

La vida como un Kabarett

El Ángel azul y Cabaret, épocas de transición

Alejandra Gaudio – Javier De Ponti

Universidad Nacional de La Plata

El cine como fuente de análisis histórico. La mirada subjetiva del realizador y el contexto sociohistórico en que se realiza un film. La mirada en un film: subjetividad estética y fuente histórica. Aportes para una confrontación y análisis a partir de dos films que narran acciones similares en contextos históricos diferentes. El período entre guerras y la era Vietnam–Watergate observados desde la óptica de ambos films. El kabarett como ámbito metafórico-narrativo que conduce a un marco contextual.

Los recuerdos del cine se parecen a los recuerdos de la vida.

A. Bioy Casares

Para el reconocido teórico del cine André Bazin, “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica”.¹ Mientras la fotografía momifica al objeto haciéndolo nuevamente presente, re-presentándolo en tiempo y espacio, el cine aporta en forma de imagen y sonido una dimensión temporal, duración de la imagen “momificando el cambio”. En este punto hay una clara preocupación por separar el aspecto perfectible de la imitación, de la belleza que ésta pueda implicar. La perfección de lo representado es sólo materia prima en la que se inscribe el hecho artístico.

Esta separación es una clave para acceder al medio cinematográfico como fuente (principio, fundamento) de análisis histórico. Una película puede reconstruir un mundo fundamentado en un sistema de signos propios o bien, simplemente, re-presentar objetos prescindiendo del lenguaje (en este caso se trataría de la simple utilización de la técnica cinematográfica).

El cine es un lenguaje, conjunto de señales que construyen un sentido a partir de un sistema inherente al relato. Mediante este sistema el autor del film expresa una realidad subjetiva, vale decir que el director de un film es quien organiza este sistema en forma deliverada con el fin de expresar una idea que lo conduce, justamente, a realizarlo.

El punto de vista del autor de un film podrá así ser estudiado a lo largo de su obra. Gran parte del estudio se planeará desde el reconocimiento de las obsesiones del autor por medio de esos signos que ordenadamente sistematizó en forma de sonido, ima-

gen y fuera de campo. Entonces, en la memoria del espectador los recuerdos del cine son como los de la vida, pero en la visualización del film el tiempo y el espacio se nos presentan a-priori significativamente ordenados, y las acciones están perceptualmente distribuidas según la función que el director les ha asignado.

Aquí aparece la posibilidad de abordar un film desde el complejo tema del Autor como objeto de crítica, vale decir, de su búsqueda de la verdad. El director de un film se presenta así como un demiurgo responsable de ese sistema que dirige el orden de los signos. Esta visión se relaciona con un estudio de la estética del film y con la belleza de la imitación que el mismo contiene; puede ser enfrentado a una mirada más objetiva desde la cual el cine aparece como una herramienta para interpretar la realidad y como una fuente para reconstruirla con autenticidad histórica.

La metodología parece invitar a una confrontación entre las miradas propuestas en el film y el contexto en el cual ha sido realizado, incluyendo en tiempo pasado las fuentes e inspiraciones para la construcción del relato y, en tiempo futuro, la respuesta traducida en forma del impacto que el film suscitó en el público y en los mismos realizadores. Esta confrontación témporo-espacial se puede llevar a cabo tomando en cuenta que todo film, sea relatado en tiempo pasado o futuro, habla de su contemporaneidad: los temas abordados están estrechamente ligados a los usos y costumbres de su tiempo. En tal caso, así como todo objeto da testimonio de su época, todo film puede resultar una valiosa fuente para la documentación. Personajes, historias, objetos e imágenes que conforman el film se convierten en disparadores de una cultura, justificados por un contexto socio-cultural del cual están hablando en forma subyacente.

Se trabaja con la perfectible materia prima que hace al medio, sin descartar aquellos aportes que provienen de lo estético y verifican determinadas hipótesis respecto del tema de estudio (niveles de utilización de elementos significantes, paralelismos con otras corrientes artísticas, tendencias estéticas del director, sólo por nombrar algunos).

Este trabajo presenta el estudio de dos etapas de transición y confronta dos films de argumento similar realizados en dos períodos relevantes de la historia del siglo XX: El Ángel azul (Alemania, 1929) y el período entre guerras; y Cabaret (Norteamérica, 1972) y la era Vietnam-Watergate. Ambos films son emblemáticos en tanto sus imágenes perduraron como íconos que representan simbólicamente una época. Historias de cine que permiten abordar la historia con la subjetiva autenticidad propia del medio. Llegan aquí reveladoramente las palabras de Joseph von Sternberg, director de uno de los films: "Yo no valoro la autenticidad, no trato de hacer nada que sea real. De hecho, si descompusiéramos la realidad en sus distintas partes, uno observaría que está hecha de partículas de ilusión y que no hay realidad, y que cada hombre ve lo que ve a su manera y tiene sus opiniones al respecto. La autenticidad como tal no existe. Incluso los documentales, que supuestamente representan hechos reales, tienen un punto de vista"²

Ángeles y kabarets

El período de entre guerras, ámbito en que se filma *El Ángel azul*, podría definirse como una época turbia y desordenada en la que coexiste una euforia decadente con un pensamiento optimista que no deja de lado la acción, ambas sensaciones probablemente sostenidas por una inevitable marcha hacia el totalitarismo.

