

EL TEATRO Y LA CONCEPCIÓN DE LO NACIONAL: EL DEUTSCHES THEATER (NEY-BÜHNE)

Robert KELZ*

El panorama cultural de Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial era único en lo que se refiere al teatro alemán. 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 dio en la capital argentina durante este período histórico. Tanto el *Exiltheater* antifascista, el Teatro Alemán Independiente, como su menos conocido adversario pronazi, el Deutsches Theater, fueron fundados en Buenos Aires por emigrantes alemanes durante el llamado Tercer Reich, pero representaban a grupos demográficos muy diferentes dentro de la población alemana de la ciudad. El Teatro Alemán Independiente fue fundado en 1940 por antifascistas alemanes y austríacos, muchos de los cuales eran judíos. Fue el único *Exiltheater* del mundo que puso en escena producciones regulares durante la Segunda Guerra Mundial. El *Deutsches Theater*, fundado por el emigrante alemán Ludwig Ney en 1938, presentaba obras para la colonia alemana nacionalista en Buenos Aires.

A excepción de breves referencias en la obra de Heinrich Volberg *Auslandsdeutschtum und Drittes Reich: der Fall Argentinien* (1981), no encontré análisis disponibles sobre el *Deutsches Theater*¹. Probablemente esto se deba a que las investigaciones sobre los artistas emigrantes durante las décadas del treinta y del cuarenta se centran en los antifascistas y en las víctimas del nazismo. Sin embargo, el *Deutsches Theater* pronazi era una compañía de éxito indiscutido. Durante la Segunda Guerra Mundial, el *Deutsches Theater* de Ludwig 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 *Deutsches Theater* tenía vínculos directos con varias organizaciones pronazi y recibía financiación del Ministerio de Propaganda de Joseph Goebbels en Berlín². Los medios alemanes nacionalistas en Argentina, como el *Deutsche La Plata Zeitung* y *Der Deutsche in Argentinien*, dieron amplia cobertura a las actividades de esta compañía, cuyas

* Universidad de Memphis, EEUU.

¹ H.VOLBERG, *Auslandsdeutschtum und drittes Reich: der Fall Argentinien*, Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1981, p. 65.

² Band R55, Akte 20553, Carta de Köhn a Promi Berlin, 18 de diciembre de 1934, Bundesarchiv Berlin.

obras contaron con más de 18 000 espectadores en 1939. La producción cultural de la población alemana nacionalista en el exterior es un punto central en los estudios sobre la emigración alemana. Durante la Segunda Guerra Mundial, y por varias décadas más, la población alemana en Argentina no tuvo un solo teatro al que apoyar, sino dos. En este trabajo, desplazaré el enfoque hacia la derecha.

Los precursores del teatro nacionalista alemán en Argentina

Ludwig Ney nació en una familia de militares alemanes en el pueblo de Landau el 29 de mayo de 1901. Después de graduarse en el Departamento de Teatro de la *Musikhochschule* de Mannheim en 1924, los primeros años de la carrera actuarial de Ney consisten en un recorrido zigzagante a través de las provincias alemanas, pasando por Konstanz, Detmold y Bielefeld para llegar a su primer trabajo importante como actor, director y coreógrafo en Recklinghausen. Numerosas fuentes mencionan que Ney fue instructor del Departamento de Teatro de la *Folkwangschule* en Essen, Alemania, entre 1931 y 1934³. Junto a su futura esposa, Irene Winkler, fundó la *Romantische Kleinkunstbühne* (compañía de cabaret romántico) en 1934. El grupo debutó en Berlín el 8 de septiembre de 1934 y presentó un repertorio que incluía desde figuras canónicas como Hans Sachs y Matthias Claudius a oscuras canciones folclóricas de Mecklenburg y Franconia. Tales selecciones repercutieron en los críticos de toda Alemania a mediados de los años treinta. Con halagos por las “excelentes representaciones” de la compañía de Ney, el *Berliner Zeitung* recibió con aprobación la incorporación de canciones, danzas y poesías tradicionales alemanas a sus presentaciones⁴. Con la afirmación de que la puesta en escena representaba “el alma inalterada del folclore alemán”, el *Würzburg General Anzeiger* vislumbraba en el programa de la *Kleinkunstbühne* un vehículo potencial para el fomento del nacionalismo alemán⁵. El foco de Ney en la cultura autóctona germana lo enlazaba con la visión nazi de un teatro alemán *völkisch*. De este modo obtuvo financiación de *Kraft durch Freude* (Fuerza a través de la alegría), una organización recreativa pronazi dependiente del estado nacionalsocialista con más de 142.000 empleados y

³ Esta información se imprimió en *Argentinisches Tageblatt*, “Ludwig Ney: 70. Geburtstag – 50. Bühnenjubiläum”, 3 de junio de 1971; *Teutonia*, “Gespräch mit Ludwig Ney”, septiembre de 1938; y *Deutsche La Plata Zeitung*, “Zusammenarbeit mit einem Künstler”, 5 de enero de 1941, pero la *Folkwangschule* no pudo corroborar que Ney haya formado parte de su cuerpo docente. (Correo electrónico de Peter Hegewald a Robert Kelz, 29 de diciembre de 2010).

⁴ “Romantische Kleinkunstbühne”, *Berliner Zeitung*, 8 de septiembre de 1934. Original: “ausgezeichnete Leistungen”.

⁵ “Ein heiter-besinnlicher Abend”, *Würzburg General Anzeiger*, 7 de febrero de 1935. Original: “die Seele unverfälschten deutschen Volkstums”.

voluntarios. *Kraft durch Freude* tuvo filiales en varios países, inclusive Argentina.⁶ Sin embargo, algunos críticos no veían suficientes afirmaciones de la ideología nazi en las producciones de la *Kleinkunsthöhne* y le reprochaban a la compañía su acento multicultural⁷. El *Berliner Zeitung* se mostró perplejo y enfadado cuando Ney utilizó como introducción para un poema de Hans Sachs precisamente la música de un tango⁸. Tal vez estos casos de disociación permitan entender la decisión de Ney de irse de Alemania en 1937 para buscar fortuna en la república sudamericana de Paraguay.

En el contexto de la emigración masiva de víctimas del nazismo en los años treinta, la de Ludwig Ney representa una anomalía. Si bien es posible que Ney tuviera reservas respecto del nacionalsocialismo, presentarlo como un disidente resulta insostenible. Siendo gentil y políticamente inobjetable, la llegada al poder de Hitler favoreció a Ney. El éxodo masivo de artistas perseguidos abrió la perspectiva de oportunidades profesionales para actores como él. El *Reichstheaterkammer* (Cámara del Teatro) reclutó a actores conformistas para compañías de teatro en la Alemania nazi, a las que además financió. Ney, en cuanto actor y pedagogo experimentado, estaba bien posicionado para sacar provecho de estos programas. Por ello, surge la pregunta de por qué Ludwig Ney se sumó a las multitudes de refugiados perseguidos que huían de Alemania cuando parecía tener todo a favor.

