

“Cabaret”, cuarenta años después

Un canto de sirenas

Eduardo Laso *

Universidad de Buenos Aires

Tomorrow belongs to me?¹

¿Por qué resulta incómoda la escena del adolescente de las juventudes hitlerianas cantando en el film *Cabaret* para cualquier persona advertida de lo que fue el nazismo? Por sentirnos arrastrados ante esa estética entre heroica y mesiánica que tan bien supieron plasmar los films de propaganda de Leni Riefenstahl. El futuro pertenece a los que sienten un amor idealizado a la patria, a los que con la mirada pura de un niño apuestan a que la nación salga del caos hacia un mañana venturoso, donde las diferencias de clase sean superadas por la pasión nacionalista y la unión del pueblo. En otras palabras, estamos ante el valor pregnante de una operación ideológica apoyada en la retórica de la imagen y la música.

¿Cómo podemos conmovernos ante esa escena, sabiendo que el tan venturoso futuro anunciado resultó en la guerra, el holocausto y la destrucción de Alemania? Si a mas de 50 años de distancia y conociendo el final de esa “película”, igual nos resulta conmovedora la escena, ¿qué esperar de los alemanes en 1933 a este canto de sirena? *Cabaret* en esta escena es por lo tanto ocasión para poner en ejercicio una reflexión que toca de cerca el problema del compromiso del sujeto a una causa.

Tal el tema que aborda Slavoj Žižek en un capítulo de su texto *El espinoso sujeto*, a propósito de la obra del filósofo Alain Badiou, el gran teórico postheideggeriano del concepto filosófico-político de acontecimiento-verdad.

El acontecimiento-verdad

Para Badiou, un acontecimiento no es meramente un evento importante o significativo que pueda ocurrir en el ámbito político, artístico, científico o amoroso. Es un quiebre del campo del saber de una situación, porque con el acontecimiento emerge una verdad no considerada por el saber de la situación misma.

* lasale_2000@yahoo.com

El saber de una situación es el modo como simbolizamos un cierto estado de cosas (por ej. la situación política de la Argentina del menemismo, o la situación del arte antes de la aparición de Picasso, o la situación de la ciencia medieval del siglo XV), modo de representarnos la situación que no es ajena a los discursos vigentes que proponen formas de representárnoslas. Lo que situábamos en los ejes universal-particular-singular como el particular dominante de una época en un cierto campo (arte, política, ciencia y amor, los 4 campos posibles para Badiou en los que ocurren acontecimientos).

La simbolización de una situación involucra una dialéctica del vacío y del exceso: la simbolización de una situación es un saber sobre la situación. Simbolización que se pretende totalizadora pero que nunca puede abarcar todo lo real.

Como lo dado sólo puede ser contado en tanto es simbolizado (si no, no cuenta para un sujeto), lo que no es simbolizado no es sabido y por lo tanto es nada desde el punto de vista del saber, o sea, no cuenta. Con lo cual el saber implica también una ignorancia de aquello de lo dado que no fue simbolizado. Y ya que ninguna simbolización es completa, cada estado de cosas involucrará un elemento presente en la situación que no es incluido simbólicamente, y por lo tanto estará en exceso y en defecto: como exceso presente no simbolizado desde la situación, y como falta no representada desde la simbolización. Falta que al mismo tiempo, no por no ser simbolizada desde el saber, no existe: está excluida desde lo simbólico del saber y desde esa exterioridad al saber persiste retornando en calidad de lo que ya Marx tematizaba como síntoma: algo que no anda en el campo del saber sobre la situación. Ese síntoma denuncia que el saber ignora, que hay saber pero que le falta su verdad, verdad encarnada en el síntoma.

Siguiendo en esta línea y para dar un ejemplo: ¿cuál es la verdad del saber sobre la situación de la Argentina neoliberal de la década del '90 en materia económica? No ciertamente los discursos oficiales acerca de la entrada en el Primer Mundo, ni la convertibilidad. La verdad la encarna el cartonero, ya que el saber no puede explicar cómo es que estando en el Primer Mundo, hay una población creciente que vive de la basura.

¿Cuál era la verdad de la sociedad burguesa post-revolucionaria del siglo XIX en Europa, que se pensaba a sí misma “libre, justa e igualitaria”? La existencia de un proletariado, de una clase explotada que carecía de libertad, justicia e igualdad.

