Adiós a Berlín o un americano en Berlín
El cabaret berlinés de los años 20

JUAN ANTONIO ALBALADEJO-MARTÍNEZ
Universidad de Alicante
HISTRAD
ja.albaladejo@ua.es

Introducción

Christopher Isherwood, de origen británico y posteriormente nacionalizado estadounidense, contribuyó en gran medida a fijar la imagen del Berlín de los dorados años 20 gracias a sus dos breves novelas *El señor Norris cambia de tren*[1] y *Adiós a Berlín,*[2] publicadas respectivamente en 1935 y 1939. Debido a su reducido tamaño, las novelas se han publicado frecuentemente en un solo volumen bajo el título de *Historias de Berlín*. Originalmente, Isherwood había proyectado crear una gran novela berlinesa con el título alemán *Die Verlorenen* (*Los perdidos*), inspirada en sus propias experiencias y centrada en los personajes que había conocido durante su estancia en la capital alemana, pero las dificultades con las que se encontró a la hora de encauzar el conjunto de relatos ya elaborados hicieron que renunciara a una estructura más unitaria. Según indica el propio Isherwood,[3] ese título encerraba un triple sentido: en primer lugar, apuntaba a los alemanes en general, pues habían perdido el norte al haberse convertido en un rebaño de borregos guiados por sus pastores nazis; en segundo lugar, se refería a personajes como Bernhard Landauer, marcados como víctimas de Hitler; y, finalmente, también hacía referencia a los que, como Sally Bowles, se habían visto marginados a causa de la moral reinante de una sociedad hipócrita.

Adiós a Berlín, compuesta por seis relatos que constituyen una narración más o menos continua en el tiempo, inspiraría en los años de la posguerra una excepcional recepción intermedial de esos convulsos años del final de la República de Weimar. Uno de los factores más destacados de ese mundo berlinés volcado en un verdadero frenesí de entretenimiento y diversión, y que feneció con la subida al poder de Hitler, fue el cabaret.

En este trabajo abordamos tanto la cuestión del cabaret berlinés de los años 20 y principios de los 30 como la relación que guarda la novela de

1 Véase Chr. Isherwood, *Mr. Norris Changes Trains*, en *The Berlin Novels*, 1999, pp. 1-236.
2 Véase Chr. Isherwood, *Goodbye to Berlín*, en *The Berlin Novels*, 1999, pp. 237-490.
3 Véase Chr. Isherwood, *Christopher and His Kind*, 2012 [1976], p. 180.

Isherwood con la imagen que se ha proyectado de esa realidad en la versión fílmica del musical de 1972 a cargo de Bob Fosse.

Adiós a Berlín de Christopher Isherwood

El novelista, dramaturgo y guionista angloamericano Christopher Isherwood (1904-1986) nació en Cheshire, Inglaterra. En el colegio conoció al poeta W. H. Auden (1907-1973), con quien mantendría en lo sucesivo una estrecha relación tanto profesional como personal. Auden había vivido durante una estancia investigadora unos meses en Berlín (entre 1928 y 1929), atraído por el ambiente de libertad que se respiraba en la capital germana por aquel entonces. Mientras que la sociedad inglesa seguía anclada en el más profundo puritanismo, en Alemania se había eliminado gran parte de las restricciones a nivel social con la supresión de la censura después de la declaración de la república. Tentado por las experiencias de Auden, Isherwood emprendió el 14 de marzo de 1929 su primer viaje a Berlín, al que seguirían otros hasta que se trasladara definitivamente a la metrópoli alemana hacia finales de 1929. En la novela autobiográfica *Christopher and His Kind* (*Christopher y los suyos*, 1976), en la que relata en tercera persona su vida entre 1929 y 1939, explica los motivos reales que le impulsaron a visitar Berlín: «El propio Berlín era lo que ansiaba conocer; el Berlín que Wystan le había prometido. Para Christopher, Berlín significaba chicos».[4] Lo que había fascinado a Auden, y luego atraparía a Isherwood, era esa sensación de apertura, de permisividad, de modernidad. Berlín le ofrecía la oportunidad de vivir su sexualidad, si no abiertamente –pues la homosexualidad seguía estando penada en Alemania– sí con bastante libertad, ya que las autoridades, sobre todo en Berlín, solían hacer la vista gorda (más con los extranjeros que con los nacionales). El motivo de esa actitud laxa de la policía era, principalmente, de carácter económico: Berlín competía con París, Londres y Nueva York por el estatus de una metrópoli. Se había convertido en un imán del turismo (nacional e internacional) y de los viajes de negocio, lo que requería la existencia de un entretenimiento nocturno capaz de rivalizar con las ciudades competidoras. El sector del entretenimiento incluía, además de las salas de baile, los programas de variedades, las revistas musicales, la prostitución y, por supuesto, el cabaret.[5]

Con algunas pocas interrupciones por viajes a Inglaterra, Isherwood pasaría, desde el 29 de noviembre de 1929 hasta el 14 de mayo de 1933, los siguientes tres años largos en la capital germana, haciendo gala de una vida bohemia y manteniéndose gracias a una pequeña pensión que recibía de su

4 Véase *Ibid.*, p. 3.
5 Véase P. Jelavich, *Berlin Cabaret*, 1993, p. 93.

tío Henry y a las clases particulares de inglés que impartía a domicilio. La estancia de Isherwood coincidiría con el periodo más convulso en términos políticos, económicos y sociales de la República de Weimar. Un mes antes de su llegada definitiva a Berlín, el 29 de octubre de 1929, había estallado la crisis económica mundial, conocida más tarde como Gran Depresión y desencadenada por el crac de la bolsa de Nueva York. Si los primeros años de la joven república alemana estuvieron marcados por las nefastas consecuencias políticas, sociales y económicas de la Gran Guerra, el periodo central de 1924 a 1929 se caracterizó por una mejora significativa que daría lugar a una fase conocida como los dorados años 20.

