Christoph Müller

La emigración judía y el teatro independiente uruguayo

Ya desde el siglo XIX, la cultura y la sociedad uruguayas están caracterizadas por las influencias culturales y sociales de los numerosos inmigrantes, procedentes en su mayor parte de Europa. Junto con los grupos inmigrantes de España, Francia e Italia, de importancia en el Río de la Plata, en Uruguay fueron también los inmigrantes de Alemania y de países de habla alemana quienes dejaron una huella duradera en el ámbito cultural y religioso, así como en la agricultura. Tras las olas migratorias alemanas de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de 1938/39 fueron los literatos e intelectuales judíos provenientes de países de habla alemana, que llegaron huyendo de los nacional-socialistas, quienes influyeron de forma definitiva en la cultura y literatura uruguayas, especialmente en el teatro (Winter von Daack 1979; Ihle 1997; Müller 1992; Friedler 1996).

En un primer momento se desarrolló una especie de “subcultura” de habla alemana. En este contexto, una serie de escritores judíos emigrados, que ya habían sido autores en activo en Alemania y Austria, intentaba asimilar su pasado bajo el régimen nazi. Dado que entendían a sus compañeros de fatigas como su grupo destinatario principal, siguieron escribiendo sus obras de prosa y sus piezas teatrales en alemán, a menudo sin mostrar el menor interés en publicar sus textos también en lengua española. Los ejemplos más conocidos son Paul Walter Jacob, Fred Heller y Hans Silber, que escribían en primer término sólo para la comunidad judía germanohablante. Sin embargo, algunas de estas obras han sido traducidas también al español.

Entre los judíos alemanes o de habla alemana que se integraron lingüística y socialmente en la sociedad uruguaya y ejercieron una influencia persistente en la vida cultural de Uruguay se encuentran el actor y director Friedrich Wolff, el crítico de música Erich Stern, el crítico de teatro y ballet austriaco Egon Friedler, y Ludwig Neuländer, que bajo el seudónimo de Luis Novas Terra se convirtió en uno de los

autores y traductores de teatro más significativos del llamado “teatro independiente” (Heller 1945; Jacob 1945).

El concepto del “teatro independiente” uruguayo se llevó a la práctica por primera vez durante la fundación del Teatro del Pueblo en 1937. Ese mismo año el director Rubén Yáñez, uno de los representantes más importantes de esta forma teatral nueva en Uruguay, lo resumió en tres principios:

[...] 1) la formulación de una expresión teatral uruguaya; 2) la conversión del teatro en un instrumento de esclarecimiento popular a partir del gran repertorio; y 3) la eliminación del empresario que reducía el teatro a una simple empresa comercial (Pignataro 1997: 30).

Para ello, como expone el crítico de teatro uruguayo Jorge Pignataro Calero en su libro *La aventura del Teatro Independiente Uruguayo*, se seguían distintos modelos conocidos de Europa. Así, las raíces históricas del concepto se encuentran en el ideario de la Revolución Francesa y de los filósofos Rousseau y Diderot, así como en el “ideal artístico de la revolución” promulgado por Jules Michelet en el siglo XIX, que se manifestó en la fundación del *Théâtre Libre* (1887) y el *Théâtre de l'Ouvre* (1893) en París. También los teatros fundados en las regiones de habla alemana –*Freie Bühne* (1889, Berlín), *Freie Volksbühne* (1890, Berlín), *Neue Freie Bühne* (1892, Berlín), *Schiller Theater* (aprox. 1890, Berlín), *Volkstheater* (1889, Viena), *Arbeitertheater* (1895, Viena)– están considerados, al igual que las compañías inglesas, rusas, italianas o españolas, como modelos de la manifestación uruguaya del teatro independiente. En 1947 todas las compañías de teatro libres surgidas hasta la fecha se unieron en una Federación de Teatros Independientes del Uruguay, con lo cual este teatro originariamente libre de todas las presiones institucionales pasaba a consolidarse e institucionalizarse (Pignataro 1997).