Una explicación posible sería que el gobierno nazi haya contratado a Ney para que estableciera un teatro alemán en Sudamérica. De hecho, el *Deutsches Theater*, inaugurado por Ney en Buenos Aires en 1938, inicialmente contó con el patrocinio de la filial argentina de *Kraft durch Freude*. Sin embargo, no existe evidencia de que esto estuviera arreglado de antemano. Además, la llegada de Ney a Paraguay y su estancia allí no concuerdan con esa posibilidad. En Paraguay no existía una filial oficial de *Kraft durch Freude*, y la información disponible sobre las actividades teatrales de Ney en ese país no menciona colaboración alguna con instituciones alemanas⁹. Según el *Deutsche Zeitung für Paraguay*, Ney llegó a Paraguay a comienzos de 1937, es decir que pasó más de un año entre su llegada a Sudamérica y su primera presentación en Buenos Aires. Es poco probable que haya coordinado su presentación en Argentina antes de abandonar Europa; resulta más posible que su colaboración con las organizaciones nazis en Buenos Aires haya surgido *después* de su llegada a Sudamérica.

⁶ Vease: S. BARANOWSKI, *Strength through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich* (New York: Cambridge University Press, 2004).

⁷ “Romantische Kleinkunsthöhne”, *Landeszeitung für Rhein-Main*, 13 de diciembre de 1935; “Aus Kunst und Leben”, *Wiesbadener Tageblatt*, 19 de diciembre de 1936; “Das war Kleinkunst”, *Fränkischer Kurier*, 1936.

⁸ “Romantische Kleinkunsthöhne”, *Berliner Zeitung*, 8 de septiembre de 1934.

⁹ “Die Pfingstkutsche”, *Deutsche Zeitung für Paraguay*, 20 de mayo de 1937; “Deutsche Review in San Bernardino, Paraguay”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 30 de mayo de 1937.

Cornelia Ney, única hija de Ludwig e Irene Ney, me contó que fueron la “viva-cidad y ansias de aventura” de su padre lo que inspiró su viaje a Latinoamérica¹⁰. Esto puede parecer improbable a primera vista, pero cuanto más se explora la bio-grafía de Ney, más posible parece la versión de su hija. Al término de la temporada teatral de 1940 en Buenos Aires, el *Deutsche La Plata Zeitung* ofreció las siguientes explicaciones sobre la decisión de emigrar de Ney: “Bien es posible que el deseo de Ney de encontrarse con desafíos excepcionales y su espíritu pionero aparentemente innato hayan sido lo que lo trajo a Sudamérica”¹¹. Es posible que su uso de un tango como introducción para una obra de Hans Sachs en Berlín revelara un cariño es-pecial por Argentina. Ciertamente, sus habilidades como pedagogo y director eran muy valiosas en Sudamérica, donde no todos los miembros de su compañía tenían formación actuarial. Además, durante sus viajes con la *Romantische Kleinkunstbüh-ne*, Ney aprendió que “el más sencillo de los medios puede lograr poderosos efectos con las emociones y la empatía adecuadas”¹². Si bien es difícil determinar la moti-vación que impulsó a Ney a emigrar de Alemania, es probable que sus experiencias en Europa lo hayan llevado al éxito como pionero del teatro alemán en Argentina.

Ludwig Ney comenzó a presentarse en los escenarios sudamericanos en un tiempo excepcionalmente breve tras su llegada al continente. El 15 de mayo de 1937, menos de cinco meses después de su última presentación en Wiesbaden, Ale-mania, aparecen los primeros reportes sobre sus actividades teatrales en Paraguay. Titulado *Pfingstkutsche*, el primer proyecto de Ney impresionó a los críticos —“en cuanto a la actuación, un gran éxito”— y atrajo a grandes audiencias¹³. Posible-mente fue la *Pfingstkutsche* de Ney lo que lo llevó hasta Buenos Aires. Diez días después de publicada la crítica en el *Deutsche Zeitung für Paraguay*, apareció un artículo titulado “Aus Paraguay: Deutsche Revue in San Bernardino” en el perió-dico bonaerense *Deutsche La Plata Zeitung*. El periódico presentó una nota de página completa con varias fotos de la presentación de *Pfingstkutsche*¹⁴. Con una circulación diaria de 45 000 ejemplares, es muy probable que el artículo del *La Plata Zeitung* llamara la atención de las filiales del *Deutsche Arbeitsfront* (Frente Alemán del Trabajo) del grupo *Kraft durch Freude*, así como del consulado alemán en la capital argentina, sobre Ney. Debido a su relación con *Kraft durch Freude* en

¹⁰ Cornelia Ney, entrevista, 3 de febrero de 2009. Original: “Lebenslust und Sehnsucht nach Abenteuer”.

¹¹ *Deutsche La Plata Zeitung*, “Zusammenarbeit mit einem Künstler”, 5 de enero de 1941. Original: “Dieser Trieb nach der Sonderaufgabe, dieses scheinbar angeborene Pioniertum Neys mag es auch gewesen sein, daß ihn zu uns nach Südamerika brachte”.

¹² “Ein heiter-besinnlicher Abend”, *Würzburg General Anzeiger*, 7 de febrero de 1935. Original: “welch starke Wirkung mit einfachsten Mitteln bei entsprechender Einfühlungskraft erreicht werden kann”.

¹³ “Die Pfingstkutsche”, *Deutsche Zeitung für Paraguay*, 20 de mayo de 1937. Original: “Schauspielerisch ein Bombenerfolg”.

¹⁴ “Deutsche Review in San Bernardino, Paraguay”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 30 de mayo de 1937.

Alemania, Ludwig Ney debe haber sido una figura especialmente atractiva para oficiales alemanes pronazi en Argentina.

Al igual que en Alemania, las filiales argentinas del *Deutsche Arbeitsfront* y de *Kraft durch Freude* constituían las alas relacionadas con el trabajo y el entretenimiento de una organización dedicada a construir una comunidad unida de alemanes insertos en el mercado laboral en apoyo del nacionalsocialismo. En 1934, el gobierno nazi patrocinó con gran fanfarria una puesta en escena de varias semanas en el Teatro Odeón con un grupo teatral invitado llamado *Deutsches Schauspiel*. Esta compañía, dirigida por Heinz Hilpert, representaba dramas de Goethe, Schiller, Lessing y Joseph Goebbels, y contaba con actores favorecidos por el nuevo régimen, incluidos Käthe Dorsch, Gerda Müller y Eugen Klöpfer. En la crítica sobre su producción de *Maria Stuart*, el *La Plata Zeitung* encolumnó el trabajo de Schiller dentro de su campaña por una Alemania nazi en Sudamérica: “Esta memorable representación de Schiller es un manifiesto de la nueva Alemania”¹⁵. La presentación de estos invitados en 1934 tenía por objetivo legitimar el régimen nazi mediante la exaltación de su cosmovisión a través de la representación y revisión de los clásicos alemanes.

Impulsado por la exitosa presentación del grupo invitado en 1934, *Kraft durch Freude* organizó más producciones teatrales esporádicas para la colonia alemana nacionalista. En junio de 1935, una compañía ad hoc de actores locales patrocinada por el *Arbeitsfront* y el consulado puso en escena la comedia de Hans Lorenz y Alfred Möller *Christa, ich erwarte dich*. Más tarde en ese mismo mes de agosto, la organización financió una presentación especial de la farsa de Ridi Walfried *Der Schuster im Himmel* a cargo de la *Riesch-Bühne*, una compañía itinerante con base en el estado de Santa Catarina, Brasil. Estos eventos a sala llena también presentaban oradores que se esforzaban por suscitar lealtad a Adolf Hitler y al gobierno nazi, representado en las funciones por el cónsul Edmund von Thermann: “El ministro Thermann culminó su discurso con un triple *Siegheil* al *Führer* y canciller del Reich Adolf Hitler, que encontró eco en cientos de voces”¹⁶. Pese a lo liviano de las obras dramáticas representadas, las producciones no eran apolíticas. En estos acontecimientos artísticos, se exhortaba a los espectadores a que declararan una fuerte lealtad a la Alemania nazi.