Isherwood experimentó en primera persona esa esquizofrénica dualidad de la realidad alemana: por una parte, el desenfreno de las capas más solventes de la sociedad que querían evadirse mediante diferentes formas de entretenimiento de una realidad cada vez más convulsa y, por otra parte, la masa proletaria y la burguesía empobrecida por la inflación que luchaban cada día por la más elemental supervivencia. Ese antagonismo social de los dorados años 20, que Isherwood plasmo en su ficción *Adiós a Berlín*, quedó magistralmente reflejado en la pintura del Nuevo Objetivismo, la corriente cultural predominante en ese periodo: por ejemplo, en *Drinnen und Draußen* (*Dentro y Fuera*, 1926) de George Grosz o en *Großstadt* (*Metrópolis*, 1928) de Otto Dix. Otro factor destacado es que Berlín, con su fe ciega en el avance tecnológico y el fervor por la cultura estadounidense, parecía un cuerpo extraño dentro de la Alemania de la época, una especie de isla rodeada por un mundo anclado en la cultura germana tradicional: «La metrópoli parecía ser, en cierto modo, extraterritorial, un enclave de carácter americano en suelo alemán y al margen de la cultura e historia alemanas».[6]

A pesar de que el propio autor califica *Adiós a Berlín* como novela, realmente nos encontramos ante una colección de relatos interrelacionados:[7] en primera instancia, a través del narrador llamado Christopher Isherwood, un *alter ego* del autor con el que, además de compartir el mismo nombre, también coincide en la profesión de escritor y el medio de subsistencia (ambos son profesores a domicilio que imparten clases de inglés); en segunda instancia, a través del lugar, Berlín; en tercer lugar, a través de la época, la fase de la crisis total de la República de Weimar hasta el ascenso de los nacionalsocialistas al poder. Incluso se podría añadir un cuarto factor, el hecho de que los relatos se basen en distintos personajes —en su mayoría reales— que Isherwood había conocido durante su estancia en la capital alemana: «Durante ese tiempo, ya había decidido que algún día escribiría sobre las

6 Véase B. Weyergraf, «Einleitung» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, 1995, pp. 21-22.

7 Véase J. Stringer, *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*, 1996, p. 256.

personas que había conocido y las experiencias que estaba teniendo. Así que llevé un diario detallado, que a su debido tiempo proporcionó la materia prima para todas mis historias de Berlín».[8] El más famoso de los seis relatos que componen *Adiós a Berlín* es, sin lugar a duda, *Sally Bowles*, el segundo tras *Un diario berlinés (otoño 1930)*. Le siguen otros cuatro: *En la isla de Ruegen (verano 1931)*, *Los Nowak*, *Los Landauer* y *Un diario berlinés (invierno 1932-3)*. La figura de Sally Bowles estaba inspirada en el personaje real de Jean Ross, una joven inglesa de carácter rebelde que había llegado a Berlín para triunfar como artista. El gran paralelismo entre el personaje ficcional y el real hizo que Isherwood le pidiera permiso a Ross para la publicación del relato, pues el texto contenía algunos detalles explosivos (para la época) que podían comprometer a su amiga: además de las alusiones a una vida más que disoluta y las referencias a su predisposición a ofrecer favores sexuales a cambio de regalos y dinero, destacaba el hecho real de un aborto, el cual constituía un delito en aquel entonces.

Quizá uno de los aspectos más curiosos, en relación con la influencia que Isherwood ejerció en la configuración de la prototípica imagen «cabaretística» de los dorados años 20 berlineses,[9] sea que su aportación directa fue más bien escasa. Así lo reconoció el propio autor años más tarde en su novela autobiográfica *Christopher y los suyos*:

> En sus dos novelas sobre Berlín, Christopher [...] quiso que sus lectores pulsaran la excitación a través de las calles monótonas de Berlín y sus multitudes zarrapastrosas, a través de la pobreza e insipidez de la ciudad de provincia prusiana que había crecido en exceso y se había convertido en la seudocapital de Alemania. Cuarenta años más tarde puedo afirmar que esa excitación ha sido creada, en gran medida, por todos los demás que han reinterpretado el material de Christopher: actrices y actores, directores y guionistas.[10]

En *Adiós a Berlín* solo se encuentran alusiones muy genéricas a la vida nocturna y al mundo de la diversión, mientras que en las posteriores versiones intermediales basadas en el material de Isherwood el cabaret llegó a convertirse en el elemento central y vertebrador de toda la historia, sobre todo, en el musical (tanto en su versión de Broadway como en la cinematográfica).

8 Véase Chr. Isherwood, «About this book» en *The Berlin Stories*, 1954, p. 1.

9 Y que todavía ejerce gran influencia hasta nuestros días, como queda perfectamente reflejado en la exitosa serie de televisión *Babylon Berlin* (2017-), en la que se explota esa imagen del Berlín de los dorados años 20 convertida en cliché. Véase al respecto el capítulo anterior que firma María Teresa Herranz.

10 Véase Chr. Isherwood, *op. cit.*, 2012 [1976], p. 193.

Existen dos únicas referencias directas al cabaret, curiosamente en el último relato (*Un diario berlinés [invierno 1932-3]*) y algunas más a tipos de entretenimiento parcialmente compatibles con el cabaret. El breve relato *Sally Bowles* —germen y núcleo de ese mundo que daría lugar a uno de los mejores musicales de la historia (tanto sobre el escenario como en el cine) y que contribuiría decisivamente a configurar el imaginario popular de los dorados años 20 en Berlín— contiene unas pocas referencias a la actividad de cantante en un club nocturno de su protagonista, y solo en la primera parte del texto, pues, como indica el narrador, su contrato era de corta duración. El narrador, Christopher Isherwood, califica el Lady Windermere, el local en el que canta Sally, como «bar informal». Se trataría, pues, de uno de los muchos bares y locales que ofrecían música en directo, y quizá algún otro tipo de entretenimiento, que no pertenecían, en sentido estricto, a la categoría de un cabaret, aunque a veces se denominaran así para atraer a más clientes. Sin embargo, el poder evocador de esas pinceladas contenidas en las seis breves narraciones resultó ser decisivo a la hora de inspirar a otros autores la creación de un cosmos lleno de brillo y colores.