Una de estas compañías independientes, dedicada intensamente al teatro en lengua alemana, fue la del Teatro Universal, dirigido por Federico Wolff. Federico Wolff, cuyo nombre real era Friedrich Wolff, nació en 1926 en Berlín en el seno de una familia judía. En 1938, a los doce años de edad, emigró al Uruguay. Allí empezó a trabajar en el teatro relativamente pronto siguiendo la práctica de hacer teatro alemán para un público alemán, costumbre habitual en las regiones de inmigración de judíos alemanes en los años cuarenta y cincuenta. A partir de mediados de los años cuarenta, para cubrir sus

costes de vida, empezó a trabajar como representante de plásticos, tarea que compaginó con la de director y actor. En la segunda mitad de los años cincuenta fundó el Teatro Universal, de habla española, que le permitiría llegar también a un público uruguayo no alemán; además tradujo para su tropa algunas piezas del alemán al español. En los años sesenta y hasta su segundo exilio en el año 1973 se contaba entre los directores más importantes del Uruguay. Desde 1973 hasta su muerte en el año 1988 vivió en Buenos Aires. Aunque gracias a sus éxitos por fin podía dedicarse exclusivamente al teatro, sufría depresiones por haberse visto obligado a emigrar una segunda vez, hecho que le hacía sentirse completamente desarraigado. En consecuencia, en casa de Federico Wolff se dejó de hablar alemán y él nunca más volvió a establecerse de forma permanente en ninguno de los países que había abandonado (Lando 1988: 13).¹

Junto a Federico Wolff, Ludwig Neuländer fue el otro judío germanohablante que emigró a Uruguay y ejerció una influencia a largo plazo en el teatro uruguayo, en especial en el teatro de los años sesenta y setenta del siglo XX. Ludwig Neuländer, hijo de judíos alemanes, nació en 1923 en Beuthen y llegó a Uruguay en 1939 huyendo de los nacionalsocialistas. Su primer trabajo en Montevideo fue de empleado en una óptica; más adelante se hizo cargo de la representación de la empresa Parker en Uruguay, trabajo con el cual se ganó la vida hasta su muerte en el año 1976.

Junto a esta actividad, trabajaba ocasionalmente como traductor de literatura alemana. En colaboración con Federico Wolff, al cual lo unía una estrecha amistad, tradujo, entre otros, *Marat-Sade* de Peter Weiss, *Woyzeck* de Georg Büchner y, con autorización personal de Carl Zuckmayer, *Der Hauptmann von Köpenick* (*El capitán de Köpenick*).

Al mismo tiempo, también era autor de ensayos de política. A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta publicó en la revista *La Marcha* artículos críticos sobre la creación de la bomba de hidrógeno, el espionaje nuclear y la justicia en los Estados Unidos de América. Para ello se vio obligado a usar un seudónimo y a partir de

¹ Las informaciones sobre la vida y obra de Federico Wolff proceden, entre otras fuentes, de una entrevista que el autor de este artículo tuvo con su hija, Alejandra Wolff, en marzo de 2000.

ese momento firmó con el nombre de Luis Novas Terra todas sus manifestaciones literarias.

Estos artículos y su pasado en la Alemania nazi le inspiraron su primera pieza, *M.M.Q.H.* (1958). El gran éxito cosechado por esta obra lo llevó a escribir cada vez más piezas de teatro. Así, a *M.M.Q.H.* le siguieron en el año 1959 *Pan y circo* y *Todos en París conocen...*, que está considerada como la primera comedia musical del Uruguay, y gracias a la cual obtuvo ese mismo año el Premio Ministerio de Instrucción Pública (Pignataro 1997: 71, 78, 92 y 97; Yáñez 1991; Rela 1994: 207-208; Orregioni 1987-91: II, 105-106).²

En ellas, como en las catorce piezas restantes, se pueden reconocer dos elementos característicos de su obra: por un lado, sus piezas están marcadas argumentalmente por un análisis crítico de la sociedad —normalmente la uruguaya— con reminiscencias, en ocasiones bastante claras, de *cabaret* político; por el otro, sus obras entienden el teatro como una forma de expresión lúdica. De este modo, a menudo Novas Terra concibe la totalidad o partes del argumento como una obra dentro de la obra.³

Junto con estos temas más bien universales o referidos a la realidad uruguaya, también son frecuentes en sus obras las representaciones de judíos o de la vida judía en las cuales, en parte con autoironía, en parte con sarcasmo furioso, se tematizan no sólo las singularidades judías, sino también prejuicios o sucesos antisemitas.

