

LA CULTURA EN EL EXILIO ALEMÁN ANTINAZI EL *Freie Deutsche Bühne* DE BUENOS AIRES, 1940-1948

Germán C. Friedmann¹

Resumen:

Este artículo describe la composición, funcionamiento y actividades del *Freie Deutsche Bühne* (Teatro Libre Alemán), conformado en 1940 por algunos integrantes de *Das Andere Deutschland* (La Otra Alemania), un grupo de germanoparlantes opositores al régimen nacionalsocialista. Entre ellos se encontraban políticos, dirigentes sindicales, artistas e intelectuales, que constituyeron el ala alemana de un movimiento antifascista que en la Argentina sirvió como el elemento aglutinante y dio cierta coherencia programática a un grupo de personas que provenían de diversos sectores y abarcaban un amplio espectro político y cultural. Las actividades de la compañía teatral, su naturaleza, y la realidad y el deber ser de su repertorio fueron objeto de diversas interpretaciones por parte de distintos miembros del heterogéneo frente alemán antinazi, a través de las cuales el presente trabajo se propone analizar las relaciones complejas y cambiantes entre el *Freie Deutsche Bühne* y *Das Andere Deutschland*. La indagación nos permite además repasar las variables apreciaciones que los exiliados antinazis tenían sobre los alemanes residentes en la Argentina y resaltar que, más allá de su diversidad temática y de su calidad artística, las representaciones teatrales conformaron un ámbito de socialización común a los exiliados del régimen nacionalsocialista y a los antiguos germanoparlantes residentes en la Argentina, que influyó en la conformación de una identidad que era a la vez antinazi y alemana.

Palabras clave: Exilio, Antinazi, Identidad, Teatro.

Abstract:

This article describes the composition, workings and activities of the *Freie Deutsche Bühne* (Free German Theatre), founded in 1940 by some members of *Das Andere Deutschland* (The Other Germany), a group of German-speaking opposers to the National Socialist régime. Among them were politicians, union leaders, artists and intellectuals, which made up the German wing of an anti-Fascist movement that in Argentina served as a uniting factor and gave a certain programmatic coherence to a group of people that arose from different sectors and covered a wide political and cultural range. The theatrical company's activities, its nature, and both its expected and actual repertoire were the subject of different interpretations by diverse members of the heterogeneous anti-Nazi German front. Through these, this paper attempts to analyze the complex and changing relations between the *Freie Deutsche Bühne* and *Das Andere Deutschland*. The search also allows us to go over the various opinions that anti-Nazi exiles had on German residents in Argentina and remark that beyond their thematic diversity and artistic quality, theatrical representations formed a social common ground to Nazi regime exiles and German speakers who had previously resided in Argentina, and thus contributed to the formation of an identity that was both anti-Nazi and German.

Key Words: Exile, Anti-Nazi, Identity, Theatre.

¹ Instituto Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; Centro de Estudios de Historia Política, UNSAM; CONICET. Scalabrini Ortiz 3020 28 B, (1425) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Correo electrónico: gerfriedmann@ciudad.com.ar

Este artículo describe la composición, funcionamiento y actividades del *Freie Deutsche Bühne* (Teatro Libre Alemán), conformado en 1940 por algunos integrantes de *Das Andere Deutschland* (La Otra Alemania), una asociación de germanoparlantes opositores al régimen nacionalsocialista. Entre ellos se encontraban políticos, dirigentes sindicales, artistas e intelectuales, que constituyeron el ala alemana de un movimiento antifascista que en la Argentina sirvió como el elemento aglutinante y dio cierta coherencia programática a un grupo de personas que provenían de diversos sectores y abarcaban un amplio espectro político y cultural.

Las actividades de la compañía teatral, su naturaleza, y la realidad y el deber ser de su repertorio fueron objeto de diversas interpretaciones por parte de distintos miembros del heterogéneo frente alemán antinazi, a través de las cuales el presente trabajo se propone analizar las relaciones complejas y cambiantes entre este último y el *Freie Deutsche Bühne*. La indagación permite además repasar las variables apreciaciones que los exiliados antinazis tenían sobre los alemanes residentes en la Argentina y resaltar que, más allá de su diversidad temática y de su calidad artística, las representaciones teatrales conformaron un ámbito de socialización común a los exiliados del régimen nacionalsocialista y a los antiguos germanoparlantes residentes en la Argentina, que influyó en la conformación de una identidad que era a la vez antinazi y alemana.

La Otra Alemania va al teatro

En 1937 se fundó en Buenos Aires la organización *Das Andere Deutschland* (DAD), integrada por un grupo de exiliados políticos alemanes y austríacos opositores al régimen nacionalsocialista que pertenecían a una amplia constelación de fuerzas de izquierda, y por germanoparlantes establecidos en la Argentina de distintas extracciones políticas, sociales y religiosas. Sus integrantes se postulaban como portavoces de la “verdadera” Alemania, representada en el imaginario de la agrupación como la patria tolerante, pacífica y humanista de Goethe, Lessing, Schiller y Beethoven, portadora de los valores democráticos y emancipadores de la Revolución Francesa. Los miembros del grupo apelaban a la conciencia y responsabilidad de “los alemanes de buena voluntad” para defender la cultura y los valores de la “verdadera” Alemania. Organizaron y dirigieron una amplia red de actividades, entre las que se destacaba la ayuda económica y laboral destinada tanto a los refugiados de la Alemania nazi como a los alemanes residentes en la Argentina que fueron apartados de las diferentes asociaciones de la comunidad alineadas tras el Tercer *Reich*. Se destacaron también por ejercer una intensa difusión de las atrocidades cometidas por el nazismo en Europa y de las acciones de diversas agrupaciones nazis en la Argentina.² Además de las actividades de carácter político y solidario, dentro de *DAD* tuvieron también gran

² Para esta agrupación, véase Germán C. Friedmann, “*Das Andere Deutschland*. La Otra Alemania en la Argentina. Germanoparlantes antinazis en Buenos Aires, 1937-1948.”, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2007.

importancia las de orden cultural, que eran concebidas en la tradición política del socialismo alemán –en la cual se habían formado gran cantidad de sus militantes– como otras tantas dimensiones del trabajo más específicamente político.³

A mediados de 1938 algunos miembros de *DAD* conformaron un pequeño grupo de teatro que se llamó *Truppe 38*, cuya estética estaba influida por el “arte de agitación y propaganda”, estilo muy en boga en las agrupaciones culturales del movimiento obrero alemán durante la república de Weimar. Dirigido por el artista gráfico Carl Meffert/Clément Moreau, representó fundamentalmente escenas y diálogos de Kurt Tucholsky y Bertolt Brecht con canciones de Kurt Eisler y de Kurt Weil. Con ayuda de juegos, música y danza, la *Truppe 38* intentó llegar a un público lo más extenso posible con el propósito de ofrecer un trabajo cultural de esclarecimiento antinacionalista y mostrar de manera satírica las flaquezas de la época. Su elenco estaba integrado por una docena de jóvenes inmigrantes que se desempeñaron como músicos, bailarines y actores, muchos de los cuales a la postre se insertarían notablemente en el arte argentino. Entre ellos se encontraban: el pianista Walter E. Rosenberg, el cantante Hellmuth Jacoby, Ernesto Epstein, quien en 1946 sería uno de los fundadores del *Collegium Musicum*, el director artístico Wolfgang Vacano, el oboísta Herrmann Ehrenhaus, el coreógrafo vienés Otto Werberg y la bailarina Renate Schottelius, quien se destacaría posteriormente como una de las pioneras de la danza contemporánea nacional.⁴

La presentación de la *Truppe 38* tuvo lugar en la asociación *Vorwärts*⁵ y fue precedida por una gran campaña publicitaria emprendida por el *Argentinisches Tageblatt*,⁶ diario que además brindó un muy elogioso comentario de su primera puesta en escena.⁷ El dinero recaudado en sus presentaciones era destinado a subvencionar las

³ Véase Vernon L. Lidtke, *The Alternative Culture. Socialist Labor in Imperial Germany*, Oxford University Press, New York, 1985.

⁴ Véase Pieter Siemen, *Erinnerungen eines Anderen Deutschen. Stationen eines politischen Lebens: Weimarer Republik, NS-Deutschland, Argentinien, DDR und BRD*, autobiografía inédita, p. 81.