El cabaret berlinés

El DRAE define «cabaré / cabaret» como «local nocturno donde se bebe y se baila y en el que se ofrecen espectáculos de variedades». El término procede del francés y apunta, en su sentido original, a una especie de taberna, es decir, un local para consumir bebidas o un tipo de bandeja repleta de alimentos y bebidas. Después se fue aplicando tanto a un tipo de entretenimiento de carácter teatral como a los locales de baile y las tabernas en las que esa clase de diversión floreció en torno a 1900. El cabaret pasó de Francia a Alemania, donde experimentó un enorme desarrollo durante la República de Weimar, sobre todo, en Berlín.[11]

A la hora de analizar el cabaret berlinés de la época de la República de Weimar, Jelavich señala una serie de características en cuanto a su configuración «ideal» lo que permite diferenciarlo de aquellos locales que, aprovechando la gran popularidad del género, se denominaban a sí mismos cabarets, cuando en realidad ofrecían tipos de entretenimiento más bien sórdidos (por ejemplo, espectáculos de nudismo). El auténtico cabaret, según Jelavich,[12]

11 Véase C. P. Vincent, *A historical dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918-1933*, 1997, p. 58.

12 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, 1993, p. 2.

> [...] Consistía en un pequeño escenario en una sala relativamente pequeña, donde el público se sentaba alrededor de mesas. La intimidad del entorno permitía el contacto directo y visual entre artistas y espectadores. El espectáculo consistía en números cortos (de cinco a diez minutos) procedentes de diversos géneros diferentes: habitualmente canciones, monólogos cómicos, diálogos y parodias; menos frecuentes eran los bailes, las pantomimas, espectáculos de marionetas o incluso cortometrajes. Se trataban, de forma satírica o paródica, temas de actualidad: el sexo (en la mayoría de los casos), modas comerciales, modas culturales, cuestiones políticas (en menor de los casos). Estos números solían ser presentados por cantantes y actores profesionales, pero a menudo los escritores, compositores o bailarines interpretaban sus propias obras. Un conferencista, una especie de maestro de ceremonias, enlazaba las actuaciones, interactuaba con el público, hacía comentarios ingeniosos sobre sucesos del día y presentaba los artistas.

Otros géneros, que se llegaron a identificar con la etiqueta de cabaret y que podían guardar cierta afinidad con el tipo ideal descrito por Jelavich, eran el teatro dramático, los espectáculos de variedades (incluido el baile desnudo), las revistas y el *agitprop*.[13][14]

Un elemento fundamental para que pudiera eclosionar el cabaret berlinés fue la supresión de la censura. Debido a su marcado carácter comercial, quien se convirtió en el verdadero «censor» del cabaret fue el público.[15] El art. 118 de la constitución alemana de la República de Weimar garantizaba la libertad de expresión:

> Todo alemán tiene derecho, dentro de los límites de las leyes generales, a expresar libremente su opinión de forma oral, escrita, impresa, mediante imagen o de cualquier otra forma. Ninguna relación laboral deberá impedirle ese derecho, y nadie debe perjudicarlo si hace uso de ese derecho.[16]

13 Agitación y propaganda.

14 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, 1993, p. 2-3.

15 Véase *Ibid.*, p. 5.

16 Véase F. J. Düwell, «Arbeitsrecht, Arbeitsschutz und deren Gerichtsbarkeit» en *Die Weimarer Verfassung – Wert und Wirkung für die Demokratie*, 2009, pp. 220-221: «Jeder Deutsche hat das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern. An diesem Rechte darf ihn kein Arbeits- oder Anstellungsverhältnis hindern, und niemand darf ihn benachteiligen, wenn er von diesem Rechte Gebrauch macht».

En la primera fase de la República de Weimar, a las fuerzas reaccionarias solo les quedaba la posibilidad de recurrir al código penal para frenar todo aquello que rechazaban. A partir de 1927, el derecho fundamental de libertad de expresión se vio limitado adicionalmente por la *Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften* (*Ley para la protección de la juventud de los escritos de basura e inmundicia*). Con el fin de luchar contra esa nueva norma, Alfred Döblin fundó en 1928 la *Aktionsgemeinschaft für geistige Freiheit* (*Alianza por la libertad intelectual*). A finales de 1932, sin embargo, el índice de censura ya registraba un total de 183 libros y revistas prohibidos.[17]

Otros factores característicos del cabaret fueron la politización de todos los ámbitos de la vida, el extraordinario interés por la actualidad (favorecido por el desarrollo de los nuevos medios de comunicación: radio y cine) y el anhelo de evasión y entretenimiento como válvulas de escape para alejarse de la cruda realidad marcada por continuas crisis.

El predominio de temas de actualidad en todas las facetas de la vida y del arte se refleja tanto en la literatura de la República de Weimar como también en el cabaret. Era una de las consecuencias de la guerra, según Weyergraf:[18] «Otra consecuencia psicohistórica de la guerra es un interés por la actualidad por parte de la conciencia pública que no se había experimentado a ese nivel nunca antes». Kisch[19] eleva la actualidad a la categoría de emblema de la nueva época: «¡Nada es más asombroso que la simple verdad, nada es más exótico que lo que nos rodea, nada está más cargado de fantasía que la objetividad! ¡Y no hay nada más sensacional en el mundo que la época en la que se vive!».

Otro rasgo característico del cabaret berlinés es su fluidez, su tendencia al cambio continuo: «Todos los aspectos del cabaret estaban sujeto a cambios».[20] Al recoger contenidos de actualidad, el cabaret se convirtió a sí mismo en una moda.[21]

Los orígenes del cabaret berlinés

Berlín se había convertido en una metrópoli gracias a su función de capital del Imperio Alemán a partir de 1871 y a su potencia económica. Siendo el centro de la industria química y eléctrica alemana, las dos ramas predominantes de la segunda revolución industrial, la ciudad atrajo a gran número de inmigrantes de distintas partes del *Reich* y del extranjero. Al inicio

17 Véase Vincent, *op. cit.*, 1997, p. 371.
18 Véase B. Weyergraf, *op. cit.*, 1995, p. 10.
19 Véase E. E. Kisch, «Vorwort zu *Der rasende Reporter*» en *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 1978 [1925], p. 660.
20 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, 1993, p. 2.
21 Véase *Ibid.*, p. 6.

de su capitalidad contaba con 800.000 habitantes, medio siglo después (en los años 20) ya eran cuatro millones.