Posiblemente, las organizaciones nazis eran conscientes de que una compañía teatral local con presentaciones regulares, compuesta al menos en parte por actores profesionales, sería una propaganda más efectiva que las funciones esporádicas de

¹⁵ “*Maria Stuart*”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 2 de junio de 1934. Original: “Diese denkwürdige Aufführung Schillers ist ein Programm des neuen Deutschland”.

¹⁶ “*Kraft durch Freude Veranstaltung im Teatro Odeon*”, *Der Deutsche in Argentinien*, julio/agosto de 1935. Original: “Abschließend ließ der Herr Minister [Thermann] seine Ansprache in ein dreifaches Sieg-heil auf den Führer und Reichskanzler ausklingen, das vielhundertstimmig aufgenommen wurde”.

compañías itinerantes y conjuntos ad hoc de actores aficionados. Parece probable que, tras leer sobre las actividades teatrales de Ludwig e Irene Ney en Paraguay, y sobre todo tras saber que Ney había colaborado con Kraft durch Freude en Alemania, los funcionarios nazis en Buenos Aires vislumbraran la oportunidad de establecer una empresa de esas características.

Risa y lealtad

Para los alemanes nacionalistas en Argentina, el teatro estaba unido inextricablemente a la identidad nacional¹⁷. El club alemán bonaerense publicaba un almanaque teatral anual de la compañía de Ludwig Ney, *Die Brücke*. Según el propio Ney, este título enfatizaba la triple misión cultural del teatro: tender puentes 1) entre el teatro y su público; 2) entre los integrantes de la población alemana nacionalista; y 3) entre los alemanes que vivían fuera de su legado cultural en Europa¹⁸. El discurso de Joseph Goebbels durante la Semana del Teatro del Reich de 1938, citado por el periódico argentino *La Razón*, debe de haber encontrado gran eco en la colonia alemana pronazi: “hay un solo pueblo alemán, que no se encuentra sujeto a ciertas fronteras” pero que puede encontrarse en cualquier sitio “donde vive gente germana, que habla alemán, piensa en alemán y se siente alemana”¹⁹. En el centro de la importancia que la población nacionalista daba al género dramático se encuentra un concepto que la académica sudafricana Loren Kruger denomina “concepción teatral de lo nacional”, un proyecto en el que los nacionalismos se articulan, se desarrollan y se refuerzan por medio de la representación dramática²⁰. Inmersos en una cultura extranjera y aislados de su *Vaterland*, los alemanes nacionalistas en Buenos Aires alimentaban un sentido cohesivo de identidad alemana transatlántica mediante las funciones teatrales. Por ejemplo, la producción que en 1940 hizo el Deutsches Theater de la obra de Goethe *Götz von Berlichingen* tuvo el propósito explícito de cultivar el legado alemán entre los emigrantes en Argentina: “El objetivo es traer este drama de la juventud de Goethe al público alemán que vive en Buenos Aires y está separado de la patria alemana”²¹. En Buenos Aires, el provocativo espectáculo de la representación teatral evocaba en la audiencia una concepción alemana transatlántica de lo nacional ante la conmovedora falta de su *Vaterland*.

¹⁷ “Edición Castellano”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 28 de julio de 1940.

¹⁸ *Die Brücke*, Buenos Aires, Imprenta Mercur, 1942, p. 5.

¹⁹ “Festival de teatro alemán en Viena”, *La Razón*, 14 de junio de 1938.

²⁰ L. KRUGER, *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 86.

²¹ “Zur Aufführung des ‘Götz von Berlichingen’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 10 de mayo de 1940. Original: “Es handelt sich um den Versuch, das Jugenddrama Goethes [...] dem in Buenos Aires lebenden deutschen Publikum zu erschließen, das von der Heimat abgeschlossen ist”.

Bajo los auspicios de la rama argentina de *Kraft durch Freude*, el *Deutsches Theater* de Ludwig Ney dio su primera función en Buenos Aires el 19 de mayo de 1938. Gradualmente, el grupo adquirió madurez hasta convertirse en una compañía teatral seria capaz de vender miles de entradas a precio de taquilla para logradas representaciones de dramas canónicos alemanes. Sin embargo, durante sus dos primeros años, el camino para hacerse de un público fiel y asegurarse una base económica firme fueron las comedias livianas. Las comedias sobre la vida en la Alemania rural, o *Bauernstücke*, enfatizaban el legado común y los vínculos con Alemania de la colonia nacionalista en Argentina. Las funciones al aire libre de la compañía de Ney en el vasto escenario natural del parque de *Kraft durch Freude* en Punta Chica recreaban los paisajes pastorales de Alemania. Los medios alemanes nacionalistas consideraban que estas obras evocaban a tal punto los paisajes y las costumbres alemanes que las llamaban *Heimatspiele*²². Los críticos nacionalistas percibían virtudes *völkisch* intemporales en los aldeanos de *Wenn der Hahn kräht* de August Hinrichs: “auténticos alemanes que provienen de suelo alemán y son fieles efigies del pueblo alemán en cada uno de sus rasgos”²³. Los personajes de Hinrichs quedaban “sin un rastro de debilidad o refinamiento impuro” y representaban un espejo de pureza cultural para que emularan los alemanes que vivían en lo que los medios nacionalistas describían como el entorno urbano, extranjero y potencialmente contaminante de Buenos Aires²⁴. Cerradas al público argentino, estas funciones al aire libre en dicho parque aislaban físicamente a la audiencia de las influencias extranjeras. El brazo mediático del *Deutsche Arbeitsfront*, *Der Deutsche in Argentinien*, llegó a afirmar incluso que durante esa presentación del *Deutsches Theater* los espectadores podían regresar a su *Vaterland*: “seremos transportados a través del océano a una región nativa, donde existen las mismas pasturas [...] y donde transcurre la existencia rural de los alemanes”²⁵. Según la prensa nacionalista, la exposición teatral de su patria alemana permitía a los alemanes en Argentina escapar al mismo tiempo de la ciudad y del país extranjero en que se encontraban.

Kraft durch Freude también financió expediciones del elenco de Ney para presentarse ante colonias alemanas en regiones rurales del país. Los *Bauernstücke* de Hinrichs eran un género ideal para tales comunidades. Las producciones de estas obras manifestaban la paradójica fusión nazi de un mensaje antiurbano con una máquina propagandística muy moderna. En marzo de 1940, el *Deutsches Theater* viajó

²² Traducción: *Heimat*: “hogar”; *Spiele*: “obra” u “obras”.

²³ “Wenn der Hahn kräht”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 8 de noviembre de 1940. Original: “echte deutsche Menschen, die aus deutscher Erde stammen [und] im jeden Zuge treue Abbilder deutschen Volkstums sind”.

²⁴ “Wenn der Hahn kräht”, *Der Deutsche in Argentinien*, septiembre de 1940. Original: “ohne einen Zug von Schwäche oder krauthafter Überfeinerung”.