⁵ La asociación *Vorwärts* fue fundada en 1882 por exiliados políticos alemanes que escaparon de las “leyes antisocialistas” de Bismarck. Desde sus inicios tuvo un inmenso protagonismo en la actividad política argentina. Durante las décadas de 1930 y 1940 diversos exiliados alemanes de izquierda se incorporaron a su comisión directiva y se opusieron con éxito a la presión nacionalsocialista hacia la alineación. Para los orígenes del Club *Vorwärts*, véase Jan Klima “La Asociación bonaerense *Vorwärts* en los años ochenta del siglo pasado”, *Ibero-Americana Pragensia*, a. VIII, Praga, 1974. Para un desarrollo más amplio, desde sus comienzos hasta la década de 1980, véase Alfredo Bauer, *La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina*, Buenos Aires, Legasa, 1989.

⁶ Establecido en 1889, el periódico tuvo una tendencia marcadamente liberal y republicana. Durante las décadas de 1930 y 1940 adoptó una decidida orientación antinazi. Su director de entonces, Ernesto F. Alemann, militaba activamente en diversas asociaciones antifascistas locales y mantenía estrechas relaciones con destacadas personalidades de la política nacional. Véase Hendrik Groth, *Das Argentinische Tageblatt. Sprachrohr der demokratischen Deutschen und der deutsch-jüdischen Emigration*, Hamburgo, LIT Verlag, 1996; y Sebastian Schoepp, *Das Argentinische Tageblatt 1933 bis 1945. Ein Forum antinationalsozialistischen Emigranten*, Berlín, Wissenschaftlicher Verlag, 1996.

⁷ Bárbara Hertzfelde, “Truppe 38- Vorwärts”, en *Argentinisches Tageblatt*, 3 de julio de 1938, p. 10; y “Truppe 38”, en *Argentinisches Tageblatt*, 10 de julio de 1938, p. 11.

actividades realizadas por el comité de asistencia *DAD*. Con su “arte de agitación y propaganda” así como con la interpretación de textos y canciones “impertinentes” que mantenían la tradición teatral progresista de los años de entreguerras esta agrupación se constituyó en un acotado, pero no por eso menos importante, ámbito de diversión y socialización para el público antinazi de habla alemana.

En la puesta en escena de la *Truppe 38*, que incluía coros, baladas y consignas pintadas, tuvo un papel importante el conjunto vocal masculino de la Asociación *Vorwärts*, cuyo director era Paul Walter Jacob, quien había tenido una destacada participación en la actividad teatral alemana durante la república de Weimar. Nacido en 1905, en la ciudad de Duisburg en el seno de una familia de comerciantes de religión judía, Jacob se desempeñó como actor, dramaturgo y director de escena en distintos teatros de Alemania. En marzo de 1933 debió abandonar su patria por supuestos “motivos raciales”, y a partir de entonces emprendió un exilio que luego de muchas vicisitudes lo llevó a emigrar, junto a su futura mujer de nacionalidad argentina a Buenos Aires, donde arribó en enero de 1939.⁸ Apenas llegado a la ciudad porteña Paul Walter Jacob se abocó a la organización de un teatro que se fijó como objetivos fundamentales “ofrecer a los actores profesionales exiliados en la Argentina oportunidades de volver a trabajar en su oficio, proveer un teatro germanoparlante antifascista a los alemanes democráticos locales y demostrar, sobre todo, la existencia de otra Alemania”.⁹

Esta empresa contó con el apoyo de diversas instituciones antinazis de habla alemana de Buenos Aires. La iniciativa para formar la compañía fue apoyada por el *Argentinisches Tageblatt*, periódico que publicó diversos avisos en los que se convocaban a actores profesionales y al público en general a sumarse al futuro teatro. La sociedad *Pestalozzi* organizó una serie de eventos destinados a recaudar fondos para el nuevo emprendimiento; y la asociación *Vorwärts* facilitó sus instalaciones para los ensayos y muchos de sus socios se desempeñaron como extras. Posteriormente, el teatro ofrecería funciones que podían ser visitadas por los alumnos de la escuela *Pestalozzi* en el marco de las clases de alemán del Colegio. Del mismo modo, los integrantes del elenco teatral brindaron conferencias en el *Vorwärts* y se presentaron en muchos de sus actos culturales. La revista de la asociación *DAD* convocó a sus lectores a la presentación del nuevo grupo teatral, cuyas funciones -según deseaban los integrantes de aquel movimiento- deberían cumplir con un doble objetivo: “se empeñarán en obrar conforme al espíritu cultural de aquella otra Alemania que actualmente es perseguida, pisada y maltratada en la misma Alemania [...] y además de puro teatro de

⁸ Durante su estadía en la Argentina, Jacob redactó alrededor de doscientos artículos en el *Argentinisches Tageblatt*, *Das Andere Deutschland*, *Jüdische Wochenschau* y *La Nación*. Además escribió varios libros y ensayos sobre teatro y música. Sobre la vida de Paul Walter Jacob, véase Uwe Naumann (ed.), **Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob**, Hamburgo, Ernst Kabel Verlag, 1985; y Arnold Spitta, “Paul Walter Jacob”, en *Argentinisches Tageblatt*, 29 de abril de 1985, p. 17.

⁹ Paul Walter Jacob, **Theater. Sieben Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires. Ein Brevier**, Buenos Aires, Júpiter, 1946, p. 8.

entretenimiento [...] se representarán también obras de opinión de valor pedagógico e ideológico”.¹⁰

De este modo, con el sustento de distintas organizaciones germanoargentinas antinazis, el *Freie Deutsche Bühne* (Teatro Libre Alemán) inició, el 20 de abril de 1940, con el estreno de la comedia *Jean* de Ladislao Bus-Fekete, una serie de más de setecientas cincuenta representaciones llevadas a cabo en la primera década de su existencia.¹¹ Aunque enfatizó las comedias y piezas populares, el repertorio del teatro resultó extremadamente variado. Se representaron casi en su totalidad las comedias sociales de George Bernard Shaw, así como el teatro de boulevard de Somerset Maugham y de Noel Coward. También fueron interpretadas, entre otras, obras de Friedrich Schiller, Henrik Ibsen, Máximo Gorki, Oscar Wilde, Luigi Pirandello, Frank Wedekind y Franz Werfel. La mayoría de las puestas en escena que trataban asuntos políticos se referían a problemas de la república de Weimar y del período precedente a la guerra, como las de Hans Rehfisch y Max Alsberg, o trataban asuntos contemporáneos de manera elíptica, como las compuestas por Karl Capek, Frantisek Langer o Vilem Werner.¹² Como se evidencia a partir del heterogéneo conjunto de autores escogidos para componer su repertorio, el teatro no se limitó a la puesta en escena de obras escritas originalmente en idioma alemán. Por el contrario, sus integrantes tradujeron, para el público germanoparlante, composiciones de orígenes muy variados.¹³ Si bien se exhibieron pocas piezas dramáticas elaboradas en el exilio, fueron interpretadas muchas obras de autores que debieron emigrar por cuestiones políticas o que estaban prohibidos en Alemania. Cerca de cuarenta presentaciones –de las casi ciento cincuenta realizadas entre 1940 y 1945– fueron escritas por exiliados, entre los que se destacaron Bruno Frank, Curt Goetz, Carl Rössler y Wilhelm Lichtenberg.

Cada semana la compañía dirigida por Paul Walter Jacob brindaba tres representaciones de una pieza a la que concurrían entre trescientos y cuatrocientos espectadores. La mayor parte de los asistentes a las representaciones del *Freie Deutsche Bühne* eran emigrados judíos de habla alemana, exiliados políticos alemanes residentes en Buenos Aires, o germanoparlantes radicados en la capital argentina que habían llegado antes de 1933 y que se oponían al nacionalsocialismo. Una parte muy pequeña

¹⁰ “es sich zur Aufgabe machen wird, kulturell im Sinne jenes anderen Deutschlands zu wirken, das gegenwärtig in Deutschland selber verfolgt, getreten und zerschunden wird [...] (und) neben reinem Unterhaltungstheater [...] werden auch Gesinnungsstücke von erzieherischem und ideellem Wert zur Aufführung kommen”. “Freie Deutsche Bühne”, en *DAD*, N° 25, 15 de abril de 1940, p. 24.

¹¹ Las funciones del *Freie Deutsche Bühne* tuvieron lugar en la Casa del Teatro, el Casal de Cataluña, el Teatro Nacional, la asociación *Unione e Benevolenza* y el teatro Lasalle. Al finalizar la temporada porteña, la compañía realizó, entre 1940 y 1943, presentaciones en la ciudad de Montevideo con el fin de complementar sus entradas y extender su público.

¹² Para una detallada descripción del repertorio del *Freie Deutsche Bühne*, véase Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., pp. 122-143.