El acontecimiento para Badiou es un quiebre en el campo del saber de la situación. Quiebre ligado a la verdad no simbolizada de la situación, y no al saber (por tomar un ejemplo de Žižek: la sociedad francesa del siglo XVIII es accesible al saber, pero ese saber no permitió predecir la revolución francesa como acontecimiento-verdad).

El acontecimiento se produce en la estructura de la situación, pero a partir del vacío no simbolizado en la situación. El acontecimiento implica la subversión del orden simbólico establecido para dar lugar a la verdad, a aquello que no ha sido simbolizado de la situación y que el síntoma denunciaba. De esto se sigue que para Badiou la verdad no es subjetiva. Es contingente (o sea, depende de la situación concreta: es la verdad de ESA situación), pero en toda situación histórica concreta y contingente HAY UNA Y SOLO UNA VERDAD, que al ser dicha, simbolizada, funciona como índice de sí misma y de la falsedad del campo simbólico que viene a subvertir.

Badiou va a delimitar cuatro campos en los cuales se produce el advenimiento de acontecimientos-verdad: el arte, la ciencia, el amor y la política.

El arte: El cuadro “Las damas de Avignon” de Picasso implica en el campo del arte la aparición de un modo de pensar la representación pictórica que no se deduce de la situación previa de cómo se pintaba, que introduce una novedad inesperada, que marca un antes y un después en el arte: una revolución a partir de la cual ya no se puede volver a pintar como antes.

El amor es también un lugar del acontecimiento, ya que en el campo de las aventuras sexuales implica el encuentro inesperado, incalculable y traumático con un objeto único que marca un antes y un después en la vida de un sujeto, y reorganiza toda su economía psíquica.

Ahora bien, el acontecimiento no se produce a sí mismo. Necesita de sujetos comprometidos con el mismo. Para que haya acontecimiento y no sólo síntoma social, se requiere de una INTERVENCION INTERPRETANTE: un sujeto agente que sea capaz del acto de lectura de los síntomas de la situación, y de subversión de la misma.

Para Badiou el sujeto se define por su fidelidad al acontecimiento. El sujeto es aquel individuo que estando en una situación, adviene en sujeto al seguir y discernir en la situación los signos del acontecimiento. El sujeto sirve a la verdad que lo interpela y lo trasciende. Y aquí es donde nos introducimos en el problema que a Žizek le interesa detenerse: como el acontecimiento no puede ser deducido de una situación previa ni generado por la situación, sólo se lo puede discernir desde una posición ya subjetivamente comprometida. Sólo el acto previo de decisión del sujeto comprometido con la verdad permite discernir los signos del acontecimiento, de lo contrario es invisible.

La decisión del sujeto que se compromete con el advenimiento del acontecimiento no es consecuencia de la comprensión de la situación. Más bien es el compromiso mismo con el acontecimiento lo que revela el estado previo como sintomático.

Esta última afirmación nos pone en el problema de saber cómo llega un sujeto a esa posición de fidelidad. Y de qué modo podría distinguir el sujeto un acontecimiento

de su falsedad. Ya que la fidelidad del sujeto a un acontecimiento no necesariamente garantiza que efectivamente estemos ante un acontecimiento-verdad. Siempre es posible encontrarnos con una farsa de acontecimiento que en el fondo no produce ninguna subversión del orden establecido. Es por ejemplo el caso del nazismo.

El nazismo se piensa a sí mismo como la decisión que opta por la armonía y el orden sociales contra el caos de la moderna sociedad capitalista. La sociedad moderna no se percibe a sí misma como caótica, ya que piensa que sus conflictos son sucesos contingentes. Sólo aparece como caótica desde el momento que la decisión ha sido tomada por la opción del orden nazi.

Un nazi parecería cumplir con todas las condiciones que requeriría Badiou para la producción de un acontecimiento-verdad, pero dudaríamos mucho en calificar al nacionalsocialismo de Hitler como acontecimiento en el sentido de Badiou de una verdad de una situación que finalmente advino a su simbolización. Más bien, pensaríamos al fascismo como un síntoma extremo del malestar y de la contradicción de la sociedad capitalista ante la revolución comunistaⁱⁱ. ¿Cómo distinguir entonces entre un acontecimiento y su simulación?