> El cabaret berlinés fue un producto de los cambios en la vida urbana y en el gusto artístico a principios del siglo XX. Al convertirse Berlín en una cosmópolis los sociólogos y los críticos culturales registraron el desarrollo de una nueva mentalidad, fuertemente afectada por el dinamismo y el consumismo de la ciudad. Las alteraciones de la vida en la gran ciudad fomentaron la creación de formas de arte y entretenimiento igualmente heterogéneas y fragmentadas. El espectáculo de variedades era la forma más popular de estas nuevas diversiones.[22]

El cabaret berlinés es, por tanto, el producto de ese espíritu metropolitano que nace del dinamismo de la ciudad. Para Simmel,[23] la individualidad metropolitana se basa, en términos psicológicos, en el «*aumento de la vida nerviosa* que surge a partir de la rápida e ininterrumpida alternancia de impresiones exteriores e interiores». La conciencia del ser humano reacciona, según Simmel, ante el contraste entre diferentes impresiones (la actual frente a la anterior). Las impresiones duraderas, o la escasa diferencia entre ellas, generan un menor impacto en nuestra conciencia. «La rápida compresión de imágenes cambiantes» o la aparición de «imágenes inesperadas» consiguen justo lo contrario.[24] La sobreexposición nerviosa a siempre nuevas impresiones que genera la metrópoli conduce necesariamente al embotamiento de los sentidos. Como consecuencia, la mirada del ciudadano metropolitano se torna indiferente con el tiempo.[25] Por tanto, para mantener el nivel de reacción ante estímulos nuevos estos han de aumentar en intensidad. Esto explicaría el dinamismo del cabaret y su tendencia hacia el cambio continuo.

El estrés que producían las nuevas formas de trabajo en la sociedad industrializada requería mecanismos de compensación: «la otra cara del rendimiento laboral [...] es la necesidad de disfrutar».[26] Los cambios en la sociedad berlinesa vinieron acompañados por cambios en los gustos culturales:

> Este nuevo público de masas carente de tradiciones se mostraba escéptico frente a una oferta cultural que se asociaba con la

22 Véase *Ibid.*, p. 10.

23 Véase G. Simmel, «Die Großstädte und das Geistesleben» en *Georg Simmel: Aufsätze und Abhandungen 1901-1908*. Band 1, 1995, p. 116.

24 Véase *Ibid.*, p. 117.

25 Véase *Ibid.*, p. 121.

26 Véase Moeller-Bruck, *Das Variete*, 1902, p. 22.

> educación e instrucción [...]. Por eso, abrazó sobre todo los productos de la cultura de masas de carácter industrial que se ajustaba mejor a las necesidades de entretenimiento de este público.[27]

A finales del siglo XIX, los programas de variedades ya habían desbancado las formas tradicionales de la cultura, tal y como señala el protagonista de la novela *Stilpe* de Otto Julius Bierbaum del año 1897 al afirmar que:

> La empresa de un «instituto de arte que resulte significativo en términos artístico-literarios y en el que se practique el principio del espectáculo de variedades» es una exigencia del *zeitgeist* [...]. ¡Fíjese en los teatros! ¡Están vacíos! ¡Vaya al Wintergarten! ¡Está lleno! ¡Muerte allí, vida aquí![28]

El Wintergarten, una enorme terraza techada con un tejado de cristal y ubicada en el Central-Hotel, se había convertido a partir de 1887 en la mayor sala de vodevil de Berlín.

El vodevil ofrecía el tipo de diversión que garantizaba esa rápida «alternancia de impresiones» de la que hablaba Simmel. Se trataba de un conjunto de números de entretenimiento inconexos: canciones, bailes, acrobacias, números con animales, trucos de magia, sketches, pantomimas, *tableaux vivant* o marionetas. Mientras que los programas de variedades más glamurosos se presentaban en grandes y lujosos salones como el Wintergarten, los más populares tenían lugar en bares y tabernas. Las escenas en las que sale cantando Marlene Dietrich en *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930) dan buena cuenta de este tipo de vodevil, llamado despectivamente *Tingeltangel*, es decir, un tipo de entretenimiento banal, sin aspiraciones artísticas.

Moeller-Bruck define el vodevil como «todo aquello que Dioniso impulsa al hombre a hacer y que aún no se ha convertido en arte o que no puede, en absoluto, convertirse en arte».[29] No es de extrañar, pues, que desde el dogmatismo artístico se calificara el vodevil de «profanación de las nueve musas» y de «arte prostituido».[30] Y aquí es donde entraría en juego el cabaret:

> Hacia el cambio de siglo, muchos observadores de la cultura alemana llegaron a la conclusión de que se necesitaba un nuevo arte escénico. Debía responder a la predilección del público moderno

27 Véase A. Kaes, «Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, 1995, p. 54.
28 Véase O. J. Bierbaum, *Stilpe*, 1902 [1897], p. 360.
29 Véase Moeler-Bruck, *op. cit.*, p. 4.
30 Véase *Ibid.*, p. 4.