²⁵ Ibidem. Original: “werden wir über den Ozean getragen in eine heimatliche Gegend, wo ebensolche große Weiden stehen, [...] und deutsche Menschen ihr bauerliches Dasein leben”.

a Brazo Largo, un poblado agricultor alemán ubicado en la provincia de Entre Ríos, a más de 160 kilómetros de Buenos Aires sobre el río Paraná. Brazo Largo estaba poblado por agricultores que vivían en condiciones primitivas con una infraestructura muy básica. Cuando el grupo llegó al poblado, sus miembros descubrieron que una inundación reciente se había llevado gran parte de las instalaciones donde planeaban realizar la función de la noche siguiente. Como no había otra estructura adecuada en varios kilómetros a la redonda, la producción debió realizarse al aire libre. Los residentes locales y los actores aunaron esfuerzos para construir una plataforma elevada para la función y luego hicieron bancos para el auditorio. La noche siguiente, el *Deutsche in Argentinien* publicó: “surgió en las islas de Ibicui un pedazo de nuestra patria del norte. Esta noche les brindó a los actores y al público una maravillosa experiencia de comunidad nacional activa”²⁶. La producción improvisada de *Alles für die Katz* en Brazo Largo demuestra la manera en que las organizaciones nazis utilizaban las funciones teatrales como eventos para la construcción de lazos comunitarios. La producción reunió a pobladores alemanes de la provincia de Entre Ríos —muchos de los cuales probablemente jamás se habrían conocido— en una función determinada a sembrar y difundir la ideología nacionalsocialista entre ellos. En cuanto evento de entretenimiento y cooperación, es posible que el teatro haya sido una forma de propaganda tan convincente como los discursos tradicionales o los mítines del partido.

Las organizaciones antifascistas de Argentina parecen haber llegado a la misma conclusión. Sospechosos ante las producciones del *Deutsches Theater* en Brazo Largo y en Buenos Aires, la policía municipal y las autoridades civiles se presentaron durante una función de *Wenn der Hahn kräht* en el parque de Punta Chica. Insistieron en ver la obra, y después interrogaron a los organizadores de la función y a los miembros de la compañía. Unos días después, la municipalidad ordenó la clausura de las instalaciones de Punta Chica. La prensa nacionalista se quejó amargamente de los enemigos que obraban para “difamarnos a nosotros, alemanes étnicos, como quinta columna”²⁷. Con la amenaza de que las acciones de sus enemigos no quedarían impunes, el *Deutsche in Argentinien* urgía a sus lectores a “someternos sin reservas a las leyes argentinas en cuanto alemanes disciplinados y seguros de sí mismos que somos”²⁸. Irónicamente, esta revista prometía obedecer las leyes argentinas mediante el acto de declararse, ante todo, alemanes. Además, *Der Deutsche in Argentinien* mencionó que la razón más importante por la que

²⁶ “*Alles für die Katz* von August Hinrichs in Brazo Largo,” *Der Deutsche in Argentinien*, abril de 1940. Original: “entstand hier auf den Inseln Ibicui ein Stück nordischer Heimat. Dieser Abend gab Zuschauern und Darstellern ein wunderschönes Erlebnis tätiger Volksgemeinschaft”.

²⁷ “Unser KdF-Park in Punta Chica: Gewollte oder ungewollte Missverständnisse”, *Der Deutsche in Argentinien*, diciembre de 1940. Original: “uns Auslandsdeutsche als 5. Kolonne defamieren”.

²⁸ “Unser KdF-Park in Punta Chica: Gewollte oder ungewollte Missverständnisse”, *Der Deutsche in Argentinien*, December, 1940. Original: “[sic] den argentinischen Gesetzen rückhaltlos als disziplinierte und selbstbewusste Deutsche unterordnen”.

había que adherir a las leyes argentinas era que: “el *Führer* nos ha ordenado obedecer las leyes del país anfitrión en cualquier circunstancia”²⁹. La población alemana nacionalista obedecería a las autoridades argentinas, pero, según los medios prona-zis, el determinante de este compromiso *no era* la lealtad hacia Argentina, sino la identidad alemana y el sometimiento a Adolf Hitler.

Concepción teatral de lo nacional: Los clásicos alemanes en el Deutsches Theater

Entre 1940 y 1944, el repertorio del *Deutsches Theater* giró en torno a los clásicos alemanes. Al establecer a los clásicos como piedra fundamental de la cultura y enfatizar su valor para todos los alemanes nacionalistas en Buenos Aires, Ney y la prensa nacionalista impulsaban una plataforma delineada por académicos del teatro conservadores como Julius Petersen, presidente de la sociedad alemana Goethe (1926-1938) y presidente del Departamento de Alemán de la *Friedrich-Wilhelms-Universität* de Berlín desde 1933 hasta 1941. Petersen había imaginado un “verdadero teatro nacional” que surgiría de la “elevación consagratoria” de los clásicos germanos a la “propiedad pública sagrada” de todos los alemanes. Para alcanzar esta meta, Petersen advirtió a los directores que debían superar el “antagonismo entre el pueblo y los intelectuales” y salvar la brecha entre “entretenimiento y educación”³⁰.

Ludwig Ney trabajaba en pos de lograr este objetivo. Como preludio a la producción de la obra de Goethe *Götz von Berlichingen, Der Deutsche in Argentinien* publicó un artículo cuyo autor afirmaba haberse encontrado con Ney en la calle por casualidad. Habría acompañado a Ney en sus mandados por el barrio de Belgrano, ocasión en la que pasaron por cafés, librerías, tiendas de ropa y un salón de belleza, cuyos propietarios todos eran alemanes. Impresionado por el nivel de concentración de la compañía en la función venidera, el periodista bromeó: “Realmente no me sorprendería si pronto escuchara a un miembro de la compañía de Ney decir en un café: ‘Por mi madre, mozo, un café, por favor’. Sin embargo, esperemos que, por una cuestión de decoro, evite la frase más famosa de *Götz*”³¹. Al transportar

²⁹ “Zum neuen Jahr”, *Der Deutsche in Argentinien*, enero de 1941. Original: “der Führer befiehlt, dass die Gesetze des Gastlandes unter allen Umständen zu beachten sind”.

³⁰ J. PETERSEN, *Das deutsche Nationaltheater: fünf Vorträge, gehalten im Februar und März 1917 im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a.M., Leipzig und Berlin*, Teubner, 1917, en G. BICCARI, “Zuflucht des Geistes”: konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944”, Tübingen, G. Narr, 2001, p. 87. Original: “wahres Nationalschauspiel”; “weihevoller Erhebung”; “heilige Gemeingut”; “Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten” “Unterhaltung und Bildung”.