La Primera Guerra Mundial deja en Europa un continente en crisis. Tanto el orden público como la depresión moral generan en la sociedad europea una sensación de inestable búsqueda de ruptura con el pasado. Alemania, como país directamente involucrado en la guerra, sufre en forma creciente la gran confusión. En 1920 el partido de los trabajadores alemán se transforma en el partido nacionalista, en un contexto en el cual la social democracia y el comunismo dividen profundamente el mundo laboral. Frente a estas ideologías el nacionalismo aparece como una fuerte alternativa de derecha. Así, el pueblo alemán se balancea políticamente hacia un totalitarismo que anuncia el porvenir redimiendo arcaísmos industrializados. Esta marcha está signada por una incipiente sensación de malestar que contrapesa con una creciente vehemencia optimista en los ámbitos del pensamiento. Este contrapeso se revela como una gran producción artística que aúna metas comunes sin dejar de lado una fuerte convicción acerca del nuevo rol del hombre en la sociedad, y se traduce en manifiestos y declaraciones acerca de las funciones y atribuciones del pensamiento y del arte.

La sensación de malestar parece convivir con la idea de progreso en un contexto socioeconómico que también fluctúa. La caída del marco en 1918 y el asesinato en 1922 del primer ministro alemán, Walter Rathenau, originan la expansión del extremismo nacionalista y antisemita. Entre 1924 y 1929 se produce lo que podría denominarse el primer milagro económico alemán: los préstamos provenientes del extranjero posibilitan una fuerte sensación de bienestar que aglutina a todo el país. El crecimiento de la república se observa en todos los ámbitos y aumenta la producción.

El cine no escapa a este crecimiento. A partir de 1928 se hace cargo Alfred Hugenberg de la productora cinematográfica *Universum Film Aktiengesellschaft (UFA)*, creada en 1917 por el Estado alemán. Hugenberg será el futuro ministro de Economía de Alemania y uno de los principales apoyos financieros del Partido Nacionalsocialista. La creación de la UFA significa un gran avance para el desarrollo de la industria, la que puede reabsorber buena parte de los trabajadores que habían emigrado a Hollywood durante la crisis y para los cuales el incipiente cine sonoro norteamericano era una complicación por su acento extranjero. Artistas locales como Emil Jannings retornan a trabajar para la UFA; el realizador von Sternberg, de origen austríaco, también se encuentra entre los recién llegados.

Las experiencias innovadoras de postulados estéticos también alcanzan a la producción cinematográfica. Es el expresionismo del cine alemán, es decir, de una fotografía de altos contrastes que exalta los rasgos más significativos de las figuras y de los objetos, de escenografías de perspectiva exagerada o ilusoria, con escalinatas y plataformas, de atmósferas sobrecargadas de dramatismo y escenas sobreactuadas que provienen del

cine mudo. Esta estética es paralela a las vanguardias de la época, cuyo fin común es encontrar salida a la situación reinante. Pero, tanto el cine de la UFA como el de Hollywood son comerciales a los ojos de la vanguardia. El arte de masas del siglo XX no es tomado por estas corrientes artísticas salvo como recurso experimental del movimiento, utilizando como lo hiciera Lazlo Moholy Naghy en sus años de la Bauhaus, la técnica cinematográfica por sobre el lenguaje.

Estas ideas también oscilan entre un estado de violencia shock y de suicidio, como el sostenido por el dadaísmo o el espíritu de creación de “lo nuevo” sobre la finalización de “lo viejo” para construir un futuro moderno como el defendido por la escuela de la Bauhaus. El concepto de la vanguardia acerca de la obra de arte es expresado por medio de manifiestos que por sus autores son considerados profecías, convirtiéndose ellos (los artistas) en profetas.

Se afirma también en el ámbito del arte una concepción individualista: los artistas, señalando el espíritu de su tiempo, creen en las grandes ideas salvadoras de la humanidad: la síntesis, la función, las nuevas tecnologías, la perspectiva, la máquina, la luz; herramientas y modos de representación se funden para romper con los esquemas de la concepción “tradicional” del arte y construir un arte moderno sostenido por una fuerte ideología. Esta ideología está presente en el manifiesto redactado en 1923 por el arquitecto Walter Gropius, director de la Bauhaus: “El pensamiento que rige la Bauhaus es la idea de nueva unidad (...). El progreso del hombre depende del correcto equilibrio en el trabajo de todos los órganos creadores”.³ Este manifiesto proporciona una postura de integración entre arte e industria diferente del redactado en 1919, cuyo contenido expresa una defensa del artesano según un modelo medieval (el término Bauhaus alude a las Bauhutte medievales, gremios de constructores de iglesias). Ambos manifiestos se escriben en contextos económico-sociales diferentes: el primero se realiza un año después de finalizar la Primera Guerra Mundial, y el segundo coincide con el resurgimiento de la industria alemana y, más allá de las diferencias conceptuales, expresan un mensaje esperanzado que contrasta con las visiones nihilistas y decadentes de la época. Así, se podría observar grupos de pesimistas culturales en contraste con los utópicos que encuentran en sus ideas solución definitiva a todos los problemas.

Paradójicamente, la fragmentación sintáctica y semántica proclamada en muchas de las obras producidas por las vanguardias va acompañada de una concepción integradora del artista, tanto en términos de enseñanza como de producción individual. Así, podemos encontrar en estos años las bases del arte conceptual en convivencia con la Bauhaus, el reconocimiento del cubismo en Europa como posible fin de la representación en perspectiva y la integración de técnicas realizadas por Picasso y Braque, la visión onírica del surrealismo y el futurismo, entre muchas otras.

Probablemente, la estética expresionista devenida de los estudios de vanguardia haya resultado parte del fundamento para los multitudinarios espectáculos nazis de luz y sonido, de los cuales participaba masivamente el pueblo y cuya concepción tam-

bién se relaciona con la de obra de arte total. “De la misma manera que el futurismo poseía ciertas concordancias con el fascismo italiano, el expresionismo las tenía con el nacionalsocialismo, en tanto ambos derivaban, cada uno a su manera, del romanticismo alemán del s. XIX; compartían esa peculiar mezcla de mitología del pasado legendario y utopía reaccionaria, una visión del mundo apocalíptica y a la vez mesiánica.”⁴ Estos conceptos, sumados a los fundamentos románticos y expresionistas de la Bauhaus, verifican la relación antes expuesta entre pasado–futuro y arcaísmo–futuro.