¹³ Paul Walter Jacob, “Wissenschaft-Kunst-Theater”, en **10 Jahre Aufbauarbeit in Südamerika 1933-1943. 10 años de Obra Constructiva en América del Sud 1933-1943**, editado por la *Hilfsverein deutschsprechender Juden* / Asociación Filantrópica Israelita, Buenos Aires, 1943, p. 140.

del público estaba constituida por argentinos que querían aprender alemán y presenciaban las funciones del teatro porque era antifascista.¹⁴ Muchos fueron los actores profesionales que integraron la compañía teatral. Entre ellos, el mismo Paul Walter Jacob, quien aparte de dirigir cerca de sesenta puestas en escena, interpretó más de ciento treinta papeles. Además del actor Ernst Wurmser, que contaba con una vastísima experiencia en el teatro y en el cine europeos, se destacaron Liselott Reger-Jacob,¹⁵ y los vieneses Hedwig Schlichter¹⁶ y Jacques Arndt,¹⁷ quienes tendrían posteriormente una importante inserción en el ámbito teatral y cinematográfico argentino.

Las presentaciones del *Freie Deutsche Bühne* tuvieron una gran repercusión y fueron objeto de elogiosos comentarios en las principales publicaciones antifascistas de Buenos Aires. El *Argentinisches Tageblatt* destacó que “desde hace muchos años que en Buenos Aires no se veía una representación de tan alto nivel como la ofrecida por los miembros del *Freie Deutsche Bühne*”.¹⁸ El *Jüdische Wochenschau* consideró al teatro como “un *ensemble* en la verdadera acepción de esa palabra, con actores que se complementan mutuamente de forma tal, que apenas puede resaltarse un rendimiento más que otro”.¹⁹ También el periódico *Volksblatt*, editado desde 1941 en Buenos Aires por los comunistas de habla alemana, realizó una crítica muy elogiosa de la agrupación

¹⁴ Véase Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., p. 120.

¹⁵ Liselott Reger-Jacob nació en Buenos Aires en 1899. Estudió teatro en Alemania. Trabajó en Checoslovaquia, en el *Stadtheater* Teplitz-Schönau, donde conoció a Paul Walter Jacob, con quien se casaría en marzo de 1939, poco después de arribar a la Argentina. Liselott Reger-Jacob se retiró de la agrupación en 1944 –se separaría de Jacob dos años más tarde– para actuar en Montevideo como recitadora y locutora de radio y, desde entonces, sólo tuvo apariciones especiales en el *Freie Deutsche Bühne*. Véase Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., pp. 116-119.

¹⁶ Hedwig Schlichter (Hedy Crilla) nació en Viena en 1898 y tuvo una enorme actividad teatral en Europa. Entre 1923 y 1932 filmó ocho películas en Alemania. En 1937 se dirigió a París donde, además de trabajar en teatro, fue autora de programas infantiles para radio y continuó haciendo cine. Al llegar a la Argentina, en 1940, se puso en contacto con Ernesto Alemann, quien la invitó a escribir una serie de artículos en el *Argentinisches Tageblatt* y la contactó para integrarse al *Freie Deutsche Bühne*. Véase Cora Roca, **Días de Teatro/ Hedy Crilla**, Buenos Aires, Alianza, 2000.

¹⁷ Jacques Arndt nació en Viena en 1914, y se desempeñó como actor aficionado en el teatro *Komödie* de Luxemburgo, donde conoció a Paul Walter Jacob. Arribó a Montevideo en 1939, y allí trabajó como locutor y director de radio. En 1941 llegó a Buenos Aires y se incorporó al teatro. También conformaron el elenco Max Wächter, Hermann Geiger-Torel, Rudolf Baer, Oscar Beregi Jr, Siegmund Breslauer, Hanna Danszky, Maria Hollman, Susy Mayer, Lilli Rones, Hansi Schottenfels, Lilly Wichter, Heinz Widetzky, Gerti Hellmer-Wurmse. Desde 1946 se incorporaron: Lotte Clemens, Esther Lipsky, Edith Obersky. Véase Paul Walter Jacob, *Theater. Sieben Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires*. Ein Brevier, op. cit., pp. 279-289; y Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., pp. 116-119.

¹⁸ "Seit recht vielen Jahren war in Buenos Aires keine Aufführung mit so hohem Niveau mehr zu sehen, wie es von den Mitgliedern der Freien Deutschen Bühne geboten wird [...]", *Argentinisches Tageblatt*, 21 de abril de 1940.

¹⁹ "[...] ein Ensemble im eigentlichen Sinne dieses Wortes, von völlig aufeinander eingespielten Schauspielern, sodas man kaum eine Leistung mehr als die andere hervorheben kann", *Jüdische Wochenschau*, 3 de mayo de 1940. Esta nota se refiere a la segunda presentación del *Freie Deutsche Bühne*, la obra *Sturm im Wasserglas* de Bruno Frank.

dirigida por Jacob, en la que apelaba a los jóvenes emigrantes a asistir porque el “*Freie Deutsche Bühne* es nuestro teatro”.²⁰ De esta manera los comunistas alemanes radicados en Buenos Aires se transformaron en fervientes defensores del repertorio de un teatro que, en opinión de su director, buscaba la conservación de una tradición de la cultura teatral burguesa orientada hacia el republicanismo y el humanismo que se habría encontrado en riesgo de desaparecer ante la amenaza del nacionalsocialismo.²¹

La aceptación no se limitó a las publicaciones en idioma alemán. *La Nación*, *Noticias Gráficas* y el *Buenos Aires Herald* dedicaron un espacio considerable a críticas siempre favorables de las obras representadas por la agrupación.²² Esto no es extraño si se tiene en cuenta la presencia de importantes figuras de *DAD* en la prensa local así como la militancia de muchos de sus miembros en diversas asociaciones antifascistas argentinas.

A fines de la década de 1930 y principios de la de 1940 se constituyó una amplia y heterogénea coalición que encontró un elemento aglutinante en el antifascismo, en un contexto de enorme polarización del escenario político donde las disputas internas eran vistas bajo la lente de los acontecimientos europeos contemporáneos. En la Argentina de entonces el antifascismo actuó como un importante organizador del espectro político, nucleando a un grupo de militantes e intelectuales provenientes de diversos sectores políticos y culturales, y dando origen a varias agrupaciones. Entre ellas se destacaron la *Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, el *Comité contra el Racismo y el Antisemitismo*, y *Acción Argentina*.²³ En el seno de estas instituciones colaboraron exiliados germanoparlantes antinazis que les aportaron la experiencia de quienes habían enfrentado directamente a la “bestia nazifascista” y encontraron en ellas un importante espacio en el cual continuar su lucha contra ella. Así, conformaron el ala alemana de un vasto movimiento antifascista internacional, en cuyo surgimiento y desarrollo tuvieron entonces una decisiva influencia el inicio de la Guerra Civil Española y la estrategia de la Tercera Internacional, que a partir de 1935 impulsó la formación de frentes populares.

Los integrantes de *DAD* combatieron al “nazifascismo” de las más diversas maneras, entre ellas alertando sobre la amenaza contra la integridad nacional no sólo desde el punto de vista territorial sino también desde el “espiritual”. Una parte

²⁰ *Volksblatt*, N° 7, mayo de 1942.

²¹ Véase Uwe Naumann, *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., p. 123.

²² Paul Walter Jacob, *Theater, sieben Jahre Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires*. Ein Brevier, op. cit., pp. 200-273.