La diferencia entre el acontecimiento y su simulacro depende para Badiou del modo en que el acontecimiento se relaciona con la situación cuya verdad articula. Un verdadero acontecimiento surge del **vacío de la situación**; está ligado al elemento sintomático que no tiene un lugar propio en el saber de la situación, aunque pertenece a ella. El pseudo-acontecimiento, en cambio, rechaza el síntoma.

Dicho lacanianamente: el acontecimiento es auténtico en cuanto implica un encuentro traumático con un real no simbolizado. La respuesta del sujeto a ese encuentro puede ser de rechazo, o de admisión y nominación del acontecimiento. Una farsa de acontecimiento en cambio se sostiene exclusivamente a nivel discursivo, sin relación con lo real no simbolizado. Con lo cual el pseudo-acontecimiento no opone verdad a saber, sino un saber a otro saber diferente. Arma una red discursiva que no ancla en un real. Mientras el acontecimiento implica una intrusión de lo real en lo simbólico, el pseudoacontecimiento es un simbólico que, rechazando lo real, promueve una producción imaginaria que lo vele.

La Revolución rusa de 1917 fue un acontecimiento auténtico porque se relacionaba con los fundamentos mismos de la situación del orden capitalista, a los que socavó: la lucha de clases. Mientras que el Nazismo es un pseudoacontecimiento, ya que salvó los fundamentos del orden capitalista que decía atacar, desconociendo la lucha de clases, y construyendo a nivel discursivo un delirio racial como fundamento del orden social y de la historia que carece de cualquier tipo de sustento científico.

El problema es que la distinción de Badiou es correcta pero llegaría siempre tarde, ya que se puede hacer a posteriori y no a priori. Si el acontecimiento es inmanente

y requiere de la posición de decisión anticipada y de fidelidad del sujeto al mismo, para el sujeto comprometido que con su acto produce el acontecimiento-verdad ¿Cómo sabe que está sirviendo al advenimiento de una verdad silenciada y no a una mentira? El joven rubio de las juventudes hitlerianas que de antemano se comprometió con el nazismo no sabe que Hitler en el poder salvará al orden capitalista que dice atacar. Hay por lo tanto que suplementar al planteo de Badiou la cuestión del sujeto y su acto.

¿La vida es un Cabaret?

Es en el contexto de este problema que Zizek trae a colación el film de Bob Fosse *Cabaret*ⁱⁱⁱ. Tomemos algunos aspectos de su comentario:

Esta escena es a menudo evocada por los pseudointelectuales como el momento en que “finalmente captaron lo que era el nazismo, cómo funcionaba”. Detengámonos en la afirmación de que en esa escena del film se podría captar cómo funciona el nazismo, en la línea del entusiasmo patriótico. Zizek dice que efectivamente allí hay algo a captar, pero no por la razón que se cree. Lo fascista no es el compromiso o devoción a una causa patriótica que corre el riesgo de devenir en fanatismo totalitario, sino una puesta en escena en la que ya el film nos introduce desde el comienzo en un clima de caos, decadencia y falta de compromisos, en ese mundo ambiguo y prostibulario del cabaret, que va a contrastar con la canción nazi. Como dice la canción que canta Liza Minelli: “la vida es un cabaret”. *No se advierte _dice Zizek_ que nuestro primer placer cínico con las canciones decadentes del cabaret sobre el dinero y la promiscuidad sexual fue lo que generó el trasfondo que nos hizo vulnerables a la canción nazi.* En otras palabras, lo que nos volvió sensibles a la canción nazi es una operación de puesta en escena, lo que Zizek llama “teatro estetizado”, farsa en la cual el film *Cabaret* nos invita a hundirnos, pero para denunciar esta puesta en escena. Es como si el film en algún punto reprodujera el discurso nazi: nos muestra, a través de la metáfora del “cabaret” la decadencia de Alemania, la crisis moral, la pobreza, la falta de compromisos, el cinismo, el disfrute egoísta y decadente, y de pronto, súbitamente, irrumpe la canción de la promesa de un futuro que nos pertenece, abriendo un horizonte de esperanza. La oposición entre el clima decadente de la primera parte del film y la escena del canto, opera como un falso contraste que resulta suficientemente efectiva, al punto que es necesario introducir cada tanto en el film el rostro del maestro de ceremonias del cabaret, con sus miradas irónicas a cámara, para puntuar que se trata de una farsa y que el futuro venturoso es en verdad siniestro.