El paréntesis que implica el bienestar producido por el desarrollo económico no llega a perdurar. El desastre financiero de Nueva York en el año '29 tiene repercusión mundial y desató la crisis financiera. Hitler, a la espera de la crisis desde su derrota electoral de 1928 (considerada en los medios como “el fin de los nazis”), se fortalece convirtiéndose en la segunda fuerza electoral nacional en 1930 y, si bien en dos años más perdería las elecciones, logrará en forma progresiva instalar el espíritu nazi como ideología salvadora de la crisis política reinante y como forma de recuperación de una identidad amenazada, tanto por la disgregación territorial sufrida al finalizar la Primera Guerra como por el comunismo.

Pronunciando un alegato para salvar a Alemania de la crisis, el ensayista Oswald Spengler⁵ desarrolla en su libro *Años decisivos* sus ideas racistas y nacionalistas, y escribe: “Por política se entendía algo tan lamentable y pequeño que sólo hombres de muy mezquino carácter querían ocuparse de ello. ¿Habría de volver a ser así ahora, en horas decisivas...?”, y señalando su idea sobre el poder como vehículo redentor se pregunta: “¿Habremos de ser devorados por los acontecimientos como soñadores, quiméricos y camorristas, y no dejar tras de nosotros algo que termine nuestra historia con alguna grandeza? La partida de dados en la que se juega el dominio del mundo acaba de empezar. Se jugará hasta el final entre hombres fuertes. ¿No habrán de estar los alemanes entre ellos?”⁶ Estas palabras, escritas en 1934, dejan entrever la modalidad con que en Alemania se instala la sensación de necesidad de un poder absoluto que salve a la Nación desde el Estado y combata una sociedad que pertenece a una “civilización enferma”, que “no se defiende y halla gusto en el escarnio y la descomposición”⁷.

El breve florecimiento de la industria cinematográfica (que coincide con el también breve desarrollo económico) encuentra su punto final con la subida de Hitler al poder en 1933, cuando se produce el gran éxodo (fundamentalmente hacia Hollywood) de importantes figuras de la industria como Fritz Lang, Max Reinhardt, Billy Wilder, Fred Zinneman, Peter Lorre entre otros.

Tanto el exilio de estas figuras del cine como el de los artistas de vanguardia se relaciona con la persecución antisemita, con sus ideas democráticas y con la creciente presión ideológica ejercida por el Estado alemán. Sin embargo, no todos emigran como consecuencia del nacismo. Muchos de ellos son admirados por los jefes nazis, algunos son admirados y censurados a la vez y otros buscan el exilio después de negarse a trabajar al servicio del gobierno de Hitler.

Divina decadencia

Los años de transición entre los sesenta y los setenta, ámbito contextual en que es filmado Cabaret, podrían ser considerados como un vaivén pendular entre la consolidación de Norteamérica como potencia a nivel mundial, el desarrollo de lo que se ha conocido como la Guerra Fría, y los cuestionamientos revolucionarios en contra del orden establecido por parte de grupos bien diferenciables que reivindican sus derechos y los de los demás.

Aquí no se puede dejar de nombrar hitos claves en este vaivén: el impacto por el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, el pacifismo de Martin Luther King diciendo "Hoy he tenido un sueño" (1963), la postura contestataria de Malcom X y sus posteriores asesinatos; la guerra de Vietnam y las marchas pacifistas; los hippies y la violencia cotidiana; la caída del american way of life y la liberación sexual.

Nixon, elegido presidente de los Estados Unidos en 1968, inaugura una nueva modalidad de política exterior concebida y ejecutada por su secretario de Estado, Henry Kissinger. Los acuerdos surgidos de esta política innovadora señalan éxitos de gestión tales como la retirada de Estados Unidos de Vietnam, el reinicio de las relaciones entre China y Estados Unidos o los acuerdos de paz en Medio Oriente. Ninguno de estos puede contener el impacto que producen las noticias acerca de funcionarios del gobierno que, con el conocimiento del presidente, efectúan actos de espionaje en la sede del Partido Demócrata durante la elección de 1972.

Los Estados Unidos afrontan así una gran crisis moral que cuestiona las bases de su sistema social y político.

Es en estos términos que la concepción del Estado como canal benefactor es reemplazada por una incipiente confianza en la iniciativa privada. "Esto supone una transformación política, pues ya nadie aspirará a la conquista del poder total y omnímodo, sino del poder sobre grupos, sobre sectores de la población, sectores cuya meta no es unificarse, sino acentuar su peculiaridad distintiva: las mujeres, los negros, los judíos, los homosexuales, etc. (...)"⁸

Esta idea de no-totalidad coincide con una nueva fragmentación en el arte: los años sesenta pueden considerarse años en los cuales se produce el fin de las vanguardias.

El arte pop es el movimiento quizás más fuerte de la época y tal vez el más ecléctico: incluye recreaciones de movimientos anteriores como el Dadá o el Surrealismo, rescata y revaloriza el imaginario del consumo masivo, y como un aporte a la provocación integra el evento, el sentimiento y la acción-reacción por medio del happening. Es preciso observar que las muestras retrospectivas que se han realizado a lo largo de los años sobre arte pop exhiben una curiosa convivencia de artistas como Warhol, Lichtenstein, y hasta de personalidades no involucradas en el movimiento como Francis Bacon o artistas provenientes del pop, los cuales agrupados, tal vez en su contemporaneidad, dan evidencia de ese eclecticismo.

