

ACADEMICUS

Un repertorio de *canciones degeneradas* en la República de Weimar

A repertoire of degenerate songs in the Weimar Republic

Prof. Claudio Marcelo Bidegain

musiclaud@hotmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales
Córdoba - Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA:
Lic. Constanza Tanner

Recibido: 25 de octubre de 2018 / Aprobado para publicación: 5 de diciembre de 2018

Cómo citar esta obra:

Bidegain, C. (2018). Un repertorio de canciones degeneradas en la República de Weimar. En: *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, N. 3. Córdoba: UNC. Recuperado de:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22568>



Resumen

Nos centraremos en el rol de la mujer y de lxs disidentes sexuales en la Alemania de la República de Weimar. Seleccionaremos unas expresiones artísticas propias del momento -las canciones de cabaret- para analizar sus sugerentes letras. Esta producción cultural se conoce como música degenerada ("Entartete Musik"), y estuvo a cargo de artistas alemanes judíos censurados y exiliados durante el Tercer Reich. La música degenerada consistía en canciones de protesta con contenido social y sexual que se gestaban entre los intelectuales, y eran reveladas en un clima de cabaret que parodiaba y satirizaba las modas comerciales y las "debilidades" sociales (sexuales, económicas, políticas) del momento a través de performances.

Palabras Clave

Cabaret – Protesta – Sexualidad

Abstract

We will focus on the role of women and sexual dissidents in the Weimar Republic in Germany. We will select some artistic expressions of the moment -the songs of cabaret-, to analyze their suggestive lyrics. This cultural production is known as degenerate music ("Entartete Musik"), and it was in charge of Jewish German artists censored and exiled during the Third Reich. The degenerate music were protest songs with social and sexual content that were born among the intellectuals, and were revealed in a cabaret atmosphere that parodied and satirized the commercial fads and the social "weaknesses" (sexual, economic, political) of the moment through performances.

Key Words

Cabaret – Protest – Sexuality

Un repertorio de *canciones degeneradas* en la República de Weimar

Introducción: el feminismo en la política y en el arte

*Tengo el hambre aturdido de un cuerpo sin patria
y se me incrusta una nostalgia claustrofóbica
por obra de las preguntas hurtadas al destino.
¿Dónde es aquí?
(valeria flores, 2015)*

3

En este artículo nos centraremos en el rol de la mujer -y en menor escala, en el lugar que ocupaban lxs disidentes sexuales- en la Alemania de la República de Weimar. Este período histórico, comprendido desde finales de 1918 hasta comienzos de 1933, que antecedió al régimen nazi, también fue una época de gran crecimiento cultural en los terrenos de la danza, la arquitectura, el cine, la novela, el teatro, la pintura y la música. Por este motivo, seleccionaremos unas expresiones artísticas típicas y características del momento, las “canciones de cabaret”, para analizar sus sugerentes letras en diálogo con los estudios culturales de la época realizados por Peter Gay (2011), la mirada sobre las mujeres en la política y en el trabajo planteada por Renate Bridenthal y Claudia Koonz (1990), el arte feminista desde una perspectiva latinoamericana, con Alejandra Castillo (2014), el activismo disidente que encarna valeria flores (2015) y el análisis histórico comparativo sobre el feminismo que realiza Karen Offen (1991).



Esta producción artística elegida hoy se conoce como *música degenerada* (“Entartete Musik”), y en su mayoría estuvo a cargo de artistas alemanes y/o judíos como Kurt Weill, Bertolt Brecht, Friedrich Hollaender, Kurt Schwabach, Mischa Spoliansky y Marcellus Schiffer, censurados y exiliados durante el Tercer Reich. La música degenerada eran canciones de protesta con contenido social y sexual que se gestaban entre lxs intelectuales -políticamente comprometidxs- y eran reveladas en un clima de cabaret que parodiaba y satirizaba las modas comerciales y las “debilidades” sociales del momento (sexuales: las identidades consideradas abyectas, por fuera de la heteronorma; económicas: el contrabando y la pobreza; políticas: la corrupción y la estafa) a través de performances.

Accedemos a la totalidad de las letras en castellano del libreto de un espectáculo estrenado en agosto del año 2002 en el auditorio de la librería Foro Gandhi, en Capital Federal. *Canciones Degeneradas* fue interpretado por Alejandra Radano, Alejandra Perlusky y Diego Bros, con dirección musical de Gaby Goldman e idea, traducción, vestuario y dirección general de Fabián Luca. Al poco tiempo se incorporaría, en lugar de Radano, la actriz y cantante Karina K, bautizada

artísticamente por Batato Barea en los años 80 y 90 (período de gran producción y divulgación artística/política generado durante el final de la última dictadura militar argentina y el comienzo de la democracia), en las noches del Centro Parakultural, paradigma de la cultura underground porteña. La gacetilla de *Canciones Degeneradas* informaba:

Este nuevo espectáculo consta de una sucesión de números a la manera de la vieja revista musical o del moderno cabaret europeo. Su imagen decadente retrotrae a la época de entreguerras, aunque sus canciones, que atacan con tajante humor, ironía y cinismo los aspectos más depravados del ser humano, hablan de los mismos problemas que enfrentamos hoy en día: hambre, violencia, injusticia, males que nos persiguen desde el comienzo de la historia. Este material narra la desopilante y cruel crónica de la estupidez humana a través de una sátira brutal de nuestro pasado más reciente y de nuestro futuro más cercano.



