney había resistido las presiones de la embajada alemana y nunca había promovido el nacionalsocialismo (Hillekamps a AA, 1/1/1964). Eso fue una mentira descarada. Como

vimos, Ney era un propagandista nazi cuyo teatro había presentado docenas de obras a favor del régimen durante la Segunda Guerra Mundial y había escrito numerosos artículos que apoyaban al nazismo en el *Deutsche La Plata Zeitung*, *Der Deutsche in Argentinien* y después de la guerra en *Der Weg*. Los esfuerzos de Ney por reivindicarse y conseguir el apoyo financiero del Ministerio de Asuntos Exteriores le impedían admitir la verdad, y mucho menos arrepentirse. En un ambiente todavía polarizado por el pasado reciente, Ney nunca confrontó ni reconoció públicamente sus fechorías.

Cae el telón: muerte en Buenos Aires

A principios de la década de 1960, el *Deutsche Bühne* tenía déficits insostenibles y los funcionarios de Alemania Occidental buscaban soluciones (Lemmer 1999: 95-104). Ante la presión de los antifascistas, el Ministerio de Asuntos Exteriores rechazó las sugerencias de Ney para fusionar su elenco con el *Deutsche Bühne*. Los estudiantes más hábiles de Ney podrían haber aportado la energía que le faltaba al elenco envejecido, pero su pasado nacionalsocialista (y su falta de arrepentimiento) fomentó el antagonismo entre los grupos en conflicto. El nivel artístico del *Deutsche Bühne* disminuyó y las continuas crisis económicas en Argentina exacerbaron las dificultades financieras del elenco. Los déficits alcanzaron los 60.000 DM (marcos alemanes) en la temporada de 1962 (BBRD a AA, 8/11/1961). Por lo tanto, Bonn comenzó a considerar un nuevo comienzo con otro conjunto (BBRD Memorando 1960; AA a BBRD, 15/12/1962; BBRD a AA, 1/1/1964).

El Ministerio de Asuntos Exteriores recurrió al *Deutsche Kammerspiele* (Teatro de Cámara) de Reinhold Olszewski en Santiago de Chile, que había recibido críticas muy positivas desde su fundación en 1949 (AT 15/9/1961; FP 29/4/1962; AT 10/9/1962; FP 1/9/1963). Bonn invertía fuertemente en la compañía -170.000 DM solo en 1962- y esto le permitía a Olszewski producciones artísticas importantes (BBRD a AA, 8/11/1961). Además el Ministerio de Asuntos Exteriores calculó que podría financiar actuaciones de mayor calidad y reducir los costos apoyando solo a Olszewski. En 1965, decidió trasladar el *Deutsche Kammerspiele* a Buenos Aires, donde permaneció hasta la remigración de Olszewski a Alemania en 1971. Bonn nunca financió a Ludwig Ney, pero Olszewski le ayudó con accesorios, vestuario y asistencia técnica. Ney continuó presentando obras hasta 1972.

Aunque Olszewski prometió emplear a miembros del *Deutsche Bühne*, solo Jacques Arndt encontró trabajo en su conjunto, y por lo tanto, la mudanza de Olszewski a Buenos Aires significaba el fin del elenco. La revista alemana *Vorwärts* reaccionó con un artículo titulado "Sterben in Buenos Aires", que arremetió contra Bonn por "belligerancia contra la cultura alemana" (Streiter 1965). Tal vez la acusación más perspicaz vino de Paul Walter Jacob. En un ensayo para el *Israel Forum*, Jacob lamentó la desaparición de un teatro que le ofreció al mundo una mejor imagen de Alemania durante su hora más trágica (Jacob 1965). Al definir el elenco por su papel durante el período nazi, Jacob señaló la necesidad de instalar una nueva compañía. En el último programa de mano del teatro, en 1964, se enfatizó la división entre los germano-parlantes en Buenos Aires: "No nos importa quién es usted, a qué escuela asistió, qué diario lee o a qué 'grupo'

pertenece" (*Deutsches Schauspielhaus* 1964).⁴ Aunque estas palabras parecen una reconciliación o al menos una indiferencia, corroboraban, de todos modos, que el bipartidismo continuaba en la educación, en los medios de comunicación y en los entornos sociales. Ya veinte años después de la Segunda Guerra Mundial, una institución cuya supervivencia dependía de la superación de estos bloques se vio obligada a reconocer la existencia de los mismos.

