

Lachen macht frei: comicidad y contrapoder en Cabaret

Adrián Huici
(Universidad de Sevilla)

Resumen: *Este artículo consta de dos partes: en la primera se hace un análisis antropológico y sociológico de lo cómico y del humor como discurso enfrentado al poder, al orden y a la jerarquía. En la segunda parte se analizan estos temas desde la perspectiva de la película Cabaret, vista como contradiscurso humorístico que ridiculiza la ideología nazi.*

Palabras clave: *Humor, propaganda, nazismo*

Abstract: *The present article is divided in two parts. The first is an anthropological and sociological analysis about the sense of humor like a weapon against power, order and hierarchy. The second is a study of Cabaret, a film whose comical viewpoint ridicules Nazi's ideology.*

Keywords: *Humor, propaganda, nazism*

I

Del homo ridens al animal político

1. Entre el hombre que habla y el hombre que ríe

De entre los numerosos intentos de definir la esencia de lo humano, (aquello que nos distingue definitivamente de los animales), el *homo sapiens*, el *homo loquens* o el *homo religiosus* son, posiblemente, los que mejor reflejan esa especificidad. A nosotros, sin embargo, nos interesa la risa y el juego, es decir, el *homo ludens* y el *homo ridens*¹, algo que compartimos con nuestros hermanos del reino animal, aunque podemos estar de acuerdo en que la risa, el sentido del humor de los humanos tiene poco que ver con los juegos y las diversiones de los simios, por ejemplo.

Nuestra aproximación a estas cuestiones tiene un objetivo muy concreto y limitado que parte de pensar la risa o el humor desde el punto de vista de su potencialidad comunicativa, de considerarlos como un elemento más del complejo sistema de comunicación del que nos hemos dotado los humanos y que, como resulta obvio, permite expresar simpatía, gozo, felicidad, pero también ironía, escarnio, burla, según sea el contexto, el sujeto *ridente* y, en su caso, el objeto que se considera risible.

Dando un paso más, pretendemos ver el papel que el humor, la sátira o la ironía pueden jugar en el terreno de la política. En primer lugar, porque consideramos a ésta como una actividad esencialmente comunicativa, ya que así lo vio el propio Aristóteles en su definición del ser humano como “animal político”, esto es, que vive en la polis, en sociedad, es decir: con otros, con los que se relaciona y comunica. Y ese hincapié en lo político puede vincularse con una forma peculiar de la comunicación y de masas, como es la propaganda.

En segundo término, el vínculo entre política, risa y propaganda pasa por la definición que manejamos para este último concepto. Propaganda, como se sabe, es una forma de la comunicación de masas orientada ideológica y políticamente para la persuasión de esas masas con el fin de conseguir adhesión y consentimiento hacia un líder o una causa política o religiosa.

Hasta aquí nada distingue a la propaganda de la comunicación política en general, ni siquiera de la publicidad. Por tanto, debemos buscar algún elemento que defina mejor el fenómeno, aunque no le pertenezca en exclusiva. Pensamos que ese componente que, de alguna manera, le confiere a la propaganda su sello distintivo (aunque no sea exclusivo) es el poder. Queremos decir con ello que la finalidad última de quien o quienes ponen en marcha esa maquinaria comunicativa, con las

1 Acerca del juego como constituyente humano, pueden consultarse los textos ya clásicos de J. Huizinga (1980) y R. Caillois (1977)

características que hemos mencionado, es la consecución o conquista del poder², si no se lo posee, o su conservación, si se lo tiene.

Precisamente, la consideración del poder como elemento definitorio de la propaganda es la que nos permitirá conectar con el humor y la risa. ¿Qué tiene que ver el poder y la propaganda con la risa? Mucho, si consideramos que, en determinados aspectos, la risa puede funcionar como fuerza subversiva ya que, al volver risible a los gobernantes o a sus instituciones y a sus símbolos, puede conseguir que el común de las gentes les pierda el respeto y, por lo tanto, que comience a pensar que, tal vez, no debería someterse a ellos, sobre todo cuando se los considera opresivos, o injustos, o sencillamente incompetentes. Podemos tener por seguro que la risa es uno de los instrumentos más poderosos para que los hombres pierdan el temor a su señor. Con ello, se deja al poder sin una de sus armas más eficaces para el control y el dominio: el miedo, ya que resulta difícil temer o respetar a quien se ha dejado en ridículo, o de quien se han revelado sus aspectos más vulgares y pedestres, en contraste absoluto con el boato y las liturgias del poder. De más está decir que el miedo como instrumento de control social no es exclusivo de las dictaduras y que, desde la irrupción de los *mass media*, no ha dejado de utilizarse por ningún sistema político.

Miedo al comunismo, miedo al holocausto nuclear, a los islamistas y a los inmigrantes; miedo a la gripe aviar, a la crisis, al sida y a los bárbaros, en general. Solo varían las circunstancias y los nombres, pero la idea es siempre la misma: asustar para obtener una renta política. Para ello, basta con mostrarnos las torres del 11 de setiembre cayendo una y otra vez, o las barcazas repletas de inmigrantes que, lógicamente, vienen a quitarnos nuestros puestos de trabajo, etc. Insistimos, todo con la invalorable colaboración de los medios de comunicación. Es por ello que el sociólogo Enrique Gil Calvo, al escribir sobre este tema, dio a su libro un expresivo título que, de alguna manera, define toda una época, la nuestra: *El miedo es el mensaje* (2003).

Cuando reímos, en mayor o menor medida, nos sacudimos el miedo que nos atenaza, inclusive, como dice Umberto Eco, cuando se trata de la generadora de miedo por excelencia, la muerte:

Y si nos reímos, sonreímos, bromeamos, planeamos sublimes estrategias de lo risible (...) es porque somos la única especie que, sin ser inmortal, sabe que no lo es. (...) Lo cómico y el humorismo son la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea insoportable de la muerte, o de urdir la única venganza que le resulte posible contra el destino o los dioses que lo quieren mortal (1998: 54)

2. La risa es cosa seria

Miedo, poder, propaganda: como se ve, son conceptos que, de una manera u otra —y sin forzar los vínculos— podemos relacionar con la risa, con lo cómico o el humor. Pero antes de examinar de qué forma se producen esos vínculos, debemos aproximarnos un poco más a esta facultad humana que va de la sonrisa a la carcajada. Para ello, contaremos sobre todo con la guía de sociólogos y antropólogos, que son

² Al respecto, véase Huici, A (1996) y Pineda, A. (2006)

quienes más se han ocupado del tema, aunque no olvidamos que también la filosofía, especialmente en la figura de Henry Bergson (1990), y la psicología recordemos el libro que Freud (1998) dedica al chiste han hecho alguna reflexión al respecto.

Sería prolijo, y nos alejaría de nuestro objeto, el pretender desvelar ahora las raíces del sentido de humor o de lo cómico, ni siquiera como una mínima puesta al día bibliográfica. Más útil nos resultará aproximarnos a las consecuencias, a los efectos - por emplear terminología comunicativa- sociales e individuales de lo cómico. No obstante, digamos que, según Berger (1997: 11), la comicidad surge siempre de una incongruencia o de un desajuste entre nuestras expectativas y la realidad. Lo cómico, insiste este autor, y ello encaja perfectamente con el propósito de este trabajo, suele aparecer como una intrusión que irrumpe, de manera inesperada en un segmento de la realidad a la que solemos llamar “seria”. Berger lo ejemplifica especialmente con una de las variantes de lo cómico que es lo absurdo: “Lo absurdo es una representación descabellada, grotesca, de la realidad”. Y de inmediato nos recuerda la gruta que está en la etimología de *grotesco*, referida a esas extrañas figuras pintadas en las paredes de una caverna. Así, lo absurdo, lo grotesco implica que:

...dejamos el mundo de la realidad iluminado por la luz del sol para adentrarnos en una gruta oscura y entonces, de improviso, nos encontramos con unas imágenes desconcertantemente raras. Si la experiencia es lo bastante intensa, uno se sumerge en otra realidad y el mundo exterior pierde, al menos momentáneamente, su condición de realidad. (ob.cit.: 283)

Nos demoramos en la cita ya que nos permite pasar a la cuestión de los efectos de la risa a la vez que, más adelante, nos servirá para comprender mejor la función del Kit Kat Club, el cabaret berlinés de la película homónima.

Berger insiste en que esta irrupción de lo cómico como una especie de sub-realidad tiene alguna similitud con el campo de las religiones. Lo cómico podría equipararse a lo que Rudolf Otto (1999) llama lo *numinoso*, o lo sagrado que, según su famosa definición, constituye un misterio tremendo y fascinante ya que implica la confrontación con lo extraño, con lo “absolutamente otro”. Al respecto, Berger indica que el orden social, cuando funciona, proporciona al individuo apariencia de solidez y sensación de realidad. Pero, a pesar de ello, ese orden está siempre expuesto a sufrir alteraciones, que se producen fundamentalmente por la intrusión de otras realidades. Lo sagrado es una de las intrusiones más importantes que puede experimentar una sociedad, y la otra es lo cómico que “...cuando se manifiesta con toda su fuerza, genera una fascinación análogamente ambivalente [a lo sagrado]” Ambos generan seducción a la vez que producen ansiedad ya que si se permite que se impongan constituyen una amenaza contra la realidad. Berger insiste en ese carácter amenazador de lo cómico y lo sagrado y en esa necesidad de controlarlo:

Al igual que ocurre con lo sagrado, lo cómico debe ser contenido, domesticado, a fin de evitar que su amenaza potencial contra el orden social se haga realidad. En el caso de lo cómico se puede observar una gradación de la amenaza, desde el humor inofensivo o inocente hasta la inversión grotesca de todas las normas aceptadas. (ob.cit.: 120)

Obviamente, en el caso de las religiones, la “domesticación” de lo sagrado se traduce en su institucionalización y en su circunscripción a lugares y tiempos concretos. En

cuanto a lo cómico, las estrategias de control son diversas y, aunque las trataremos más adelante, digamos que éstas van desde las más extremas, como la prohibición, a las más conciliadoras, como la institución de determinadas fiestas, limitadas a momentos u ocasiones muy concretos, cuyo ejemplo paradigmático es el carnaval.

Pero, antes de centrarnos en lo cómico como amenaza para el poder instituido, sea éste político o religioso, es preciso insistir, ampliar la mirada sobre los efectos de esa experiencia de irrupción y subversión que modifica la realidad cotidiana. El humor, dice Berger, representa una visión profunda de la realidad puesto que lo cómico implica también una facultad cognitiva que ofrece percepciones concretas de la misma. A veces, sigue diciendo el autor, un buen chiste o un dibujo humorístico, pueden desvelar mejor una realidad social que cualquier tratado científico (ob.cit.: 128)

Evidentemente, cuando se habla de “desvelar” la realidad social, es inevitable asociarlo con el concepto de ideología del joven Marx, en el sentido de engaño o velo que encubre la realidad para perpetuar las relaciones de dominación ya que los oprimidos carecen de los instrumentos para conocer la maquinaria (en sentido figurado y literal) a la que están sujetos.