Alejandra Radano, reconocida y consagrada artista argentina, explica el trasfondo y el origen de este arte prohibido en una entrevista previa al estreno:

[...] la expresión alemana *entartete* con la que los nazis designaban el arte que no les gustaba ha sido traducida al castellano como *degenerado*. Los propagandistas del régimen nazi utilizaron este concepto técnico para difamar la música atonal, los arreglos del jazz, y sobre todo los trabajos de los compositores judíos, apropiándose así de una idea científica, para aplicarla al servicio de la crítica cultural. La consecuencia de esta transferencia de significados fue que el concepto de

degeneración se convirtió en una nueva norma. Es decir, el ideal de una música dictada por las leyes de origen racial (Cruz, 2002a).

No es casual que un espectáculo de estas características surgiera y se manifestara en un período tan controvertido de nuestro contexto político y socioeconómico: la crisis que estallara a fines del año 2001 como consecuencia del neoliberalismo durante el menemismo de la década anterior. Aunque ahora vinculadas al escenario latinoamericano y casi un siglo después, nuevamente se denunciaban a través del arte las preocupaciones del momento, resignificando y actualizando muchas situaciones de injusticia social, económica y humana que se asemejaban a las planteadas el siglo anterior en Europa, específicamente en Alemania. Como planteaba una crítica del momento: “Canciones de las décadas del 20 y del 30 que parecen escritas hoy mismo. Canciones de un cabaret berlinés del 30 o de un café concert de los 70, [...] que retumban en esta Buenos Aires del 2002” (Cruz, 2002b).¹

De esta manera, queda establecida la conexión entre el pasado, el presente y el futuro, y es con esta conciencia que nos adentramos en el mundo de la República de Weimar.

Todos roban

*El hombre siempre ha expresado la desgracia
o el placer sin respetar fronteras.
Peter Gay, La cultura de Weimar (2011)*

Peter Gay titula el primer capítulo de su libro *La cultura de Weimar* (2011) “El trauma del nacimiento”, expresión que es también una teoría psicoanalítica del período, y así se refiere al comienzo de la República de Weimar. Esto se debe a que la llamada “revolución” de 1918 no pudo ganarse la lealtad incondicional de todos ya desde el comienzo debido a que su proclamación tuvo algo de farsa, y había ocurrido casi por accidente (p.31). La ambigüedad con respecto a este período

¹ Para tener un panorama audiovisual más acabado, facilitamos un video que compila escenas de las funciones de la reposición del año 2004 en el Centro Cultural de la Cooperación, en Buenos Aires: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-kBGtVH2L4>

puede sintetizarse en la siguiente expresión del historiador de la cultura berlinés: “Fue como si la República de Weimar hubiese alcanzado un éxito suficiente para satisfacer a sus críticos, pero escaso para contentar a sus partidarios” (p. 29). Las canciones políticas de cabaret, cargadas de ironía, sátira y simbolismo, que entretenían al público, habitaron y circularon en un contexto de producción experimental de las artes en general, pintura, poesía y literatura, en un intento de renovación humana y cultural. Lo más transcendental en esta época era la necesidad de renovación social, y la tarea cultural de la República de Weimar fue restaurar los lazos rotos después de la guerra. Peter Gay explica críticamente el origen y el estilo de este movimiento político y cultural, heredero de las expresiones surgidas durante la Primera Guerra Mundial:

No hay duda: el estilo de Weimar nació antes de la República de Weimar; lo que hizo la guerra fue darle proyección política, un tono estridente, abrumarlo con un enfrentamiento mortal; fue la revolución la que le confirió oportunidades sin precedentes, mientras que la República creó más bien poco y solo hizo liberar lo existente (2011: 25-26).

7

En lo vinculado estrictamente con lo político y lo social, la lucha de poderes que emergió en este período dio lugar a que surgiera la dictadura militar, que arrebataría el poder en 1933, dando final a la República y comienzo al régimen dictatorial nazi. “Todos roban” (“Todo es un robo” es la traducción literal del alemán), canción escrita en 1931, ya hacia el final de la República, demuestra feroz e irónicamente el descontento social de la época, haciendo referencia a un mundo podrido en donde el robo, la codicia y la crisis económica imperaban:

Mamá roba... papá roba... / Y la abuela de los dos / Tía Otilia y la familia / Lo hacen como profesión / Hoy el mundo está podrido / La lealtad se ha terminado / Das un beso enamorado / ¡Pero cuidando el bolsillo! / Todo tiene un precio hoy... / ¡Hasta nuestra extremaunción! / Todos roban, todos curran, sí / Por donde mires tú / Por donde vayas tú / Cada chica y cada chico / Algo maligno harán / Pronto ya lo verán / Hoy la vida es una joda / La codicia está de moda / Esa es hoy la gran verdad, sí, sí / El comerciante curra / El cliente curra / Con cara de santos pues / Todo aumenta / Ya no hay ventas / Nada dura más de un mes / Estafando, patrañando /

Embaucando, especulando / Nada importa, todo vale / Si al final le sacás renta... /
Todo tiene un precio hoy / Hasta nuestra extremaunción / Curran los fulanos / Y
los empleados / Los políticos también / Moral y Estado / Han demostrado / Que ya
no se llevan bien / La derecha estatizando / Y la izquierda regalando / El país se va
quebrando / ¿Y adivinen quién lo paga?! / Un impuesto... al ladrón... / Sería la
solución (Spoliansky y Schiffer, 1931).