Zizek afirma que *Lo falso en la máquina ideológica nazi no es la retórica de la decisión como tal (o del acontecimiento que pone fin a la impotencia decadente, etc.), sino, por el contrario, el hecho de que el “acontecimiento” nazi es un teatro estetizado, un acontecimiento falsificado, incapaz de poner fin realmente al atolladero decadente y*

mutilador. Zizek intenta aquí separar el acto de decisión, de su resultado efectivo, para rescatar la cuestión de la fidelidad a un acontecimiento, como lo plantea Badiou, y separarlo de un pseudoacontecimiento. Y el problema está en la cuestión de la decisión, de la fidelidad al acontecimiento y de la incondicionalidad y devoción en relación al fanatismo totalitario. Si bien la devoción a una causa no implica totalitarismo, la inversa no es verdad. El totalitarismo sí supone un fanatismo a una causa, ubicada en el lugar del Ideal, velando la castración del Otro (ya sea la causa marxista, fascista, o hasta lacaniana).

Podemos considerar al nazismo como acontecimiento falsificado en tanto que lejos de poner fin a la supuesta decadencia, fue un artífice privilegiado de la misma, al conducir a toda una sociedad al odio, la discriminación, el genocidio y la guerra. Pero el problema es que desde la lógica de la decisión, desde el lugar de devoción a una causa, un nazi contestaría que los campos de concentración fueron el modo de poner fin a la decadencia.

El efecto de la música

El efecto que nos produce la escena de *Cabaret* ¿sería la misma si no estuviera presente la música? ¿Si por ejemplo estuviéramos asistiendo a un discurso hablado por parte de este joven rubio acerca del futuro venturoso de la patria? Ciertamente no. La fuerza preformativa de la escena radica en que es una puesta en escena musical. Y que la música esté en juego implica un efecto persuasivo fundamental para entender su seducción. No es tan sólo el contraste entre la decadencia del cabaret y la llamada al orden y los ideales patrióticos de un rubio adolescente. Es el canto de sirena que hay allí en juego.

La palabra del Otro no implica la misma temporalidad que la música, que también proviene del Otro. La palabra requiere un tiempo de comprender, entre el instante en que la oigo y el momento de concluir un sentido, del cual el sujeto dirá “sí” o “no”. La temporalidad de la palabra es *a pres coup*, ya que captamos su sentido a posteriori. Sólo al final de una frase sabremos del sentido de la primera palabra. En cambio la música no requiere del tiempo de comprender ya que no hay nada a interpretar.

Introduce la presencia en el tiempo del instante, y su recepción implica siempre un “sí”, un asentimiento del sujeto imposible de sustraerse. Asentimiento ante el cual el cuerpo resuena. La temporalidad de la música es *avant coup*: al oírla, estamos todo el tiempo en la expectativa anticipada de una nota, aquella que cifra el singular de un goce en el campo de la pulsión invocante. Expectativa que la música cumple y no defrauda. De hecho, la composición musical se arma en torno de preparar la venida de ese punto de goce que al final se alcanza, y al alcanzarlo, la música nos transporta.

La música nos pone en relación con la pulsión invocante y el goce con el objeto voz. De ahí su especial poder evocador, que pone al sujeto en posición de decir “sí” al Otro. Nos remite a un punto originario: el del primer encuentro entre el viviente y su madre, donde el ritmo de la voz del Otro devino lugar de encuentro y objeto de goce.

El primer modo de aprehender la palabra del Otro es como voz, como ritmo sonoro asemántico, sin sentido, cuya presencia indica la presencia del Otro para el niño. Como decía aquel chico temeroso en la oscuridad de su habitación: cuando llamaba a su madre y ella le respondía, la presencia de la voz hacía que el cuarto fuera menos oscuro. La palabra del Otro como voz es un sostén para el sujeto y una fuente de goce.