Luego, podemos ver que, a medida que recorremos el territorio de lo cómico, aparece recurrentemente esa dimensión de percepción de la realidad que implica conocimiento, revelación y ello, inevitablemente, lleva a la postulación de una conciencia crítica que, de forma inexorable, entrará en colisión con la dimensión institucional de lo social o, más crudamente, con el poder en todas o casi todas sus instancias. Incluso cuando Freud (1998: *passim*) dice que el chiste, igual que los sueños, constituye una forma de gratificación sustitutoria pero, especialmente, una vía de hacer realidad un deseo, está incidiendo en ese carácter “libertario”, para llamarlo de alguna manera, del humor y de lo cómico.

3. Reir del poder o el poder de reir

En esa vía libertaria por la que nos puede encaminar el humor, éste se presenta como un instrumento para superar o violar algunos de los tabúes sociales más fuertes, los que más constriñen nuestros impulsos naturales: el tabú sobre la agresividad y sobre la sexualidad. Dice Berger que los chistes:

...son una manera de eludir el tabú que prohíbe las acciones agresivas (...) un tabú que existe necesariamente bajo una forma u otra en toda sociedad humana. Este suele ser el camino menos arriesgado. Y no sólo bajo los regímenes represivos. (ob.cit.: 103)

Es decir que, frente a la idea hobbesiana de la violencia como patrimonio exclusivo del Estado-Leviatán, el humor, el chiste, se levantan como una instancia relativizadora de esa gran losa cuyo peso amenaza a todos los individuos. De allí que, ni siquiera bajo las dictaduras más feroces, los hombres dejen de hacer chistes, aun cuando destilen el más negro de los humores.

La reputada antropóloga Mary Douglas también ve en lo cómico, en el humor, un instrumento que determinadas clases sociales o grupos utilizan para contrarrestar o, directamente, atacar el poder dominante y sus dispositivos de control social e

individual. Inclusive, la risa puede representar una relajación de las clasificaciones. Todos sabemos que, como dice Borges, “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria” (1989), por lo tanto, siempre hay alguien –persona o institución- que nos impone una visión del mundo clasificado según un determinado criterio que inevitablemente estará teñido de una ideología –y, a veces, de unos intereses-concretos. Al respecto, Antonio García Gutiérrez dedica su interesantísimo libro *Desclasificados* a mostrar cómo el ejercicio de clasificar es, sencillamente, un ejercicio de poder ya que existe una “violencia de la clasificación”. En efecto:

El acto de clasificar no supone más que una prescripción, o una proscripción, que deja poco margen a la apelación (...) Clasificar supone enviar al exilio a todos los órdenes posibles, salvo al autorizado por el poder (2007: 34-35)

Se puede ver, en este mínimo cuadro que hemos presentado sobre los efectos del humor, que pareciera inherente a la risa, a lo cómico, el oponerse permanente y sustancialmente al poder. O dicho a la inversa, que el poder no puede ejercerse plenamente mientras sus representantes e instituciones resulten risibles. El humor es una manifestación de libertad y rebeldía, no sólo ante el poder humano, sino también ante las fuerzas ciegas y arbitrarias que nos aniquilan: la enfermedad, la vejez y la muerte, tal y como se refleja en el texto de Umberto Eco citado anteriormente.

El ejercicio del poder, su efectividad, como es bien sabido, no reposa únicamente en la fuerza de las bayonetas. El gobernante, el jerarca, debe obtener una cierta forma de aceptación o asentimiento por parte de los gobernados. Para ello se utilizan determinadas narrativas que funcionan a modo de instancia legitimadora: mitos o relatos que justifican la necesidad de que tal individuo o dinastía sean los que mandan. Por ejemplo, la procedencia divina del linaje real, o la necesidad quirúrgica de extirpar un cáncer (normalmente, el comunismo) que amenazaba el cuerpo de la nación, como justificación de un golpe de estado.

En este sentido, se podría considerar que el humor político, en especial el chiste, dirigido contra los detentadores u ostentadores del poder o de las instituciones constituye un verdadero contra-relato que, al burlarse o ridiculizar dicho poder, lo despoja de toda solemnidad y relativiza su discurso, pone al descubierto sus entretelas y su intento de legitimación a partir de la manipulación de las emociones entre las que, además del patriotismo, el miedo no ocupa un lugar menor.

El chiste permite ver, aunque sea fugazmente, al general carnicero agazapado tras la figura del cirujano que se ha ofrecido a librarnos del mal; y en las células sanas que, según nos dice, “inevitablemente” se deben cortar para extirpar el tumor, a los miles de muertos y desaparecidos generados por los Pinochets o Videlas de turno. Obviamente, ningún dictador perdió el poder por unos cuantos chistes, por buenos e ingeniosos que fueran, pero sí que su imagen puede ser socavada o relativizada por el ejercicio del humor. Recordemos que para Mary Douglas, el bromista es “un gran relativizador” capaz de disolver la realidad, aunque sea por unos instantes para que la imaginación llene el vacío resultante (1975: 90 y ss, en Berger, 1997: 132).

Para alguien que ama el poder de forma irrestricta y absoluta, términos como “relatividad” e “imaginación” resultan amenazantes. ¿Habrà que recordar, al respecto, que para la Junta Militar argentina de los años setenta Einstein era un judío

peligroso y que buena parte de los treinta mil desaparecidos del régimen eran artistas y científicos de todo tipo, es decir, personas que ejercían la imaginación?

Por ello, por lo que tiene de contra-relato y de escarnio y relativización, el humor puede funcionar como un instrumento dirigido contra el poder y, en ese sentido, vincularse con la propaganda o, para ser más precisos, con la contra-propaganda.

4. Nada es sagrado: humor y ritual

4.1. La teatrocracia

Pero, además de la fuerza y las estrategias narrativas, el gobernante dispone de otros mecanismos para imponerse: mecanismos destinados a impresionar y a intimidar con su majestuosidad, con la inconmensurable distancia establecida entre el pueblo llano y los jefes. Nos referimos a los rituales y liturgias que el funcionamiento público del mando exige e impone (a veces con riesgo para la propia vida de los ciudadanos en caso de incumplimiento), y que derivan en una teatralización, o espectacularización del poder. O, como dice Georges Balandier en su ya clásico *El poder en escenas*:

Tras cualesquiera de las disposiciones que puede adoptar la sociedad y la organización de los poderes encontraremos *la teatrocracia* -ya que todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral. (1994: 15-16)

El ejercicio del poder, en democracia o, muy especialmente bajo la opresión de los sistemas totalitarios, implica el establecimiento de una verdadera liturgia (conocida en sociología como “religión civil”) con sus gestos, sus palabras y sus oficiantes, sus ritos y su calendario: apertura de la legislatura, elecciones, funerales de estado, desfiles militares, y muchas otras ceremonias que van puntuando el decurso del año.

Por supuesto, todo ello, con ostensible exhibicionismo de los símbolos tangibles del poder, como banderas, insignias, alfombras rojas, pendones, escudos, tarimas y tronos para las máximas autoridades, coronas, cetros, bastones de mando, tocados de plumas, brazaletes, entorchados y, por supuesto, la música: desde la trompetería y la fanfarria a los himnos, las marchas o las canciones patrióticas, etc.

No necesariamente, el boato del que se rodea el poder ha de ser descalificado, sin más, como una mera estrategia de dominio. En un sentido amplio, cierta dosis de ceremonia es necesaria para su ejercicio: el poder requiere de ese distanciamiento marcado por las alfombras rojas, el armiño, los dorados y el terciopelo; por las reverencias y otras fórmulas de respeto, y lo requiere para distinguir al que manda de los que obedecen. El gobernante debe investirse del halo de lo extraordinario ya que si los gobernados no percibieran diferencia o distancia alguna, posiblemente no verían ningún motivo para la obediencia.

La teatralidad o espectacularización, dice el ya citado Balandier, constituye nada menos que una forma de obtener subordinación: “Todo poder político acaba

obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad”. Esta representación, sigue diciendo:

...implica separación, distancia; establece jerarquías; cambia aquello a cuyo cargo se halla (...) Las manifestaciones del poder se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlos. (ob.cit.: 23)

4.2. Risa contra rito: más allá del mito

Como se ve, hay una transición casi imperceptible entre producir un distanciamiento (necesario, tal vez) y generar obediencia o reafirmar el poder y lo instituido. Este último efecto se refuerza aún más si cabe con los rituales. Sin entrar en una cuestión que los antropólogos, y otros estudiosos siguen discutiendo todavía hoy: la definición de rito y su relación con el mito, digamos, sintetizando mucho, que se trata de una dramatización realizada por medio de gestos y acciones, palabras y fórmulas (que, en algunos casos, pueden representar un mito concreto) que, en un ceremonial más o menos complejo, se repiten siempre del mismo modo y por el mismo orden.

Al poder le interesa el rito, y ello porque de una parte, reafirma su carácter litúrgico-sagrado ya que, en su origen aparece el mito, la magia o la religión. Por otra parte, ese carácter o vínculo con lo sacro-religioso, implica una condición de obligatoriedad: los ritos deben cumplirse con obediencia ciega, repitiéndose -como hemos dicho- siempre del mismo modo, lo cual termina produciendo un automatismo que acaba por anular el pensamiento crítico-reflexivo: algo que interesa mucho a los que mandan. Ernst Cassirer se refiere a los ritos extremos con que los nazis sometían a la sociedad alemana, y dice de ellos:

Son tan rigurosos, regulares e inexorables como aquellos ritos que encontramos en las sociedades primitivas (...) Nadie podía andar por la calle, nadie podía saludar a su vecino o a su amigo sin ejecutar un rito político. E, igual que en las sociedades primitivas, el descuido en uno de esos ritos establecidos ha significado la desgracia y la muerte (y) se convierte en un crimen de lesa majestad contra el caudillo y el estado totalitario. (1968: 336)

El sometimiento ritual de una sociedad o grupo humano constituye un ejercicio de poder ya que, según los antropólogos y sociólogos, el rito funciona como un elemento de ordenación social y, como dice Balandier, contribuye a la integración del individuo dentro de una cultura, a la gestión de lo correspondiente a lo sagrado y a la manifestación del poder (ceremonial político). “El rito remite a las prácticas que se ocupan explícitamente del orden y el desorden...”, y, más adelante, este autor insiste en la idea de que el rito:

...es un proceso adoptado con un fin; es una liturgia y, en cuanto tal, implica episodios ordenados (...) Impone la idea de un orden global al cual contribuye y en el cual participa. (1989: 30)

La risa, el humor, funcionan no sólo como un contra-relato, como decíamos más arriba, sino que, ampliando más sus potestades, podemos decir que actúan también como un contrapoder, en tanto que son capaces de mostrar la desnudez del rey, de

dinamitar todo el *atrezzo* con que se busca impresionar al pueblo, de poner en evidencia el ridículo y la rigidez artificiosa de los gestos y la palabra de los “grandes hombres”.

La ya citada antropóloga Mary Douglas entiende que la broma, el chiste, constituyen, precisamente, un anti-rito:

El mensaje de un rito corriente es que los patrones ordenados de la sociedad son ineludibles. El mensaje del chiste es que es posible eludirlos. Un chiste es, por su propia naturaleza, un anti-rito. (ob.cit: 103)

La risa, la fiesta, la sátira o el carnaval constituyen, potencialmente y, a veces, efectivamente, un contrapoder ya que tienen la capacidad de subvertir el orden sacrosanto e impuesto para proponer un mundo alternativo. En relación con la risa medieval, con sus carnavales y fiestas de los locos, dice Bajtin, que ésta “...construye su propio mundo frente al mundo oficial, su propia iglesia frente a la iglesia oficial, su propio estado frente al estado oficial”. (1990: 88)

Y existe, todavía, una razón más por la que el poder no tolera bien el humor, y es que, como dice Berger, esa risa a la que se refiere Bajtín es una risa liberadora: “Permite al menos un triunfo transitorio sobre el miedo, incluido el miedo a la muerte” (ob.cit.: 151).