Con la expresión de descontento del pueblo y la situación desesperante y caótica que se vivía, no cuesta entender que fuera el momento ideal para que el régimen nazi perpetrara hábilmente su golpe de Estado. Con respecto a las mujeres, ningún partido político se mostró interesado en reeducarlas para acceder al status pleno de ciudadano (Bridenthal y Koonz, 1990: 383). En lo que respecta a la victoria del sufragio femenino, alcanzado en 1918, tampoco fue por motivos muy leales: “[...] había sido concedido a las mujeres con la esperanza de que los votos femeninos ayudaran a asegurar la derrota del bolchevismo y a proporcionar una imagen progresista y liberal de Alemania [...]” (Bridenthal y Koonz, 1990: 386). Se evidencia que durante la crisis de 1918-1919 todas las reformas de Weimar se produjeron por el oportunismo y no por el idealismo, y así es que la emancipación de la mujer estuvo íntimamente relacionada con la emancipación de la propia República.

Masculino-Femenino

*Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.
Ni varón ni mujer. Ni XXY ni H₂O.*
Susy Shock, *Poemario Trans Pirado* (2011)

En un artículo de 1991, Karen Offen propone definir el feminismo a través de un análisis histórico comparativo. Comienza preguntando(se) qué es el feminismo, quién es feminista y cómo entendemos el feminismo más allá de las fronteras y las culturas a través de los siglos. Superando los posibles binarismos, rescata dos enfoques que han tenido especial relevancia desde los comienzos del feminismo a mediados del siglo XIX, y que considera que deben tenerse en cuenta si queremos entender el movimiento históricamente: el enfoque relacional (feministas europeas) y el enfoque individualista (feministas angloamericanas). El primero abogaba por la elaboración de lo *esencialmente* femenino, la diferencia sexual en el marco de los complementarios hombre/mujer con su visión centrada en la pareja, la crítica a la sociedad machista y sus instituciones, haciendo énfasis en la acción estatal a favor de las madres; el segundo defendía la igualdad de derechos como esencia del feminismo, priorizaba políticamente el desmoronamiento de un sistema educativo estratificado según el género y de un sistema económico que colocaba a las mujeres en desventaja desde los puestos laborales (p.119).



La tradición individualista angloamericana partía de la superación de un modelo del individuo que otros creían masculino, “una especie de *masculinisme féminin*”, como lo denominara el francés Gastón Richard en 1909 (p. 118). La emancipación femenina de las mujeres solteras estaba ligada a la esfera de lo masculino, y en el texto de Offen surge un ejemplo paradigmático de la mujer “masculina” con Madeleine Pelletier:

Una médica que vestía ropas masculinas, llevaba el pelo corto y defendía la liberación de la mujer en círculos socialistas avanzados y anarquistas, menospreciaba abiertamente la ‘feminidad’ tal como se entendía entonces (Offen, 1991: 124).

Pelletier sostenía que el individuo era un fin en sí mismo cualquiera fuera su sexo, y de este modo argumentaba para que las mujeres se liberaran del control legal y económico de los maridos así como también de los papeles sociales asignados a ellas. El problema con su propuesta fue que sus contemporáneos la vinculaban con el modelo masculino, y “un enfoque individualista de la emancipación de la mujer tan ‘afemenino’ no podía ser jamás bien recibido en Francia” (p. 124).

Con respecto a estos debates en torno a la mujer feminista, relacionada -en ocasiones- con lo masculino, y atentos a las crisis del deseo entre las representaciones de los binarismos sexuales, lxs mismxs artistas que describían la situación socioeconómica de la República de Weimar ya se habían planteado el dilema de los géneros y los deseos ofreciendo una propuesta inédita:

Hay un masculino y hay un femenino / Por fortuna se han conocido / Dice el masculino viendo al femenino: / Te confío lo que más admiro / Tú eres femenino, pero masculino / Yo soy masculino, pero femenino / En lo masculino y en lo femenino / Está la clave del placer / Te pido seas mi masculino / Y me dejes ser tu femenino / Por más que esto suene raro, / Que se vea raro, pasará. / Hoy lo femenino se ve masculino / De corbata, saco y pantalón / Y lo masculino se ve femenino / Entre aros, faldas y tacón / Se acabó verse muy femenino ahora / Se acabó verse tan masculino ahora / Para que ambos puedan estar a la moda / Deben confundirse hoy / Así, serás femenino / Pero con cierto toque masculino /

Así serás masculino / Pero con un toque femenil / ¿Qué es lo que hace que sea femenino / habiendo féminas de tanto brío? / ¿Que lo masculino sea masculino / sin pasar por un macho cabrío? / Si lo femenino a lo masculino debilita / Y lo masculino al femenino ya no excita / Transformémonos en “mascu-femeninos” / En un bello hermafrodita / Sí, sí, un bello hermafrodita, / un claro hermafrodita, un neutro hermafrodita / ¡¡¡Oh, Dios este “Imperio mascu-femenino” / se va terminar!!! (Spoliansky & Schiffer, 1921-1924).