M.M.Q.H., por ejemplo, la obra con la que Luis Novas Terra debutó en el panorama teatral uruguayo en 1958, es una parábola satírica sobre las dictaduras autoritarias basadas, como el régimen nazi en Alemania, en la xenofobia y el autoenaltecimiento racista (Yáñez 1991: 6).

Un dictador, Bécicus, planea exterminar a todos los enemigos del Estado y a los pueblos vecinos para proporcionar a su pueblo el domi-

2 Las informaciones sobre la vida y obra de Luis Novas Terra fueron reunidas en conversaciones del autor de esta ponencia con su ex mujer Inge Neuländer (entrevistada en marzo de 2000) y su hijo Thomas Loewy (entrevistado en marzo y septiembre de 2000).

3 Títulos de las otras piezas, junto con el respectivo año de estreno: *La pequeña diferencia* (1960), *El jazmín azul* (1962), *Los cuatro musicantes* (1964), *Uruguayos campeones* (1968), *La pulga del porqué* (1971), *Día del perdón* (1973), *Tout va très bien* (1974), *María de Marzamemi* (1974), *Savoir faire* (1975), *La vida de color topacio* (1977), *Cuestión de precio* (1983) (Novas Terra 1991: 131).

nio absoluto de la Tierra. Esto le será posible con la ayuda de una moderna superarma llamada *M.M.Q.H. (Mucho Mejor Que Hidrógeno)*. Pero la bomba explota antes de tiempo matando aparentemente a todos menos a él.

Sin embargo, en su búsqueda de supervivientes Bélicus va encontrándose poco a poco con más personas: un tendero judío (Salomónicus), un clérigo católico (Sánticus), una mujer joven (Eva), un escritor (Clásicus), un artista (Modérnicus), una dama aristocrática (Condesa) y su admirador (Potencialísimus), un psicoterapeuta (Complexus) y su paciente (Brunilda), un reportero fotográfico (Flash) y un joven criminal (Adán).

Finalmente se les une el científico Lumínicus, quien tras crear la bomba aniquiladora por orden de Bélicus se da cuenta de que ha cometido un error en la fabricación que tiene como consecuencia la supervivencia de doce personas: en realidad el científico había concebido la bomba de forma que él fuese el único superviviente.

Si bien esta parte de su invento fracasa, la otra funciona sin problemas: de las ruinas de la ciudad completamente destruida surge un jardín paradisiaco que garantiza el abastecimiento de alimentos y agua a los supervivientes.

En el segundo acto tiene lugar una competición entre Bélicus y Potencialísimus por la simpatía de la Condesa, cuyo ganador debe decidirse en la celebración del aniversario del nacimiento del jardín. Pero la fiesta desemboca en una disputa sobre el diseño de la nueva bandera, que provoca en el grupo una escisión irreconciliable entre los partidarios de las franjas horizontales y los partidarios de las franjas verticales, y militariza a los partidos enfrentados. En el consiguiente conflicto bélico Lumínicus, Flash y Salomónicus se declaran neutrales: Lumínicus aprovecha esta oportunidad para poner en práctica su antiguo plan de aniquilar completamente a la humanidad y proporciona armas mortales a ambos bandos; Flash actúa de reportero de guerra; Salomónicus quiere evitar la lucha e intenta en vano mediar entre ambas partes. Tras la fulminante guerra, Adán sorprende al triunfador Lumínicus al pedir socorro, ya que Eva está dando a luz en ese momento. Durante todos los acontecimientos anteriores ambos habían permanecido en un segundo plano, sin implicarse en ninguna de las actividades.

Junto con las referencias a los asuntos internacionales de actualidad a finales de los años cincuenta, en esta obra se distingue claramente un intento de asimilar la historia del nacionalsocialismo y de la Segunda Guerra Mundial, así como sus tremendas repercusiones para los judíos. En la obra se expone de forma paródica pero a la vez angustiosa la idea de un dictador demente que quiere convertir a su pueblo en un “pueblo superior”. Es Bélicus quien, al principio de la obra, durante un discurso demagógico ante el pueblo, menciona por primera vez la idea, también imperante en el nacionalsocialismo, de que los pueblos extranjeros representan una amenaza constante, y la intención de exterminarlos por ser enemigos del pueblo alemán:

[N]uestro Paraíso está amenazado por la Serpiente. La Serpiente del enemigo que quiere inducirnos a que comamos de la manzana de la Debilidad y de la Traición [...]. A esa Serpiente le debemos una sola respuesta! ¡Basta! [...]. Basta de insinuaciones, basta de provocaciones, basta de vejámenes [...]. En este día tan memorable y dentro de algunos momentos, será lanzada sobre el territorio enemigo la Bomba M-M-Q-H! [...]. ¡Mucho Mejor Que Hidrógeno! [...] (Novas Terra 1991: 12-13).⁴

Pero el desprecio por la vida humana del régimen de Hitler, patente en la arenga de Bélicus, se manifiesta especialmente en el personaje del científico Lumínicus. Al final del todo, cuando ya ha terminado la lucha entre los supervivientes, Lumínicus formula este desprecio de forma contundente, exponiendo con toda claridad, gracias a la exageración paródica, la locura en que se basa esta idea:

¡Se terminó! ¡Por fin! ¡Todo ha concluido con la victoria de Lumínicus sobre la estupidez de los hombres! (Se exalta) ¡Lumínicus el Grande! ¡Lumínicus el Genio! Lumínicus el único y último ser sobre la tierra! ¡El experimento sagrado ha producido su fruto! (Novas Terra 1991: 123-124).⁵

Sin embargo, la mezcla de megalomanía y desprecio por las vidas humanas aquí expuesta, que tanto en la conducta como en los contenidos ideológicos de las correspondientes declaraciones bebe de los modelos de los distintos protagonistas del nacionalsocialismo, fracasa en la obra en ambos casos: Bélicus es engañado por el científico loco a quien él mismo contrató y su “pueblo elegido” le es robado. Lumínicus es derrotado por la humanidad, representada, con una gran carga

4 Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

5 Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

simbólica, por el nacimiento del hijo de Adán y Eva. Al final son estos dos personajes marginales, que no participaron en uno solo de los sucesos de la acción, quienes se hacen cargo de la supervivencia de la humanidad.

Novas Terra presenta de forma satírica y convierte en objeto de debate no sólo el rechazo general de un régimen que desprecia de tal forma a la humanidad, sino también el antisemitismo y los prejuicios contra los judíos que le sirven de base. Ya en el primer encuentro entre Bêlicus y Salomónicus se tematizan algunos prejuicios centrales, tanto en las indicaciones del director como en las intervenciones de ambos personajes:

SALOMONICUS [...] ¡Con su permiso! [...] (Es un judío de unos 60 años. Su rostro es demacrado, pero sus ojos tienen un raro fulgor que, conjuntamente con su barba negra, le confieren al personaje un aspecto casi legendario. Lleva un largo gabán negro) Veo que el señor es un militar. [...].

BELICUS- Soy general. El generalísimo Bêlicus.

SALOMONICUS- Tanto gusto. Salomónicus. Tendero, casi podría decir también: tenderísimo.

BELICUS- ¡Ajá! (Contemplándole con desdén) Supongo que no es de los nuestros.

SALOMONICUS- El señor General, digo Generalísimo, tendrá que perdonarme, pero debo confesar que no estoy enterado de cuáles son los vuestros para poder opinar si el señor generalísimo es de los nuestros.

BELICUS- ¿Nunca oyó hablar del Pueblo Elegido?

SALOMONICUS- (Con ademán de querer abrazarlo) ¡Sch 'mah Israel! ¡Jamás habría supuesto que fueras judío, hermano! Bien sabes que los generales no abundan entre los nuestros.

BELICUS- (Rechazándole) (con asco) ¿Que está diciendo? ¿Judío yo? ¿Acaso tengo esa cara?

SALOMONICUS- (Muy servil) Mil perdones. No quería ofender. Simplemente pensaba que por lo del pueblo elegido...

BELICUS- (Jovial) Ah, es cierto. Me olvidé de que ustedes sostenían esa idea absurda.

SALOMONICUS- Yo no diría tanto. Nos ha dado siempre cierto consuelo...

BELICUS- Bah, pamplinas. El único pueblo elegido que existe –(Más modesto) o existió jamás– es el nuestro.

SALOMONICUS- No quiero discutir con usted. Los perros y los generales siempre tienen razón.

BELICUS- Me desagrada lo de los perros, pero me gusta que me dé la razón [...] (Novas Terra 1991: 14-15).