Al respecto no está demás recordar aquí el meollo de *El nombre de la rosa*, la novela de Umberto Eco en la que un monje-bibliotecario fanático y ciego, Jorge de Burgos (malvado *alter ego* de Jorge Luis Borges) guarda celosamente y, finalmente, destruye el Libro Segundo de la *Poética* de Aristóteles que trataba sobre la comedia y lo cómico. ¿Cuáles son las razones del perverso monje? Precisamente, lo que hemos indicado: la risa libera al hombre del miedo y si los simples, el pueblo llano pierden el miedo, ¿cómo mantendrá la iglesia su poder?, ¿de qué manera podrá imponer su cosmovisión y sus jerarquías? Veamos sólo una muestra de las palabras que Eco pone en boca de Jorge refiriéndose al libro de Aristóteles y a la risa:

La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es el temor a Dios (...) Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración de destruir la muerte a través de la emancipación del miedo ¿Y que seríamos nosotros, criaturas pecadoras, sin el miedo (1997: 679)

Las palabras del monje ponen de manifiesto con meridiana claridad el peligro que la risa representa para el orden establecido por Dios y, por añadidura, para todo aquel que establezca un orden terrenal legitimado por el plano de lo divino. Por ejemplo, la monarquía³.

La risa cuestiona el poder y su orden porque su carácter es subversivo, antijerárquico, está en las antípodas de las divisiones sociales y de la creencia en la superioridad de un hombre sobre otro, lo cual, evidentemente, es una verdadera carcoma que va minando los cimientos del poder, político, religioso o de cualquier otro tipo. Y

3 Aquí no estaría de más recordar la portada de la revista *El Jueves* en la que se caricaturizaba a los Príncipes de Asturias, que aparecían en una postura sexual. El escándalo que provocó dicha portada alcanzó la categoría de sacrilegio y llevó a sus autores a los tribunales.

precisamente por ello, porque cuestiona al poder y a los poderosos, es por lo que podemos decir que el humor, lo cómico y su manifestación física más evidente, la risa o la carcajada, pueden considerarse una forma de contra-propaganda ya que, como hemos dicho al comienzo de este trabajo, el objetivo último de la propaganda es precisamente el poder: su conquista o conservación.

4.3. La sátira en el tiempo

La sátira, la burla, lo grotesco, la caricatura o el sarcasmo han sido, desde siempre, armas empleadas para atacar y derribar gobiernos, instituciones o grupos de poder. Sin pretensiones históricas, debemos recordar el escarnio al que, desde sus comedias, sometía Aristófanes a sus contemporáneos, sin que siquiera se salvara el mismísimo Sócrates, como puede verse en *Las nubes*.

La Reforma protestante iniciada por Lutero utilizó profusamente la caricatura y los grabados de Lucas Cranach para escarnecer de la manera más feroz y soez al papado y al clero. Respecto a los luteranos, en su hermoso libro *Una historia de la alegría* (2008), Bárbara Ehrenreich dice que Lutero potenció de forma notable la inclusión de cantos e himnos, muchos de ellos de composición propia, que favorecían el sentimiento de “solidaridad y espíritu comunal”, lo que representó un claro distanciamiento con el silencio y la pasividad por parte de los fieles con que se celebraba la misa católica.

Contrariamente a la imagen de seriedad y austeridad puritanas que hoy podemos tener, el primer movimiento protestante no se privó, siquiera, de la tradición del carnaval sino que, antes bien, hizo un buen uso de ella, lo que en el contexto en que estamos escribiendo significa un uso estrechamente vinculado con el ataque al poder de Roma y destinado a estimular la insurgencia. Dice Ehrenreich:

A inicios de la Reforma, cuando Lutero quemó en público la bula papal que lo condenaba, sus seguidores no respondieron con plegarias ni aleluyas, sino que desfilaron por las calles de Wittenberg acompañados por músicos y por alguien vestido como el papa, cantando y riendo. La procesión, la música, la parodia del papa, son todas tradiciones del carnaval; la diferencia está en que, en Wittenberg, los celebrantes iban más allá de la parodia” (ob.cit.: 112)

Hay que mencionar también la extensísima utilización de la caricatura por los revolucionarios franceses contra la iglesia y la monarquía. La propaganda revolucionaria, por medio del humor y otros recursos, ataca directamente al viejo orden (el Antiguo Régimen) y promueve un caos y un desorden que, en ocasiones, se llamó precisamente “Fiesta Revolucionaria”. Pero, puesto que hemos dicho que el objetivo es el poder, cuando un movimiento subversivo, con su propaganda revolucionaria triunfa es decir, cuando consigue desbaratar y destruir el viejo orden, lo que suele ocurrir, casi sin excepción, es que los vencedores, aquellos que promovían el desorden, de inmediato lo excluyen para instaurar *su* nuevo orden, a veces implantándolo con más rigidez y defendiéndolo con más severidad que en tiempos pretéritos.

En 1789, los revolucionarios lo reordenan todo, inclusive el calendario y los nombres de los meses, y excluyen cualquier tipo de fiesta que no sean las indicada en la nueva

liturgia, revolucionaria, pero liturgia al fin y al cabo. Algo similar ocurrió, también con la Revolución Rusa en un terreno tan sensible a los cambios sociales como es el arte. Los primeros revolucionarios promueven, como una forma de atacar la mentalidad burguesa y realista, el arte vanguardista y abstracto, la subversión y la ruptura con la tradición. Sin embargo, una vez que Stalin se aposentó en el Kremlin, se restableció el viejo orden realista en la pintura, o se amenazó desde el Pravda (por indicación directa del propio Stalin) con “funestas consecuencias” al compositor Dimitri Shostakovich si persistía en componer música vanguardista.

4.4. Cristianismo: De la fiesta a la penitencia

Resulta, pues, evidente que la risa y el humor generan siempre las sospechas, el temor y el rechazo de los guardianes del orden, o de aquellos que, como los primeros constructores del cristianismo, pretendían una institucionalización (una “ordenación”, podríamos decir) de la doctrina. Bárbara Ehrenreich dedica muchas páginas de su ya citado libro a explicar cómo el primer cristianismo poseía un tono festivo y de celebración de lo terrenal y lo corporal que, poco a poco, fue arrinconado, domesticado y casi totalmente excluido de la iglesia. Y algo parecido ocurrió con los primitivos hebreos que, al parecer, realizaban prácticas orgiásticas y festivas hasta que la religión mosaica se pronunció contra ellas.

Según la autora citada, durante los primeros tiempos, los cristianos cantaban, bailaban y bebían en los templos, durante la misa, ceremonia en la cual las mujeres jugaban un papel muy importante ya que, durante las danzas, agitaban libremente sus cabellos, señal de que gozaban de un *status* muchos más liberal del que desempeña incluso hoy en el seno de la iglesia. Dice al respecto Ehrenreich:

En la actualidad poco se sabe de lo que realmente hacían los cristianos de los siglos I y II (...) pero la opinión generalizada es que (...) se reunían en hogares de los creyentes y el ritual central era una comida compartida, regada sin duda, con la bebida preferida de Jesús, el vino. Hay razones para creer que también cantaban y en ocasiones acompañaban las canciones con música instrumental (...) Es muy probable que los cristianos también bailasen...(ob.cit.: 150)

Una vía para suponer con bastante certeza que los cristianos primeros vivieron su religión con un espíritu festivo en el que se pueden reconocer sus vínculos con las religiones orientales, incluso con el culto a Dionisio, el dios de la orgía, la tenemos en los escritos de Pablo y otros prominentes cristianos que se manifiestan contra el baile o el pelo suelto en la mujer. Bárbara Ehrenreich señala que en la Carta a los Corintios, Pablo indica que la mujer debe mantener la cabeza cubierta en la iglesia.

Si algo se sabe de Pablo –dice nuestra autora- es que le preocupaba mucho que el cristianismo fuese aceptable para los romanos y, por tanto, lo menos parecido posible a otras religiones orientales, con sus alborotadas mujeres danzantes (ob.cit.: 75)

Podemos reafirmarnos, pues, al examinar los orígenes del cristianismo, en el *leit motif* de este trabajo, a saber: que el humor, la risa, la fiesta y el baile representan una amenaza para el poder establecido y, en nuestros términos, una forma de contra-propaganda que casi siempre es combatida, censurada o, en el mejor de los casos,

institucionalizada con el fin de desactivar su carácter subversivo. ¿Por qué semejante fobia contra la alegría? se pregunta Ehrenreich. Su respuesta abunda en nuestra tesis: poder y orden. La iglesia se arroga el derecho a ser la exclusiva mediadora entre Dios y el hombre, y cualquier intento personalizado, como el de los místicos, por ejemplo, se considera un atentado a su autoridad (ob.cit.: 93)

Verdaderamente, detrás de ese espíritu represivo podemos percibir miedo, el miedo consuetudinario al desorden siempre amenazante para quienes se aferran al *statu quo*, el miedo creciente a los pobres que, en la Alta Edad Media, comienzan a preguntarse por qué los ministros de la iglesia viven como príncipes, legitimando la autoridad de unos señores que los esclavizan, mientras ellos están sumidos en la miseria y las hambrunas. De allí que la iglesia medieval tuviese que enfrentarse a múltiples movimientos contestatarios, como el de los cátaros o los albigenses, que fueron reprimidos con infinita brutalidad, pese a ser cristianos.

4.5. El Capital no ríe

Pero esta oleada represiva traspasa los límites de la Edad Media y llega también a la modernidad. En el siglo XVI los poderes constituidos en Europa prosiguen con su descalificación de la fiesta, a la que consideran vulgar y peligrosa. De ello no se salvaron, siquiera, los deportes populares que, frente a los practicados por la aristocracia (caza o tiro con arco) tenían un claro carácter festivo y en los que, a menudo, participaban juntos hombres y mujeres. Si a ello le sumamos comida y vino en abundancia... Existen testimonios del siglo XVI sobre juicios emprendidos en Inglaterra contra "...malhechores que se dedican al ilícito juego del fútbol, que deriva en altercados y desórdenes" (ob.cit.: 228)

Como puede verse, más que el rechazo de la alegría en sí, del baile y de la fiesta, lo que trasunta ese espíritu represivo es el temor a que los pobres se reúnan y se manifiesten libremente, porque esa libertad que da el reír puede llegar a generar el anhelo de preguntarse por qué unos mandan y otros obedecen. En verdad, lo que existe es un gran miedo a que los oprimidos pierdan el miedo.