Con la invención del neologismo “mascu-femenino” y la figura “hermafrodita” plasmaron una mirada satírica de la confusión general que había en torno al género, la masculinización de la mujer y la feminización del hombre; el sexo y la política eran los temas preferidos del género cabaret: “If sex was the major theme of cabaret, politics was an important, though subordinate, issue. At times, the two were combined” (Jelavich, 1993).² En nuestro contexto geográfico y temporal, es la filósofa chilena Alejandra Castillo (2014) quien piensa un lenguaje para las prácticas artísticas que presenta bajo la descripción de una corpo-política, por fuera de las matrices binarias y patriarcales, que cuestiona el binario masculino/femenino: “El arte y la teoría feminista buscan dar cuenta de un cuerpo

² “Si bien el sexo era el tema principal del cabaret, la política era un asunto importante, aunque subordinado. A veces, ambos estaban combinados.” Traducción propia a partir del original.

disyecto, arrancado de la matriz sexual que le daba unidad e identidad. Tal vez hoy sean los tiempos de la metamorfosis” (p.118). Y con respecto a los cuerpos mutantes en plena transformación, como deconstrucción de los binarios del estructuralismo, propone un ejercicio de indistinción y complicación de los géneros, dejando en evidencia lo artificioso de la construcción cultural de las identidades y de los géneros.



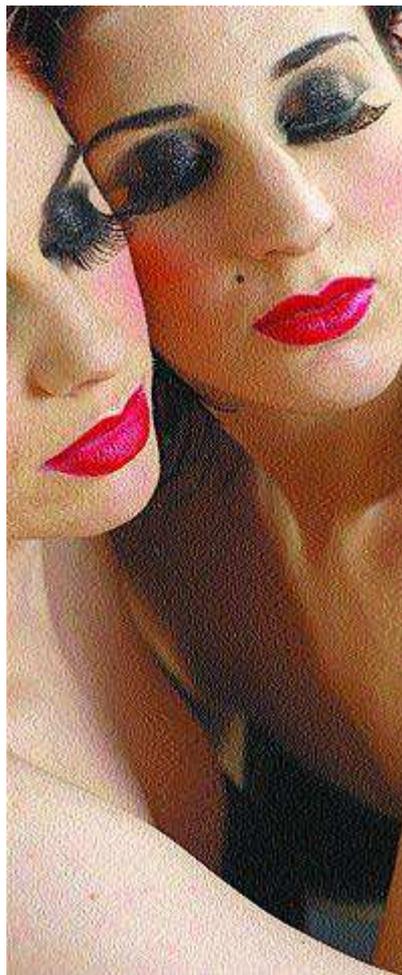
Cuando una amiga

*No hay para nosotras mayor felicidad que el
que nos atribuyan alguna perversidad.
Canciones degeneradas*

Luego del repaso histórico que emprende Karen Offen, concluye que las líneas más valiosas de ambas tradiciones históricas del feminismo (la individualista y la relacional) deben ser tenidas en cuenta en la actualidad si

pensamos en una nueva política feminista. Considera que habría que esforzarse por recuperar el feminismo relacional y hacer que funcionase a favor de las mujeres en lugar de en contra, como ocurrió en la Alemania nazi:

No es ningún secreto para nadie que estudie la historia de las mujeres, el hecho de que en el pasado los enemigos de su emancipación eligieron ciertos aspectos de las teorías sobre la naturaleza especial de las mujeres, y la diferencia fisiológica y psicológica, la centralidad de la maternidad y una estricta división sexual del trabajo en la familia y en la sociedad, para apuntalar contra ellos su continua subordinación. Las condiciones que se desarrollaron en Alemania durante la década de los treinta, donde gran parte del programa feminista radical fue asumido por los nazis, es el ejemplo más complejo y con mayor frecuencia citado al respecto [...] (1991: 133).



De este mismo procedimiento se ocupan Bridenthal y Koonz en su artículo de 1990: “Hitler dijo a las mujeres que la política era un negocio sucio, no adecuado para ellas, que las mujeres deberían ser honradas en sus casas y no explotadas en las fábricas ” (p. 387). Las mujeres alemanas fueron fieles al código familiar *Kinder, Küche, Kirche* (hijos, cocina, iglesia), lema de la propaganda nazi para intentar recuperar el camino que creían que ellas habían abandonado. En tiempos de inseguridad, la tradición resultaba más segura que la emancipación, y allí supo hacer estragos el nazismo.

Volviendo a Offen, la escritora sostiene que un modelo más fructífero es el que puede responder a la diversidad existente entre las mujeres en vez de optar por uno de los dos métodos por separado (p. 134). Al finalizar su escrito, postula que es necesario que el feminismo tenga la capacidad de incluir los intereses de las mujeres casadas, solteras, madres, mujeres pobres y ricas, de distintas etnias y creencias religiosas, mujeres que no eligieron la maternidad y “las mujeres para quienes su relación con otras mujeres es más importante que cualquier otra” (p. 135). Frente a esta expresión de la autora, que interpretamos como un eufemismo para la opción lésbica de la mujer, es justo citar una canción que fue el himno no oficial del movimiento lésbico alemán (Jelavich, 1993), interpretada a dúo -en 1928- por Margo Lion y Marlene Dietrich, tan sugerente e insinuante como indirecta:

Cuando una amiga se encuentra con su amiga / Van a ir de compras, nada las desliga, corren como hormigas / Oh qué gran fortuna, están comprando juntas / Detrás de las gangas, las dos de parranda / Con mi gran amiga / Mi dulce y linda amiga, confío en ti querida / Oh, amiga preferida / Amiga de mi vida / Cuando una amiga se encuentra con su amiga / Le dice con ternura, que es una dulzura. / ¡Mi mejor, mi mejor amiga! // (Diálogo de seducción y alusión a la entrepiera de la compañera) -¿Y qué dice mi mejor amiga de esto? / -¿De qué? / -Sólo puedo decirte una cosa... / Si no te tuviera...ambas sufriríamos mucho / -Sí, sufriríamos espantosamente / -Es casi increíble pensar lo bien que lo podríamos pasar juntas / -¿Ah, sí? / -¡Ahá! / -Existe sólo otra personita que me hace sentir tan...relajada / -¿Quién es? / -Tu pequeño y dulce *hombrecito* // (...) Tan pequeñito, tan suavcito... / Escondidito, mi *hombrecito* / Mío (tuyo) solito / Es mi *hombrecito* / La

última semana ella se enteró / De que para el novio todo terminó [...]
(Spoliansky y Schiffer, 1928).