²³ Véase Ricardo Pasolini, "El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955", en **Desarrollo Económico-Revista de Ciencias Sociales**. IDES, Buenos Aires, vol. 45, N° 179, octubre-diciembre 2005, pp. 403-433; y James Cane, "Unity for the Defense of Culture: The AIAPE and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943", en **The Hispanic American Historical Review**, Vol. 77, N° 3, agosto de 1997, pp. 443-482. Sobre el Comité contra el racismo y el antisemitismo, Véase Leonardo Senkman, **Argentina, la segunda guerra mundial y los refugiados**, Buenos Aires, GEL, 1991, pp. 140-149. Para *Acción Argentina*, véase Andrés Bisso, **Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial**, Buenos Aires, Prometeo, 2005.

importante de este espacio se configuró alrededor de denuncias sobre actividades de infiltración nacionalsocialista en la Argentina que, originadas en publicaciones realizadas por miembros de *DAD*, tuvieron luego una fuerte repercusión en los medios de prensa nacionales e instalaron un debate en la opinión pública que se trasladó al Congreso Nacional.²⁴

Diversos integrantes de *DAD* escribieron en periódicos de amplia difusión nacional. Pueden destacarse, entre muchas otras, las colaboraciones de Paul Walter Jacob y Johann Luzian en el diario *La Nación*, los artículos y trabajos de August Siemsen y Oda Olberg Lerda Clément Moreau en *Crítica*, así como las notas de Ernesto Alemann en *La Prensa*. Asimismo, los redactores de *Crítica* y del *Argentinisches Tageblatt* se reunían ocasionalmente y discutían cuáles eran las noticias que, según su parecer, valía la pena dar a conocer a la opinión pública. Otro miembro de *DAD*, el caricaturista Clément Moreau, tuvo un estrecho contacto con el ambiente político e intelectual porteño. Sus ilustraciones para diarios y semanarios nacionales –entre otros: *Crítica*, *Fastrás*, *La Vanguardia*, *Argentina Libre* y *Noticias Gráficas*– alcanzaron una gran repercusión.²⁵

Además, el director del *Freie Deutsche Bühne* estableció una muy cordial relación con destacadas personalidades del mundo del espectáculo argentino.²⁶ Los contactos del teatro con el amplio espectro de artistas e intelectuales “antifascistas” locales, se estrecharían aún más cuando muchos de ellos equipararon al gobierno originado en 1943, y fundamentalmente a la figura emergente del mismo, con el nacionalsocialismo. Un indicio de la concepción que la emigración alemana antinazi –y gran parte de los integrantes de la Unión Democrática- tenía acerca de la figura de Juan Domingo Perón, puede percibirse en el repertorio del teatro dirigido por Paul Walter Jacob. Tres días después de la “Marcha por la Constitución y la Libertad” el *Freie Deutsche Bühne* presentó –en homenaje al autor Franz Werfel, muerto el 26 de agosto de aquél año– la pieza dramática *Jacobowsky und der Oberst* (Jacobowsky y el Coronel), centrada en la temática de la persecución nazi y la emigración forzada.²⁷

²⁴ Véase Germán C. Friedmann, “La política guerrera. La investigación de las Actividades Antiargentinas”, en Lilia Ana Bertoni y Luciano De Privitellio (comps.), **Conflictos en democracia. La política en la Argentina, 1852-1943**, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009, pp. 191-212.

²⁵ Véase Hendrik Groth, *Das Argentinische Tageblatt...*, op. cit., p. 113; y Martin Zingg, “Carl Meffert/Clément Moreau. Ein Leben als Emigrant-Stationen zwischen Kaiserreich, Faschismus und Dritter Welt”, en AA. VV., **Clément Moreau. Carl Meffert. Grafik für den Mitmenschen. Deutschland-Schweiz-Argentinien**, Berlín, Neue Gesellschaft für bildende Kunst und Kunstamt Kreuzberg, 1978, pp. 8-23.

²⁶ Entre otros, expresaron opiniones muy elogiosas sobre las actividades del teatro, los actores Delia Garcés, Ángel Magaña y Enrique Muiño, el escritor y director del Teatro del Pueblo Leónidas Barletta, el cronista cinematográfico Chas de la Cruz, el director Alberto de Zavalía, el periodista y autor teatral Eliseo Montaine, y el novelista Ulises Petit de Murat, *ibid.*, pp. 276-277.

²⁷ La obra ya había sido presentada con gran éxito en Broadway. Sin embargo, mientras que aquella versión norteamericana era una adaptación realizada por S. N. Behrman, la puesta en escena del *Freie Deutsche Bühne* fue la primera representación teatral en el continente americano -y la tercera en el mundo entero, después de Suiza y Suecia- que siguió el guión original escrito por Werfel. Véase Uwe Naumann, *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., p. 154.

Aquella obra, la última escrita por Werfel, narra la historia de la común huída de un emigrante judío y un coronel antisemita polaco que ambicionaban llegar al otro lado del Atlántico en los días de la caída de París. El argumento de la pieza representada por el *Freie Deutsche Bühne* no sólo facilitó la identificación del público alemán que para arribar a las costas del Plata, había atravesado unas peripecias semejantes a las del protagonista, sino que también habría servido como una advertencia al público argentino acerca de lo que podría suceder en el caso de un triunfo del coronel. En el mes de octubre, la compañía dirigida por Narciso Ibáñez Menta presentó en el Teatro El Nacional una versión castellana de la obra, que fue protagonizada entre otros por Santiago Gómez Cou, Francisco Álvarez y Silvana Roth.²⁸ La revista norteamericana *Variety* remarcó lo oportuno de la representación castellana de la obra de Werfel, la cual habría mostrado al público local las similitudes entre la vida europea bajo la ocupación nazi y la situación experimentada con la dictadura en la Argentina. Cuando la Gestapo irrumpió en el escenario blandiendo las ametralladoras, señalaba la crítica de la publicación neoyorkina, “los argentinos vieron una réplica exacta de su propia policía federal”.²⁹

Relaciones conflictivas

Se ha señalado que, desde sus inicios, el *Freie Deutsche Bühne* fue objeto de elogiosos comentarios por parte numerosas publicaciones de Buenos Aires. Las críticas realizadas por el conjunto de los periódicos autodefinidos como antifascistas a las presentaciones del *Freie Deutsche Bühne* continuaron siendo favorables. Sin embargo, dentro del amplio y variado espectro de habla alemana que no estaba alineado al nacionalsocialismo, puede percibirse también la existencia de ciertas discrepancias con respecto al papel del *Freie Deutsche Bühne*. Desde la fundación de la compañía teatral, Paul Walter Jacob debió encontrar un compromiso entre las diversas exigencias de distintas instituciones germanoparlantes.

Las relaciones entre Jacob y la asociación *Vorwärts* se deterioraron luego de que éste abandonara la dirección de su coro masculino para organizar el *Freie Deutsche Bühne*.³⁰ No obstante las tensiones se fueron diluyendo. A mediados de mayo de 1941 el *Freie Deutsche Bühne* ofreció en la asociación *Vorwärts* una representación de la

²⁸ También participaron en el reparto Gloria Ferrándiz, Diego Martínez, Amelia Senisterra, Enrique Chaico, Olimpio Bobbio, Lalo Malcolm. Además, fue una de las primeras presentaciones del actor Iván Grondona. Véase *La Nación*, 9 de noviembre de 1945.

²⁹ “Jacobowsky and the Colonel”, en *Variety*, 21 de diciembre de 1945. Citado en Hans Chistof Wächter, **Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945**, Múnich, Hanser, p. 210.

³⁰ Jacob intentó apaciguar el conflicto por intermediación de Hans Lehmann, miembro del *Vorwärts* y de *DAD*. Señalaba Jacob que el *Vorwärts* comprendía muy poco las necesidades de los comediantes profesionales y que las críticas conducidas al repertorio eran injustas. Véase, carta de Paul Walter Jacob a Hans Lehmann, del 11 de agosto de 1940. Citada en Fritz Pohle “Paul Walter Jacob am Rio de la Plata. Rahmenbedingungen und Bestimmungsfaktoren eines exilpolitischen Engagements”, en **Exil. 1933-1945. Forschung Erkenntnisse Ergebnisse**, Hamburgo, Cuaderno 1, 1987, p. 44.

obra *Menschen auf der Eisscholle* (Gente a la deriva) de Vilem Werner en colaboración con *DAD*, con el objetivo de apoyar a la acción emprendida por el *Comité de socorro para Gurs*, que recaudaba fondos para enviar a los alemanes antifascistas internados en aquel campo francés.³¹ Aquella puesta en escena fue la primera de una serie de representaciones realizadas de manera conjunta por el teatro y *DAD* en el club *Vorwärts*, y hacia 1943 Paul Walter Jacob se transformó oficialmente en miembro de esta última asociación.

También los vínculos entre Paul Walter Jacob y el líder de *DAD*, August Siemsen,³² atravesaron por diferentes etapas y no siempre fueron fáciles. Como Siemsen apoyaba el establecimiento de un teatro puramente político, Jacob sostuvo varias discusiones para que aquél terminara aceptando la fundación de una compañía que comenzara por realizar obras de diversión para “introducir durante la marcha” piezas comprometidas en el repertorio. El director del *Freie Deutsche Bühne* mantuvo además largas negociaciones con los representantes de la *Jüdische Kultur Gemeinschaft* (posteriormente Asociación Cultural Israelita) quienes finalizaron por aceptar que, en un inicio, aquella agrupación comenzara como un teatro alemán, pero deseaban que en un plazo no muy lejano deviniera en una compañía teatral que presentara sus obras en idioma castellano o en hebreo, pero con una temática judía. Así, mientras que para *DAD* las obras de entretenimiento debían constituir una fase transitoria hacia un claro compromiso político con la izquierda alemana, en la concepción de la *Jüdische Kultur Gemeinschaft* el “carácter alemán” era el momento transicional que constituía un mal necesario para desembocar en una etapa superadora judaica. De esta manera, el *Freie Deutsche Bühne* fue objeto de constantes tironeos por parte de quienes pretendían hacer de su escenario un ámbito de socialización judía o alemana de izquierda.