Las cosas no mejoran con la consolidación del capitalismo, de la mano de luteranos y calvinistas, ya que ello supuso el sometimiento de la clase trabajadora a una rígida disciplina en la que la pérdida de tiempo o el ocio eran pecado y donde la virtud consistía en presentarse sobrio y puntual a la fábrica, durante seis días a la semana. Dice Ehrenreich:

...los encargados de hacer dinero consideraban las viejas diversiones y pasatiempos como una pérdida de un recurso valioso (...) Desde la perspectiva del capitalismo emergente –implacablemente centrada en el saldo final- las festividades no tenían nada que ofrecer. No eran más que otro hábito nocivo del que había que librar a las clases bajas. (ob.cit.: 106-107)

Como decíamos, el calvinismo constituyó un aliado poderoso de los enemigos de la fiesta y jugó un papel fundamental al convencer a mucha gente de que el trabajo constante era bueno para sus almas mientras que la fiesta y el ocio eran sinónimos de condenación.

5. Válvula de seguridad

Pero, igual que ocurre en el mundo de la física, donde cualquier aumento de la presión al que no se le ofrece una válvula de escape o seguridad, resultará en un estallido violento; del mismo modo que el capitalismo tuvo que dejar de apretar la soga en el cuello de los trabajadores para evitar ese estallido que ya había ocurrido en Rusia en 1917, y así se inventó el Estado del Bienestar o el “capitalismo de rostro humano”, también los serios y avinagrados represores de la fiesta, los enemigos del baile y la carcajada; los guardianes del autocontrol y el orden, tuvieron que aliviar la presión y permitir, por supuesto que perfectamente acotada en el tiempo y en el espacio, algún tipo de manifestación festiva.

A esa válvula de escape se la llamó, en sus expresiones colectivas, carnaval o fiesta de los locos, y no deja de ser significativo que estas celebraciones nacieran en el seno mismo de la iglesia, que fue quien las promovió. En su manifestación más individualizada, esta permisividad (siempre limitada, no lo olvidemos) se encarna en la figura del bufón y del juglar: un loco, bromista o, a veces, idiota que habita en las cortes, con cierta libertad para decir lo que a las personas “normales” les costaría caro. Los antropólogos utilizan, para designar a estos personajes, un término que de alguna manera engloba a todos ellos: se trata del *trickster* o espíritu burlón, bromista irredento que pone en jaque a la autoridad y a sus instituciones.

5.1. Carnaval y fiesta de los locos

El carnaval es una creación europea medieval, aunque se reconozcan en él antecedentes de tanta enjundia como las saturnales romanas. En esto, como en tantas otras cosas, el cristianismo no hace sino adaptar elementos del paganismo. Respecto a las fiestas romanas, dice Jacques Heers:

Mientras duraban, nadie vestía la toga ni otro signo de dignidad (...) En todas las casas la servidumbre se tomaba unos días de vacaciones; en la mesa los dueños se servían ellos mismos o, como juego, servían a sus esclavos. Por la noche, la multitud exultante invadía la calle dando gritos de alegría (¡Saturnalia!) y entregándose a toda suerte de bromas de variado gusto. La fiesta se encaminaba hacia el Carnaval...(1988: 22)

El carnaval es, entre otras cosas, un intento de la iglesia por sacar de los templos las risas y el baile que, al parecer, persistían aún en los siglos XII y XIII. Puesto que tales conductas parecen difíciles de erradicar, y puesto que por las razones que hemos indicado, no es conveniente privar totalmente al pueblo de sus ocasiones de risa y jolgorio, bajo riesgo de revuelta, se llega a un compromiso: se podía bailar, cantar, beber y parodiar a las autoridades, pero fuera del ámbito físico de la iglesia y según un calendario convenido.

En lo que a nosotros interesa, el carnaval y la fiesta de los locos contienen en sí una verdadera potencialidad subversiva (que, en ocasiones, se hizo realidad) bajo los aparentes juegos del mundo del revés donde, igual que en las Saturnales, se liquidan (por un tiempo) las jerarquías y las diferencias de clase. En la fiesta de los locos, por ejemplo, los propios clérigos celebraban una parodia de la misa que, incluso hoy (tal vez, más que nunca) resultaría realmente escandalosa: un oficiante borracho, con la ropa ritual puesta del revés, que suelta ventosidades y devora salchichas en lugar de

hostias a la vez que remata las oraciones, repletas de obscenidades, con sonoros eructos en lugar del consabido amén, todo ello entre las carcajadas de un público enfervorizado por el alcohol y otras licencias corporales.

Dice la ya muchas veces citada Ehrenreich (ob.cit.: 108-109) que no conocemos exactamente cómo la gente interpretaba las burlas festivas a reyes y poderosos, si era sólo diversión o tenía un trasfondo político. Pero sí que se sabe que con posterioridad a la Edad Media, desde el siglo XVI en adelante, muchas rebeliones armadas comenzaron a utilizar la fiesta y sus máscaras como tapadera a la vez que intentaban que la subversión de las jerarquías dejase de ser algo meramente festivo y se convirtiese en permanente.

5.2. Bufones, locos, payasos

Estas figuras, tan familiares e identificadas con la Edad Media, pertenecen, en primer lugar, a la mitología. El bufón es un personaje a medio camino entre los dioses y los hombres, por lo que participa de lo sagrado, lo que lo vuelve fascinante a la vez que temible, y de lo humano. Dice, al respecto, Georges Balandier:

En todos los universos culturales, el imaginario colectivo ha dado forma y vida a personajes capaces de transformarse tanto en dioses o héroes como en bufones, y de actuar a la inversa de las normas y códigos (1989: 30-31)

Como hemos dicho, estos personajes son llamados *tricksters*, y se trata de seres al margen, separados del resto de los hombres por una impureza original, o por algún rasgo de personalidad inquietante, como la locura o la debilidad mental, que los relega al papel del “otro” a la vez que trasuntan comicidad. Con ellos, sigue diciendo Balandier:

...los límites se borran, las categorías y las clasificaciones se enredan, los valores y las obligaciones pierden fuerza. Perturban, transgreden, subvierten; desafían a los poderes y a la potencias superiores (...) A una lógica del orden, oponen una lógica de lo contradictorio y de la incertidumbre (ob.cit.: 131)

Se trata, por tanto, del modelo de bufón de la corte: la contrafigura del rey. La palabra inconveniente, las verdades incómodas, la burla o la sátira, la ruptura de las normas constituyen su territorio, pero sus funciones están perfectamente institucionalizadas, tanto como lo están las de reyes y sacerdotes. Por eso, incluso, cada uno de ellos debe vestir acorde con su rol. Podemos incluir en la prosapia de los bufones a los espíritus burlones que perturban con sus bromas a todo el mundo, sin excepciones y que, según decía Mary Douglas, son grandes relativizadores que, en cierto modo, “disuelven” la realidad.

La literatura popular, y la culta también, está poblada por estos personajes, como el famoso Till Eulenspiegel, que inspiró el poema sinfónico homónimo de Richard Strauss, o el protagonista de *Le roy s'amuse*, de Victor Hugo. Debemos incluir aquí a los “locos” que pasan por decir verdades ocultas al común de los mortales. Por ejemplo, el *Hamlet* de Shakespeare, cuyo nombre parece provenir de un vocablo antiguo, Hamelod, que significaría “loco”, y que pronuncia su famoso monólogo contemplando la calavera de Yorik, el bufón de la corte. No olvidamos tampoco a Don

Quijote, el loco que desvela la estupidez humana, y al propio Sancho, el simple que es capaz de actuar, como gobernador de la ínsula, con más tino y justicia que muchos príncipes y jueces, inclusive, de los de hoy en día. Y terminando con la literatura española, pensamos que el Azarías de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes también pertenece a esta estirpe, esto es: individuos que lindan la locura, la estupidez y la santidad, ya que finalmente es el único capaz de actuar libremente y de acabar con el señorito opresor⁴.

De una forma u otra, la sátira social y política, la burla, la caricatura y el sarcasmo han pervivido hasta nuestros días y sobreviven en distintos formatos, entre ellos, el cine que, incluso en épocas tan terribles como la primera mitad del siglo XX, ha sido capaz de poner en ridículo al mismísimo Hitler, tal y como lo hicieron Charles Chaplin en *El gran dictador*, o Ernst Lubitsch en *Ser o no ser*.

Dentro de esta misma estirpe de cine satírico, a veces corrosivo, y por poner algún ejemplo más, en este caso referido a la guerra fría, podemos mencionar *Teléfono rojo, volamos a Moscú* de Stanley Kubrik, con el genial Peter Sellers encarnando al nazi reconvertido, Dr. Strangelove, cuyo brazo ortopédico tiende de manera “natural” al saludo romano. También en el ámbito español el cine ha incursionado en la sátira, muchas veces de forma feroz. Baste con nombrar a directores como Buñuel, García Berlanga o, más modernamente, el propio Alex de la Iglesia.

II Wilkommen im Cabaret

6. Algo más que musical

La película de la que nos ocuparemos en este trabajo, *Cabaret*, se centra en el período nazi, o pre-nazi si consideramos que la historia transcurre en Berlín en 1931, dos años antes de que Adolf Hitler llegue a la Cancillería. Debemos resaltar, o advertir, que se trata de una película perteneciente al género musical, tanto como que surge a partir de un espectáculo de Broadway, aunque su antecedente último es literario, concretamente, uno de los cuentos de *Adiós a Berlín*, de Christopher Isherwood (1985).

Sin embargo, ese carácter de musical coexiste con una vena satírica e irónica que, si bien no incita a la carcajada, sí que es capaz de suscitar sonrisas acompañadas, algunas veces, de un profundo desasosiego, y de despertar nuestro espíritu crítico frente a lo que estamos viendo. También su director, Bob Fosse, como Chaplin o como Kubrik, consigue que aún sobre las escenas más grotescas se proyecte una sombra inquietante y la necesidad de analizar lo que estamos viendo porque, aunque la ficción nos sitúe en otro tiempo y lugar, sentimos que nos compete, que nos interpela.

⁴ Al respecto, puede consultarse Huici, A. (1999): *Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la Bestia*, Sevilla, Alfar

Cabaret es una película que, bajo el inocente formato del musical, se sustenta por un entramado de significados, una multivocidad que admite múltiples lecturas, tanto desde el estricto punto de vista cinematográfico, en el que apenas entraremos ya que no es nuestro objetivo, como desde el político, que es el que nos interesa. Cinematográficamente, hay que decir que no es un musical al uso, en el que los números y coreografías se incrustan en una trama, a veces sin ninguna conexión con la realidad que se está narrando, por lo que el espectador debe hacer a un lado toda pretensión de verosimilitud y admitir que, cada cierto tiempo, los personajes de la trama que está siguiendo rompen a cantar o bailar para, luego, proseguir con el desarrollo de la historia que, a menudo, existe únicamente por y para la música y el baile.

En *Cabaret*, en cambio, las partes musicales son diegéticas, es decir, forman parte de la historia narrada, de la que reciben y a la que confieren significación. La funcionalidad de los números musicales del cabaret en el marco del relato general se ve reforzada, y con ello los significados, por la imbricación de aquellos con la realidad exterior, es decir, con el *menage à trois* entre Sally, Brian y Max, con la relación entre la bella Natalia y Fritz, y con el vendaval histórico que comienza a soplar con fuerza en el Berlín de 1931: el ascenso de los nazis al poder.