Este concepto de integración y fragmentación, simétrico y a la vez muy distante al

de principios de siglo, es el que podría llegar a señalar el final de la modernidad como posibilidad de certero acercamiento a la concepción de un universo formal y funcional, y el comienzo de la pos-modernidad en términos de integración ecléctica de estilos diversos. "No es igual la posmodernidad de los 60 a la de los 70. La primera fue una reacción contra las vanguardias anteriores, incorporadas al oficialismo cultural, al *stablish-ment*, estudiadas en la universidad. Fue la época del Mayo Francés, del terrorismo pacifista (...). A ésta habría seguido una segunda fase menos iconoclasta, menos politizada, más reflexiva, en que se vuelve la mirada al pasado, remedando (a veces satíricamente) viejos temas, viejos mitos, viejos estilos (...)."9

En el año 1966 se decide abolir en los Estados Unidos el código Hays de autocensura de la industria, lo que abre paso al desarrollo de un pensamiento más amplio y desinhibido en la producción cinematográfica. Temas como el sexo, la violencia y la marginalidad social son desarrollados en films cuya audiencia se identifica fundamentalmente con los sectores jóvenes de la población. La desilusión frente al sueño idealista, la exaltación romántica de delincuentes como *Bonnie and Clyde* o *Butch Cassidy*, la autocrítica y la caída del sueño americano constituyen una significativa evolución cultural en tanto la figura del héroe tradicional americano (emblemática en los personajes de John Wayne en la primera mitad del siglo) parece desdibujarse frente a la inminente aparición de antihéroes que buscan una segunda oportunidad que los redima de sus propios fracasos. Películas como *La fuga* (Sam Peckinpah, 1972) cuentan historias de segunda oportunidad y salvación en medio de una violencia descarnada de tiroteos a la vuelta de la esquina donde los ciudadanos están al descubierto.

"Las películas más importantes de la era Vietnam-Watergate enfatizaron la violencia, los conflictos raciales y sexuales y la corrupción moral de las instituciones públicas. Fue un período pesimista, inmerso en el cinismo y la paranoia. Por primera vez en la historia del cine americano, los films de temas sombríos fueron la regla en vez de la excepción."¹⁰

Como contrapunto a la autocrítica existe una mirada revisionista que busca explicar el origen del malestar presente en el pasado. Los personajes son generalmente figuras estereotípicas con una fuerte carga romántica, tal vez causa y producto de una moda también fragmentada por una mirada retrospectiva.

Criaturas perfumadas

Ambos films desarrollan puntos de vista reveladoramente distintos en cuanto al tratamiento de los personajes femeninos.

En primera instancia, el protagonista de *El Ángel azul* pareciera ser el profesor Unrat encarnado por Emil Jannings. De hecho, el primer lugar que ocupa el actor en los títulos de la película y la presencia en pantalla del personaje parecen demostrar que es él el personaje sobre el cual se sostiene la historia. Sin embargo, la aparición de la

actriz desdibuja su protagonismo. El impacto seductor que provoca la interpretación de Marlene para su sádico personaje de Lola Lola opaca la imagen de Jannings y ubica a Marlene en el lugar estrella. Al igual que ocurre con su personaje, Jannings queda relegado a un segundo plano.

Los niveles de jerarquía en los personajes de Cabaret parecen estar menos definidos. El personaje interpretado por Liza Minnelli sirve sólo como elemento vinculante entre los personajes y su rol es igualmente pasivo y expectante. La idea de grupo aparece aquí con claridad. No es un grupo reunido alrededor del trabajo, como la sombría compañía de El Ángel azul. Es un grupo formado por personas a la deriva, que encuentran en el kabarett un lugar a salvo de sus propias inseguridades.

Es importante destacar que en El Ángel azul Marlene construye un personaje que con matices la acompañará a lo largo de su carrera. Una personalidad cínica y tierna a la vez, con una gran carga sexual, cuyo pasado es tan abundante como su capacidad de amar, cuyas actitudes demuestran simultáneamente gran calidez y cierto grado de frialdad.

Es de la construcción del personaje en este film que comienza el mito Marlene, cultivado también por von Sternberg. Su arquetipo es una mujer con pasado vivido, independiente y orgullosamente decidida a enfrentar el futuro, inteligente y capaz de levantarse después de cada caída. El fracaso de sus personajes parece resultar una cuestión del propio pasado; el fracaso mismo de sus relaciones es el que las hace perdurar como heridas abiertas. En estos términos se enfrenta a la segunda oportunidad como posibilidad de recuperación: el futuro sirve para redimir el pasado, el mismo pasado que la ubica como mujer admirada y socialmente repudiada (situación claramente expuesta en el film La dama de Shanghai, von Sternberg, 1932).

La dualidad es el sello distintivo de Dietrich, y probablemente desde esta dualidad se pueda inferir la tendencia a la liberación femenina imperante en la transición de las décadas del '20 y '30. "En el Berlín de los años veinte las mujeres dejaban plantados a sus maridos por otras mujeres, se ridiculizaba a Hitler y a las clases medias y se hacía apología del sexo. Wenn die beste Freundin (Cuando la mejor amiga) fue interpretada por Marlene y Margot Lion en 1928 y enseguida se convirtió en el himno de las lesbianas alemanas."¹¹

En una escena emblemática de El Ángel azul Marlene se recuesta hacia atrás, sonríe burlonamente, se cruza de piernas y canta en alemán: "yo estoy/ de la cabeza a los pies/ hecha para el amor..." (en inglés la versión dice: " me enamoré de nuevo / contra mi voluntad..."). Según las crónicas de la época, durante el estreno de la película el público alemán ovacionó la escena, y al final del film coreó el nombre de Marlene. "Alemania era el país más decadente en la Europa de esos tiempos; Estados Unidos siempre ha sido muy puritano, así que por esa razón ella los escandalizaba. Ella (Marlene) lo hizo así, porque así se veía a sí misma y así quería que la vieran los demás."¹²

El perfil provocador de los personajes de Marlene es delineado por la actriz y el

mismo von Sternberg. El aspecto de la actriz para sus canciones es un ejemplo de ello: calzones y galera en *El Ángel azul*, frac en films posteriores. En una escena aún hoy sorprendente del film inmediato a *El Ángel azul*, Marruecos (1930), la actriz besa en la boca a otra mujer, provocando al público norteamericano.