³¹ “Rund um das *Götz*-Festspiel”. *Der Deutsche in Argentinien*, junio de 1940. Original “Ich werde mich wirklich nicht wundern, wenn ich demnächst ein Mitglied der Ney-Stage in einem Cafe sagen hören: ‘Bei meinem Eid, Mozo, einen Expreß’. Wobei wir hoffen wollen, dass er das bekannteste Zitat aus dem ‘*Götz*’ anstandshalber unterdrücken wird”.

humorísticamente al *Götz* de Goethe a la vida cotidiana, *Der Deutsche in Argentinien* intensificó la expectativa de la colonia pronazi por el estreno, al tiempo que la alentaba a tomar este drama del *Sturm und Drang* como algo familiar, accesible y hasta cómico. Además, a medida que describe cómo Ney recorre varias tiendas locales, los alemanes nacionalistas ven que el *Deutsches Theater* es verdaderamente su teatro local. Ney llama por su nombre a cada persona con que se encuentra, y el grado de participación de muchas tiendas locales en los preparativos de *Götz* hace pensar que toda la población alemana pronazi ayuda con la producción venidera³². En su crítica de la obra, el *Deutsche La Plata Zeitung* declaró explícitamente el objetivo de promover la solidaridad a través del teatro: “La compañía de Ney cumplió con la tarea que tenía asignada: unir en esta hora sublime a la colonia alemana [...] Su leal esfuerzo por *Götz* perdurará como una muestra ideal de solidaridad alemana en Buenos Aires”³³. El estreno de *Götz von Berlichingen*, con una asistencia declarada de 1450 espectadores, se convirtió en un suceso de construcción de lazos comunitarios para la población alemana nacionalista³⁴.

Ludwig Ney y los medios alemanes nacionalistas buscaban validar el nazismo como núcleo de la identidad cultural alemana al afirmar que el movimiento tenía raíces históricas profundas, lo que tocaba una de las paradojas problemáticas de los nacionalismos: la modernidad objetiva de las naciones frente a su antigüedad subjetiva³⁵. La prensa nacionalista intentaba superar esta paradoja al vincular los dramas canónicos del siglo XVIII con el surgimiento reciente del régimen de Hitler. Al describir la obra como la primera expresión de la “conciencia instintiva de su unión con la sangre y la tierra” de los campesinos alemanes, Ney insinuaba un vínculo entre el *Götz* de Goethe y el dogma nazi de sangre y suelo³⁶. El *La Plata Zeitung* vinculaba directamente al *Götz* de Goethe con el ascenso de Hitler y establecía su retrato del *Bauernkrieg* alemán de 1525 como “el primer precursor de la revolución nacionalsocialista”³⁷. La consolidación de Hitler en el poder en 1933 demostró: “qué visión profética tenía Goethe del futuro, y con cuánta precisión

³² Ibidem.

³³ “Deutsches Theater”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 19 de junio de 1940. Original: “Die Ney-Bühne hat den Zweck erfüllt, den man ihr setzte, das Deutschtum in Buenos Aires in erhabener Stunde zu sammeln [...]. Dieser treue Einsatz für Götz wird noch lange als ideales Zeichen deutschen Zusammengehörigkeitsgefühls in Buenos Aires leuchten”.

³⁴ “Zum Spielplan der Ney-Bühne von Ludwig Ney”, *Der Deutsche in Argentinien*, septiembre de 1940.

³⁵ B. ANDERSON, *Imagined Communities*, Londres, Nueva York, Verso, 1991, p. 5.

³⁶ “Götz von Berlichingen und der Bauernkrieg”, *Der Deutsche in Argentinien*, junio de 1940. Original: “instinktivem Wissen ihrer Verbundenheit mit Blut und Boden”.

³⁷ “Goethes ‘Götz von Berlichingen’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 26 de mayo de 1940. Original: “der erste Vorläufer der nationalsozialistischen Revolution”.

intuyó los tiempos por venir³⁸. Las críticas de otras representaciones de clásicos alemanes en el *Deutsches Theater* transmitían un mensaje similar. En 1943, Ney puso en escena *Die Räuber* de Schiller. El drama, publicado originalmente en 1781, representaba “un vistazo visionario al futuro, un destino cierto, una percepción inicial de nuestro pensamiento”³⁹. La obra de Lessing *Minna von Barnhelm*, situada en Berlín poco tiempo después de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), también recibió elogios por su pertinencia para los sucesos de actualidad: “una grandiosa época de guerreros ruge en las escenas de esta obra, la que parece tan actual que da la impresión de que se la escribió en esta guerra y no hace 170 años”⁴⁰. Quién, se preguntaba *Der Deutsche in Argentinien*, “no percibe en cada escena el parecido de estos personajes, personas y situaciones con los de nuestra propia época?”⁴¹. Siempre escritas en la primera persona del plural, las críticas a estas representaciones trataban de crear un vínculo entre los miembros de la población alemana pronazi que representaba un nacionalismo en el sentido moderno del término, una etnicidad aislada convertida en una comunidad imaginaria por medio de la ficción histórica⁴².

Los críticos también manipulaban los clásicos alemanes para usarlos como justificativo del mito nazi de un pueblo alemán eterno, unificado y exclusivo: el mayor Von Tellheim y Minna von Barnhelm: representaban “figuras eternas; verdaderos símbolos de la pueblos y razas”⁴³. El *La Plata Zeitung* mencionaba como el mayor logro nacionalsocialista de Lessing su inclusión de hombres de bajo rango militar y civiles, como Werner y Just, en su retrato de virtud *völkisch*⁴⁴. El periodista y académico pronazi, Johannes Franze, también percibía presagios de la igualdad *völkisch* en *Götz von Berlichingen* al encontrar en Goethe un defensor de los valores nacionalsocialistas de comunidad, autosacrificio e igualdad social. Durante el sitio de Burg Jagsthausen, Götz funciona como un portavoz de “fortalezas emocionales constructivas alemanas de nuestro pueblo”⁴⁵. Götz, que come del mismo plato que sus siervos, defiende una comunidad nacional de profunda camaradería horizontal, más

³⁸ Ibídem. Original: “wie prophetisch Goethe in die Zukunft sah und wie genau er die kommenden Zeiten vorausgeahnt hatte”.

³⁹ “Schillers ‘Räuber’,” *Deutsche La Plata Zeitung*, 3 de septiembre de 1943. Original: “ein seherischer Blick in die Zukunft, eine Gewissheit des Kommenden, eine erste Vorahnung unseres Denken”.

⁴⁰ “‘Minna von Barnhelm’,” *Deutsche La Plata Zeitung*, 5 de abril de 1943. Original: “eine große, soldatische Zeit braust durch die Szenen des Werkes, das so neu auf uns wirkt, als wäre es in diesem Kriege, und nicht vor 170 Jahren, geschrieben”.

⁴¹ “Minna von Barnhelm”, *Der Deutsche in Argentinien*, abril de 1943: 145-7, 145. Original: “empfindet nicht in jeder Szene die innigste Ähnlichkeit dieser Charaktere, Menschen und Situationen mit unserer eigenen Zeit?”

⁴² J. ROACH, *Cities of the Dead*, Nueva York, Columbia University Press, 1996, p. 103.

⁴³ “Lessings ‘Minna von Barnhelm’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 1 de abril de 1943. Original: “zeitlose, ewige Gestalten, Ideale, geradezu Symbole von Völkern und Rassen”.

⁴⁴ “Lessings ‘Minna von Barnhelm’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 7 de abril de 1943.

⁴⁵ “Goethes *Götz von Berlichingen*”, *Der Deutsche in Argentinien*, junio de 1940. Original: “aufbauenden gefühlsmäßig deutschen Kräfte unseres Volkes”.

allá de la desigualdad económica o social, cuando exclama: “Eso sería vida, George: poder arriesgar el propio pellejo por el bien común”⁴⁶. Según la prensa nacionalista en Argentina, Lessing y Goethe prefiguraban una comunidad nacionalsocialista, racialmente exclusiva, pero que admitía a todos los alemanes pronazis en sus filas.