Muy brevemente, recordemos que la película narra los avatares de distintos personajes que se encuentran en un Berlín que, en la fecha indicada, se halla en plena efervescencia política, con sus muros repletos de carteles electorales y sus calles transitadas por unos camisas pardas⁵ cada vez más violentos. Bryan (Michael York) es un profesor de Oxford que llega a Berlín para impartir clases de inglés, Sally (Liza Minnelli) es una norteamericana que canta y baila en el Kit Kat Club, uno de los muchos cabarets que proliferaron en Alemania durante el período de entreguerras. Max (Helmut Griem) es un aristócrata que lleva una vida bohemia y de sexualidad dudosa y pertenece a una de esas familias de la Alemania “de siempre”, aunque él viva de juerga en juerga. Fritz (Fritz Weppel) es un cazafortunas que acaba enamorándose de Natalia Landauer (Marisa Berenson), una rica heredera judía.

Y como centro de gravedad en torno al cual giran todos estos personajes, el Kit Kat Club con su Maestro de Ceremonias⁶ (Joel Grey), que abre y cierra la película con sendas canciones políglotas de bienvenida y adiós. De hecho, el primer y el último plano de la película es una imagen del cabaret. Nuestro objetivo será mostrar cómo los números musicales constituyen un verdadero contra-discurso a la seriedad oficial del discurso nazi, y para ello los planos de apertura y cierre son muy significativos porque muestran imágenes deformadas del lugar y del público, imágenes típicas de los espejos de feria que, de una parte, y aunque el marco social esté alejado de España, encajan perfectamente en el esperpento valleinclaniano y, de la otra, nos introducen desde el principio en el tipo de comicidad que va a predominar en la película: grotesca, a veces incluso absurda.

5 Camisas Pardas o Guardia de Asalto, conocidos también por la sigla S.A. (Sturmabteilung), eran las milicias violentas que Hitler utilizó para sembrar el terror y desestabilizar al gobierno. Una vez en el poder, el Führer sometió a sus jefes a una violenta purga y en junio de 1934, Ernst Röhm y otros cuarenta dirigentes fueron asesinados por las SS de Himler en el episodio conocido como “La noche de los cuchillos largos”.

6 Para simplificar, en adelante nos referiremos a este personaje como el Maestro

Grotesco el Maestro, con su cara exageradamente maquillada y su gestualidad plena de ambigüedad sexual; grotesca la orquesta de señoritas y el “cuerpo de baile” constituido por mujeres y travestidos de aspecto entre patibulario y prostibulario, y aún más grotesco el comentario que sobre ellas hace el Maestro: “Son todas vírgenes”, que desata las risotadas de un público masculino igualmente esperpéntico. Y grotesco y esperpéntico el propio espacio del Club. Porque se trata de un ámbito que tiene mucho de gruta, de lugar cerrado y atmósfera poco respirable; y por el aspecto y conducta de las figuras que pululan por él, especialmente las que aparecen en un escenario que viene a ser el *sancta sanctorum* de esa gruta, donde advertimos que, a menudo, paredes y techo de la escenografía, son espejos, espejos siempre deformantes.

Como se puede ver –e insistiremos en ello-, en el Kit Kat Club se dan todas las condiciones para un cierto tipo de humor y de comicidad, para esa risa capaz de hacer temblar los grandes monumentos erigidos por la solemnidad fatua del tirano de turno, capaz de relativizar y, por ende, cuestionar el orden sacrosanto y las jerarquías inmutables e intocables.

Habíamos dicho que la gruta, ahora la gruta-cabaret, podía representar una inmersión en otro mundo, en otra realidad y que, a partir del absurdo y lo grotesco, de la risa que de ello emanaba, no solo se podía vislumbrar una visión alternativa del mundo, sino también que ello tenía, en algunos casos, un componente cognoscitivo, esto es, que permitiría un conocimiento de lo real al que, por razones inherentes o externas, el individuo no podía acceder por sí mismo.

Ese elemento de desvelamiento de la realidad se manifiesta, en determinados momentos, en la figura del Maestro, un personaje polifacético, que va de la frivolidad extrema a la sátira política más afilada, y que a veces se aproxima a la figura del loco, en tanto que individuo que, como hemos dicho, es capaz de iluminar con su palabra cuasi-profética, lugares de la realidad que los “cuerdos” no ven. Habíamos dicho que uno de los modelos de este tipo de personajes era Hamlet, pero no sólo por el tema de la locura. En realidad, la referencia a este personaje va más allá ya que, al igual que en la tragedia de Shakespeare, también *Cabaret* puede considerarse una obra *en abyme*, esto es, la típica obra dentro de la obra que, en *Hamlet*, es teatro en el teatro: recordemos la representación que el príncipe danés monta para desenmascarar al usurpador y desvelar la verdad. En el caso de nuestra película, tenemos un marco narrativo histórico, el Berlín de los años treinta y el ascenso del nazismo, que es reflejado en los números del cabaret aunque aquí la realidad no es reproducida con fidelidad, sino que es deformada por esos espejos de feria que introducen lo grotesco, el absurdo y la risa. Curiosamente, cuanto más deforme se nos presenta la realidad, más oportunidades tenemos de comprender su significado profundo.

Se podría decir que esa gruta que es el Kit Kat Club funciona como contrafigura de la caverna platónica ya que, en su interior se revela el engaño colectivo en el que están cayendo los alemanes. Los espejos que abundan en el club les están mostrando el nuevo rostro que los nazis están moldeando para ellos, un rostro que, acabada la guerra, muchos no querrán o no podrán ver.

6.1. Anti-teatro

Muchos de los números “artísticos” del cabaret, como la propia existencia de esa gruta berlinesa, representan en sí mismos, un verdadero negativo del discurso nazi que se va haciendo, poco a poco, el discurso dominante. Utilizamos la palabra “negativo”, un término del ámbito de la fotografía y el cine, ya que el cabaret es un espectáculo, una práctica escénica y de todos es sabido que el nazismo basó buena parte de su propaganda en el sentido del espectáculo que, como dijo alguien, “dejaba en mantillas” al propio Cecil B. de Mille. Por lo que podemos hablar también del cabaret como contra-espectáculo, esto es como crítica y sátira de esa propensión nazi a los montajes grandiosos.

La vida bajo el nazismo, lo sabemos, era una sucesión de grandes mítines y concentraciones populares que jalonaban todo el año: Conmemoración de los Héroes, Uno de Mayo, Congreso del NSDAP en Nüremberg, debidamente documentado por Leni Riefenstahl, Cumpleaños del Führer, etc. Por no hablar de la afición del propio Hitler a la ópera wagneriana que lo llevaba a peregrinar anualmente a Bayreuth.

Pero, el espectáculo teatral nazi tiene poco que ver con el concepto festivo propio de la locura o la carnavalización, tal y como los hemos tratado en la primera parte de este trabajo. La razón fundamental, aunque no la única, de esta diferencia estriba en que la “fiesta fascista” es una celebración y una consagración del orden, la jerarquía y la obediencia. Esta circunstancia resulta evidente ante la sola contemplación de los participantes en sus grandes concentraciones de masas: a menudo uniformados, marchando al unísono, haciendo de forma perfectamente sincronizada el saludo romano o formando interminables filas diseñadas con tiralíneas, todo lo cual trasunta una verdadera geometrización de la vida, una rigidez y falta de espontaneidad en la que, obviamente, no hay cabellos sueltos ondulando al aire con entera libertad. Dice, al respecto B. Ehrenreich que el espectáculo fascista está muy lejos de parecerse a los festivales y rituales extáticos ya que la mayoría de la acción consistía en desfiles de uniformados, en discursos y música interpretada por bandas militares: “...el único espectáculo era el militar y la única forma legítima de movimiento era el desfile.” (ob.cit.: 186), y el único papel al que eran reducidas las doscientas mil personas que se desplazaban, por ejemplo a la ciudad de Nüremberg, era el de mirar y aplaudir, por lo que en estos tipos de concentraciones de masas, los nazis:

...no permitían que los espectadores y los que desfilaban pudiesen seguir sus impulsos. Eran actos severamente vigilados y programados hasta el mínimo detalle y, con frecuencia, la asistencia era obligatoria. (ob.cit.: 201)

Claramente, lo contrario de lo que hemos definido como fiesta, incluida la praxis religiosa proto-cristiana. De hecho, nos recuerda esta autora que, al igual que los jacobinos franceses, los nazis toleraban mal cualquier forma de diversión alternativa o no autorizada por ellos. Un ejemplo llamativo de esto lo constituye la prohibición del swing (ob.cit.:199).

Frente al carnaval y a la fiesta, que son intrínsecamente caóticos, que rechazan cualquier tipo de supervisión, incluso de planificación, que promueven el desorden y el exceso, donde la risa es, como dice Berger (ob.cit.: 90), no sólo “un movimiento anímico” sino también un hecho fisiológico, y donde los goces de cuerpo son

primordiales, incluidos entre ellos, además de la comida y el sexo, la danza como expresión de libertad y alegría, con el signo que mejor la simboliza: los cabellos femeninos sueltos y ondulantes; frente al rechazo y la mofa de la autoridad, el espectáculo nazi se plantea como una demostración de fuerza y organización, por lo que su principio rector es el orden y la jerarquía, lo cual conlleva rigidez y uniformización, unanimidad de las voces y los movimientos. El nazismo es algo serio, que obviamente excluye ya no sólo el éxtasis del que habla Ehrenreich, sino cualquier tipo de desborde orientado al placer. En todo caso, sólo se admite el frenesí provocado por la idolatría del líder carismático que se presenta como un verdadero enviado de fuerzas suprahumanas: Dios, la Historia, etc.

La música dionisiaca y el baile entusiástico de la fiesta son sustituidos, bajo el nazismo, por las marchas militares y los desfiles en los que el paso de la oca deviene un triste (y ominoso) remedo de las danzas carnavalescas, o de la danza, sin más.

6.2. El mañana es ¿nuestro?

Si nos trasladamos a *Cabaret*, hemos de decir que en la película no se muestran las grandes concentraciones de los nazis, tipo Nüremberg, entre otras cosas por éstos todavía no se han adueñado del poder. Sin embargo, a la manera de genial microcosmos, Bob Fosse, su director, nos regala una escena en la que, en pocos minutos, no sólo alude a la que será la liturgia nazi, sino que -desde mi punto de vista- sintetiza con maestría lo que representará la irrupción del nacional-socialismo en la sociedad alemana.

Me refiero a la escena en la que, durante un paseo campestre, Bryan y Max llegan a una cervecería y se instalan en una de las mesas de la terraza. A través de distintos planos, la película nos muestra una “población” variopinta y más o menos representativa de la sociedad alemana: jóvenes, adultos, ancianos, niños, adolescentes, barrigudos consumidores de cerveza, jugadores de ajedrez, corros de personas abocadas al placer de la conversación, una música de acordeón de fondo, y todos entregados al disfrute de un día caluroso (hay muchas personas en mangas de camisa) que justifica esos primeros planos de tentadoras jarras de cerveza. Nuestros personajes brindan por un futuro viaje a África e intercambian miradas muy sugerentes (una de las tantas alusiones a una homosexualidad latente) cuando, repentinamente, algo irrumpe en la escena: irrumpe e interrumpe. Al principio se trata sólo de sonidos: una bella voz, una canción, y luego se nos descubre el origen de la música: un primer plano de la cara, imberbe y hermosa, de un joven rubio al que la cámara recorre lentamente para mostrarnos que luce el uniforme pardo, con la svástica en el brazo, de los seguidores de Adolf Hitler.