El alto grado de aprobación de estas escenas en el público deja entrever una aceptación de ellas; el público las disfruta y las espera. La franqueza del personaje de Marlene al no resultar indecente parece indicar que la mujer empieza ahora a exhibir sus derechos. En oposición a ello y al mismo tiempo, las ideas nacionalistas de la época hablan de que "la nación como sociedad, primitivamente un tejido orgánico de familias, amenaza disolverse en una suma de átomos particulares (...) la emancipación femenina de la época de Ibsen no quiere liberarse del hombre, sino del hijo, de la carga de los hijos...". Esta afirmación de Oswald Spengler con respecto al rol de la mujer en la sociedad permite visualizar el contraste entre la imagen de Marlene en la pantalla, la sociedad que repudia y admira a la vez, y la idea de destrucción de la identidad que afecta a toda Alemania y que el nazismo busca redimir.

El ensayista Charles Higham, biógrafo de Marlene, habla de una "velada masculinidad en la mirada directa" y de una calidad de "sexo sin género" en el papel de Marlene en *El Ángel azul* como cualidades individuales. Es probable que en esta aseveración exista un notable contraste con la condición colectiva (vale decir, que reúne) de la sexualidad en *Cabaret*; en este último film la mayoría de los personajes exhibe su sexualidad y enfrenta sus dualidades: alrededor del kabarett hay una galería de personajes que contiene a los indefinidos, los travestis, los reprimidos, los liberados...

Lejos de construir un mito, Liza Minnelli se convierte con este film en ícono de la época, llegando a ser retratada en serie por Andy Warhol junto a figuras tales como Eli-sabeth Taylor o Marilyn Monroe, u objetos-símbolo del consumo masivo como las latas de sopas Campbell. De la interpretación que realiza Liza Minnelli de Sally Bowles se puede inferir el perfil desinhibido de los tempranos años setenta: una mujer que practica el sexo con libertad, que tiene relaciones con un hombre de sexualidad indefinida, que participa de fiestas grupales, que convive con travestis y, fundamentalmente, que padece sus propias incertidumbres...

La moral aparece entonces aquí diferenciada según los grupos y adaptada a diversos estratos y culturas: "Una moral de la juventud, del feminismo, de los movimientos ecologistas, de distintas sectas, de los marginales, etc."¹³

Dos temas compuestos especialmente para las actrices señalan también el perfil de la mujer a representar. Por un lado, tenemos en Marlene-Lola Lola a la mujer que se diferencia del entorno, la que es el centro de la escena, la que exhibe una vida vivida y canta desafiante "soy la atractiva Lola / la sensación del momento..."; y por el otro, encontramos a Liza Minnelli-Sally Bowles que canta "todos aman a un ganador / por eso nadie me ama / dama pacífica / dama feliz / eso anhelo ser...", tal vez poniendo algo

de nostalgia al sesentista sueño de liberación que parece terminar.

Imágenes del hombre

Los personajes de los dos profesores también guardan entre sí una gran diferencia. Del profesor-protagonista de Emil Jannings al profesor-espectador de Michael York hay una gran distancia.

El primero representa la autoridad, un nivel social superior, reconocido inclusive en el acto de ser llamado "Profesor" como señal de respeto por la jerarquía que su profesión le otorga. Parte de su degradación social proviene justamente de la burla por dicha autoridad y de su propia pérdida del control para enfrentar la situación.

La denigración del profesor es, en este caso, la denigración de la autoridad. Der Vól-kische Beobachter, organismo nazi, afirma sobre El Ángel azul: "En esta película se ha puesto en funcionamiento una consciente operación judía de embrutecimiento y desvalorización de los valores alemanes y de sus pautas de educación. Basta con ver los nombres de los responsables de la película: no hay otra cosa que judíos de rasgos galicianos que actúan como vomitivos".¹⁴ En esta crítica se puede observar, más allá del contenido racista, la indignación que produce una mirada decadente hacia la autoridad, figura masculina que desde el comienzo del film muestra el poder que la misma le confiere. La escena en la que el profesor abre la ventana del aula en medio de un escrito y deja entrar el canto de un coro de niños muestra el control absoluto de la situación por parte del personaje, mientras que en el kabarett otros son quienes abren y cierran puertas, otros son los que manejan los acontecimientos.

El profesor encarnado por Michael York es, por el contrario, un espectador más, lo que podría significar un cambio en el rol de profesor-autoridad propio de los años sesenta (este cambio también se evidencia en la juventud del personaje). Un hombre que observa y eventualmente participa, convive sin dificultad tanto con la estudiante de origen judío como con la cantante del kabarett. En oposición al personaje de Jannings, es significativa la poca autoridad de su personaje en la escena en la que Sally Bowles se burla del término fornicar en medio de una clase particular. Es un estado de crisis por su indefinición afectivo-sexual y no una fuerte ideología lo que lo conduce a pelearse en la calle con los nazis. En su personaje no hay actitudes que delimiten un territorio social diferente, sólo demostraciones de pertenencia al grupo de los indefinidos.