Conclusión

A pesar de la turbulencia política y económica en Europa y Sudamérica, es notable que estas dos compañías teatrales obtuvieran fondos suficientes de fuentes locales y transatlánticas para realizar funciones desde 1938 hasta 1965. Por un lado esas actividades culturales se mostraron cruciales para la formación y persistencia de las definiciones opuestas de la identidad alemana en Argentina, incluso veinte años después del final de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, vemos que tanto el Teatro Alemán Independiente como Ludwig Ney buscaron patrocinadores comunes, especialmente el Ministerio de Asuntos Exteriores de Alemania Occidental.

Durante todo el período en foco, la financiación ejerció una influencia decisiva en los teatros alemanes en Argentina. Desde 1938 hasta 1945 el nacionalsocialismo definió la política y la financiación del elenco de Ludwig Ney y condicionó la política y la financiación del Teatro Alemán Independiente. Después de la guerra, el Ministerio de Asuntos Exteriores aprovechó su poder económico para consignarlo en su cruzada transnacional contra el comunismo. Sin embargo, las facciones germano-parlantes se aferraron a posiciones intransigentes y hostiles sobre la historia alemana, la Segunda Guerra Mundial y la Shoah. Aunque existieron alianzas políticas superpuestas y un fondo de patrimonio cultural común, los grupos nunca lograron reconciliarse. Por eso Bonn finalmente optó por reubicar un nuevo teatro de posguerra desde Chile en la capital argentina. Al haber montado guerras culturales tan fuertes durante décadas, ni siquiera la potencia financiera del gobierno de Alemania Occidental pudo formar una comunidad de habla alemana unificada e inclusiva en Buenos Aires.

⁴ A partir de 1964 el antiguo Teatro Alemán Independiente., luego *Deutsche Bühne*, se llamaba *Deutsches Schauspielhaus*.

Bibliografía

Artículos en periódicos

- Argentinisches Tageblatt (AT)*, 29/6/1955. "Don Carlos".
- AT*, 15/9/1961. "Die Kinder Eduards"..
- AT*, 10/9/1962. "Deutsche Kammerspiele: Prätorius".
- Das Andere Deutschland*, 15/8/1940. "Ein Sieg auf die Kulturfront".
- Der Deutsche in Argentinien (DiA)*, Julio/agosto de 1935. "Kraft durch Freude Veranstaltung".
- DiA*, Octubre de 1935. "2. Grosse 'Kraft durch Freude' – Veranstaltung: Besuch bei der Riesch-Bühne".
- DiA*, Junio de 1938. "Deutsche Kleinkunsthöhne Ludwig Ney"..
- DiA*, Diciembre de 1940. "Unser 'Kraft durch Freude' Park".
- DiA*, Agosto de 1943. "Schauspielproben".
- Der Weg*, Agosto de 1948. "Maria Stuart".
- Deutsche La Plata Zeitung (DLPZ)*, 5/4/1934. "Eugen Klöpfer".
- DLPZ*, 31/5/1934. "Deutsches Schauspiel 1934".
- DLPZ*, 18/10/1938. "Münchner Oktoberfest".
- DLPZ*, 22/10/1938. "Heute in Rosario".
- DLPZ*, 10/3/1940. "Deutsches Theater".
- DLPZ*, 28/2/1943. "Deutsches Theater".
- DLPZ*, 2/3/1943. "Deutsches Theater".
- DLPZ*, 4/3/1943. "Deutsches Theater".
- Deutsche Zeitung für Paraguay*, 20/5/1937. "Die Pfingstkutsche".
- Freie Presse (FP)*. 1/2/1948. "Emil Jannings Gastspiel".
- FP*, 26/6/1948. "Maria Stuart".
- FP*, 26/5/1955. "Schiller und sein *Don Carlos*".
- FP*, 29/6/1955. "Don Carlos".
- FP*, 15/9/1959. "Der Freiheitsgedanke bei Friedrich Schiller".
- FP*, 29/4/1962. "Saison der Deutschen Kammerspiele"..
- FP*, 1/9/1963. "Deutsche Kammerspiele: *Scherz, Satire, tiefere Bedeutung*".
- Noticias Gráficas*. 19/11/1943. "En memoria de Max Reinhardt".
- Teutonia* Septiembre de 1938. "Gespräch mit Ludwig Ney".

Cartas

- Alemann, Ernesto, a Paul Walter Jacob. 8/5/1943. Archivo de Paul Walter Jacob (Paul Walter Jacob-Archiv: PWJA).
- a --. 30/4/1962. PWJA.
- Breslauer, Siegmund, a P. W. Jacob. 12/1/1962. PWJA.