El mismo tono adoptó la evolución de las críticas realizadas al *Freie Deutsche Bühne* en el semanario *Jüdische Wochenschau*. Desde sus páginas resultó constante la demanda de más obras relacionadas con la vida judía y la consideración de que los artistas judíos de la agrupación teatral debían incorporarse a instituciones israelitas. A partir de estos reclamos, el teatro introdujo en sus presentaciones un cierto número de obras que abordaban diversas temáticas relacionadas con el judaísmo, entre ellas, *Das Neue Ghetto* (El nuevo Ghetto) de Theodor Herzl y *Vater und Sohn* (Padre e Hijo), una obra escrita por el autor radicado en Montevideo, Hanan Ayalti. En noviembre de 1942, la compañía organizó en la Casa del Teatro, conjuntamente con el Forum Sionista de Buenos Aires, tres funciones especiales de *In jener Nacht* (Aquella noche) de Nathan

³¹ Sobre los centros de detención del sur de Francia, véase Jean-Michel Palmier, **Weimar en Exil. Exil en Europe. Exil en Amérique**, París, Payot, 1990, pp. 638-653.

³² August Siemsen (1884-1958) fue un docente y periodista nacido en Westfalia. Luego de una dilatada trayectoria política en la izquierda alemana, en 1930 fue elegido diputado en el *Reichstag* por el Partido Socialdemócrata alemán (*SPD*). Tras el ascenso del nacionalsocialismo al poder estuvo exiliado en Suiza y Francia. En 1936 se estableció en Buenos Aires, donde trabajó en la escuela *Pestalozzi* como profesor de Alemán e Historia. Fue el líder de la agrupación *Das Andere Deutschland* y director de la revista homónima.

Bistrizsky, en memoria de la *Kristallnacht*.³³ No obstante, la adaptación de la obra dramática de la autora norteamericana Lillian Hellmann *The Watch on the Rhine* (La vigilancia sobre el Rin) que, bajo el título *Die Unbesiegten* (Los invictos) fue estrenada el 29 de agosto de 1942, generó una seria controversia.³⁴ Actuada y dirigida por Lisellote Reger Jacob, quien tradujo el guión del inglés al alemán con expresa autorización de la autora, *Die Unbesiegten* estuvo interpretada también, entre otros, por Hedwig Schlichter, que además de integrar la agrupación *DAD* trabajaba en el teatro infantil de la *Jüdische Kulturgemeinschaft* (Asociación Cultural Israelita). La pieza, que contaba la historia de un heroico militante de la resistencia alemana antinazi, obtuvo una crítica positiva en muchas publicaciones del exilio.³⁵ Sin embargo, el *Jüdische Wochenschau* reprochó su contenido señalando la inexistencia de alemanes opuestos al nazismo, lo que fortaleció aún más su polémica con *DAD*.³⁶ Ésta, que excedía al *Freie Deutsche Bühne*, se vio sensiblemente incrementada hacia finales de 1942 y principios de 1943, cuando comenzaron a conocerse las primeras noticias acerca del genocidio y se consolidó el resentimiento antialemán entre los núcleos de judíos emigrados, dirigiéndose también a los exiliados germanos antinazis que pretendían representar a una Alemania distinta a la nacionalsocialista.

En este contexto, entre el 29 y el 31 de enero de 1943, con motivo del décimo aniversario de la toma del poder por los nazis en Alemania, *DAD* organizó en la ciudad de Montevideo el “Congreso de los Alemanes Antifascistas de América del Sur”, que entre sus objetivos pretendía manifestar a la opinión pública continental la existencia de alemanes activamente opuestos al nazismo. El congreso fue inaugurado por un discurso del director del *Freie Deutsche Bühne* que señalaba que el nacionalsocialismo había interrumpido una tendencia secularmente universalista del arte, la ciencia y la filosofía alemana, que hasta entonces había colaborado en las grandes creaciones de la civilización. En su alocución Jacob expresó su convicción de que, mediante una

³³ Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., p. 121.

³⁴ Representada durante más de un año en Broadway, la puesta en escena de *The Watch on the Rhine* del *Freie Deutsche Bühne* porteño fue la primera realizada en Sudamérica y la única, hasta entonces, en el mundo entero en idioma alemán. En los Estados Unidos, *The Watch on the Rhine* fue llevada al cine en 1943 y estuvo protagonizada, entre otros, por Bette Davis, Paul Lukas, Geraldine Fitzgerald y Lucile Watson. La película, dirigida por Herman Shumlin y Hal Mohr, fue una adaptación del guión original realizada por Dashiell Hammett y la misma Lillian Hellman.

³⁵ *Argentinisches Tageblatt*, 31 de agosto de 1942; y *Buenos Aires Herald*, 18 de septiembre de 1942.

³⁶ Las relaciones entre *DAD* y la *Jüdische Kultur Gemeinschaft* fueron un tanto más cordiales. La afinidad entre las dos instituciones pareció reforzarse aún más cuando en mayo de 1943 el mismo director del teatro, Paul Walter Jacob, se transformó en miembro de aquella asociación cultural judía. Sin embargo, poco después surgieron una serie de tensiones que finalizarían llevando a una ruptura definitiva. En agosto del mismo año, Jacob envió una protesta formal a la dirección de la *Jüdische Kultur Gemeinschaft* quejándose de las afirmaciones de algunos de sus miembros que caracterizaban al *Freie Deutsche Bühne* como un teatro “antijudío”, señalando que había demasiados no judíos en sus filas y que las simpatías de Jacob y de su mujer por *DAD* explicaban la falta de cooperación entre el teatro y la asociación israelita. Un año más tarde, en el mes de julio de 1944, Paul Walter Jacob renunció a la *Jüdische Kultur Gemeinschaft*. Véase Fritz Pohle, “Paul Walter Jacob am Rio de la Plata. Rahmenbedingungen und Bestimmungsfaktoren eines exilpolitischen Engagements”, en *Exil. 1933-1945. Forschung Erkenntnisse Ergebnisse*, op. cit.

“revolución” que extirpara “aquella fuerza bruta que hace diez años llegó al poder”, podían crearse las condiciones necesarias para la “reconstrucción de lo que el mundo conocía y admiraba como la verdadera cultura alemana”.³⁷

Diversos representantes del exilio germano y organizaciones políticas de todo el mundo enviaron sus palabras de adhesión a este acontecimiento. Muchas de estas expresiones de apoyo fueron publicadas en la revista de la agrupación *DAD* que, no obstante, no se limitó a divulgar solamente las referencias solidarias. Así, en una sección titulada “Las voces de los enemigos” se reprodujeron extractos de notas y comentarios realizados por diversos opositores al encuentro montevideano. Junto a una declaración de Joseph Goebbels, que caracterizaba despectivamente al congreso de los alemanes antinazis como una reunión de “emigrantes judeocomunistas”, *DAD* destacaba entre “las voces enemigas” a un muy duro artículo publicado por el *Jüdische Wochenschau*, el 5 de febrero de 1943, que expresaba:

*“En Montevideo se desarrolla un congreso denominado ‘Congreso de las alemanes antifascistas’ [...] Grupos de treinta miembros judíos y dos no judíos se comportan repentinamente como representantes de la verdadera Alemania [...] ¿Quién puede mirar a los ojos a un alemán sin sospechar que también él es uno de los asesinos? ¿Que él, como todos los demás, ha violado a mujeres judías delante de sus hijos y esposos? [...] ¿Quién puede darle la mano a un alemán sin sospechar que nuestra sangre esté pegada a ella? [...] ¿Con esta gente debemos construir una vez más una vida en común? [...]. Les aconsejamos (a los judíos participantes del congreso): Permanezcan en Montevideo y pronuncien discursos tan largos como gusten. Pero no se atrevan a volver a Europa [...] Y no olviden: También nosotros, judíos alemanes, llegaremos al extremo de tratar a nuestros traidores como ellos lo merecen”.*³⁸

Las principales objeciones al repertorio del *Freie Deutsche Bühne* tuvieron lugar en la revista de la agrupación *DAD*, en cuyas páginas comenzaría a observarse un cambio en la percepción de aquél teatro, al que paulatinamente se empezó a cuestionar. La primera nota posterior a la presentación de la agrupación teatral reconoció la dedicación y el esfuerzo realizado por sus integrantes al estrenar una nueva obra cada semana pese a las limitaciones económicas que los obligaban a tener un segundo empleo

³⁷ Conferencia dictada el 29 de enero de 1943 en Montevideo y reproducida en “Zur Frage der Deutschen Kultur/ La cultura alemana”, *DAD*, No. 60, febrero de 1943, pp. 28-29.