Así, hacia el final de la canción, luego de la seducción de una “amiga” a la otra y de la referencia a su “hombrecito”, se sugiere que una de ellas deja a su novio para estar con la otra. Es importante destacar que, si bien las canciones del repertorio elegido fueron escritas por varones, en general luego eran interpretadas por mujeres, y todas expresaban una mirada irónica y crítica sobre el machismo y lo conservador de la sociedad, parodiando las problemáticas del momento.



La canción rosa

*Ustedes ven un mundo de pecado,
nosotras vemos un mundo de placer.*
La canción rosa

En *Das lila lied* (“La canción lavanda”), en referencia al color que en nuestro país y en nuestro tiempo sería más bien el rosa o el magenta, observamos las cosmovisiones opuestas entre el embrionario régimen censor nazi y los representantes del arte y la noche: lxs “degeneradxs” discriminadxs hasta el punto

del genocidio. Cabe recordar que las relaciones homosexuales entre mujeres también las colocaban en el grupo de lxs “degeneradxs”, que con la caída de la República de Weimar y el auge del Tercer Reich fueron perseguidxs y sistemáticamente asesinadxs. Tomamos la versión de la letra en inglés de este considerado primer himno de lxs homosexuales en la historia, ya que guarda mayor fidelidad a la original en alemán, y aporta versos imperdibles que no se pueden aprovechar en la adaptación realizada al castellano (“La canción rosa”). Los pensamientos están diferenciados por el uso de la tercera persona del plural (ellxs) y la primera persona del plural (nosotrxs) respectivamente; en un tono festivo, transgresor y burlón, escuchamos:

What makes them think they have the right to say what God considers vice / What makes them think they have the right to keep us out of Paradise / They make our lives hell here on Earth / poisoning us with guilt and shame / If we resist, prison awaits so our love dares not speak its name / The crime is when love must hide / From now on we'll love with pride / We're not afraid to be queer and different / if that means hell -- well, hell we'll take the chance / they're all so straight, uptight, upright and rigid / they march in lockstep we prefer to dance / We see a world of romance and of pleasure / All they can see is sheer banality / Lavender nights are our greatest treasure / where we can be just who we want to be / Round us all up, send us away / that's what you'd really like to do / But we're too strong, proud, unafraid / in fact we almost pity you / You act from fear, why should that be / What is it that you are frightened of / The way that we dress / The way that we meet / The fact that you cannot destroy our love / We're going to win our rights / to lavender days and nights (Spoliansky & Schwabach, 1920).³

³ Qué les hace pensar que tienen el derecho de decir lo que Dios considera vicio / Qué les hace pensar que tienen el derecho de dejarnos fuera del Paraíso / Hacen de nuestras vidas un infierno aquí en la Tierra / envenenándonos con culpa y vergüenza / Si resistimos nos espera la prisión, por eso nuestro amor no se atreve a decir su nombre / Crimen es cuando el amor debe ocultarse / De ahora en más amaremos con orgullo / No tenemos miedo de ser rarxs y diferentes / Si eso significa el infierno, pues, maldición, correremos el riesgo / Ellos son todos tan rectos, tensos, verticales y rígidos / Ellos marchan al mismo paso, nosotrxs preferimos bailar / Nosotrxs vemos un mundo de romance y de placer / Todo lo que ellos pueden ver es pura banalidad / Las noches color lavanda son nuestro mayor tesoro / Donde podemos ser quienes queremos ser / Acorrálenos, échenos/ Eso es lo que realmente les gustaría hacer / Pero somos muy fuertes, orgullosxs y no tenemos miedo / De hecho, les tenemos lástima / Actúan desde el miedo, ¿por qué debería ser así? / ¿De qué están asustados? / La forma en que vestimos / La forma en que nos reunimos / El hecho de que no pueden destruir nuestro amor / Vamos a ganar nuestros derechos / para los días y las noches lavanda. (Traducción propia de la versión en inglés de Jeremy Lawrence).