La agudeza verbal y la capacidad de Salomónicus de ironizar sobre sí mismo patentes en este ejemplo están presentes a lo largo de toda la

obra y se manifiestan en observaciones irónicas, en una actitud pragmática y orientada a la solución de problemas, y en un distanciamiento crítico del comportamiento de los demás.

Así, es Salomónicus quien soluciona el problema inicial de alimentación con la propuesta pragmática de dividir la única zanahoria que le queda al grupo, tras lo cual casi se queda con las manos vacías:

SALOMONICUS- [...] ¿Bien, cuántos somos ahora?

CLASSICUS- Diez. [...].

BRUNILDA- ¿Y cómo la repartiremos con justicia?

SALOMONICUS- [...] Cada uno dará un mordiscón. Si son modestos alcanzará para todos... ¿Quiere comenzar usted Señor Monseñor?

(Muerde Sánticus y la pasa a la condesa, ésta a Potencialísimus, éste a Modernicus, éste a Complexus, éste a Flash, éste a Clásicus y éste finalmente a Bélicus quien extermina media y deja sólo el rabo a Salomónicus. Este con parsimonia, lo pone en la boca masticando con la misma tranquilidad que los demás.)

SALOMONICUS- (Contemplando lo que dejaron) Hay que acostumbrarse, hay que acostumbrarse (Novas Terra 1991: 45-46).⁶

Además de hacer propuestas, Salomónicus también da su opinión acerca del comportamiento de sus semejantes. En el primer acto, por ejemplo, resume desde la posición de un comentarista un diálogo que ha tenido lugar poco antes, en el que los implicados se dedicaron a hablar cada uno de lo suyo, sin escuchar a la otra persona:

SALOMONICUS- Toda discusión es inútil. Siempre se tiene razón y nunca se tiene razón. El señor poeta cree que Sófocles nació hace miles de años con dos piernas y la Condesa cree que aún corrió el año pasado con cuatro patas. El señor General sostiene que es del pueblo elegido porque él arroja bombas y yo, opino pertenecer a ese pueblo, porque a mi me arrojan paños. ¡De modo que ya lo ven, todo es relativo! (Novas Terra 1991: 28-29).⁷

En la disputa acerca del diseño de la nueva bandera, vuelve a ser Salomónicus quien, gracias a su experiencia, reconoce el peligro que se acerca, tal y como da a entender en un diálogo con el periodista Flash:

FLASH- ¿Usted cree que entre Bélicus y el flamante Conde de Nobilandia [Potencialísimus], habrá algún disgusto?

SALOMONICUS- No sé y tampoco me importa. Me preocupa.

FLASH- ¿Lo de la bandera?

SALOMONICUS- Sí, pero no me haga caso. Son cosas del viejo Salomónicus.

6 Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

7 Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

FLASH- No acepto eso. Aquí en Edén, la alegría y la tristeza de uno es la alegría y la tristeza de todos. Yo escribí algo de eso en mi relato y lo titulé: Comunismo emocional.

SALOMONICUS- ¡Comunismo emocional! ¡Comunismo emocional! ¿Suena bien, eh? Siempre digo: hay que acostumbrarse. (Se levanta) Pero en lo que se refiere a la bandera, permítame que siga teniendo mis reservas (Novas Terra 1991: 82-83).

Con esta pieza teatral, el autor expone de forma satírica lo absurdo de la persecución de las minorías, en particular de los judíos. Y lo consigue gracias a la representación autoirónica del tendero judío, que con su pragmatismo y su distanciamiento crítico intenta garantizar no sólo su supervivencia, sino también la de sus semejantes. Salomónicus es el único que evalúa la situación de forma realista, sin deslumbramientos ideológicos, y hace propuestas sensatas, en beneficio del interés general. Además Salomónicus es el personaje de identificación para los espectadores, quienes, conocedores de la verdadera historia del siglo XX, adoptan a su vez un distanciamiento crítico hacia los actos nacionalistas y megalómanos del líder de opinión del grupo de los supervivientes, y cuyas reflexiones y temores, por así decirlo, son expresados en la obra por boca del tendero judío.