Esta escena representa un giro dentro de la película y la convención del género musical. Hasta el momento, y aunque su función fuese diegética, sólo habíamos oído música en los números del cabaret; ahora la música excede los límites del Kit Kat Club y “salta” a la calle. Sin embargo, sigue siendo diegética, es decir, no estamos ante la típica escena de un musical en que, como se ha dicho, ante cualquier excusa, los protagonistas del relato rompen a cantar o bailar al ritmo de una música salida de no se sabe dónde. Aquí conocemos perfectamente la procedencia de la música y comprendemos el por qué, su razón de ser, que la sitúa dentro del relato y su contexto.

Por tanto, en un primer nivel, el de los espectadores de la película, como en un segundo, el de los personajes, todos somos testigos de un nuevo número musical que interrumpe la charla de Bryan y Max. Solo que, en este caso, el espectáculo no tiene nada que ver con las parodias y las pantomimas que ellos –y nosotros- estamos acostumbrados a ver en el cabaret. Ahora estamos ante un número “verdadero”, ante algo que va “en serio” y que no se desvanecerá, igual que el maquillaje de los actores, cuando se enciendan las luces. Hay una pretensión de autenticidad en la representación de la cervecería que la vuelve tanto más ominosa y que la coloca en las antípodas de lo que se hace en el Kit Kat Club.

La canción que interpreta el joven nazi se llama “Tomorrow belongs to me”⁷, es decir, “El mañana me pertenece”: toda una declaración de principios en la que el sujeto, que declara apropiarse del porvenir es nada menos que un sujeto nazi. Merece la pena transcribir la totalidad de su letra:

Cae el sol de estío sobre la pradera,
Los ciervos corren libres por el bosque
pero se reúnen para recibir la tormenta.
El mañana me pertenece.
La rama del tilo es frondosa y verde,
El Rin lleva su oro al mar,
pero en algún lugar la gloria espera invisible.
El mañana me pertenece.
Mi hijo en la cuna cierra sus ojos,
la flor abraza a la abeja,
pero pronto, dice un susurro:
levántate, levántate.
El mañana me pertenece .
Patria, patria, danos una señal,
tus hijos han estado esperando,
llegará el día en que el mundo será mío.
El mañana me pertenece.

Como se ve, en la letra se describe un orden natural (ciervos, bosques, flores, tilos y el Rin que, en clara alusión wagneriana, “lleva su oro al mar”), a la vez que se muestra el anhelo, el presentimiento, de que es posible realizar en el plano de la sociedad humana ese mismo orden, tan bello y eterno como la naturaleza misma, garante de futuras glorias por ahora invisibles pero listas para ser descubiertas. La canción adquiere un tono entre misterioso y mesiánico, tan característico de la ideología nazi, que se percibe en esos susurros que incitan al “levántate, levántate”, y sobre todo el elemento profético tan evidente en esa “señal” que los hijos de la patria aguardan en una espera típicamente milenarista.

Casi se podría decir que estamos oyendo el programa electoral nazi y sus intenciones futuras: exaltación romántica de la tierra y de la patria, alusiones wagnerianas y, por ende, a los mitos germánicos, referencia a los niños en la cuna que, inevitablemente, evoca los programas de natalidad para la extensión de la raza superior, y para

⁷ A excepción de alguna que otra palabra en alemán, utilizada sobre todo por el Maestro, todas las canciones de la película se cantan en inglés. Esto, en el caso de Sally, es comprensible, puesto que ella es norteamericana, pero creemos que otras, y muy especialmente ésta, podrían haberse cantado en alemán, lo cual, además, hubiese reforzado su efecto semántico.

engrosar las filas del futuro ejército conquistador, y, precisamente, la llamada a futuras conquistas: el futuro es mío, y el mundo también. Está claro que detrás de esas señales por descubrir, de esos susurros y de esa promesa se erige la figura de Adolf Hitler como, seguramente, todos comprenderán.

Pero, regresemos a la escena que se desarrolla en la cervecería; la presencia del joven capta la atención de todo el mundo y a nadie deja indiferente, de modo que los espectadores acabarán haciéndose partícipes acompañando la canción. Ello operará una transformación en el público, transformación que se aprecia en las caras y en la gestualidad que pasa de la distensión y la relajación a la rigidez y la dureza, cosa particularmente evidente en los rostros transfigurados de los jóvenes. Poco a poco, todo el mundo se pone de pie mientras canta y adopta la posición de “firmes”, denotando esa uniformidad tan apreciada por los nazis y poniendo de manifiesto lo que, en pocos años, será el pan de cada día de los alemanes: la adhesión fanática y el estricto control social, combinados con el miedo. Efectivamente, a medida que las personas comienzan a ponerse de pie, con lo cual manifiestan su apoyo a las ideología sustentada por la canción, las que permanecen sentadas se convierten en sospechosas de no comulgar con el rito y ello, una vez que Hitler ocupó el Reichstag, implicará un serio riesgo para la salud, tal y como afirmaba Cassirer en una cita precedente.

Solamente un anciano permanece en su sitio, sacudiendo la cabeza con el desconcierto de quien no entiende nada de lo que está ocurriendo. Se trata de alguien que no participa del fervor colectivo y que, al no compartir el nazismo, sea por su ideología o, tal vez, por su procedencia judía, pagará por ello, algo que nosotros sabemos ya que, a pesar del sesgo cómico de la película, encontramos en ella algunos toques de tragedia griega, precisamente, al jugar con el conocimiento que el espectador tiene del futuro desgraciado de los personajes. Algo parecido ocurrirá con la pareja formada por la rica Natalia Landauer y el pobre Fritz, que para conquistar su derecho al matrimonio debe confesar su judaísmo. La película se detiene en la boda judía y en el gozo que ello, obviamente, provoca en los novios y en sus familiares y amigos. Pero, nosotros, una vez más, podemos ver sobre los rostros risueños de la pareja la sombra de una siniestra chimenea.

En definitiva, pensamos, como ya hemos anticipado, que esta escena nos pinta en unos pocos minutos, lo que ocurrió en la Alemania de los años 30: la irrupción de unas ideas, de unos símbolos y de un uniforme, de manera que toda diversidad y toda individualidad será aplastada por una praxis que transformaría al país y a sus gentes. Gentes que, en su mayoría se someterán voluntariamente y durante mucho tiempo a la jerarquización y uniformización de la vida y a la muerte del individuo frente al *volksgeist*; que manifestará adhesión incondicional y ello, finalmente, las hará cómplices de la locura hitleriana. O que, en algunos casos, se someterán simplemente por miedo, a veces, de la peor especie: el miedo a la libertad⁸.

La escena tiene un remate que no desmerece su calidad sino que la culmina: Bryan y Max se marchan de la cervecería donde el himno parece alcanzar su paroxismo, y el primero le pregunta al aristócrata: “¿Sigues creyendo que les parareis los pies?”, con lo cual se alude a una escena anterior en la que, ante la contemplación del crimen de un comunista, asesinado por los nacional-socialistas, Max comenta: “Los nazis son

⁸ A respecto, puede consultarse el extraordinario libro *El miedo a la libertad* de Fromm, E. (2008), en el que analiza esta cuestión en relación con el nazismo con enorme lucidez.

unas bestias pero son útiles. Que nos libren de los comunistas, luego les pararemos los pies”.

De allí que, ante la demostración de fuerza, unanimidad y poder de convocatoria que acaban de ver en la cervecería, sea tan pertinente la pregunta de Bryan. Aquí, una vez más, se juega con la anticipación que representa el conocimiento que nosotros poseemos, y que nos permite contemplar con ironía las pretensiones que, respecto a los nazis, albergó la aristocracia y la alta burguesía alemana, y su adhesión a las huestes pardas, al menos hasta que llegaron a un frío lugar llamado Stalingrado. La ironía de la escena se ve reforzada por un plano del Maestro que ríe sarcásticamente ante la pregunta de Bryan y que, posiblemente, represente un comentario del director de la película, ya que ese plano es una intromisión en la historia, puesto que el Maestro no participaba en la escena comentada.

7. Mirar el espejo

7.1. Kit Kat Club: el reino de lo grotesco

Frente al espectáculo nazi que estatuye el orden y la rigidez, la jerarquía y la uniformidad, la solemnidad, el respeto, la obediencia ciega y la unanimidad que, en ocasiones, trasunta miedo, tenemos al cabaret, como hemos dicho, verdadero contra-discurso carnavalesco que consagra el caos, el baile, la burla del líder, de las jerarquías y sus símbolos. Allí nos encontramos con la risa, el sarcasmo y la mirada inteligente que permite un atisbo –para los que quieran ver, obviamente- de los tiempos que están llegando, que ya golpean a la puerta, cada vez con más violencia.

Ello es así porque la película –como se ha dicho- proporciona constantes pinceladas de la situación política a la vez que, en muchos casos, la refleja y comenta o ridiculiza, en los números musicales, lo cual termina por establecer un anti-espectáculo que por su carga de sátira, de comicidad y revelación nosotros consideramos como una forma de contra-propaganda. Por ello, examinaremos ahora esa dialéctica que se da entre la realidad del Berlín de 1931 y las coreografías del Kit Kat Club que, en muchos casos, no debían de hacer ninguna gracia a los futuros amos del país.

La película comienza con los títulos de crédito sobre una imagen de espejo deformante que impide reconocer figuras concretas, aunque se intuyen formas humanas, entre las cuales se alcanza a distinguir un torso marrón con el brazalete rojo y la svástica. El ruido de fondo es el del bullicio propio de un lugar público. Por tanto, desde el principio percibimos que entramos en un ambiente especial, en el que la realidad aparece vista desde una óptica muy particular que, al estilo del espejo esperpéntico de Valle Inclán, la deforma para –paradójicamente- mostrarla mejor, para penetrar en sus pliegues más ocultos.

La música se pone en marcha con un redoble de tambor, como un toque de atención para los clientes del cabaret, y la archiconocida canción de bienvenida del Maestro cantada en varios idiomas, la cual presenta al Club como un lugar incluyente: “Vengan todos al cabaret” dice la letra. La multiplicidad de idiomas utilizados: alemán, inglés, francés, español..., implica una clara aceptación de los otros, de todo el mundo: “Venid todos al Cabaret, estoy encantado”, dice en algún momento. Esto

nos sitúa frente al discurso racista y excluyente del nazismo, a la vez que evoca lejanamente la “glosolalia”, término técnico que designa a la presunta capacidad políglota de individuos poseídos por demonios o espíritus, que caen en trance extático a partir del fervor colectivo del baile y el canto o por los efectos de drogas o alcohol, algo que ciertamente no escasea en el Kit Kat Club. Este “hablar en lenguas”, nos anticipa el carácter especial del Maestro, carácter que irá acentuado su papel de agente del desorden, del caos, del sarcasmo y de la irrupción de elementos carnalescos o de la fiesta de los locos, esto es, del mundo del revés, de la irreverencia ante valores, ideas, jerarquías o costumbres.