- Brückmann, Werner a *Literarisch-Künstlerische Gesellschaft*. 24/10/1960. Colección Cornelia Ney.
- Busch, Fritz a Heinrich Fränkel, E. Alemann, Kurt y Fritz Loewe, Segismundo Meyer-Wolf, Curt Zacharias. (Fecha ilegible) 1947. PWJA.
- Fränkel, Heinrich a P. W. Jacob. 3/7/1947. PWJA.
- Hillekamps, Carl a Embajada de Alemania Occidental (*Botschaft der Bundesrepublik Deutschland: BBRD*). 1/1/1964. Colección Cornelia Ney.
- Jacob, Paul Walter a Ernesto A. Alemann. 3/3/1950. PWJA.
- a Alexander Berger. 22/11/1943. PWJA.
- a Fritz Busch. 1/8/1947. PWJA.
- a Heriberto Dresel. 22/1/1962. PWJA.
- a Günter Friedländer. 20/8/1943. PWJA.
- a Leopoldo Lewin. Marzo de 1943. PWJA.
- a Felix Weil. 22/11/1940. PWJA.
- a --. 29/1/1941. PWJA.
- a Heinrich Wüllner. 22/1/1962. PWJA.
- Raeder, Erich, a P. W. Jacob y Breslauer. 22/1/1962. PWJA.
- Thermann, Edmund von, a Ministerio de Asuntos Exteriores (*Auswärtiges Amt: AA*). 20/5/1942.
- Vacano, Wolfgang a Berger. 12/12/1943. Fundación IWO, Buenos Aires.
- Wächter, Max, a Jacques Arndt. 15/1/1946. Colección Jacques Arndt.
- Wichert, Lilly, a P. W. Jacob. 17/3/1962. PWJA.

Documentos diplomáticos

- Bundesarchiv Berlin* (Archivo Federal de la República Federal de Alemania en Berlín) Inventario R55, Band 20553.
- Botschaft der Bundesrepublik Deutschland (BBRD*. Embajada de Alemania Occidental) a *Auswärtiges Amt (AA*. Ministerio de Asuntos Exteriores). 19/12/1962. Inventario B95, Volumen 733, *Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes* (PAAA. Archivo Político del Ministerio de Asuntos Exteriores).
- BBRD* a *AA*. 5/3/1958. Inventario B95, Volumen 733, PAAA.
- BBRD* a *AA*. 8/11/1961. Inventario B95, Volumen 765, PAAA.
- BBRD*. Informe anual 1961. Inventario B33, Volumen 248, PAAA.
- BBRD* a *AA*. 11/1/1962. Inventario B95, Volumen 765, PAAA.
- BBRD* a *AA*. 15/12/1962, Inventario B95, Volumen 765, PAAA.
- BBRD*. Informe anual 1963. Inventario B33, Volumen 248, PAAA.
- BBRD* a *AA*. 1/1/1964. Inventario B95, Volumen 1066, PAAA.
- AA* a *BBRD*. 22/1/1962. Inventario B95, Volumen 765, PAAA.
- AA* a *BBRD*. 8/11/1961. Inventario B95, Volumen 765, PAAA.
- AA* Memorando. 24/3/1960. Inventario B95, Volumen 765, PAAA.

Entrevistas de Robert Kelz

Arndt, Jacques. Entrevista 2 de agosto de 2006, Buenos Aires, Argentina.

Ney, Cornelia. Entrevista 3 de febrero de 2009, La Cumbre, Argentina.

Fuente impresa

Deutsches Schauspielhaus Buenos Aires. Programm. Cuadernillo 2. 1964.

Bibliografía

Bussemeyer, Peter. "Jannings ist nur ein Symptom". *Aufbau* 13 (July 4, 1947): 11.

Jacob, Paul Walter. *Theater. Sieben Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Jupiter, 1946.

--. "Tragisches Ende einer Emigrantenbühne." *Israel Forum* 6 (1965): 5-9.

Lemmer, Anne. *Die "Freie Deutsche Bühne" in Buenos Aires 1940-1965*. Hamburg: Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur, 1999.

Meynen, Erich Otto. "Geleitwort". *Die Brücke*. Buenos Aires: Imprenta Mercur, 1943.

Straube, Egon. "Ein Schauspieler spricht". *Die Brücke*. Buenos Aires: Imprenta Mercur, 1942.

Streiter, Cornelius (seudónimo de Bernhard Deordelmann) . "Sterben in Buenos Aires. Deutsches Theater zum Tode verurteilt". *Vorwärts* (Bonn-Bad Godesberg) 31 (1965).

Volberg, Heinrich. *Auslandsdeutschtum und drittes Reich: der Fall Argentinien*. Colonia: Böhlau, 1981.