Esta exposición distanciada y paródica de clichés referidos a los judíos y a la vida judía está presente también en las demás obras de Novas Terra. En su otra exitosa pieza teatral estrenada en 1959, *Todos en París conocen...*, la propietaria de un burdel, Madame Milène, intenta demostrar a San Pedro que es digna de subir al cielo representando, con el apoyo de algunos ángeles, escenas de su vida. Junto con las numerosas alusiones a los acontecimientos y a la situación social en la Europa de los años veinte y treinta, también se encuentran algunas alusiones satíricas a los judíos. Así, los banqueros que han desempeñado algún papel en la vida de Madame Milène tienen, como no podía ser menos, nombres judíos: Ribenzwaig y Rivzig (Novas Terra 1960: 52, 95-99).

En la segunda parte se toca además el tema de la Segunda Guerra Mundial cuando en un diálogo entre Madame Milène y San Pedro los horrores de la guerra se reducen a sus consecuencias económicas para el cielo y la prostitución.

SAN PEDRO. – [C]uándo tuvo que ver Ud. con la política?

MME. MILENE. – Durante la guerra.

SAN PEDRO. – Ah, claro! (*muy en pose*) Qué horrible la guerra!

MME. MILENE. – Horrible, sí... Aunque debe haber sido una especie de temporada fuerte para Uds.

SAN PEDRO. – Por favor! No se exprese en esos términos cínicos sobre un hecho tan lamentable.

MME. MILENE. – (*muy tete a tete*) En confianza: cuántos les tocaron de los 30 millones?

SAN PEDRO. – (*intimidado*) No se lo puedo decir. Es un dato confidencial. (*luego, no sin orgullo*) Pero... trabajamos bien.

MME. MILENE. – En casa también. Fue una locura. Primero los franceses, luego los alemanes y finalmente los americanos. No teníamos un momento de tranquilidad. Fue una verdadera cabalgata internacional... (Novas Terra 1960: 95-96).⁸

Como si de un *cabaret* político se tratase, se presenta aquí una perspectiva poco común de la guerra, que pone claramente de relieve su insoportable crueldad e irracionalidad. La aparente indignación de San Pedro por el comentario de mal gusto de Madame Milène, seguida de la expresión, ya sin reservas, del orgullo por el trabajo que él y sus ángeles realizaron en vista de los innumerables muertos en la guerra, es de un sarcasmo casi insuperable, pero ilustra claramente las auténticas dimensiones de las pérdidas humanas de la Segunda Guerra Mundial.

Si *M.M.Q.H.* es una parábola paródica que pretende representar en toda su irracionalidad los regímenes despóticos de tendencia racista y nacionalista y sus consecuencias incalculables para la humanidad, y que sólo tras la segunda lectura se manifiesta como comentario sarcástico sobre los nacionalsocialistas; y si *Todos en París conocen...* debe entenderse como una especie de cuadro de costumbres dramático de la primera mitad del siglo XX en Europa, en el que el nacionalsocialismo y la guerra son tratados como uno de muchos episodios, entonces *Día del perdón* es un ajuste de cuentas brutal con los nacionalsocialistas y las atrocidades a las que sometieron a los judíos de Europa.⁹

En la obra se narra la historia de tres judíos presos en un campo de concentración que son obligados por la dirección del campo a representar una especie de función o breves escenas cómicas para asegurar

⁸ Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

⁹ *Día del perdón* fue estrenada en 1973 por la *Comedia Nacional*, pero nunca se publicó en edición impresa. Las afirmaciones aquí sostenidas se basan en una copia del primer acto que el autor de esta ponencia pudo realizar en el año 2000 partiendo del manuscrito original (por desgracia difícilmente legible y plagado de faltas de ortografía), propiedad de Thomas Loewy, hijo de Luis Novas Terra (Novas Terra 1973).

su supervivencia. Para ello, los representantes de la dirección del campo van concediendo puntos dependiendo de si se han divertido o no. Ante lo desesperado de la situación, los tres judíos –Adolf Gittermann, rabino de avanzada edad, Heinz Gunther Levy, banquero y veterano de la Primera Guerra Mundial, y Jossele Pollak, delincuente de poca monta–, viendo en ello su única oportunidad de divertir a los nazis, representan en breves escenas bromas de judíos y sobre judíos, entre otras.

Las escenas, algunas muy groseras y burlescas, sirven para poner de relieve la maquinaria brutal e inhumana de los campos de concentración, en los que era posible llevar a cabo sin control todo tipo de crueldades contra los hombres. Al representar bromas judías y sobre judíos para reunir a continuación puntos, como si de una subasta se tratase, los tres presos aceptan por un lado los prejuicios contra los judíos; pero por el otro son humillados de la forma más brutal por el comportamiento inhumano de los vigilantes del campo.