En otras palabras, el Maestro podría asimilarse al papel del *trickster* o el bufón, de los que ya hemos hablado y que, según Balandier, comparten algunas características comunes:

Todos estos personajes se encuentran al margen o separados por una impureza original, desde su nacimiento; ellos son “otros”, de identidad incierta o variable, su ser móvil los excluye de toda conformidad (...) Pueden aparecer como semi locos, inquietantes y cínicos (1989: 131)

Está claro que el Maestro participa de algunas de estas características ya que su sólo carácter de cómico lo coloca al margen de actividades o trabajos que las convenciones sociales consideran “normales”. Por otro lado, la ambigüedad sexual preside todos sus gestos, lo cual confirma la aseveración del Balandier sobre “una identidad incierta o variable”, cosa que es también una marca distintiva del cabaret en el que abundan personajes travestidos, para asombro del “muy británico” Bryan.

Vale decir que en el universo del cabaret, sus habitantes están inmersos en un mundo de fronteras e identidades borrosas, justamente lo contrario de los esencialismos que, como el propio nacional-socialismo, proclaman la inmutabilidad de los valores. El cabaret y su Maestro verdaderamente pueden verse como la gruta de la que hemos hablado y como el bufón que todo lo subvierte y relativiza, y que todo vuelve objeto de burla y risa, una risa que, en determinados momentos, enciende luces de alarma, máxime cuando la película plantea un correlato entre lo que sucede en el escenario y lo que está pasando en la calle, especialmente en relación con la violencia de los esbirros de Hitler, pero también con la propia historia de los personajes.

El efecto cómico y transgresor del que venimos hablando viene dado tanto por la gestualidad de los bailarines, de los músicos y del Maestro, a veces verdaderas pantomimas, como por lo que se dice y canta en el escenario. Así, por ejemplo, una vez que el Maestro nos da su bienvenida, presenta a Sally Bowles que canta una canción en la que se dibuja un modelo de mujer que está en las antípodas del paradigma burgués y también del que impondrán los nazis. Frente a el ama de casa, recatada y obediente, dispuesta a ofrecer su vientre materno en el altar de la familia y la causa, Sally encarna, en la canción y en su vida personal, a la mujer libre, autónoma que dice “Bye, bye” a su amante porque coarta su libertad: irónicamente, la canción se titula *Mein Herr* y acaba con la frase “Necesito libertad”.

7.2. La marea parda

Habíamos dicho que el “virus” nazi ya había contaminado al cabaret, y ello queda de manifiesto cuando su dueño expulsa a empellones a un miembro de las S.A., lo que será motivo de futuras agresiones. Pero, mientras tanto, todavía se pueden hacer bromas, lo cual nos lleva de nuevo a escenario donde, en paralelo, se está llevando a cabo una escena verdaderamente esperpéntica: dos mujeres enzarzadas en un espectáculo de lucha libre en un ring lleno de fango, que acaba por cubrirlas por completo. Fango en escena, fango en las calles donde la propaganda nazi es ostensible. Fango con el que el Maestro se pinta la parte superior del labio para simular un bigotito hitleriano a la vez que hace una parodia del saludo romano. El gesto es celebrado por el público que todavía puede reírse del futuro Führer. Pero, como hemos dicho muchas veces, la comicidad –en este caso, un humor tan basto como los propios seguidores de Hitler- está revelando algo más allá de la risa, algo que quienes quieren pueden ver: la relación directa entre ese lodo putrefacto y el nazismo.

A partir de ahora, los nazis serán una presencia constante en la película: en la calle, donde reparten propaganda y svásticas, en los carteles electorales que tapizan las paredes, en la radio, cuyo sonido va puntuando el film, siempre con noticias de actos violentos perpetrados por las S.A., por ejemplo, contra sedes sindicales o del Partido Comunista, lo cual nos recuerda que, como dijera Max, los bárbaros siguen con su labor de limpieza.

Pero la violencia no es sólo sugerida, sino que se hace explícita, primero contra el dueño del Kit Kat Club, luego contra el propio Bryan y, finalmente, contra los judíos. En el primer caso, el ataque al dueño del cabaret se presenta como mera venganza por la referida expulsión del S.A. y, como es habitual, la escena de la paliza se muestra en paralelo con un número musical en el que el Maestro y el “cuerpo de baile” interpretan una danza típica, vestidos de tirolese. Parte de la coreografía consiste en golpearse los muslos, aplaudir y dar taconazos en el suelo, lo cual coincide con los puñetazos y puntapiés que, sistemáticamente, recibe el dueño. El propio número trasunta una cierta violencia, y al final el Maestro derriba a todos los bailarines de un cachete y pone el pie sobre de uno de los caídos a la vez que se golpea el pecho al estilo de un gorila. Violencia simbólica, encarnada por unos personajes vestidos con trajes típicos alemanes, violencia que ya inficiona a la sociedad y que se está haciendo realidad a las mismas puertas del Club, donde queda tendido el cuerpo del dueño, hecho un guiñapo sanguinolento.

El propio Bryan es víctima de esa violencia, cuando increpa a unos S.A. que reparten propaganda en la calle y que lo mandan directamente al hospital. Y, por supuesto, violencia contra los judíos, simbolizada, por el momento, en los insultos que se profieren en la verja de la mansión de los Landauer y en el “asesinato” del perrito de Natalia. Esta escena también funciona en paralelo con otro número del Club donde todos llevan un sombrero al que, en determinado momento, tanto el Maestro como el resto de los bailarines, le dan la vuelta para simular cascos de la *Wehrmacht*, mientras que un redoble de tambor da lugar a una marcha en la que se parodia el paso de la oca entre el alborozo del público. De nuevo, mientras lo que en escena es motivo de risas, en la calle implica el advenimiento de un mundo despiadado en el

que soldados con cascos parecidos a los que ahora suscitan la carcajada, se transformarán en emisarios del sangriento nuevo orden.

El Kit Kat Club también refleja otra circunstancia que acuciaba a la Alemania de entreguerras, y que ya se aprecia en el personaje de Fritz, un hombre empobrecido que debe buscarse un matrimonio aventajado. Se trata, efectivamente, del tema de la pobreza y del dinero. Una cuestión que surge, primero, con la aparición del aristocrático Max, quien con su limusina, su chofer, sus regalos espléndidos, su afición al champán caro, su palacete y la servidumbre que le llama Herr Baron, resalta más si cabe la indignancia de los demás y, por supuesto, encandila a Sally. Esta temática se corresponde con otra de las canciones más conocidas de la película: *Money, Money*.

7.3. Sobre monos, hombres, filósofos

Naturalmente, la película insiste en el tema del antisemitismo, y lo hace desde la escena del Club en uno de los números, a nuestro juicio, más significativos y cargados de sarcasmo e ironía, y que mejor expone la lacra racista que campa ya en Alemania a la vez que desnuda de forma magistral la estupidez de los prejuicios y la indignancia neuronal de quienes se creen superiores por su raza o por la nación en la que han nacido. Se trata del extraordinario número de la mona. Recordémoslo: el Maestro canta y se lamenta por el rechazo social que parece suscitar su novia que, durante los primeros minutos lleva una especie de velo y está de espaldas al público. Dice la canción:

Se lo que piensan.
Se preguntan por qué la elegí de entre todas
las mujeres del mundo.
Es solo una primera impresión.
De qué sirve una primera impresión.
Si la conocieran como yo cambiarían de opinión

En ese momento, la presunta mujer se da la vuelta y, ante las carcajadas del público, descubrimos que es una mona, literalmente vestida de seda. Entonces, el Maestro, en su papel de atribulado amante, canta unos versos determinantes para comprender cabalmente el mensaje de este número:

Si pudieran verla a través de mis ojos
la comprenderían.
Si pudieran verla a través de mis ojos
se enamorarían como yo.

Lo que se nos dice, un poco al modo del idealismo filosófico, es que la belleza o fealdad, en este caso, de la mona, no depende del objeto sino del sujeto que lo percibe. Una postura relativista que choca con la *weltanschauung* nacional-socialista ya que lo suyo es la categorización estricta y la colocación de etiquetas inalterables. La canción insiste, precisamente, en ese relativismo y en el rechazo que suscita en las mentalidades cerradas:

Cuando estamos en público oigo murmuraciones
Pero si pudieran verla a través de mis ojos
Tal vez nos dejarían en paz

Evidentemente, la gente no la ve con sus ojos porque algo interfiere en sus miradas, y ese algo es el prejuicio, las ideas preconcebidas, el pensamiento anquilosado que no puede imaginar nada que no sea lo conocido, lo instituido, y ese pensamiento (en verdad, un no-pensamiento) dice que una pareja sólo puede ser entre hombre y mujer, y de la especie humana. La metáfora es extrapolable a los múltiples prejuicios que aún hoy pesan sobre las sociedades modernas y, para ello, baste con pensar en el rechazo que en muchas personas suscitan los matrimonios interraciales, y no digamos ya entre homosexuales.

Pero, como deja claro el final de la canción, aquí la víctima de los prejuicios son los judíos. Los alemanes no ven seres humanos en los descendientes de Abraham porque, entre otras cosas, la propaganda nazi no para de insistir en calificarlos de “sabandijas”, ratas, cucarachas o “infrahombres”. Así resulta muy difícil ver la realidad al margen del velo de la ideología inculcado por la propaganda⁹, ideología tal y como la veía Marx, es decir, como falsa conciencia.

Sobre esta cuestión de la mirada obnubilada por el velo de la ideología, Terry Eagleton presenta el ejemplo contrario, que servirá para ilustrar aún mejor lo que estamos diciendo. Se trata de la historia de un soldado alemán que se negó a participar del exterminio judío y que ayudó a muchas personas a salvar sus vidas. Thomas Gunn le dedicó un poema que dice:

Sé que tenía unos ojos poco habituales
cuyo poder no podía determinar orden alguno,
ni confundir a los hombres que veía,
como otros hicieron, con dioses o bichos.

Estos versos podrían reformularse con una pregunta: ¿Qué no tenían sus ojos?, y la respuesta sería: ideología. Dice Eagleton:

La ideología es la que persuade a hombres y mujeres a confundirse mutuamente de vez en cuando por dioses o por bichos. Se puede entender suficientemente cómo los seres humanos pueden luchar y asesinar por razones de peso –razones vinculada, por ejemplo, a su supervivencia física. Es mucho más difícil entender cómo pueden llegar a hacer eso en nombre de algo aparentemente abstracto como son las ideas. (1997: 15)

Sobre la confusión de hombres con bichos hemos hablado, en un momento hablaremos de su opuesto, la confusión con dioses, que puede ser tan funesta como la primera; de hecho, ambas confusiones no sino las dos caras de una misma moneda.

Pero, sigamos con la canción: el enamorado describe las innumerables virtudes de su querida:

9 Hay que decir que el antisemitismo alemán no fue sólo consecuencia de la propaganda nazi. Antes al contrario, las ideas de Hitler cayeron en territorio fértil, ya que el rechazo a los judíos existía desde muchísimo tiempo atrás en Centroeuropa y Rusia. De allí que la gran mayoría no experimentase grandes reparos ante la política nazi y, de hecho, colaboró alegremente con ella. Al respecto, véase: Goldhagen, D.: (1997): *Los verdugos voluntarios de Hitler*.

Es lista, elegante. Lee música.
No juega ni bebe ginebra como yo.