Un fragmento del libro *Berlin Cabaret* (Peter Jelavich, 1993), citado en el libro del CD de Ute Lemper titulado “Berlin Cabaret Songs” (1996), esclarece el interés artístico durante los años 20 en la era de Weimar en Berlín y explicita el gesto político de criticar el presente con ironía:

17

Instead of sighing over the past, most cabaret artists chose to plunge into the present, which they viewed with an attitude that hovered between amused curiosity and detached cynicism. Their favourite theme was sex. Not that Weimarer-era Berliners were particularly “decadent” as the Nazis claimed, and as Hollywood and Italian movie-makers have liked to imagine. But the twenties were a decade when previously sequestered modes of sexuality could be practised and portrayed more openly (Jelavich, 1993).⁴

Ute Lemper (Münster, 1963) es la intérprete alemana que, desde finales de los 80’s en adelante, revivió este repertorio de canciones de cabaret berlinesas, no solo en el disco mencionado anteriormente, que reúne gran parte del repertorio utilizado en el espectáculo *Canciones degeneradas*, sino en numerosos discos

⁴ En lugar de añorar el pasado, la mayoría de lxs artistas de cabaret optaron por sumergirse en el presente, al que vieron con una actitud que oscilaba entre una curiosidad divertida y un cinismo distante. El tema favorito era el sexo. No es que lxs berlinesxs de la era de Weimar fueran particularmente “decadentes” como decían los nazis, y como a lxs cineastas italianos y de Hollywood les ha gustado imaginar. Pero los años veinte fueron una década en la que los modos de sexualidad previamente inhabilitados, ahora podían practicarse y retratarse más abiertamente. (Traducción propia del original).

homenaje a Kurt Weill y Bertolt Brecht como “Ute Lemper sings Kurt Weill” (1988), “The threepenny opera” (1990), “The seven deadly sins; Mahagonny songspiel” (1991), “Ute Lemper performs Kurt Weill) (1991), “Illusions” (1992), “Ute Lemper sings Kurt Weill Vol. II” (1993); y reversiones originales en “Punishing Kiss” (2000) y “But one day” (2002), por solo nombrar los más reconocidos. En una entrevista por motivo de su presentación en Argentina en el año 2007, Lemper, embajadora de la obra de Kurt Weill y experta en la estética de la República de Weimar, nos ofrece pistas para rastrear lo cautivante del género “cabaret” tanto en el pasado como en el presente:

El cabaret es una vieja manera de decir las cosas, que ya no existe más. Es una forma artística del pasado. Lo que sucede es que, todavía, fascina con su ironía y su sarcasmo y con su particular sentido de la experiencia dramático-musical. En algún sentido, es todavía provocativo y lascivo. Su equivalente contemporáneo son las canciones que hablan de nuestro presente como los autores de Weimar hablaban del suyo. No hablaría de cabaret, pero sí de canciones críticas con lo que las rodea y capaces de pintar su propio tiempo [...]. Esas son las canciones que prefiero; las que tanto antes como ahora muestran una época (Fischerman, 2007).

Viajando a la Argentina del año 2002, una crítica publicada poco tiempo después del primer estreno de *Canciones Degeneradas* en la ciudad de Buenos Aires nos permite recuperar la descripción de algunas imágenes audiovisuales y la puesta en escena de temáticas en torno a la problematización de la expresión de género de la mujer vinculada con la representación de estereotipos de lo femenino o lo masculino, cosificada en ocasiones, y hasta permitiéndose la exploración lésbica:

Una pantalla ofrece imágenes que complementan la escena: en el caso del corto de Betty Boop y las fotos de flappers, aquellas mujeres emancipadas de los años 20, las primeras en fumar y cortarse el pelo a la garçon, ambas referencias están allí para incorporar al espectáculo el tema de los cambios registrados en la figura de la mujer. Examinada desde los más variados puntos de vista, se la ve protagonizando encarnizados combates feministas (en “Fuera con los hombres”, de Frederick Hollander, de 1926), coqueteos lésbicos (en la recreación del tema “Cuando una

amiga...”, de Spoliansky-Schiffer, grabada por Lotte Lenya en los ‘30) y hasta varias escenas en las que, como en la interpretación de “Sex Appeal”, de los autores arriba mencionados, adhiere gozosamente al ideario de la “mujer objeto” (Hopkins, 2002).



Fuera con los hombres

*¡Y eso de la igualdad de los sexos es un mito!
¡Las mujeres somos mejores, mierda, carajo!
¡Hom-bri-ci-dio! ¡Hom-bri-ci-dio!
Canciones degeneradas*

Con respecto a los hombres, es importante la aclaración que Offen hace de su concepción del feminismo. Oponerse frontalmente al sistema y al pensamiento patriarcal, a los mecanismos de control, destruir la jerarquía masculinista, no significa terminar con el dualismo sexual. Así explica que el feminismo es pro mujer pero no necesariamente anti hombre, de hecho: “[...] en el pasado, algunos de los defensores más importantes de la causa de la mujer han sido hombres” (p. 130). Offen continúa explicando que es necesario que exista un equilibrio entre las mujeres y los hombres, construyendo una sociedad con un beneficio común a

ambxs pero respetando sus diferencias (p. 131). Más adelante en el texto, la historiadora norteamericana especifica los tres criterios que considera inevitable que cualquier persona feminista (no solo mujer) comparta:

1) que acepta la validez de las interpretaciones de las mujeres sobre sus propias experiencias y necesidades, y reconoce los valores que las mujeres defienden públicamente como propios (en contraposición al ideal estético de la femineidad inventado por los hombres al enjuiciar su status en la sociedad con respecto a los hombres); 2) que se manifiesta consciente, molesta e incluso airada ante la injusticia (o la desigualdad) institucionalizada que los hombres como grupo ejercen sobre las mujeres como grupo en una sociedad determinada; y 3) que aboga por la eliminación de dicha injusticia y se opone al poder, a la fuerza o a la autoridad coercitiva que mantiene las prerrogativas del varón en esa cultura concreta, esforzándose por transformar las idea dominantes y/o las instituciones y las prácticas sociales. Así, pues, ser feministas significa necesariamente estar en conflicto con la cultura y la sociedad dominadas por el varón (p. 131).