³⁸ “In Montevideo tragt ein Kongress, der sich ‘Kongress der antifaschisten Deutschen’ nennt [...] Grüppchen mit dreissig jüdischen und zwei nichtjüdischen Mitgliedern gebärden sich da plötzlich als Vertreter des wahren Deutschland [...] Wer könnte einem Deutschen in die Augen sehen ohne den Verdacht, dass auch er einer der Mörder ist? Dass er, wie alle anderen, jüdische Frauen im Angesicht ihrer Kinder und ihre Männer schändete? [...] Wer kann einem Deutschen noch die Hand geben ohne die Angst, dass unser Blut an dieser Hand klebt? [...] Mit diesem Menschen sollen wir noch einmal ein gemeinsames Leben aufbauen? [...] Wir raten ihnen (d.h. den jüdischen Teilnehmern des Kongresses): bleibt in Montevideo und haltet dort so lange Reden, wie euch Spass macht. Lasst es euch aber nicht einfallen, etwa nach Europa zurückzukehren [...] Und vergesst nicht: auch wir deutschen Juden werden noch so weit kommen, unsere Vertreter so zu behandeln, wie sie es verdienen”, “Die Stimmen der Gegner”, *DAD*, No. 61, 20 de Marzo de 1943, p. 15.

(tal como lo señalara en reiteradas oportunidades el director del teatro con el doble objetivo de hacer más heroico su esfuerzo y escudarse frente a posibles críticas a la calidad de las puestas en escena).³⁹ *DAD* también caracterizó al surgimiento del teatro como una “victoria en el frente cultural” contra el Tercer *Reich*. No obstante, resaltó que mientras el *Freie Deutsche Bühne* “no es mantenido por la totalidad de los germanoparlantes de Buenos Aires, sino sólo por los más pobres y humildes [...] nosotros, integrantes de la otra Alemania, percibimos a menudo con mucho pesar que en el teatro existen tan pocos problemas y obras de opinión”.⁴⁰

En los años siguientes se evidenciaría un creciente descontento con la dirección del *Freie Deutsche Bühne* por la representación de títulos que no habrían mostrado compromiso alguno con la actualidad política y social. Sin embargo, puede observarse un paulatino desplazamiento en la responsabilidad asignada en la elección del repertorio, pues para mantener sus bases financieras “un teatro con un círculo de público restringido como el *Freie Deutsche Bühne* de Buenos Aires, que sólo puede sustentarse en el estrato de espectadores germanoparlantes independientes, debe hacer en su repertorio más de una concesión a las necesidades de distracción y entretenimiento”.⁴¹ En este sentido es muy ilustrativo el marcado tono pesimista con el que August Siemsen señalaba que “los alemanes del exterior tienen en gran parte las características de la pequeña burguesía con sus restricciones intelectuales y sus modestas pretensiones culturales”.⁴²

La ausencia de mención alguna a las actividades desplegadas por el *Freie Deutsche Bühne* que durante más de dos años mantuvo la revista de *DAD* generó una tirante relación entre los directores de ambas agrupaciones. Esta situación se vio reflejada claramente en un intercambio epistolar en el cual Paul Walter Jacob la reclamaba al director de *DAD* por la falta de atención de su revista para con el teatro, en tanto Siemsen anunciaba un próximo comentario referido a la celebración de las 500 representaciones del *Freie Deutsche Bühne*.⁴³ En el prometido artículo, publicado en

³⁹ Jacob resaltó que para sobrevivir la mayoría de los integrantes del teatro desempeñó una labor adicional a la del *Freie Deutsche Bühne*, trabajando como vendedores, cadetes, serenos en fábricas alemanas o negocios de emigrantes recientes, cocinando, cuidando chicos; o desempeñándose como traductores y redactores de cartas o de artículos para algunos periódicos.

⁴⁰ “nicht von der Gesamtheit der Deutschsprechenden in Buenos Aires unterhalten wird, sondern nur von der kleineren und ärmeren [...] wir vom Anderen Deutschland empfinden es oft schmerzlich, dass das Theater so wenig Problem- und Gesinnungstheater ist”, “Ein Sieg auf der Kulturfront”, en *DAD*, No. 29, 15 de agosto de 1940, p. 14.

⁴¹ “ein Theater mit einem beschränkten Publikumskreis wie die Freie Deutsche Bühne in Buenos Aires, die sich nur auf die Besucherschicht des unabhängigen deutschsprachigen Publikums stützen kann, in ihrem Spielplan mehr als eine Konzession an das Unterhaltungs- und Zerstreungsbedürfnis der Theaterbesucher machen muss”, “5 Jahre Freie Deutsche Bühne”, en *DAD*, No. 81, 25 de abril de 1944, p. 18.

⁴² “Das Auslandsdeutschtum trägt zum grösseren Teil die Charakterzüge des kleinen Kleinbürgertums mit seiner geistigen Beschränktheit, und seiner kulturellen Anspruchlosigkeit”, August Siemsen, “Die antifaschistischen Deutschen in Südamerika”, en *DAD*, No. 58, enero de 1943, p. 10.

⁴³ Correspondencia entre August Siemsen y Paul Walter Jacob, Cartas del 25 de mayo de 1946; 31 de mayo de 1946; 29 de junio de 1946; y 16 de junio de 1947.

junio de 1946, Siemsen realizó una breve recapitulación en tono heroico de los innumerables problemas a los que se sobrepusieron los actores y el director de la compañía a “pesar de todas las inevitables concesiones al mediocre gusto del público”.⁴⁴ Sin embargo, un mes más tarde *DAD* se lamentó de “que no se pueda ver al menos una obra que se relacione más directamente con los problemas, las necesidades y la revolución de nuestro tiempo”.⁴⁵ El explícito reconocimiento de August Siemsen en cargar con la responsabilidad en la elección del repertorio teatral a la actitud apolítica de los espectadores no se diferenciaba mucho de la interpretación sostenida por Paul Walter Jacob. El director del *Freie Deutsche Bühne* aseguraba que la agrupación artística se había propuesto incluir en sus presentaciones tanto comedias y piezas populares como obras antifascistas, pues consideraba que todo teatro debía tener entre sus objetivos el de fortalecer internamente a las masas y proporcionarles nuevas fuerzas que sirvan “a la lucha por las convicciones de nuestro tiempo”. Sin embargo, sostenía Jacob que la falta de interés del público había incidido decisivamente en que los temas específicos del exilio y los asuntos políticos fueran tratados en muy pocas oportunidades, pues en última instancia “el sentido y objeto de nuestra profesión es la interpretación ante los espectadores. Sin público el teatro pierde sus fundamentos. Los espectadores deciden sobre la existencia y posibilidad de cada teatro”.⁴⁶

De este modo, para el director del *Freie Deutsche Bühne*, la preponderancia de obras ligeras y de entretenimiento habría representado una concesión al gusto, a las necesidades y a la visión política de los espectadores, quienes habrían esperado que el teatro fuera un centro de socialización libre de agitación política.⁴⁷ La clara evidencia de la implantación del mercado como institución rectora del repertorio teatral se reflejó en un artículo de *DAD* que, ante la imposibilidad de superar una situación que desbordaba la capacidad de los integrantes del *Freie Deutsche Bühne*, señalaba que “el teatro forma parte inevitablemente de la crisis y decadencia de la totalidad de la cultura burguesa, y que sólo en la sociedad socialista que se conseguirá luchando puede llegar

⁴⁴ “trotz aller unvermeidlichen Konzessionen an den durchschnittlichen Publikumsgeschmack”, “Deutsches Theater in Buenos Aires”, en *DAD*, Nº 120, 15 de junio 1946, p. 13.

⁴⁵ “dass man nicht wenigstens ein Stück zu sehen bekam, das etwas mehr mit den Problemen, der Not und der Revolution unserer Zeit zu tun hat”, “Theater in Buenos Aires”, en *DAD*, No. 121, 1 de julio 1946, p. 5.