> por la forma fragmentada del vodevil, y debía ocupar una zona intermedia entre la banalidad de los programas de variedades populares y el esoterismo incomprensible de las vanguardias. La solución a esta ecuación era el cabaret.[31]

Precisamente de la novela de Bierbaum tomó el barón Ernst von Wolzogen, miembro de una estirpe aristocrática venida a menos, la idea de crear en Alemania el primer cabaret literario. Su empresa dio lugar al *Buntes Theater* o Teatro Variopinto, también conocido como *Überbrettl*, algo así como las «Supertablas», en alusión al *Übermensch* o superhombre de Nietzsche que surgiría, según von Wolzogen, sobre el escenario, y una referencia a la aspiración de superación del nivel de calidad actual de los escenarios alemanes. Según Bierbaum,[32] quien también contribuyó al programa de ese primer cabaret, el Teatro Variopinto debía ennoblecer el gusto de las masas a través de un vodevil con aspiraciones artísticas. El gran éxito del Teatro Variopinto provocó un verdadero boom de cabarets, llegando a acreditarse hasta 70 en los meses sucesivos. El otro cabaret destacado de esta fase inicial en los primeros años del siglo XX fue el *Schall und Rauch* de Max Reinhardt. Sin embargo, la dificultad de mantener el nivel artístico y conservar el favor de un público ávido de siempre nuevas sensaciones hizo que las fórmulas que ofrecían estos cabarets se agotaran rápidamente. Otro factor que complicaba la labor de los cabarets durante esta fase inicial eran los competidores. Alarmados por el éxito de los cabarets, los directores de programas de variedades y los propietarios de bares y tabernas con entretenimiento nocturno se quejaban de la competencia desleal de aquellos. Finalmente, en 1904 y 1905 la policía intervino muchos cabarets que se habían escudado en el supuesto valor artístico de sus programas para evitar asumir las mismas cargas impositivas que soportaban las otras formas de entretenimiento nocturno.

El estallido de la Primera Guerra Mundial hizo que las salas de entretenimiento incluidos los cabarets, cerraran provisionalmente. Al ver que la contienda se prolongaría, volvieron a abrir. En consonancia con el resto de la sociedad alemana, durante la contienda los cabarets reflejaban las típicas actitudes chovinistas de la época. Incluso tras el final de la guerra, la exaltación nacionalista era una constante en los cabarets del primer periodo de la República de Weimar debido al trauma de la derrota y las duras condiciones impuestas por los aliados.

31 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, p. 26.

32 Véase O. J. Bierbaum, «Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede» en *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*, 1900, p. X.

El cabaret durante la República de Weimar

Entre el cabaret anterior y posterior a la Gran Guerra se observan varias diferencias esenciales: mientras que el cabaret berlinés del periodo guillermino giraba en torno a la propia ciudad, a su estatus metropolitano, a su idiosincrasia, sus tipos y su proverbial humor, el cabaret de los años 20 y principios de los 30 es fiel reflejo de la americanización que experimenta la ciudad en su conjunto. Claire Waldoff es una de las cantantes más características del estilo del cabaret guillermino, aunque su peculiar forma de interpretación le permitió seguir disfrutando de mucho éxito a lo largo de los años 20 y principios de los 30. Destacaba en ella el uso del dialecto berlinés, a pesar de proceder de la región del Ruhr, la sobriedad de su vestimenta y de sus movimientos sobre el escenario, limitados en esencia a hacer gestos. Ejemplos paradigmáticos de ese estilo musical del cabaret berlinés guillermino serían canciones como: *Nach meine Beene is ja janz Berlin verrückt* (1911); *'ne dufte Stadt ist mein Berlin* (1911). El cabaret berlinés posterior a la Gran Guerra mantuvo el principio de buscar el término medio entre aspiración artística y entretenimiento que había reivindicado Bierbaum en su declaración programática:

> Such serious artists as Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Erich Kästner, George Grösz, and Bertolt Brecht succeeded in closing the gap between high, elitist art and mass market entertainment by offering chansons, aphorisms, fairy tales, parodies, babbling monologues, earthy repartee, crude dialects, humorous verse, slogans, and posters.[33]

El cabaret nudista

Gracias a la abolición de la censura previa a finales de 1918, el cabaret de los primeros años de la República de Weimar disfrutó de gran libertad en cuestiones morales. Esto hizo que surgieran en los cabarets números que consistían, básicamente, en mostrar cuerpos femeninos más o menos desnudos en medio de coreografías consistentes en breves pantomimas y bailes. Fue el caso del ballet de Celly de Reidt, cuyo gran éxito en los escenarios de los cabarets provocó la ira de los círculos más conservadores. En un sonado proceso judicial, Celly, su marido y el director del Linden-Cabaret fueron condenados en 1922. Aunque la desnudez en sí no se consideraba una obscenidad, sí era punible si carecía de pretensiones artísticas. La sentencia sostenía que, en el contexto de un teatro regular, con una mayor

33 Véase K. Garebian, *The Making of* Cabaret, 2011, p. 52.

distancia entre el escenario y el público, y con otras condiciones de iluminación, a la representación se le podría atribuir un mayor valor artístico. En consecuencia, los tribunales venían a constatar que los cabarets merecían una menor consideración artística que escenarios más convencionales.[34] En 1923 fue el ejecutivo quien, a través de una ley de emergencia y la posterior imposición de determinadas normas, se encargó de proporcionarle a la policía una herramienta de prohibición de ese tipo de actuaciones. De facto, se prohibía la exposición de cuerpos femeninos desnudos en movimiento. Dejaba, pues, la puerta abierta a la presentación de cuerpos desnudos inmóviles (los *tableaux vivant*). Como demuestra el caso de la famosísima bailarina Anita Berber, a pesar de las mayores restricciones, el baile desnudo y semidesnudo tampoco faltaría en los escenarios de los cabarets del periodo central de la República de Weimar, el de los dorados años 20.

Cabaret y sátira política

Los defectos que la primera república alemana traía «de fábrica» hicieron que se estableciera un sistema democrático imperfecto cuyos detractores superaban con creces a sus defensores. Incluso en el bando progresista, muchos recelaban de la República de Weimar, como demuestra la expresión «República a la que le falta un manual de instrucciones», acuñada en 1921 por Alfred Döblin.[35] La crónica inestabilidad en la gobernanza del país ofrecía a artistas como Kurt Tucholsky un amplio terreno para las parodias y sátiras políticas a través de sus textos para las canciones de cabaret. Ejemplos de este género serían *Wenn der alte Motor wieder tackt* (Cuando vuelva a funcionar el viejo motor, 1919) y *Das ist der Herzschlag* (Este es el latido del corazón, 1920), ambas interpretadas por Paul Graetz, uno de los humoristas más importantes del cabaret de los años 20.