Citaremos a continuación “¡Fuera con los hombres!”, la versión paródica e hiperbólica de la lucha feminista de la época, en la que finalmente se propone asesinar a los hombres. Lo interesante en estos casos es poder ver el subtexto o hipotexto que se desprende de las composiciones que luego se representaban, es decir, cuáles eran las inquietudes de la época, que se transformaban en materia artística, parodiada y exagerada, con el ingrediente humorístico-político, para luego divulgarse entre lxs ciudadanxs:

-El feminismo no es una mujer, es una doctrina / -Para una feminista no hay nada mejor que otra feminista / -¡La mujer no nace, se hace! ¡Y usted piensa lo contrario porque es hombre! / -¡Sí a la quema de corpiños en la plaza! [...] // Ha ocurrido a lo largo de la historia / La batalla por la emancipación / Apretadas por cadenas masculinas / Las feministas de cada Nación / Bailarinas de hula, esposas sometidas / Alcemos nuestras voces en protesta / Todo lo que ellos nos han hecho también / Y más que eso les podemos hacer / Fuera de aquí con estos hombres / Y largo de aquí con estos hombres / Pues son el problema de la humanidad / Cegados por la vanidad / Fuera de nuestras existencias / Queremos tener independencia / Deberíamos haberlos reemplazado / O, mejor aún, borrado / Sí pudiésemos solas fecundar / Sí, mujeres, los podríamos tirar / La madre abrazando al hijito / Lo llena de leche y amor / Pero cuando el monstruo, abriendo los ojitos / Ve que la pobre quiere descansar / Le hinca los dientitos y comienza, furioso, a patalear / (...) Los hombres eligen sus destinos / Sean canas, filósofos o mimos / Serán ricos, tendrán posesiones / Y nosotras fregando pantalones / Arruinarán el campo acabando con el suelo / Vaciarán entera la Nación / Hermanas unidas, mostrémosles la puerta / Antes de que nos lleven al cajón / (...) Si pudiésemos solas fecundar / Sí, mujeres, los podríamos matar (Hollaender, 1926).



Conclusiones: intertextos que interpelan

22

Aguarden, que este opúsculo de guerra con una pregunta cacofónica y vacilante todavía no termina. valeria flores ¿Dónde es aquí? (2015)

Podemos hacer dialogar dos períodos y dos territorios como lo fueron la República de Weimar en la Alemania previa al nazismo y la última dictadura militar en Argentina: ambos estuvieron cargados de manifestaciones artísticas que a través de la parodia, la ironía y la sátira, lenguajes metafóricos y tropos, pudieron expresar el malestar y criticar una realidad opresiva y violenta. Cabe destacar que una gran diferencia entre el Tercer Reich y la dictadura militar argentina se debe al ascenso del líder carismático del Partido Nacional Socialista -Adolf Hitler- de forma “legal”, designado como canciller, a diferencia del Golpe de Estado sufrido en Argentina en 1976, que dio lugar al Terrorismo de Estado conocido como “Proceso de Reorganización Nacional” que continuó hasta el año 1983.

Al entrelazar estas etapas entre los sucesos europeos de entreguerras y los argentinos de dictadura y postdictadura, avanzamos cronológicamente hacia el hito histórico nacional de comienzos del siglo XXI, el del malestar sociopolítico

general que provocó los piquetes y los saqueos en Argentina, hacia finales del año 2001 y comienzos del año 2002. Es justamente en ese entramado que se gesta *Canciones Degeneradas* en la ciudad de Buenos Aires, el homenaje a las canciones prohibidas por el Tercer Reich. En este tejido temporo espacial se oye el eco de la pregunta reiterada por Valeria Flores (2015), que le da título a su ensayo poético: ¿dónde es aquí? Una interpelación desesperada, como principio constitutivo del texto, que se extiende a otros interrogantes que nos pueden ser útiles para pensar la intertextualidad que proponemos: “Sigo entregándome, embadurnada con la flema rancia de un país enterrado bajo el prolijo jardín imperial... ¿cuánto cuesta un *aquí*? ¿entonces es *aquí, aquí*?” (p. 4). Si pensamos en lxs artistas que encarnan el espectáculo de cabaret porteño, es revelador que Karina K, una de las protagonistas, haya formado parte del movimiento contracultural en Buenos Aires, a finales de los años 80’s, en espacios como el Parakultural o Cemento, bautizada por un referente indiscutido de la disrupción de géneros binarios y pionero de la contracultura: el clown travesti literario Batato Barea.



Es importante reconocer cómo se incrementa el valor político del arte en contextos de inestabilidad socioeconómica generalizada y cómo este canaliza las denuncias populares a través de otros lenguajes que exceden las vías

convencionales, aunando así los reclamos de una época. La transgresión que logra efectuarse desde las manifestaciones corpo políticas artísticas abyectas, como pueden ser las performances, resguardadas dentro del marco estético y escénico, son medios disponibles para comunicar aún en épocas de gran censura y violación de los Derechos Humanos. Una vez más, brota la sexualidad como espacio de fricción y resistencia a la opresión binaria de la heteronorma, y la poesía como reflejo y registro de las turbulencias sociales. Revisar estas prácticas culturales y políticas del siglo pasado europeo y de finales del siglo XX y principios de siglo XXI en Argentina nos remite a nuestro presente, convirtiendo -muy a nuestro pesar- el contenido de este repertorio de canciones “degeneradas” en un clásico que se actualiza y nos persigue insistentemente hasta llegar al avance de la derecha con el neoliberalismo en Latinoamérica y el macrismo en la Argentina actual. Por todo esto, ampliamos el interrogante existencial: ¿cuándo y dónde podremos enunciar desde un hoy y un aquí que nos represente?