El profesor de Jannings posee una autoridad que se ve denigrada por una fuerte atracción sexual, motivo por el cual considera necesario casarse después de pasar la noche con una cantante de kabarett (¿una cuestión de honor?); el profesor de York forma simplemente parte de un grupo, lejos de resultar autoridad, cuestiona según la propia vivencia y no según la moral de la sociedad.

Principios de debilidad

Es evidente en ambos films el tema de la decadencia en ciertas capas burguesas de la Alemania de entre guerras, como factor desencadenante de los acontecimientos por venir. Por el contrario, la creciente mecanización que se desarrollara en Europa en aquellos años no parece haber sido motivo de relato.¹⁵

Observando los sucesos narrados se puede comprender la ausencia de climas mecanizados, tanto el género como el relato mismo parecen condicionar su tratamiento. La burguesía es en tal caso un tema ineludible. Es probable que ciertas capas burguesas en decadencia hayan sido las que apoyaron al crecimiento del movimiento nacional-socialista. En el kabarett de von Sternberg, la degradación de la autoridad se convierte en una cuestión pública, lo que está claramente manifiesto sobre el final del film: El Ángel azul logra un lleno total para ver el cacareo del protagonista (el mismo cacareo que es citado por el maestro de ceremonias al final de una de las coreografías de Cabaret). El público ya no está constituido por los marineros marginales del comienzo del film (frente a los cuales el profesor es presentado con gran respeto), sino el pueblo todo, la burguesía parece festejar su propia caída en un ámbito hasta ahora prohibido.

En Cabaret, el Kit Kat Club pareciera ser un espacio de refugio y contención de grupos sociales que sufren fuera de ese ámbito la "Divina decadencia". Sobre el final la amenaza ya no es la propia sociedad sino el uniforme: la misma parece provenir del poder militar (es época de manifestaciones de todo tipo que la policía reprime, el poder militar es mal visto después de Vietnam). La burla al militarismo presente en Cabaret y ausente en El Ángel azul podría remitirnos más a la guerra de Vietnam que a los años previos a la Segunda Guerra Mundial.

El escenario es el ámbito en el cual se presentan las circunstancias desencadenantes de ambos relatos. La burla proviene desde el escenario provocando distintas reacciones del público. Mientras el público del film de von Sternberg es más participativo, el de Fosse mantiene, como todos los personajes, una actitud pasiva equiparable al comportamiento de una sociedad cuando experimenta desconcertada el final de una etapa y el incierto comienzo de otra.

Tal vez sea el escenario, en ambos films, el ámbito de relación entre los protagonistas y la sociedad, el que permita referir los ascensos y los descensos sociales presentes en ambos períodos. Lola Lola cerrando la puerta a los ecos de marcha nacionalista que cantan público y artistas dice: "Tontos patriotas" (von Sternberg o tal vez la propia Marlene parecen tomar una postura frente al crecimiento del nacionalismo alemán). El kabarett de von Sternberg llega a convocar a todo el pueblo: ¿podría proyectarse este fenómeno a la gran masa que se reúne para apoyar un líder...?

En el film se observa cómo una mujer-objeto de deseo y un pueblo reunido conducen al hombre a su decadencia. "A Marlene Dietrich que dependía sólo de ella misma, le provocaba asco que sus compatriotas tuvieran lealtad ciega a un Dictador. En 1936 estando sus finanzas quebradas tuvo un oferta poco usual, un alto funcionario del Partido

Nazi se entrevistó con ella en un hotel de Londres y le ofreció volver y dirigir la industria del cine Alemán, pero Dietrich entendió que sería parte de la maquinaria de Hitler y no aceptó.¹⁶ Se nacionalizó norteamericana y buscó identificarse con los soldados norteamericanos en el frente. Al finalizar la guerra, cuando descubrió que su hermana y su cuñado trabajaron en un campo de concentración alemán, tomó la determinación de no reconocerla más como tal, dado que sentía que la había traicionado.

Por el contrario, la "divina decadencia" en Cabaret, además de ser autoconciente y manifiesta, conduce a los personajes a salvarse como puedan. Representantes del fin de la cultura de los años sesenta, son figuras que observan el nazismo desde sus propios conflictos. Ute Lemper, quien en 1996 resucitara todo el aire decadente del Berlín de los años veinte en su disco Berlin Cabaret Songs, afirma: "Si se cree que la película Cabaret de Bob Fosse recrea el ambiente de esa época, está muy equivocado. La película es una interpretación absolutamente equivocada, demasiado aséptica y apenas subversiva".¹⁷ En contraposición a estos conceptos se observa, por ejemplo, el fuerte simbolismo trabajado por el diseñador Wiktor Gorka para el afiche polaco del film: una cruz esvástica formada por piernas que se abren y la figura del presentador en el sexo, los que destacan un aspecto irónico y dramático del relato. En cualquier forma, es cierto que los films de von Sternberg-Dietrich parecen sugerir con mayor claridad el tono desafiante imperante en los kabarets alemanes de los años '20: la clase media ridi-culizada, mujeres que besan mujeres y el sexo glorificado.