A pesar de su postura netamente progresista, llama la atención que algunos de sus textos para el cabaret mostraran ciertas coincidencias con los programas de variedades marcadamente nacionalistas, seguramente influido por la dura experiencia de la guerra y las consecuencias de la misma. Y también se observa un tratamiento más bien superficial de temas políticos por parte del autor. El propio Tucholsky se justificaba diciendo que en Alemania se consideraba poco apropiado introducir cuestiones políticas en el cabaret, pues el público solo quería que se le entretuviera.[36]

34 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, p. 160.
35 Véase B. Weyergraf, *op. cit.*, 1995, p. 12.
36 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, p. 134.

Jazz y charlestón o la americanización del cabaret durante los dorados años 20

Durante los años 20 se produjo una rápida y progresiva americanización de diferentes ámbitos de la vida, sobre todo, en Berlín. Esa vertiginosa aculturación también afectó a la música de entretenimiento. Si en el periodo guillermino habían dominado canciones que seguían el ritmo del vals, la polca, la mazurca o la marcha, en los años 20 se impusieron ritmos americanos, sobre todo, el foxtrot y el jazz. Este cambio también se plasmó en el tipo de bailes que ahora predominaban: a principios de los años 20 el shimmy y a partir de los dorados años 20 el charlestón.[37]

Entre 1919 y 1923 se produjo la entrada inicial del jazz en Alemania.[38] Superados los estragos de la hiperinflación de 1923, a partir de 1924 se estabilizó la moneda alemana y con ella la economía. Esto abrió las puertas a artistas extranjeros que empezaron a ser contratados por los empresarios del mundo del entretenimiento. La actuación de *The Chocolate Kiddies* en mayo de 1925 sería determinante para el triunfo del jazz en Alemania.[39] Con el programa de otra artista negra, Josephine Baker, se produjo la consagración de la cultura afroamericana a partir de 1926. A través de *La Revue nègre* y su famoso baile con la falda de bananas, Baker explotaba los clichés africanos de la sociedad europea. Críticos como Harry Kessler establecieron una conexión entre la africanidad de los artistas afroamericanos y su supuesto vitalismo primitivo y la modernidad: «Son un cruce entre bosques primitivos y rascacielos, al igual que su música, el jazz, con su color y sus ritmos. Ultramoderno y ultraprimitivo».[40] La réplica a esta visión positiva (aunque cargada de prejuicios) de la africanidad vino del espectro más conservador y nacionalista. Entre las voces más representativas cabe destacar la de Rudolf Borchardt, quien resalta el efecto pernicioso de las nuevas modas culturales. Según él, los habitantes de las grandes urbes alemanas han sufrido un proceso de transformación (llega a hablar de «degeneración») a causa de las nuevas y depravadas formas de vida en los suburbios obreros y los lugares de entretenimiento. Incluso sostiene que el ciudadano metropolitano se ha «bestializado, por lo que no nos debe extrañar verlo bailar semidesnudo al *son del tambor del negro*».[41]

Aunque la exhibición de cuerpos femeninos también era uno de los ingredientes del cabaret berlinés, su dominio principal durante los dorados años

37 Véase *Ibid*., p. 169.

38 Véase J. O. Wipplinger, *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*, 2017, p. 21.

39 Véase *Ibid*., p. 51.

40 Citado según P. Jelavich, *op. cit*., p. 171.

41 Véase R. Borchardt, «Schöpferische Restauration» en *Reden*, 1999 [1927], p. 243.

20 eran las revistas musicales del estilo de las Folies Bergère o las Ziegfeld Follies de Nueva York. En Berlín, las revistas más famosas corrían a cargo de Hermann Haller (un antiguo director de opereta que regentaba el Theater am Admiralspalast). Una de las grandes atracciones de sus revistas eran precisamente las chicas, en concreto el grupo conocido como Tiller Girls.[42]

Si bien el cine y las revistas musicales se fueron imponiendo durante los dorados años 20 como las formas de diversión más populares, el cabaret literario-político se pudo mantener gracias a la gran variedad de la oferta y su ya mencionado dinamismo. A partir del germen que supuso el *Schall und Rauch II* (1919-1921) en torno a figuras como Kurt Tucholsky (el autor más destacado) o Friedrich Hollaender (el compositor más importante) al principio de la República de Weimar, se fueron sucediendo otras empresas como el *Cabaret Größenwahn* (1920-22) de Rosa Valetti, *Die Wilde Bühne* (1922-24) de Trude Hesterberg o *Das Tingel-Tangel-Theater* (1931-1935) de F. Hollaender.

La crisis económica que desató el crac de la bolsa de Nueva York a partir de finales de 1929 también repercutió gravemente en los cabarets berlineses, pues muchos se vieron obligados a cerrar a causa de la pérdida de gran parte del público. En la fase de la crisis total hasta la llegada de Hitler al poder, la música del cabaret berlinés fue haciéndose eco de los conflictos político-sociales. Así, el problema del creciente antisemitismo quedó magistralmente reflejado en *An allem sind die Juden schuld* (1931), una canción interpretada por Annemarie Hase con texto de Friedrich Hollaender y música de George Bizet (Hollaender recurrió a la Habanera de *Carmen*). En *Alles Schwindel* (1931) con música de Mischa Spoliansky y texto de Marcellus Schiffer denuncia el engaño como constante vital en la época de crisis que vive el país.