⁴⁶ “Sinn und Zweck unseres Berufes ist Spiel vor Zuschauern. Ohne Publikum verliert das Theater seine Grundlage. Der Zuschauer entscheidet über existenz und Möglichkeit jeder Bühne”, Paul Walter Jacob Theater. Sieben Jahre Frei Deutsche Bühne in Buenos Aires. Ein Brevier, op. cit., p. 27.

⁴⁷ Ha señalado el mismo Jacob que para comprender la composición del repertorio debía tomarse en consideración el hecho de que el *Freie Deutsche Bühne* se adecuaba a las características de un público que no era políticamente comprometido. Véase Carta de Paul Walter Jacob a Paul Zech, fechada en Buenos Aires, el 24 de diciembre de 1941. Citada en Uwe Naumann (ed.), *Ein Theatermann in Exil: P. Walter Jacob*, op. cit., p. 149.

a ser nuevamente una ‘institución moral’ en el sentido de Schiller y del antiguo teatro griego”.⁴⁸

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, *DAD* explicitó la continuidad de la lucha contra el fascismo. Si bien aquella debía tener el mismo nivel de intensidad que en el momento de la fundación de *DAD*, se nota no obstante un paulatino pero no por ello menos relevante cambio en un elemento sustancial del discurso de la agrupación con respecto a los alemanes residentes en la Argentina. Desde su origen *DAD* resaltó que, pese a los múltiples intentos y a las diversas presiones ejercidas por los nazis locales para ganar su adhesión, una parte importante de los alemanes se opuso fervientemente al nacionalsocialismo. Sin embargo, hacia el final de la década de 1940 la visión pesimista que se evidenciaba en las descripciones de la Alemania ocupada se extendió también en forma explícita hacia un número considerable de los germanoparlantes locales.

A principios de 1948, un artículo de *DAD* titulado *Vom Wiederaufleben des Nationalismus in Südamerika* (acerca del resurgimiento del nacionalismo en Sudamérica) advirtió que los nazis continuaban vigentes, aunque se encontraban por entonces “camuflados de antibolcheviques”.⁴⁹ Hacia finales del mismo año, la publicación realizó un destacado informe sobre el renacer de la opinión nacionalsocialista entre los alemanes residentes en el exterior que, desde luego, incluía el caso de la Argentina.⁵⁰ Dos meses antes de su disolución,⁵¹ *DAD* publicó el último comentario sobre el *Freie Deutsche Bühne*, contra el que volvió a cargar en forma explícita. De manera coherente con la interpretación que compartían muchos de sus miembros de relegar el fenómeno nacionalsocialista a la condición de agente del capitalismo e instrumento de los intereses de los grandes negocios y de sus dirigentes, la revista denunció la resurrección del nazismo entre los alemanes de Sudamérica a partir del renovado intercambio comercial con las zonas del oeste alemán. En este contexto, señaló sus insalvables diferencias con los integrantes del teatro, quienes adherían a la conformación de una unidad cultural de los germanoparlantes del Río de la Plata que habría cobijado a quienes fueron simpatizantes del nazismo: “nosotros no queremos ninguna comunidad ‘independiente de cuestiones raciales o disputas políticas’ con la gente que estuvo de parte de los criminales que torturaron y asesinaron a nuestros amigos y camaradas, que arruinaron a Alemania y precipitaron al pueblo alemán y a Europa a la más terrible desgracia”.⁵²

⁴⁸ “dass das Theater unausweichlich an Krise und Verfall der gesmten bürgerlichen Kultur teilnimmt, und dass es erst in der erkämpfenden sozialistischen Gesellschaft wieder eine ‘moralische Anstalt’ im Sinne Schillers und des antikes griechischen Theaters werden kann”, “Neue Bücher”, en *DAD*, No. 140, 15 de abril 1947, p. 13.

⁴⁹ “Vom Wiederaufleben des Nationalismus in Südamerika”, en *DAD*, No. 158, 15 de enero de 1948, p. 9.

⁵⁰ “Das Deutschtum in Südamerika”, en *DAD*, No. 172, 1 de octubre de 1948, p. 2.

⁵¹ El último número de la revista fue fechado el 1º de enero de 1949.

⁵² “Wir wollen keinerlei Gemeinschaft ‘Unabhängig von allen Rassenfragen und politischen Gegensätzen’ mit den Menschen, die auf der Seite der Verbrechen standen, die unsere Freunde und Genossen gefoltert und ermordet und die Deutschland ruiniert und das deutsche Volk und Europa ins furchtbarste Unglück

Detrás del lamento presente en la páginas de la revista de *DAD* acerca del funcionamiento del *Freie Deutsche Bühne* y de su posterior colaboración con supuestos nazis pueden percibirse dos procesos distintos: la decepción ante la presunta aceptación de la ideología nacionalsocialista entre los alemanes locales, y la incorporación de quienes contaban con un pasado deshonroso a una institución creada por los “buenos alemanes”. Esto último se observa también en la queja de la actriz vienesa Hedy Crilla, al señalar que, luego de la finalización de la guerra, muchos nazis alemanes y austríacos “asistían sin ningún complejo a las funciones del Teatro Libre Alemán olvidándose de su pasado”.⁵³ En efecto, luego de la Segunda Guerra Mundial, el *Freie Deutsche Bühne* constituyó un espacio en el que participaron abiertamente no sólo los germanoparlantes antinazis, sino que además permitió sumarse tanto a quienes habían simpatizado previamente con el movimiento nacionalsocialista como a aquellos que no habían militado explícitamente en su contra.⁵⁴

Un ámbito de sociabilidad alemana

Aunque levemente diferentes entre sí, las interpretaciones de Siemsen y Jacob sobre las limitaciones del *Freie Deutsche Bühne* se asemejan a las conclusiones a las que han arribado distintos investigadores del teatro alemán del exilio en otros lugares del mundo, quienes sostienen que éste, debido fundamentalmente a las barreras idiomáticas, tuvo lugar en el limitado espacio de una subcultura germanoparlante formada por emigrantes, cuya heterogénea composición hacía que estuvieran más interesados en el entretenimiento que en la política. Por este motivo, el teatro del exilio no habría sido un “teatro contra Hitler”, sino sólo un “teatro sin Hitler”.⁵⁵ Esta interpretación, compartida por estudiosos y protagonistas, puede ser comprendida no sólo por las razones inherentes al exilio alemán, sino también haciendo referencia a un problema más amplio: la brecha existente entre una intelectualidad que se reivindicaba como portavoz de los “verdaderos alemanes”; y los alemanes reales, a los que aquella pretendía transformar en militantes antifascistas con una conciencia revolucionaria de izquierda.

gestürzt haben”. “Das Deutschtum in Südamerika”, en *DAD*, No. 172, 1º de octubre de 1948, p. 1.

⁵³ Véase Cora Roca, *Días de Teatro/ Hedy Crilla*, op. cit, p. 229.

⁵⁴ En diciembre de 1949 Paul Walter Jacob se estableció en la República Federal de Alemania, donde continuó ejerciendo su profesión de director teatral con un notable reconocimiento. Después de su partida, la agrupación teatral por él fundada fue dirigida, por Sigmund Breslauer; luego por Jacques Arndt y finalmente por Kurt Julius Schwarz. Cambió su nombre a *Deutsches Theater* (Teatro Alemán), y desde 1964 se denominó *Deutscher Schauspielhaus in Buenos Aires* (Teatro de Comedia Alemana de Buenos Aires). Véase Wilhelm Lütge, Werner Hoffmann, Karl Körner y Karl Klingenfuss, *Deutsche in Argentinien 1520-1980*, Buenos Aires, Alemann, 1981, p. 279.

⁵⁵ Véase Michael Phillip, *Nicht einmal einen Thespiskarren. Exiltheater in Shanghai 1939-1947*, Hamburgo, 1996. Para el caso del exilio alemán en los Estados Unidos y Europa, véase Jean-Michel Palmier, *Weimar en Exil. Exil en Europe. Exil en Amérique*, París, Payot, 1990.

Los directores del *Freie Deutsche Bühne* y *DAD* aceptaban la heterogeneidad de las personas a las que dirigían su mensaje, en tanto coincidían en el reconocimiento de que las obras del teatro alemán se presentaban ante públicos diversos que, al no poseer necesariamente experiencias comunes, no las percibían de la misma manera. Sin embargo, coincidían también en desconocer la legitimidad de las recepciones diversas, pues justamente esta interpretación propia de los espectadores, lejos de erigirse en una actividad creadora, habría introducido una falla en la decodificación del mensaje que les habría impedido descifrar el “verdadero” significado de las obras, asequible solamente a un grupo de especialistas.⁵⁶ En el caso del *Freie Deutsche Bühne* la única interpretación válida que debía bajar al público era la basada en la cientificidad del marxismo, certificada por los intelectuales de *DAD*, quienes se percibían como una *intelligentsia* portadora de la misión de esclarecer y guiar a los exiliados germanoparlantes en la defensa de sus propios intereses. Es posible que su desconocimiento de la legitimidad de las interpretaciones alternativas a las propias les impidiera ver cuáles eran las tácticas y modalidades de lectura que realizaban los espectadores del *Freie Deutsche Bühne*.