Pero la Alemania de los sesenta tiene su propia versión del kabarett. Tal vez, los clubes nocturnos en los que conviven la nueva música rock con los espectáculos nudistas constituyan esta versión. Se podría refenar en este punto el Hamburgo donde tocaban los Beatles, una ciudad cosmopolita en la que conviven las capas sociales ascendentes producto del milagro alemán de posguerra con el ambiente cosmopolita de los clubes nocturnos del puerto, como la definió Paul Mc Cartney: "Una especie de Blackpool más grande, pero con clubes de desnudistas en lugar de museos de cera, bares y lugares de levante".¹⁸ Evidentemente, estos clubes no tienen, a diferencia de los kabarets alemanes de los años '20, una vida política en cuanto a las representaciones satíricas, pero sí existe en ellos una vida intelectual activa (de hecho en el Londres de los sesenta los intelectuales frecuentan un kabarett con cómicos, cantantes y show-girls, sin streap-tease, denominado "Blue Angel"). Este es el ambiente que parece anticipar los años posteriores: violencia, droga y sexo en el marco de un espíritu de liberación, el mismo que imperó en los kabarets tradicionales y que dio origen a las canciones satíricas de Bob Dylan o de los Beatles. Cabe destacar que esta generación es la que nació bajo los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

Tal vez se pueda inferir del film que en los años setenta la identidad colectiva no está cuestionada, el peligro es definir el perfil de cada grupo, a su vez conformado por figuras con problemas de identidad. El gigoló, diferenciándose de otros grupos, dice: "Los negocios andan mal, la inflación, los comunistas, los nazis, pronto estaré con

una taza de latón o me casaré con una mujer rica..."; las alternativas hacia el futuro no parecen ser alentadoras.

Por otro lado, las referencias a las personalidades del cine alemán de los años treinta –Emil Jannings, Clara Bowl, Marx Reinhart– evidencian un cine que se construye no sólo a base de la fuente histórica sino también sobre una mirada hacia él mismo, y confirma aquello de una visión retrospectiva en los Estados Unidos de la época.

Las ideas acerca de la mujer fatal constituyen una referencia a la mujer liberada de los sesenta: "Te comportas como una mujer fatal. Eres tan fatal como una menta de sobremesa", dice el personaje de Michael York, al tiempo que ella se presenta en el film con una aparente crítica a la mujer americana: –"¿Eres americana? / –Oh Dios!, qué deprimente. Se supone que debes pensar que soy una mujer con algún misterio...". Si bien el contexto del diálogo habla de un problema de pronunciación del alemán, la frase en sí denota una desilusión con respecto a la forma de vida norteamericana. En este contexto también se puede destacar en el film el asunto del aborto como consecuencia del ejercicio de la libre sexualidad.

Señalando esa mirada retrospectiva, la escena de Cabaret en la que los jóvenes comienzan a entonar una marcha nazi y son seguidos por las diferentes generaciones presentes en el restaurante, subraya la presencia de un anciano que con una notable inmovilidad parece anticipar el horror por venir. ¿No será este personaje más representativo de los años de Fosse, un sobreviviente de guerra, que del período de entre Guerras? ¿Cuál fue el grado de apoyo de las generaciones mayores al nazismo? ¿Cómo influyó el prusianismo vigente en relación con el creciente nacionalsocialismo?

De una Alemania que se muestra sombría y perversa en el film de von Sternberg a una en la que es posible vivir de fiesta pese a la caída (¿Norteamérica?); de la mujer fatal ("sabía que volvería, siempre regresan a mí"), a la anti-heroína ("seré una estrella de cine si la bebida y el sexo no me matan"); de la autoridad verticalista que confiere el saber a la mirada errabunda del profesor a un estudiante de Cambridge; de una sociedad unida en un kabarett a una sociedad dividida en forma política, social, racial y sexual; del policía que apoya al Profesor Unrat en el kabarett al enfrentamiento de Brian Roberts con los nazis; de una mirada contemporánea a una mirada revisionista; de una Alemania portuaria, pero de alemanes, a una Alemania cosmopolita...

El kabarett es el lugar donde lo urbano y lo político signan los tiempos, partículas de realidad donde no hay ilusión. Un espacio donde se cuentan las historias que nos permiten imaginar la historia.

Sobre la producción de los films

El Ángel azul es una adaptación de El profesor Unrat (1905), una novela de Heinrich Mann, novelista crítico de la sociedad alemana, izquierdista y severo anti nazi. El autor ve con claridad en el film, pese al recorte de contenidos realizado por los adaptadores,

que cualquier alemán medio puede identificar los métodos que los militantes nazis están expandiendo por todo el país. El proceso de adaptación de la novela resulta conflictivo en tanto la obra es considerada (como las canciones de Kabarett de la época) un “texto degenerado”.

Cabaret tiene como base las historias escritas por Christofer Isherwood, tituladas *Adiós, Berlín*. Este núcleo de historias autobiográficas se convierte primero en la obra teatral *Am a Camera*, que luego da lugar al Musical de Broadway *Cabaret*, que Fosse llevó a la pantalla.

Síntesis argumental

El Ángel azul

Joseph von Sternberg, Alemania, 1929

Alemania, 1929. Una ciudad de provincia

El severo profesor de inglés del liceo local busca alejar a sus alumnos del kabarett *El Ángel azul*, donde la principal figura es la cantante Lola Lola. Allí encuentra una realidad por él desconocida, poblada de personajes de la noche que pertenecen a un mundo marginal que contrasta con las estrictas costumbres del profesor. Perdido frente a la confusión general, puesto en evidencia frente a sus alumnos, seducido por la cantante y socialmente degradado, el profesor es llevado a su propia decadencia.

Cabaret

Bob Fosse, Norteamérica, 1972

Alemania. 1931. Berlín

Un profesor británico llega a Berlín a enseñar inglés. Convive en una pensión con Sally Bowles, cantante norteamericana del *Kit Kat Club*. El profesor es seducido por el ambiente de liberación reinante. Ingresará así en un mundo en el cual confluyen las clases sociales, los niveles de poder y los afectos. En cualquier caso, la decadencia es inevitable.

Notas

¹ Bazin Andre: “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Rialp, p. 29, Madrid, 1990.