Pese a todo, no pierden su humor y su capacidad de reírse de sí mismos. Como Jossele Pollak dice en el primer acto, éstas son cualidades judías fundamentales que garantizan su supervivencia: “[...] hace 5000 años sobrevivimos gracias al humor!” (Novas Terra 1973: 12).

Incluso en una situación de la más profunda humillación en la que el comandante del campo Flauzenbach les niega toda humanidad y ellos intentan explicarle que son personas normales, finalmente sólo el humor autoirónico logra distender la situación y salvar, por el momento, las vidas de los tres judíos:

POLLAK Cuando tenemos hambre, acaso no comemos?
 LEVY Cuando tenemos frío, acaso no temblamos? [...]
 POLLAK Si nos castigan, no sufrimos?
 FLAUZ (Da una patada a Levy)
 LEVY Si nos patean, no nos caemos?
 GITTER Y si nos convierten en jabón... (LOS TRES JUDIOS Y EL CAP. QUEDAN EXPECTANTES)
 FLAUZ Qué? Qué pasa? Si los convertimos en jabón...?
 LOS TRES Acaso no perfumamos?
 FLAUZ (TRAS UNA RISA INICIAL CORTA, LA HACE CRECER HASTA CONVERTIRLA EN UNA TORRENTE DE RISA INCONTENIBLE [...]) (Novas Terra 1973: 18).¹⁰

10 Las irregularidades y faltas de ortografía son textuales.

Cuanto más se ríe Flauzenbach, peor se siente el espectador o lector de la obra, a quien se abre los ojos de forma radical tanto a la arbitrariedad de los vigilantes del campo y al inmenso sufrimiento de los presos, que debían vivir temiendo constantemente por sus vidas, como al asesinato en masa de millones de judíos.

Aunque estas tres obras identifican a Luis Novas Terra como escritor judío, ya que sólo a un judío que ha sufrido en su propia piel la persecución y el destierro le corresponde tematizar la vida judía y el dolor infinito del Holocausto de esa forma autoirónica y sarcástica, también es cierto que la mayoría de sus obras, en las que se examinan críticamente bien momentos decisivos de la existencia humana, bien la realidad uruguaya de los años sesenta y setenta, muestran cómo en el transcurso de su vida artística Novas Terra pasó de ser un autor judeo-alemán a convertirse en un escritor uruguayo de religión judía.

Bibliografía

- Friedler, Egon et al. (1996): *60 años de la NCI*. Montevideo: Nueva Congregación Israelita.
- Heller, Fred (1945): *Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigranten*. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita/Freier deutscher Buchverlag.
- Ihle, Armin (1997): "Die Deutsche Evangelische Gemeinde zu Montevideo". En: *Mitteilungen aus Ökumene und Auslandsarbeit*, pp. 264-272.
- Jacob, Paul Walter (1945): *Rampenlicht. Köpfe der Literatur und des Theaters*. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita/Freier deutscher Buchverlag.
- Lando, Cristina (1988): *El teatro alemán en el Uruguay*. Montevideo: Instituto de Investigaciones Teatrales.
- Müller, Bernd (1992): *Deutsche Schule Montevideo: 1857-1988*. Montevideo: Deutscher Schulverein Montevideo.
- Novas Terra, Luis (1960): *Todos en París conocen... – Comedia musical en dos partes*. Montevideo: Galería Libertad.
- (1973): *Día de perdón*. Montevideo: Comedia Nacional.
- (1991): *M.M.Q.H.* Montevideo: Instituto Nacional del Libro.
- Oreggioni, Alberto F. (ed.) (1987-91): *Diccionario de literatura uruguaya*. 3 tomos. Montevideo: Arca/Credisol.
- Pignataro Calero, Jorge (1997): *La aventura del teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Cal y Canto.
- Rela, Walter (1994): *Teatro uruguayo: 1808-1994*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras.
- Winter von Daack, Teresita (1979): *Los alemanes en el Uruguay*. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, División Publicaciones y Ediciones.
- Yáñez, Rubén (1991): "Prólogo". En: Novas Terra, Luis: *M.M.Q.H.* Montevideo: Instituto Nacional del Libro, pp. 7-10.