La recepción intermedial de Adiós a Berlín

Según señala el propio Isherwood,[43] el primer paso en la recepción intermedial de su novela fue la adaptación al teatro que John van Druten llevó a cabo en 1951. Se basó, en esencia, en el relato *Sally Bowles*, el segundo de la novela, y tituló la obra *I am a camera*, en alusión a una frase tomada del primer relato *Un diario berlinés (otoño 1930)* y que alude a la peculiar actitud del narrador de la novela:

> I am a camera with the shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite

42 Véase P. Jelavich, *op. cit.*, pp. 165-166.
43 Véase Chr. Isherwood, *op. cit.*, 1954, p. 2.

> and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed.[44]

Isherwood colaboró en la puesta en escena de la obra. Respecto de su primer encuentro con Julie Harris, la actriz que iba a encarnar la protagonista de la historia, el autor de la novela se muestra asombrado por el enorme parecido de la intérprete con la figura ficcional:

> No había coincidido nunca antes con la señorita Harris. [...] En este momento apareció del camerino una delgada chica de ojos chispeantes envuelta en un vestido negro de satén al estilo de una fulana, con una boina graciosamente pegada a su pálido cabello color fuego y una risita traviesa. Esta era Sally Bowles en persona. La señorita Harris era más esencialmente Sally Bowles que la Sally Bowles de mi libro, y se parecía mucho más a Sally que la chica real que hace mucho tiempo me había dado la idea para mi personaje.[45]

Aunque a Isherwood no le gustaran algunos de los cambios que introdujo van Druten (la modificación del carácter de personajes centrales o el tratamiento del tema del antisemitismo), finalmente los aceptó en su mayoría, pues consideraba que contribuían a desarrollar su material original, algo que él no había sido capaz de hacer.[46]

El éxito que obtuvo la pieza en Broadway llevó cuatro años más tarde a su adaptación al cine bajo la dirección de Henry Cornelius y con el mismo título. Julie Harris repetía en el papel de Sally Bowles, mientras que Laurence Harvey hacía de Christopher Isherwood.

En 1966 se creó el musical titulado *Cabaret*, basado en la adaptación teatral de van Druten y las novelas berlinesas de Isherwood (aunque la trama se basa principalmente en material procedente *Adiós a Berlín*, también aparecen elementos del *Sr. Norris*) pero con un cambio de enfoque radical: «Christopher Isherwood's two books about Weimar Berlin and John Van Druten's play version, *I Am a Camera*, give no hint of *Cabaret'* s power. The new show wasn't simply a musical expansion of the material, but a metatheatrical transformation».[47]

Cabaret, dirigido por Harold Prince, con música de John Kander, letras de Fred Ebb y guion de Joe Masteroff, supuso una revolución en el mundo del musical, ya que Prince creó un «concept musical – a show in which the

44 Véase Chr. Isherwood, *Goodbye to Berlin* en *op. cit.*, p. 243.
45 Véase *Ibid.*, p. 2.
46 Véase Chr. Isherwood, 1996, p. 441.
47 Véase E. Mordden, *Anything goes: a history of the American musical*, 2013, p. 220.

story is secondary to a central message or metaphor–».[48] Según Ilson,[49] la peculiaridad de forma y contenido de *Cabaret*, al igual que el singular empleo de la técnica escénica, ejercieron durante décadas gran influencia en el teatro musical americano. El musical mantiene muchos de los rasgos del cabaret berlinés, a pesar de las múltiples concesiones que exigía el carácter comercial del mundo del espectáculo americano de los años 60: «Broadway commercialism had something to do with the limits imposed on Prince's Kit Kat Klub. [...] if audiences were not considered ready for an explicitly homosexual male lead, they certainly were not ripe for exposure to the full flavor of Weimar cabaret».[50] En la adaptación musical destaca la existencia de dos niveles («*Cabaret* the metaphor and *Cabaret* the story»)[51]:

> One is the Sally Bowles story, and the other is a brace of cabaret numbers commenting on the story, as if explaining the basics of the social contract, from sexuality (in «Two Ladies») to racial tolerance (in «If You Could See Her Through My Eyes»). The cabaret-as-metaphor plan interlocks with the action through a logic so sensible —yet so bizarre— that the two shows merge, making it impossible to tell where *Cabaret* ends and the cabaret begins.[52]

Esa fusión de los dos niveles se hace especialmente visible al final del musical con el número en el que Sally canta aquello de «Life is a cabaret». Entre las figuras del musical destacaba, junto con Sally, la del conferencista, magistralmente interpretado por Joel Grey: «Sally is *Cabaret*'s central role, though some rate the Emcee as more crucial, as he clearly is managing the action [...] Joel Grey won acclaim in it».[53] Otro hito de la producción musical fue el regreso a Broadway de Lotte Lenya en el papel de la casera del protagonista, el escritor estadounidense Clifford Bradshaw (Isherwood había usado el nombre de William Bradshaw para el narrador de su novela berlinesa sobre el Sr. Norris).

El punto culminante en la recepción intermedial de *Adiós a Berlín* se produce con la versión cinematográfica de *Cabaret* (1972). Esta adaptación del musical homónimo corrió a cargo del director Bob Fosse. Existen notables diferencias entre la versión teatral y la cinematográfica: en el musical de Broadway, Sally era inglesa (como en la obra de Isherwood y la versión de van Druten), mientras que en la película es estadounidense;

48 Véase K. Garebian, *op. cit.*, 2011, p. VIII.
49 Véase C. Ilson, *Harold Prince: From Pajama Game to Phantom of the Opera*, 1989, p. 136.
50 Véase K. Garebian, *op. cit.*, 2011, p. 54.
51 Véase E. Mordden, *op. cit.*, 2013, p. 221.
52 Véase *Ibid.*, p. 220.
53 Véase *Ibid.*, p. 221.

con el protagonista masculino ocurre justo lo contrario: si en la versión de Broadway se había convertido en estadounidense, en el filme volvió a ser inglés (además de sufrir otro cambio de nombre, pues ahora el alter ego de Isherwood se llamaría Brian Roberts). Otro cambio fundamental se refiere al contenido: la película eliminó la subtrama de la versión musical en torno a la casera y su amante (el carnicero judío), pero recuperó la subtrama procedente de *I am a camera* en torno a Fritz, Natalia y Max. Estas modificaciones también provocaron cambios en los números musicales (algunos se eliminaron, otros nuevos fueron añadidos).