Bibliografía

Bridenthal, R., y Koonz, C. (1990). Más allá de kinder, küche, kirche: las mujeres de Weimar en la política y en el trabajo. En J. Amelang y M. Nash (Comps.) *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, pp. 345-387. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Castillo, A. (2014). *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

Cruz, A. (30 de julio de 2002a). Alejandra Radano vuelve al musical. En: *Diario La Nación*. En línea en: <https://www.lanacion.com.ar/417893-alejandra-radano-vuelve-al-musical> Consultado en octubre de 2018.

Cruz, A. (25 de agosto de 2002b). Canciones con inteligencia. En: *Diario La Nación*. En línea en: <https://www.lanacion.com.ar/425365-canciones-con-inteligencia> Consultado en octubre de 2018.

Fischerman, D. (18 de septiembre de 2007) El cabaret todavía fascina con su ironía y su sarcasmo. En: *Diario Página 12*. En línea en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-7665-2007-09-18.html>. Consultado en noviembre de 2018.

flores, v. (2015). *¿Dónde es aquí?* Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.

Gay, P. (2011). *La cultura de Weimar. Una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX*. Madrid: Paidós.

Hopkins, C. (21 de noviembre de 2002). Reviviendo el cabaret. En: *Diario Página 12*. En línea en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-13182-2002-11-21.html> Consultado en octubre 2018.

Jelavich, P. (1993). *Berlin cabaret*. Londres: Harvard University Press.

Offen, K. (1991). Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo. En: *Revista de Historia Social*, V. 9, pp. 103-136. Valencia: Fundación Instituto de Historia Social, UNED.

Canciones referidas

Hollaender, F. (1926). *“¡Fuera con los hombres!”* [Chuck out the men! / Raus mit den Männern!].

Spoliansky, M., y Schiffer, M. (1921-1924). *“Masculino – Femenino”* [Maskulinum - Femininum].

Spoliansky, M., y Schiffer, M. (1928). *“Cuando una amiga”* [When the special girlfriend / Wenn die beste Freundin].

Spoliansky, M., y Schiffer, M. (1931). *“Todos roban”* [It's All a Swindle / Alles Schwindel].

Spoliansky, M., y Schwabach, K. (1920). “*La canción rosa*” [The lavender song / Das lila Lied].

Agradecimientos

Este texto nace del seminario “Historia del Feminismo y de los Movimientos Sociales”, dictado por la Dra. Dora Barrancos en agosto de 2014, dentro del marco del Doctorado en Estudios de Género, Segunda Cohorte - Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. Quiero agradecer especialmente a lxs artistas del espectáculo *Canciones Degeneradas*, por su inmenso compromiso y por la inspiración que generaron en mí desde que vi por primera vez el espectáculo (con 19 años, momento de mi salida social de la heteronorma) y de allí en más: Karina K, Alejandra Radano, Alejandra Perlusky, Gaby Goldman, Diego Bros, Fabián Luca y Melania Lenoir.

Sobre el autor

CLAUDIO MARCELO BIDEGAIN es Profesor de Castellano, Literatura y Latín egresado del ISP “Dr. Joaquín V. González” (Buenos Aires, Argentina). En el año 2014 comenzó el Doctorado en Estudios de Género en el Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, en donde profundiza su investigación sobre el transactivismo de Susy Shock, Naty Menstrual y Effy Beth. Su formación en variadas artes escénicas, sumada al interés por los cuerpos políticos monstruosxs/degeneradxs, le permite percibir su objeto de estudio interdisciplinariamente. Es amante de los perros, el electropop español (La Prohibida, Alaska de Fangoria), Ute Lemper y Mina. Es investigador tesista del Equipo de Trabajo “Entre los estudios de género y la teoría queer: confluencias posibles para leer la literatura argentina” dirigido por el Dr. José Maristany, del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Departamento de Letras, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa. Desde el año 2017 se desempeña como profesor interino de las cátedras de *Educación Sexual Integral* en los Departamentos de Lengua y Literatura y de Inglés del Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”. Escribió artículos científicos y reseñas que fueron publicadas en medios digitales como *Lectures du genre*; *Saga. Revista de Letras*; *Everba. Revista de estudios de la cultura*; *Biblioteca Fragmentada-Feminismos, estudios queer y géneros disidentes*; y *La Izquierda Diario*. En abril de 2018 se publica su artículo titulado “Reivindico mi derecho a ser un monstruo. El activismo de Susy Shock como revolución amorosa”, en *Cuerpxs en fuga. Las praxis de la insumisión*, libro compilado por SaSa Testa y publicado por Espacio Hudson Ediciones. Ese mismo año, funda *Militando la ESI. Seminario de Educación Sexual Integral*, donde coordina un espacio autogestivo e independiente de formación para docentes en ejercicio, con una perspectiva de género transfeminista queer, en donde se interpela y se deconstruye la heteropedagogía dominante, incorporando el lenguaje no binario a través de la exploración y la elaboración de un corpus bibliográfico disidente al canon escolar.