La fuerte crítica de August Siemsen a la actitud apolítica de los alemanes de la Argentina habría reflejado no sólo la decepción provocada porque el grueso de los espectadores del teatro no se comportaba como “debería hacerlo”, sino también el fracaso de los objetivos principales fijados por *DAD* en el “frente cultural” abierto por el *Freie Deutsche Bühne*, en tanto no se produjo una condena total y abierta al nazismo por parte de la comunidad alemana.⁵⁷ La indignada desilusión motivada por la actitud apolítica de los alemanes de la Argentina, presente en los artículos de *DAD*, no se limitó, sin embargo, a la constatación de la ausencia de un público que estuviera activamente comprometido en la lucha contra el nacionalsocialismo y la organización capitalista de la sociedad. Muchos integrantes de *DAD* veían en la flamante República Federal de Alemania el resurgimiento del nazismo y extendían esa visión pesimista también a gran parte de los alemanes locales. Desde la perspectiva del ala izquierda de los redactores de la revista *DAD*, quien no hubiera estado activamente comprometido en la lucha contra el nacionalsocialismo y la organización capitalista de la sociedad pasaba rápidamente a ser sospechoso de simpatizar con el nazismo. Así como en sus inicios los integrantes de *DAD* caracterizaron a un grupo extremadamente heterogéneo de personas -cuyo único punto en común era el de oponerse al nacionalsocialismo o simplemente ser considerados por los nazis como un elemento extraño a la nación alemana- como parte de una “otra Alemania”, del mismo modo, y en forma más evidente luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, consideraron que todos

⁵⁶ Los miembros de *DAD* habrían integrado aquellos grupos descriptos por Michel De Certeau, que cuestionan la asimilación de la “lectura” a la pasividad, entendiendo que al modificar aquella su objeto, el lector estaría elaborando una producción propia del lector, pero que consideran sin embargo que ésta sería sólo una actividad reservada legítimamente a la categoría de los intelectuales. Véase Michel de Certeau, **La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer**, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 184.

⁵⁷ Ni mucho menos el esclarecimiento de la clase obrera germana del exilio, lo que constituía, desde su perspectiva, una condición necesaria para lo anterior.

aquellos que no expresaban un proyecto socialista representaban en mayor o menor medida una ideología nazi o emparentada con aquel movimiento. Probablemente esta impresión de los integrantes de *DAD* se vio reforzada al percibir que mientras las condiciones para mantener a su publicación resultaban cada vez más difíciles, crecía el número de lectores y publicistas de la revista *Der Weg* que, establecida en Buenos Aires en 1947, nucleaba a muchos de los que fueran seguidores del nacionalsocialismo.⁵⁸ En este marco, el “fracaso en el frente cultural” fue interpretado como la contracara del éxito del nacionalsocialismo que, a través de una exitosa estrategia de manipulación, habría logrado impedir el “natural” desarrollo de la conciencia revolucionaria de los alemanes de la Argentina.

La falta de comprensión de los usos del arte realizados por el público del *Freie Deutsche Bühne* podría explicar por qué los militantes de *DAD* dieron por sentado la imposición del mensaje del nazismo sobre la comunidad alemana. Para entender qué y cómo “leían” los sectores a los que iba dirigido el repertorio del teatro es necesario sumergirse en un campo siempre escabroso y difícil de sondear: el análisis de las tácticas de lectura realizadas por un heterogéneo conjunto de personas frente a la recepción de bienes simbólicos producidos por la industria cultural, y el impacto que estos tienen en las identidades populares/colectivas. Resulta verosímil pensar que aunque en un número considerable no hubieran tomado el mensaje de un activo compromiso antifascista, pudieron, a través de las obras representada por el *Freie Deutsche Bühne*, conservar, fortalecer (y en algunos casos crear) sus lazos culturales con la “patria europea”.

Algunos estudiosos del exilio alemán en la Argentina han considerado que el *Freie Deutsche Bühne* jugó un importante papel como ámbito de diversión y socialización para el público antinazi de habla alemana y sirvió, al mismo tiempo, como respuesta al “alineado” *Deutsches Theater* (Teatro Alemán), fundado por el comediante alemán Ludwig Ney en 1938, bajo los auspicios de la *Bund der Schaffenden Deutschen* (Federación de los Trabajadores Alemanes). El teatro de Ludwig Ney estaba conformado por una mezcla de aficionados y actores profesionales que, en sus quince años de existencia, presentó un repertorio muy variado que además de obras “ligeras” de entretenimiento incluyó un amplio abanico de autores clásicos y contemporáneos. Del mismo modo que los integrantes del teatro dirigido por Paul Walter Jacob, las personas que conformaron el alineado *Deutsches Theater* consideraban que mantenían la verdadera tradición cultural alemana, independientemente del significado y del contenido que a la misma le otorgaran. Además en muchas oportunidades representaron las mismas obras. En este sentido, los repertorios de las dos agrupaciones teatrales incluyeron piezas de Johann Wolfgang Goethe y Friedrich Schiller. Utilizados como representantes de la “verdadera Alemania” para denunciar a la barbarie nacionalsocialista por los opositores al régimen de Hitler, ambos poetas también fueron elevados a la categoría de gloria nacional durante el Tercer *Reich* como parte del empeño

⁵⁸ Sobre esta última publicación, véase Holger Meding, **La ruta de los nazis en tiempos de Perón**, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 341-363.

propagandístico nazi de hacer suyos a los principales personajes simbólicos e históricos que constituían los pilares de la “alemanidad”.⁵⁹ Si bien la apropiación de Goethe y Schiller requirió una profunda reinterpretación de sus vidas y de sus obras para adecuarlas a la cosmovisión que el nazismo defendía, este esfuerzo no necesariamente resultó más pronunciado que el realizado por los antinazis.

Independientemente de si la instrumentación de los referentes culturales hacía hincapié en el carácter humanista, individualista, cosmopolita, panteísta, romántico o colectivista de los poetas, las figuras de Johann Christoph Friedrich von Schiller y Johann Wolfgang von Goethe eran percibidas por la totalidad de los germanoparlantes como parte del “espíritu alemán”. Sin dudas, este hecho contribuyó a allanar las evidentes dificultades existentes para intercambiar espectadores entre los dos teatros de habla alemana radicados en Buenos Aires y ayuda además a explicar la relativa facilidad con la que el *Freie Deutsche Bühne* pudo recibir, en un número importante, a un nuevo público luego de la caída del nacionalsocialismo y del desmantelamiento del *Deutsches Theater*.⁶⁰

Se debe tener en cuenta que, aunque de suma importancia, la activa militancia antinazi no era la única característica que compartían los opositores al nacionalsocialismo pertenecientes a la asociación *DAD* (y específicamente los agrupados alrededor del *Freie Deutsche Bühne*). Por el contrario, sus miembros manifestaban, de igual modo, un fuerte compromiso con la identificación alemana. Las diversas presentaciones del *Freie Deutsche Bühne*, así como muchas de las actividades de carácter social y cultural emprendidas por los integrantes de *DAD*, conformaron un ámbito de socialización que fue compartido por los exiliados del régimen nacionalsocialista y por los antiguos germanoparlantes residentes en la Argentina - abarcando en muchos casos incluso a aquellos que no se opusieron al nacionalsocialismo- que influyó en la conformación de una identidad que era a la vez antinazi y alemana. De este modo, las actividades desplegadas por el *Freie Deutsche Bühne* desempeñaron un importante papel en la creación de espacios a través de los cuales algunos alemanes que no se habían comprometido activamente contra el nazismo o incluso quienes adhirieron a aquel régimen pudieron integrarse legítimamente en tanto que alemanes a diversas instituciones después de la Segunda Guerra Mundial.

⁵⁹ Para la imagen de Goethe y Schiller en la Alemania nazi, véase Rosa Sala Rose, **Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo**, Barcelona, Acatilado, 2004, pp. 171-178; y 344-348.

⁶⁰ Sobre los ex nazis que acudieron en la posguerra a las funciones del *Freie Deutsche Bühne*, véase Cora Roca, *Días de Teatro/ Hedy Crilla*, op. cit., p. 229.