A pesar de basarse en la versión musical de Broadway, la película no constituye un ejemplo convencional de musical cinematográfico (del tipo *Un americano en París* o *Cantando bajo la lluvia*), algo que se refleja en el hecho de que los números musicales tengan lugar, con una única excepción.[54] en el contexto del Kit Kat Klub.[55]

> [...] All the songs in the production should be sung in a natural context, which meant that characters would not simply break out abruptly into song as had become standard in many movie musicals. This seemingly simple decision marked a turning point for the motion picture musical, marking a distinct change in style for future film musicals as compared to Hollywood's traditional ones.[56]

La película consta, por tanto, de dos partes bien diferenciadas: de un lado, una trama dramática no musical en torno a la relación sentimental de los protagonistas Sally Bowles (interpretada por Liza Minelli) y Brian Roberts (interpretado por Michael York); de otro lado, están los espectáculos en el Kit Kat Klub, el sórdido cabaret en el que Sally actúa como cantante y cuyo programa es presentado y dirigido por el conferencista. Las canciones tienen valor metafórico y sirven para caracterizar a los personajes y su entorno marcados por el peligro y la decadencia (en términos políticos, sociales y sexuales).[57]

El rotundo éxito comercial de la película (la recaudación multiplicó por casi diez veces el presupuesto de aproximadamente 4,6 millones de dólares) vino acompañado por una gran acogida de la crítica. Y en los premios Oscar de 1973 obtuvo 8 estatuillas, entre ellas las de mejor director (Bob Fosse), mejor actriz principal (Liza Minelli) y mejor actor secundario (Joel

54 La canción «Tomorrow Belongs to Me», que cantan los miembros de las juventudes hitlerianas en el jardín de la cervecería.

55 Véase K. Backstein, «"Stayin' Alive": The Post-Studio Hollywood Musical» en *American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present*, 2016, p. 292.

56 Véase P. Monaco, *A History of American Movies*, 2010, p. 205.

57 Véase *Ibid*., p. 205.

Grey). Para la carrera literaria de Isherwood, el creador del material original, supuso un impulso definitivo.

A modo de conclusión

La gran eficacia sociocultural y artística de *Adiós a Berlín* no se debe tanto a lo que explicita, sino a lo que insinúa y evoca, a aquello que dio pie a sucesivas adaptaciones. A la hora de analizar la contribución de Isherwood a la configuración de la imagen cabaretística de los dorados años 20, tan arraigada en el imaginario colectivo como demuestran ejemplos recientes como los que se pueden encontrar en producciones audiovisuales del tipo *Babylon Berlin*, queda claro que ésta ha sido más bien indirecta. Si bien es verdad que proporcionó la historia nuclear, los personajes centrales y la contextualización a modo de materia prima, no es menos verdad que fueron otros artistas (directores, guionistas, actrices y actores, compositores y letristas) los que llevaron a cabo la transformación definitiva del material de Isherwood hasta convertirlo en elemento de la cultura universal.

Las sucesivas reinterpretaciones de la obra original demuestran el gran valor potencial que poseía, así como la fuerza inspiradora de su autor. La enorme influencia, que la versión cinematográfica ha ejercido en términos culturales desde su aparición, justificaría, en nuestra opinión, la afirmación de que el cabaret del Kit Kat Klub es más auténticamente cabaret berlinés que el verdadero cabaret del Berlín de los dorados años 20 y principios de los 30.

Bibliografía

BACKSTEIN, Karen. «"Stayin' Alive": The Post-Studio Hollywood Musical» en *American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2016, pp. 286-303.

BIERBAUM, Otto Julius. *Stilpe*. Berlín: Schuster & Loeffler.

BIERBAUM, Otto Julius. «Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede» en *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*. Berlín & Leipzig: Schuster & Loeffler, 1900, pp. V-XVI.

BORCHARDT, Rudolf. «Schöpferische Restauration» en *Reden*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1999 [1927], pp. 230-253.

DÜWELL, Franz Josef. «Arbeitsrecht, Arbeitsschutz und deren Gerichtsbarkeit» en *Die Weimarer Verfassung – Wert und Wirkung für die Demokratie*. Erfurt: Friedrich-Ebert Stiftung, 2009, pp. 209-233. Versión electrónica: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/erfurt/06868.pdf>

GAREBIAN, Keith. *The Making of* Cabaret. Nueva York: Oxford University Press.

ILSON, Carol. *Harold Prince: From Pajama Game to Phantom of the Opera.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.

ISHERWOOD, Christopher. *Diaries, Volume One: 1939-1960*. Londres: Methuen, 1996.

ISHERWOOD, Christopher. *Christopher and His Kind*. Londres: Vintage Books, 2012 [1976].

ISHERWOOD, Christopher. *Goodbye to Berlin*, en *The Berlin Novels*. Londres: Vintage Books, 1999 [1939], pp. 237-490.

ISHERWOOD, Christopher. *Mr. Norris Changes Trains*, en *The Berlin Novels*. Londres: Vintage Books, 1999 [1935], pp. 1-236.

ISHERWOOD, Christopher. «About this book» en *The Berlin Stories*, Nueva York: New Directions Publishing, 1954, pp. 1-5.

JELAVICH, Peter. *Berlin Cabaret*. Cambridge (Mass.) & Londres: Harvard University Press, 1993.

KAES, Anton. «Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik» en *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1995, pp. 38-65.

KISCH, Egon Erwin. «Vorwort zu *Der rasende Reporter*» en *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Berlín & Weimar: Aufbau-Verlag, 1978 [1925], pp. 659-661.

MOELLER-BRUCK, Arthur. *Das Variete*. Berlín: Julius Bard Verlag, 1902.

MONACO, Paul. *A History of American Movies*. Lanham, Nueva York & Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.

MORDDEN, Ethan. *Anything goes: a history of the American musical*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

SIMMEL, Georg. «Die Großstädte und das Geistesleben» en *Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band 1. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 116-131.

STRINGER, Jenny. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. Oxford & Nueva York: Oxford University Press, 1996.

VINCENT, C. Paul. *A historical dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918-1933*. Westport & Londres: Greenwood Press.

WEYERGRAF, Bernhard. «Einleitung» en Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1995, pp. 7-37.