Sin embargo, la comunidad alemana nacionalista en Buenos Aires sólo podía imaginarse completamente mediante la exclusión de “los otros”⁴⁷. El *La Plata Zeitung* aplaudía a los dramaturgos germanos casi tanto por no ser franceses como por ser alemanes. A Herder, por ejemplo, se lo elogia por alejar al joven Goethe de la “racionalidad francesa”⁴⁸. A Lessing también se lo alaba por liberar al género cómico de las influencias francesas⁴⁹. Según los académicos ingleses Peter Stallybass y Allon White la exclusión es el efecto de una fusión cambiante y conflictiva de poder, miedo y deseo en la construcción de la subjetividad. La exclusión resulta en una dependencia psicológica de precisamente aquellos otros a los que se excluye de la comunidad en construcción y contra los que se ejerce una férrea oposición⁵⁰.

En su descripción de Götz von Berlichingen como un alemán ejemplar, Johannes Franze emplea el principio de exclusión. Enfatiza el “odio contra la infiltración extranjera (ley romana), contra la avaricia y la especulación” del caballero y vilipendia las figuras de Metzler y Link en cuanto “retratos categóricos de los agitadores demócratas judíos, que no impulsan otra cosa que materialismo, rapacidad e impulsos sádicos”⁵¹. El catálogo de paralelos de Franze entre el drama de Goethe y los acontecimientos contemporáneos ponen en primer plano todos los clisés del pernicioso antisemitismo racial nazi. Sin embargo, su retrato de germanidad de Götz no depende únicamente del odio racista contra los judíos, sino que también vitupera a otros grupos no alemanes:

Cuando vemos a los cobardes canallas en el ejército del Reich, ¿no pensamos en las fuerzas mercenarias de cierto Estado contemporáneo? ¿No pensamos en su red de mentiras, engaños, perfidia y arrogancia? Escenas como las conversaciones afectadas, intelectuales e insinuantes en la presuntuosa corte del obispo, ¿no

⁴⁶ J.W. von GOETHE, *Götz von Berlichingen* en *Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, ed. Herbert von Einem, Hans Joachim Schrimpf y Erich Trunz, München, Verlag C.H. Beck, 1999, 4, p. 143. Original: “Das wäre ein Leben, Georg, wenn man seine Haut für die allgemeine Glückseligkeit dransetzte”.

⁴⁷ P. STALLYBASS y A. WHITE, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989, p. 5.

⁴⁸ “Lessings ‘Minna von Barnhelm’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 7 de abril de 1943. Original: “französischen Verstandesmenschen”.

⁴⁹ “Goethes Götz von Berlichingen”, *Deutsche La Plata Zeitung*, June 16, 1940.

⁵⁰ STALLYBASS y WHITE, p. 5.

⁵¹ “Goethes Götz von Berlichingen”, *Der Deutsche in Argentinien*, junio de 1940. Original: “Hass gegen Überfremdung (römisches Recht), gegen Schiebertum und ungerechten Gewinn”; “geradezu Bildnisse demokratisch-jüdischer Agitatoren, die nur sadistische Triebe, nur materieller Machthunger und Raubgier vorwärts treiben”.

parecen una sátira de la estética de salón y el cotorreo literario del período de Weimar? Y las anécdotas sobre jueces corruptos que le roban a sus clientes y los extorsionan, ¿no se corresponden exactamente con ciertos casos escandalosos del período de Weimar que aún siguen frescos en nuestra memoria?⁵²

Franze insinúa los rasgos alemanes al señalar los defectos que ve en los enemigos del nazismo, como el ejército británico, los intelectuales —mayormente, los judíos— y los sistemas político y judicial de la República de Weimar. El lector se apoya en la descripción que Franze hace de los otros —“cobardes”, “mentiras, engaños, perfidia”, “presuntuosa” y “corruptos”— para cosechar rasgos alemanes como la valentía, la honestidad, la modestia y la integridad. Dicha crítica es notable por su foco en las instituciones, los individuos y los atributos que *no* se corresponden con las definiciones nazis de la germanidad.

En el proceso creativo de imaginar la concepción de lo nacional a través de tácticas de exclusión, la periferia y el centro pueden intercambiar lugares. En *Minna von Barnhelm*, el francés Riccault tiene un papel socialmente periférico, pero es central desde el punto de vista simbólico. Si bien Riccault sólo aparece en unas pocas escenas de la obra de Lessing, su papel fue representado por nada menos que el propio Ludwig Ney. El *Deutsche La Plata Zeitung* condenó el “orgullo aristocrático galo” de Riccault y su “pasión por el juego y el engaño”⁵³, pero a la vez elogió la representación de Ney de este personaje como “la figura más acabada y efectiva entre los actores masculinos”⁵⁴. A Riccault se lo rechaza por no ser alemán, pero su figura es tan fundamental para las definiciones del *Volk* como las de Minna, Tellheim, Werner y Just: todos alemanes modelo. En lugar de elogiar las personificaciones de estos personajes alemanes, el *La Plata Zeitung* confirma la primacía del otro al destacar que el retrato que Ney hace del marginado francés representaba “un logro que encontrará su lugar en la historia de los alemanes en el Río de la Plata”⁵⁵. Al representar a una figura excluida de la comunidad alemana nacionalista, Ney paradójicamente incrementa su propio legado en ella. Para representar la fortaleza y la estabilidad del centro de la colonia, su elenco también tenía que mostrar sus límites. Mediante la búsqueda de la

⁵² *Ibidem*. Original: “Denken wir nicht, wenn wir die feigen Lumpen der Reichsarmee vor uns sehen, an die Soldnerheere eines bestimmten Staates in unserer Zeit, an ihre Großspurigkeit, ihr Lügennetz, ihre Hinterlist und Tücke? [...] Wirken nicht Szenen, wie die spitzen, intellektuellen, spöttischen und gezierten Gespräche am Hofe des überheblichen Bischofs von Bamberg wie eine Satire auf Salonaesthetikum und Literatengeschwätz der Systemzeit? [...] Und die Erzählung von den bestechlichen Richtern, die ihre Klienten auspressen und bestehlen, stimmt sie nicht ganz zu gewissen Skandalprozessen aus der Systemzeit, die noch in frischester Erinnerung sind?”

⁵³ “Lessings ‘Minna von Barnhelm’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 5 de abril de 1943. Original: “gallischen Adelstolz”, “Spieler- und Betrügerleidenschaft”.

⁵⁴ “Lessings ‘Minna von Barnhelm’”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 7 de abril de 1943. Original: “abgerundete und wirkungsvollste Gestalt unter den männlichen Darsteller”.

⁵⁵ *Ibidem*. Original: “ein Verdienst, das seinen Platz in der Geschichte des Deutschtums am La Plata finden wird”.

diferencia a través de excursiones teatrales fuera de los límites de la colonia alemana pronazi, el Deutsches Theater imaginó una comunidad con una plenitud ilusoria al representar en escena aquello que los alemanes nacionalistas creían que no eran.

Dedicados, pero distintos

El Deutsches Theater también representó obras escritas por miembros de la comunidad alemana nacionalista, como *Utz Schmidl*, de Werner Hoffmann. Mediante la puesta en escena de dramas canónicos alemanes junto a obras de miembros de la comunidad local, la compañía de Ney apuntaba a imbuir un profundo sentido de valores culturales transatlánticos compartidos entre los alemanes nacionalistas en Buenos Aires. Miembros del elenco colaboraron en la producción de 1940 de *Utz Schmidl*, que el autor dirigió. De tono nacionalista, dicha obra también revela una realidad que las autoridades nazis en Buenos Aires detestaban admitir: si bien era impávidamente leal al nazismo, la colonia alemana nacionalista en Argentina también era muy distinta de sus compatriotas en Alemania.