Pero tantos méritos de nada valen: “Cuando vamos juntos nos insultan si la cojo de la mano”. A continuación, el Maestro recita un monólogo que es un reflejo deforme, grotesco (ya se sabe: el espejo del Kit Kat Club es esperpéntico) del famoso lamento de Shylock: “Por qué no nos dejan en paz. Señores, ¿es un crimen enamorarse? ¿Podemos mandar en el corazón? Solo pedimos un poco de comprensión. ¿Por qué el mundo no puede vivir y dejarnos vivir a nosotros?”

Al final, la canción da un giro que, verdaderamente, debería funcionar como un espejo para que los alemanes vean el rostro del antisemitismo. Dice el enamorado: “Si pudieran verla como la veo yo ya no parecería judía”. Si en lugar de las carcajadas groseras, la respuesta del público hubiese sido de autoexamen, tal vez ahora mismo estaríamos contando otra historia. Pero, la gran mayoría siguió viendo “bichos y dioses” en lugar de simples, e insustituibles, seres humanos.

Uno de los que empezó a ver dioses donde no había sino odio, sangre y vulgaridad uniformada fue alguien de quien pocos esperaban semejante actitud, ya que normal, y equivocadamente, solemos pensar que la inteligencia está al margen de la barbarie. Me refiero a filósofo Martín Heidegger, que se rebajó a colocarse el brazalete con la svástica al asumir el rectorado de Friburgo, donde de inmediato dejó de tutorizar alumnos judíos.

Otro filósofo, Karl Jaspers, que sin ser judío, ni comunista, ni pertenecer a ninguna minoría racial “no adecuada”, se opuso frontalmente al nazismo, en una conversación con quien había sido su amigo, le preguntó a Heidegger cómo era posible que él, el gran filósofo, apoyase a un tipo tan vulgar e ignorante, carente de toda formación par gobernar Alemania. Respuesta del autor de *Ser y tiempo*: “La educación no es muy relevante. Tú fijate en sus manos: son maravillosas”¹⁰.

Uno de los grandes pensadores del siglo XX fascinado por las manos del dictador, no por su inteligencia (“es irrelevante”), la razón claudicando frente a lo irracional. La respuesta de Heidegger, defendiendo su inexplicable veneración por su monstruoso Führer no se distingue en nada de la afirmación del Maestro respecto a su mona. Cuando Heidegger dice “mira sus manos”, en realidad le está diciendo a Jaspers: “Si tú lo vieses (a Hitler, obviamente) como lo veo yo, me comprenderías”

En ambos casos, el antisemitismo y el endiosamiento, denotan un claro problema visual que derivó en simple ceguera. Los que cerraron voluntariamente los ojos fueron, seguramente, los primeros en estallar en carcajadas ante el número de la mona, aunque en este caso no se trata de esa risa inteligente de la que hemos hablado. Los que no rieron con la gracia del Maestro (ni del filósofo) y fueron capaces de mantener los ojos bien abiertos, como Jaspers y otros, percibieron claramente que, al trasluz, el huevo mostraba, inequívocamente, una serpiente.

¹⁰ Copio la anécdota del libro de C. Koonz (2003): *La conciencia nazi*, p. 74.

8. Auf wiederseh. Conclusiones

La película llega a su fin mostrándonos, como diría Primo Levi, a “los salvados y a los condenados”. Entre los primeros, Bryan y el aristócrata Max quien, dada su homosexualidad se marcha a Sudamérica donde estará a salvo. Como es sabido, los homosexuales no corrieron –bajo la Alemania nazi- mejor destino que los judíos o los gitanos: para ellos también se abrieron las cámaras de gas. No es el caso de Max, que pertenece a una familia aristocrática, de “la Alemania de siempre” que, igual que la alta burguesía, apoyó con su dinero a un régimen que prometía acabar con las inquietudes revolucionarias y el espíritu reivindicativo de las clases trabajadoras. La riqueza obró como salvoconducto para cualquier tipo de actitud “desviada” y, como mucho, los miembros más díscolos de esas familias sólo tuvieron que pasar una temporada fuera de Alemania.

Una vez acabada la guerra, el dinero siguió obrando como legitimador de esos empresarios y señores cómplices del régimen, y no sólo los mantuvo alejados del banquillo de los acusados, no digamos ya del patíbulo, sino que muchos de ellos borraron su pasado pestilente construyendo una imagen de grandes filántropos o mecenas que, incluso, han abierto museos con sus nombres.

Bryan, por su parte, regresa a Oxford, lo que deja abierto su destino durante la guerra. El de Sally es el más incierto: una americana que permanece en Berlín a pocos meses de la toma del poder por Hitler no parece que vaya a tener un futuro muy brillante. Entre los condenados, evidentemente, la pareja judía y, posiblemente, el Maestro: ya hemos aludido al trato que los nazis dieron a los individuos de dudosa sexualidad, máxime tratándose de un bufón que se ha reído de ellos. No olvidemos que, al final, Till Eulenspiegel es ejecutado.

Pero, de momento, el Kit Kat Club sigue abierto y el último número, cantado por Sally, es una incitación a “ir al cabaret”, a olvidar las obligaciones y a divertirse. De hecho, en un pasaje, la letra se dirige concretamente a la mujer, a la que dice, “deja la escoba y ven a escuchar música y a beber”, algo que precisamente no figura en el ideario nazi del rol femenino.

La película termina como empieza, con la imagen deformada del Club y el bullicio de los parroquianos pero con una diferencia muy significativa: ahora se perciben muchas camisas pardas luciendo la svástica, y la imagen se congela en una de ellas: la marea sigue subiendo. Todo se acaba con un redoble de tambor, un sonido marcial que Alemania y el mundo no dejará de escuchar en los siguientes años.

Concluimos, por tanto, en que la película se plantea como un discurso opuesto a la ideología nazi y en ese sentido, mantiene su vigencia puesto que, con otros nombres y simbologías, ésta no ha desaparecido de Europa ni de otros lugares. De hecho, el filósofo Michel Onfray (2008) dice que, evidentemente, ya no existen grandes espectáculos fascistas, pero las ideas persisten en lo que él llama “microfascismos”, esos que se dan en la vida cotidiana y que, dadas las circunstancias adecuadas, pueden volver a ensombrecer el horizonte.

La oposición al nazismo a través del humor se basa, fundamentalmente, en desactivar su fatua solemnidad, su imposición rígida e implacable del orden y las jerarquías a la vez que se satirizan sus prejuicios y su delirio racial. Si el nazismo es un velo

ideológico que produce ceguera o distorsión de la realidad, la sátira y la risa constituyen un excelente antídoto contra ese mal. Y como buen antídoto, también lo cómico y lo grotesco implican una deformación de la realidad pero, en este caso, no para ocultarla sino para revelar sus aspectos más oscuros, aquellos que el prejuicio, el fanatismo o la pereza mental nos impiden ver.

Claro está que no somos tan ingenuos como para pensar que a Hitler se lo podía combatir con cuatro chistes. El propio Chaplin, en *El gran dictador*, y aún sin conocer todavía todos los horrores del Holocausto y otras atrocidades, supo que la parodia y la burla no eran suficientes y, sobre todo, que no debía quedarse sólo en la risa, porque entonces podía caer en la frivolidad. Por ello su película, que empieza con carcajadas, acaba con un tono verdaderamente dramático. De alguna manera, lo que Chaplin no viene a decir es: “Está muy bien reírse de los fascistas siempre que, al final, nos los tomemos en serio”¹¹.

El humor, como lo hace Chaplin, puede ser un acicate para la lucidez y el análisis crítico, que sí pueden y deben ser los primeros pasos para la resistencia y la lucha: es el mensaje que nos viene dando Esquilo desde hace dos mil quinientos años cuando, en su tragedia *Los persas*, hace decir al derrotado rey Jerjes: “Los atenienses nos vencieron porque sus soldados *sabían* que luchaban por un régimen que ellos llaman democracia y prefieren a cualquier otro, mientras que los nuestros sólo lo hacían por temor a su amo”.

Lucidez, análisis y humor frente al miedo son elementos imprescindibles para enfrentarnos a la barbarie, elementos que cada vez echamos más en falta en nuestro presente. Un presente en el que algunos presidentes y primeros ministros europeos comienzan a sostener un discurso que se parece peligrosamente al que vociferaban Adolf Hitler o Benito Mussolini en los años treinta.

Para terminar, no estaría de más recordar que ante la evidencia de lo inevitable: el sufrimiento, la muerte, la opresión o la falta de libertad y otro tipo de naufragios, la risa sigue siendo una de las pocas tablas de salvación con que mantenernos a flote. La misma risa que, encarcelado y agonizante, hizo escribir al poeta Miguel Hernández (1988) aquella nana en la que dice a su hijo:

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es la risa en tus ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al oírte
bata el espacio.
Tu risa me hace libre, me pone alas.
Soledades me quita, cárcel me arranca.

Apenas una humilde sonrisa: nada más y nada menos.

¹¹ Actitud, ésta, que echamos en falta en la película de Roberto Begnini *La vida es bella*, donde el espanto nazi apenas si proyecta su sombra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1990): La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza
- BALANDIER, G. (1989): El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales: Elogio de la fecundidad del movimiento, Barcelona, Gedida
- BALANDIER, G. (1994): El poder en escenas, Barcelona, Paidós
- BERGER, P. (1997): Risa redentora, Barcelona, Kairós
- BERGSON, H. (1990): La risa, Madrid, Alianza
- BORGES, J.L. (1989): "El idioma analítico de John Wilkins", en Otras inquisiciones. Obras Completas, Barcelona, Emecé
- CAILLOIS, R. (1977): Les jeux et les hommes, Paris, Gallimard
- CASSIRER, E. (1968): El mito del estado, México, F.C.E.
- DOUGLAS, M. (1975): Implicit Meanings, London, Routledge and Keagan Paul
- EAGLETON, T. (1997): Ideología, Barcelona, Paidós.
- ECO, U. (1997): El nombre de la rosa, Barcelona, Plaza & Janés
- ECO, U. (1998): Entre mentira e ironía, Barcelona, Lumen
- EHRENREICH, B. (2008): Una historia de la alegría, Barcelona, Paidós
- FREUD, S. (1998): El chiste, Madrid, Alianza
- FROMM, E. (2008): El miedo a la libertad, Barcelona, Paidós
- GARCÍA GUTIÉRREZ, A. (2007): Desclasificados, Barcelona, Anthropos
- GOLDHAGEN, D.: (1997): Los verdugos voluntarios de Hitler, Madrid, Taurus
- HEERS, J. (1988): Carnavales y fiestas de los locos, Barcelona, Península
- HERNÁNDEZ, M. (1988): Antología poética, Buenos Aires, Losada
- HUICI, A. (1996): Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política, Sevilla, Alfar
- HUICI, A. (1999): Cine, literatura y propaganda. De Los santos inocentes a El día de la Bestia, Sevilla, Alfar
- HUIZINGA, J. (1980): Homo ludens, Madrid, Alianza
- ISHERWOOD, Ch. (1985): Adiós a Berlín, Barcelona, Seix Barral
- KOONZ, C. (2003): La conciencia nazi, Barcelona, Paidós.
- MARDONES, J.M. (2000): Las nuevas formas de la religión, Estella, Verbo Divino
- ONFRAY, M. (2008): La fuerza de existir. Manifiesto hedonista, Barcelona, Anagrama.
- OTTO, R. (1999): Lo santo, Madrid, Alianza

PINEDA, A. (2006): Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda,
Sevilla, Alfar