² Marlene Inventing Dietrich, A&E Television Networks, New York, 2000.

³ Gropius Walter: “Idee und aufbau staalichen Bauhauses Weimar”, Munich, 1923, citado en *Haus Andrea: Bauhaus*, Konemann, p. 19, España, 2000.

⁴ Sebrelí, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Sudamericana, p.

294, Buenos Aires, 2000.

⁵ Oswald Spengler (1880-1936) es un filósofo alemán de gran influencia en las capas de la burguesía conservadora cuya óptica anticivilizadora fue muy bien recibida por sus contemporáneos.

⁶ Spengler, Oswald: *Años decisivos*, Espasa Calpe, p. 75, Madrid, 1934.

⁷ Spengler, Oswald: op. cit., p. 104.

⁸ Garasa, Delfín Leocadio: "La posmodernidad y sus límites" en *La Nación Letras, Artes, Ciencia, La Nación*, Buenos Aires, agosto de 1988.

⁹ Garasa, Delfín Leocadio: op. cit.

¹⁰ Autores varios: *Cien años de cine*, *La Nación*, p. 369, Buenos Aires, 1996.

¹¹ "El ángel azul" en *Revista Audioclásica*, nro. 6, 3/97, p. 27, Larpress, Barcelona, 1997.

¹² Marlene. *Inventing Dietrich*, A&E Televisión Networks, New York, 2000.

¹³ Garasa, Delfín Leocadio: op. cit.

¹⁴ Torreiro M.: "El Ángel azul" en *Grandes joyas del cine clásico*, Altaya, Barcelona, 1997.

¹⁵ A partir del año 1927 se puso en práctica un plan de mecanización gradual. Gran Bretaña activa su programa de rearme mientras Alemania comienza su propio plan. La guerra mecánica forma parte del nuevo pensamiento militar.

¹⁶ Marlene. *Inventing Dietrich*, A&E Televisión Networks, New York, 2000.

¹⁷ "El Ángel azul" en *Revista Audioclásica*: op. cit.

¹⁸ Miles Barry, Paul Mc Cartney: *Hace muchos años*, Emecé, p. 85, Buenos Aires, 1999.

Bibliografía

Alvarez, A.: "Dadá follies" en *Página 30*, nro. 91, año 8, febrero de 1998.

Autores varios: "Cien años de cine", en *La Nación*, Buenos Aires, 1996.

Autores varios: *Enciclopedia ilustrada del cine*, Labor, Barcelona, 1969.

Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter: *Bauhaus*, Koneman, España, 2000.

Bayer, William: *The Great Movies*, Mondadori Editore, Verona, 1977.

Bazin, Andre: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1999.

Carnevale, Jorge: "Fuegos de un Angel", en *Clarín Cultura y Nación*, Clarín, Buenos Aires, julio, 2000.

Cozarinsky, Edgardo: *Borges y el cine*, Sur, Buenos Aires, 1974.

Garasa, Delfín Leocadio: "La posmodernidad y sus límites" en *La Nación Letras, Artes, Ciencia*,

La Nación, Buenos Aires, agosto de 1988.

Grimberg, Carl: *Historia Universal*, Entreguerras, Ercilla, 1987.

- Historia Universal, Segunda Guerra Mundial, Ercilla, 1987.
- Gubern, Román: Historia del cine, BABER, Barcelona, 1992.
- Haus Andrea: Bauhaus, Konemann, España, 2000.
- Higham, Charles: Marlene, Emece, Buenos Aires, 1979.
- Hobsbawm, Eric: Historia del Siglo XX, Crítica, Barcelona, 1997.
- Kandinsky: Grandes Pintores del Siglo XX, Globus Comunicación, Barcelona, 1996.
- Lemper, Ute: "El Ángel azul" en Revista Audioclásica, nro. 6, 3/97, p. 27, Larpress, Barcelona, 1997.
- Liddell, Basil Hart: "Demasiado poco y demasiado tarde, el rearme europeo" en Grandes hechos de la Segunda Guerra Mundial, América Nordis, Milán, 1972.
- Lo Bianco, Alicia y otros: "La venus de las pieles" en Clarín Espectáculos, Clarín, Buenos Aires, mayo de 1992.
- Marlene. Inventing Dietrich, A&E. Television Networks, New York, 2000.
- Max Ernest: Grandes Pintores del Siglo XX, Globus Comunicación, Barcelona, 1996.
- Miles, Barry, Paul Mc Cartney: Hace muchos años, Emece, Buenos Aires, 1999.
- Mondrian: Grandes Pintores del Siglo XX, Globus Comunicación, Barcelona, 1996.
- Risebero, Bill: Historia dibujada de la arquitectura occidental, Blume, Madrid, 1982.
- Romero, José Luis y otros: La aventura del hombre en la historia, El Ateneo, Barcelona, 1980, T. 1 y 2.
- Sebreli, Juan José: Las aventuras de la vanguardia, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- Spengler, Oswald: Años decisivos, Espasa Calpe, Madrid, 1934.
- Tabbia, Alberto: "Como los de la vida, los recuerdos del cine" en Revista La Nación, 4 de mayo de 1986.
- Torreiro, M.: "El Ángel azul", en Grandes joyas del cine clásico, Altaya, Barcelona, 1997.
- Toscano, Mario: "El pacto de acero" en Grandes hechos de la Segunda Guerra Mundial, América Nordis, Milán, 1972.
- Vita Finzi, Paolo: "Ideas de Spengler / Prusianismo y socialismo", en La Nación, Buenos Aires, septiembre, 1941.
- Zeltner, Kurt: Grandes guerras de nuestro tiempo. El tercer Reich, Bruguera, España, 1980.