Werner Hoffmann, docente de la Goethe-Schule, contribuía con frecuencia con el *Deutsche La Plata Zeitung* y el *Jahrbuch des deutschen Volksbundes in Argentinien*. Su *Utz Schmidl* no es una obra muy conocida, por lo que es útil presentar un breve resumen del argumento. Inspirado en la vida del aventurero alemán Ulrich Schmidl, Hoffmann escribió su obra en forma de retrospectiva. Tras regresar a su pueblo natal de Straubing, en Baviera, el reencuentro de Schmidl con viejos conocidos en una taberna local funciona como marco para el cuerpo central de la obra: sus aventuras con las fuerzas españolas en sus expediciones a Paraguay. Mientras los oficiales rivales conspiran unos contra otros, Schmidl afirma la jerarquía militar porque está convencido de que es fundamental para mantener el orden en el ejército colonizador. Finalmente, Schmidl no puede mantenerse al margen de las luchas de poder en el seno de las tropas españolas, las que se burlan de sus convicciones y lo ridiculizan por ser un mercenario. Sus insultos ofenden profundamente a Schmidl, quien, pese a su devoción a la misión española, no puede ser más que un modesto sargento debido a su nacionalidad alemana. Amargado y empobrecido, pero con ambiciones de acceder al poder militar en una Alemania unida, Schmidl regresa a Straubing, sólo para descubrir que su visión del poder alemán literalmente pone a dormir a sus compañeros de taberna.

Utz Schmidl representa las virtudes nazis autorreconocidas de Hoffmann mediante su lealtad, su valentía y su convicción en la misión española de trasfondo racial, la “conquista de nuevas regiones de la tierra para la raza blanca”⁵⁶. La

⁵⁶ J. FRANZE, “Das künstlerische Leben in Buenos Aires”, en *Jahrbuch des deutschen Volksbundes in Argentinien*, 1941. Original: “Erschließung eines neuen Erdteils für die weiße Rasse”.

jerarquía militar es tan sagrada para Schmidl que le asegura a su comandante que el respeto por la autoridad es más importante que la moral: “Seré leal a Usted, mi *Führer*, ya sea que sus acciones sean justas o no”⁵⁷. Como el propio Hoffmann escribió en el *La Plata Zeitung*, su protagonista es un ejemplo a seguir por sus contemporáneos en cuanto a su compromiso con el nazismo.⁵⁸ Desilusionado por la negativa de los españoles a recompensarlo merecidamente por su servicio, Schmidl regresa a su pueblo natal de Straubing. Sin embargo, tampoco está contento allí. Como Hoffmann explicó en el *La Plata Zeitung*: “Preferiría volver a embarcarse —no con España, sino con Alemania. Pero aún no es el momento, por lo que permanecerá en Straubing mientras sueña con un Reich alemán unido”⁵⁹ El propio análisis de Hoffmann alienta explícitamente al público teatral a establecer paralelos entre su obra y la Alemania nazi. Su dramatización de las aventuras de Ulrich Schmidl pretendía dar forma a las percepciones que sus conciudadanos tenían de sus propias condiciones como alemanes en el extranjero en 1940.

Los rasgos alemanes de Schmidl lo distinguen de los personajes españoles e indígenas de la obra. Donde estos son inestables, poco fiables y hasta deshonestos y haraganes, Schmidl es leal, confiable, franco y diligente. Las diferencias son tan profundas que los personajes españoles de la obra comúnmente llaman a Schmidl “*Deutscher*” en lugar de hacerlo por su nombre o rango. Rodeado de extranjeros, Schmidl queda excluido y regresa a Alemania. En su artículo para el *Jahrbuch des deutschen Volksbundes*, Johannes Franze lamenta el destino de Schmidl, compartido por muchos alemanes en el extranjero: “el alemán en América está destinado a permanecer como alguien que se tolera, que se colma de obligaciones, pero a quien se le dan derechos a regañadientes”⁶⁰. Al igualar que el infravalorado y subestimado Schmidl con otros emigrantes alemanes en América, Franze parece impulsar el protocolo nacionalsocialista para la comunidad alemana nacionalista: obedecer y respetar a la sociedad anfitriona, pero sin olvidar que Alemania es la verdadera *Vaterland*. O bien, como lo expresó *Der Deutsche in Argentinien*: “Pueblo alemán; recuerden siempre que son alemanes!”⁶¹. Franze y los medios alemanes nacionalistas se oponen a la completa aculturación a la sociedad argentina, y prefieren conservar su identidad alemana antes que convertirse en argentinos.

⁵⁷ W. HOFFMANN, *Utz Schmidl*, Buenos Aires, Verlag Junges Volk, 1940, p. 82. Original: “ich will Euch, meinem Führer, getreu sein—mag es recht sein, was Ihr tut, oder nicht”.

⁵⁸ “Das Spiel vom deutschen Landsknecht Utz Schmidl,” *Deutsche La Plata Zeitung*, 21 de junio de 1940.

⁵⁹ *Ibidem*. Original: “Am liebsten zöge er noch einmal hinaus—nicht für Spanien, sondern für Deutschland. Aber die Zeit ist noch nicht reif dafür, so wird er in Straubing bleiben und träumen von einem einigen deutschen Reich...”.

⁶⁰ FRANZE. Original: “so bleibt der Auslandsdeutsche in Überseeländern Amerikas Zeit seines Lebens nur ein Geduldeter, dem man zwar Pflichten aufbürdet, aber Rechte ungern gewährt”.

⁶¹ “Verpflichtung,” *Der Deutsche in Argentinien*, junio de 1940. Original: “Deutsches Volk, Bedenke, dass Du ein Deutscher bist!”

Sin embargo, existe un desfase fundamental entre la obra de Hoffmann y la plataforma nazi oficial en Argentina. Tras pasar décadas en Sudamérica, Ulrich Schmidl se ha convertido en un híbrido. Al regresar a Baviera, Schmidl claramente *no* se siente en casa en su *Heimat*. Sus antiguos amigos no lo reconocen e insisten en llamarlo “extranjero”⁶². Además, otros bávaros tienen una cosmovisión fundamentalmente distinta de la de Schmidl: creen que Paraguay está habitado por mujeres caníbales y que por la Patagonia deambulan gigantes. Schmidl apenas puede contenerse al escucharlos y murmura “¡Mentiras! ¡Mentiras y más mentiras!”⁶³. Cuando le preguntan si ha hecho fortuna en el exterior, Schmidl contesta: “Un poco y mucho, si pienso en lo que he acumulado aquí arriba (dice y señala su frente)”⁶⁴. Sus compañeros de taberna no tienen ese conocimiento, y ninguna de las partes puede superar la brecha que se abre entre ellos. El camarero expresa sucintamente la alienación resultante cuando, después de haber pasado horas juntos, le dice a Schmidl: “Te has vuelto un poco extraño”⁶⁵.