La música es interpelante. Proviene del Otro, respecto del cual no es posible cerrar los oídos (como sí es posible hacerlo con los ojos). Y la música promete un goce sonoro que cumple. Nos remite a un Otro que cumple su promesa de presencia. La música no significa nada, pero su presencia pone en juego un circuito de goce en el que un sujeto deviene auditor. Lo que Lacan señalaba en la ambigüedad de la palabra francesa oigo/ gozo (j’oui/jouice). La música provoca un efecto de asentimiento, que arrastra al auditor, que lo convoca, lo interpela a su llamada. Como Ulises ante el canto de las sirenas, goce que lo enloquece, y frente al cual debe hacerse amarrar a un mástil-falo para no perderse en la locura y no desviarse de su deseo, que es Penélope, su objeto de amor^{iv}.

A la llamada de la música acudimos. “Por ese “sí”, se ha producido una articulación entre un receptor que, en mí, ha recibido la llamada dirigida por la música y la aparición de un emisor en mí mismo que se dirige a la música para llamarla”.

“De una cierta manera, la música es un consuelo hipócrita. Es el gran consuelo porque, bajo su poder, encontrando allí un otro fiable, presente en la cita, el hombre olvida la dimensión traumática de un Otro ausente en la cita”^v. La música, al remitirnos al momento previo a la confrontación con el lenguaje y la castración, nos transporta al tiempo del instante en que sujeto y Otro parecían indistintos en el campo de la alineación. De ahí su poder hipnótico y seductor, y su posibilidad de abrir una experiencia de nostalgia y de epifanía.

ⁱ Este artículo es una versión modificada del publicado originalmente en *Aesthethika*, Volumen 3, Número 1, 2007 bajo el título Acontecimiento y deseo.

ⁱⁱ Obviamente el tema del fascismo y del nazismo deben ser distinguidos, y es simplificar mucho establecer una monocausalidad reactiva entre revolución rusa y fascismo. De todos modos, como decía Brecht: ¿qué es un fascista? Un burgués asustado...

ⁱⁱⁱ De la película *Cabaret*, de Bob Fosse, todos recordamos el célebre episodio que se desarrolla en un pueblo cercano a Berlín en la década de 1930: un muchachito (en uniforme nazi, como se revela en el curso de la escena) comienza a entonar una canción elegíaca y triste sobre la Patria, que les daría a los alemanes un signo de que el mañana les pertenece, y así sucesivamente; poco a poco los presentes se van

uniendo a él, y todos, un grupo de noctámbulos decadentes de Berlín, se sienten conmocionados por el efecto emocional... Esta escena es a menudo evocada por los pseudointelectuales como el momento en que “finalmente captaron lo que era el nazismo, cómo funcionaba”. Nos sentimos tentados a añadir que tienen razón, pero por otras razones: lo “fascista” no es el pathos del compromiso patriótico como tal. Lo que realmente preparó el terreno para el fascismo fue la muy liberal desconfianza y denuncia de toda forma de compromiso incondicional, de devoción a una causa, como un fanatismo potencialmente totalitario. El problema reside entonces en la complicidad de la atmósfera debilitante del disfrute egoísta decadente y cínico, con el “acontecimiento” fascista, con la decisión que supuestamente (re)introduciría el orden en ese caos. En otras palabras, lo falso en la máquina ideológica nazi no es la retórica de la decisión como tal (o del acontecimiento que pone fin a la impotencia decadente, etc.), sino, por el contrario, el hecho de que el “acontecimiento” nazi es un teatro estetizado, un acontecimiento falsificado, incapaz de poner fin realmente al atolladero decadente y mutilador. En este preciso sentido la reacción común a la canción nazi de Cabaret es correcta por razones erróneas: no se advierte que nuestro primer placer cínico con las canciones decadentes del cabaret sobre el dinero y la promiscuidad sexual fue lo que generó el trasfondo que nos hizo vulnerables a la canción nazi. Zizek, S.; *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pag. 150

^{iv} Dice Pascal Quignard en “El odio a la música” que la función secreta de la música es convocar: “La música atrae a los cuerpos humanos. Es aún la sirena del relato de Homero. Ulises atado al mástil de su nave es acosado por la melodía que lo atrae. La música es un anzuelo que atrapa las almas y las conduce a la muerte”. Simon Laks: “La música viola el cuerpo. Lo pone de pie. Los ritmos musicales suscitan los ritmos corporales. La oreja no se puede cerrar cuando se encuentra con la música. Al ser un poder, la música se asocia a todo poder. Es esencialmente desigual. Oír y obedecer van unidos.”

^v Didier Weill, A.; *Los tres tiempos de la ley*, Homo Sapiens, Rosario, 1997