Incluso alemanes partidarios acérrimos del nazismo en Argentina como Franze reconocían que la obra de Hoffmann expresaba un problema importante para la población alemana nacionalista:

El marco de la obra revela en gran profundidad la tragedia que sufre el alemán en el extranjero. Los clientes habituales de la taberna se quedan dormidos y no pueden comprender la profunda añoranza emocional del alemán en el extranjero. Las ansias de conocer el mundo arden en el alma de Utz Schmidl. Estos provincianos nunca las sintieron; de hecho, para ellos hasta parecen un tipo de locura⁶⁶.

Pese a sus sentimientos nacionalistas comunes, existen generalizadas diferencias fundamentales que separan a los emigrantes alemanes de sus compatriotas en Europa. Franze reconoce que ninguna de las partes puede comprender verdaderamente a la otra, y define este dilema como la “tragedia de los alemanes que viven en el exterior”⁶⁷. *Utz Schmidl* socava la idea de una unidad perfecta entre los alemanes en Buenos Aires y sus compatriotas en Europa.

El *Deutsche La Plata Zeitung* destacó que *Utz Schmidl* ofrecía a los espectadores un “espejo de la propia vida”⁶⁸. Éste consiste en la alienación de Schmidl

⁶² HOFFMANN, *Utz Schmidl*, 8. Original: “Fremder”.

⁶³ *Ibidem*, 7. Original: “Lüge! Lüge über Lüge!”.

⁶⁴ *Ibidem*, 9. Original: “Wenig und viel, wenn ich an das denke, was ich hier oben (deutet auf seine Stirn) gesammelt”.

⁶⁵ *Ibidem*, 93. Original: “Ihr seid ein wenig fremd geworden”.

⁶⁶ *Ibidem*. Original: “Die Rahmenfassung des Stückes [...] enthüllt die Tragik des Auslandsdeutschen am tiefsten. Die Stammtischler schlafen ein und verstehen den tiefen Gefühlskern auslanddeutscher Sehnsucht nicht [...] Das Fernweh brennt Utz Schmidl in der Seele; jene Kleinbürger haben es niemals gespürt, ja es erscheint ihnen als eine Art besonderer Verrücktheit”.

⁶⁷ *Ibidem*. Original: “Grundproblem des Auslandsdeutschtum”.

⁶⁸ “Das Spiel vom deutschen Landsknecht Utz Schmidl,” *Deutsche La Plata Zeitung*, 21 de junio de 1940.

de su *Heimat* y su cariño por Sudamérica. La motivación inicial de Schmidl para viajar por Sudamérica había sido una simple ansia de aventuras. Sin embargo, gradualmente sus sentimientos se transformaron: “Con el correr de los años, algo más [...] despertó en mí: Comencé a amar esta tierra, sus bosques y sus ríos”⁶⁹. Johannes Franze señaló que la inexorable afinidad de Schmidl por Sudamérica es una de las razones por las que, en la escena final de la obra, “decide volver a abandonar su tierra natal”⁷⁰. Max Tepp, durante este período docente de la Goethe Schule, editó una serie compuesta por 20 libros titulada *Die Umwelt des Auslandsdeutschen in Sudamérica*, donde explícitamente alienta a los alemanes a que aprendan a amar a Argentina⁷¹. El propio Hoffmann escribió volúmenes de poesía sobre la flora y la fauna sudamericanas⁷². En 1961, el periódico *La Nación* publicó un artículo ilustrativamente titulado “Cuando empiezan a ser argentinos”, en el que Ludwig Ney también expresa su cariño por Argentina⁷³. El *La Plata Zeitung* indica que la afinidad de Schmidl por Sudamérica era muy común entre los alemanes en Buenos Aires cuando pregunta retóricamente: “¿Quién de los millones de emigrantes alemanes no es un Ulrich Schmidl?”⁷⁴ Por lo tanto, muchos alemanes nacionalistas en Argentina tenían un sentido de la identidad nacional fundamentalmente distinto del de los alemanes en Alemania. Como emigrantes, vivían en el exterior y albergaban un cariño genuino por un segundo país.

Esta divergencia desestabiliza la visión de una comunidad transatlántica nacionalsocialista exclusiva y uniforme. El Deutsches Theater apoyaba el nazismo y contribuyó a la formación de una comunidad alemana nacionalista en Buenos Aires. Sin embargo, el gran alcance del teatro alemán en Argentina revela que la psicología y la identidad de los emigrantes alemanes nacionalistas era mucho más compleja que lo afirmado por las narrativas del oficialismo nazi.

⁶⁹ HOFFMANN, 64. “Doch mit den Jahren [...] ward etwas anderes wach in mir: Ich fing an, es zu lieben—dies Land; seine Wälder und Flüsse”.

⁷⁰ FRANZE. Original: “beschließt, seine Vaterstadt erneut zu verlassen”.

⁷¹ Cabe mencionar que en 1944 Max Tepp fue suspendido de sus cargos en la Goethe-Schule, donde trabajó desde comienzos de 1930, por negarse al saludo de los nacionalsocialistas. Entre 1948 y 1956 Tepp también fue director de la Pestalozzi-Schule. Véase: CLAUDIA GARNICA DE BERTONA, “Max Tepp, un intermedio entre dos mundos”, en *Anuario Argentino de Germanística*, Buenos Aires, 2009, vol. V, pp. 313-322, (314). Véase también THOMAS ZÜRN, *Der Reformpädagoge Max Tepp – Leben und Werk eines gescheiterten hamburger Volksschullehrers*. Köln: (Manuscrito), 2001, p. 34.

⁷² *Himmel ohne Wolken / Südamerikanische Verse*. Bs. As.: Beutelspacher, 1940. Véase en “Das Spiel vom deutschen Landsknecht Utz Schmidl”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 1 de julio de 1940.

⁷³ “Cuando empiezan a ser argentinos”, *La Nación*, 2 de abril de 1961.

⁷⁴ “Das Spiel vom deutschen Landsknecht Utz Schmidl”, *Deutsche La Plata Zeitung*, 1 de julio de 1940.

Resumen

El teatro y la concepción de lo nacional: el Deutsches Theater (Ney-Bühne)

Ludwig Ney era ya reconocido como hombre de teatro cuando llegó en 1938 a Buenos Aires via Paraguay. Reanudó sus vínculos con la institución nazi Kraft durch Freude que le aseguró un público numeroso. Comenzó su actuación presentando piezas campesinas evocadoras de la patria con la meta de reforzar los lazos comunitarios entre los espectadores. A partir de 1940 comenzó a representar obras clásicas alemanas de alto valor integrador que se analizan y ponderan en la prensa nacionalista germano argentina. Sin embargo, el análisis de la obra Utz Schmidl de Werner Hoffman, escrita en Buenos Aires, permite reconocer, a pesar de insistir en la identificación con los conceptos comunitarios, una distancia interior de los alemanes emigrados frente al espíritu nazi vigente en la patria.

Summary

Theatre and the idea of national: the Deutsches Theater (Ney-Bühne)

Ludwig Ney was already well known on the stage when he arrived at Buenos Aires in 1938 via Paraguay. He strengthened ties with the nazi organization Kraft durch Freude which secured him a numerous audience. He started presenting rustic plays evoking the homeland with the goal of reinforcing community ties among the spectators. As from 1940 he started offering classical German plays of high integrative content which were analyzed and praised by the German Argentina nationalist press. However, the analysis of Werner Hoffmann's play Utz Schmidl, written in Buenos Aires, reveals an inner distance of emigrated Germans from the nazi spirit present in the homeland, in spite of its insistence on the identification with community values