

Roberto Matamala Elorz
Universidad Austral de Chile

La anomalía como significación total. *Cabaret Diabólico* de Beth Escudé

Resumen

La siguiente lectura de *Cabaret Diabólico* de Beth Escudé se basa en el análisis de la anomalía enunciativa como eje dramático que traspasa todos los niveles de la significación.



Introducción

Lo canónico en el texto dramático está expresado por el discurso de los diálogos y las acotaciones¹, lo que en lo canónico espectacular se traduce en la enunciación textual dialogada y la realización material de las didascalias². Magdalena Cueto ha denominado anomalía enunciativa a aquellos enunciados que escapan de esta tipología dual (Cueto 1986), los cuales resultan ser tradicionalmente el aparte, la apelación *ad spectatores*, el monólogo y el coro. Creemos que esta lista es ampliable y que la experimentación de las vanguardias teatrales está posibilitando el surgimiento de nuevas anomalías, principalmente por el método de incorporar géneros espectaculares no-teatrales al teatro, como es el caso que nos ocupa, el de *Cabaret Diabólico* de Beth Escudé³.

Esta utilización de formatos no tradicionales importa un problema adicional puesto que nos plantea la pregunta ¿por qué este espectáculo, titulado como cabaret y con el formato y la enunciación propia de un cabaret, debería ser considerado teatro, y no simplemente, como todo parece indicarlo, como un espectáculo de cabaret? Veremos luego que el propio texto da una respuesta⁴.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la utilización de las anomalías teatrales cumple una función determinante en la significación del espectáculo, desde su misma formalización ante el lector o público, ya que implica una constante y total trasgresión a los valores masculinos de la sociedad, del arte, del teatro; y que esta significación alcanza, por medio de la anomalía, una función comunicativa muy fuerte vía de trasgresión del código⁵.

Los paratextos⁶ como trasgresión

El Título

El lector y/o espectador es inmediatamente advertido de que asistirá a un cabaret. El ambiente por lo pronto será festivo, erótico y, probablemente, de sátira política o social. Sin embargo, este espectador reconoce en los códigos propios de la convocatoria que asistirá a un espectáculo teatral, exactamente como sucede cuando asiste a la *Ópera de tres centavos* de Brecht: ésta es presentada en una institución dedicada al teatro y no a la ópera y conoce de antemano que, aunque la pieza recoja elementos propios de este último género, lo hace integrándolos al código teatral, a la convencionalidad teatral (Ortega y Gasset 1958).

La segunda parte del título recoge un amplio campo semántico en el que se incluye algo prohibido, oscuro, trasgresor, en fin, y que, probablemente, no será revelado sin más al receptor por la obra dramática o por el espectáculo, sino que estará completamente expuesto a la *opera lectoris*, a su calidad de intérprete.

Si unimos ambos términos encontraremos una lectura múltiple, que remite a elementos socialmente marginales y prohibidos, definitivamente no sacros, estigmatizados por los dos más poderosos pecados y sujetos, por tanto, a una poderosa interdicción: la lujuria, en tanto control de la sexualidad (Freud 1972) y el orgullo, pecado primero del ángel caído y pecado femenino por inducción y soberbia, el más grande de los pecados, el querer parecerse a Dios, el querer ser Dios. Como un *leit motiv*, la referencia al orgullo y su diabólico símbolo, seguirá presente a través de toda la pieza, desde el epígrafe de Baudelaire, hasta el perturbador “Eva quiere decir ‘la que conduce el espectáculo’” del final.

La dedicatoria

Dedicada a Isabelle, pero Isabelle es Isabelle Bres⁷, la actriz que representa los siete⁸ personajes de la obra, y principalmente a Eva; y Eva son todas las mujeres y también – otra anomalía–, Eva es muy claramente la voz de la autora; por lo tanto, dedicando la obra a Isabelle, Beth se la dedica a todas las mujeres y a sí misma⁹.

El epígrafe

La autora invoca a Baudelaire en un pasaje de *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*¹⁰, sin alcanzar en el párrafo la razón primera de “ese monstruoso fenómeno”, que no es otro sino la superioridad. “La risa, dicen, viene de la superioridad”. Y un poco más abajo: “También habría que decir que la risa proviene de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración”. Y el ejemplo que Baudelaire cita es, como no, el de una mujer. Virginia –la caída, la que ha descendido en pureza, pero ganado en propia superioridad; la sabia desde el punto de vista del mundo– reirá.

La lista de los personajes, su asterisco y su opcional entre paréntesis

La lista remite a los personajes que iremos mostrando uno a uno en relación a su enunciación dramática y teatral. Lo que nos interesa aquí es: a) El asterisco junto a PERSONAJES, que se resuelve en un pie de página con el siguiente texto: **Todos los personajes, menos la asistente, están interpretados por la misma actriz*. Lo que no es anómalo, más que en relación al teatro contemporáneo y aún aquí es discutible su carácter como tal¹¹. Lo que sí es anómalo es: b) Que como último personaje figure UNA

ASISTENTA (opcional), ya que, en la puesta en escena considerada, este personaje es interpretado por la autora, lo que, para quienes están en conocimiento del truco, resulta en un juego especialmente perturbador. La opcional asistenta es, en verdad, quien dicta a la actriz la totalidad de sus acciones de representación y es, por tanto, el *ieron teofrástico* perfecto (Hodgart 1969), la disimuladora, en este caso, también disimulada. Repite Escudé acá el truco de la dedicatoria: como en los actos de magia del texto, desaparece y nos obliga a un ejercicio de revelación¹².

Escena I, Presentación de Eva

Hay una acotación previa entre paréntesis que se refiere a que media hora antes del espectáculo haya un “servicio de bar amenizado con temas conocidos de cabaret”. Lo que enlaza con la primera acotación de la primera escena: “(...) Habla con los espectadores con la ayuda de un micrófono paseándose entre las mesas en dirección al proscenio”. Lo que se quiere entonces es transformar la sala en un cabaret, haciendo significativo el espacio de la sala, es decir, leyendo la sala como un salón de cabaret y no como el tradicional patio de butacas. Uno de los lóbulos (Ortega y Gasset 1982), que no debe ser significativo, por estar destinado a la expectación, se vuelve significativo¹³. En lo concreto de la realización espectacular, tanto en las funciones de la sala Tantarantana, como en la del auditorium universitario, no fue posible manejar esta acotación por las condiciones arquitectónicas reales. Aún así, Eva entra por el público, lo que, aunque tantas veces visto, sigue siendo una anomalía; habla a través de un micrófono y se dirige directamente a los espectadores, saludándolos como viejos conocidos y semiotizándolos, al transformarlos, al menos a algunos de ellos, mediante esta operación, en “asistentes consuetudinarios al cabaret”. En el espectáculo, Eva dice estos textos de saludo, que no aparecen en el original literario considerado.

La primera aparición de la Asistenta completa el personaje al dotarla de la simbólica manzana, lo que tiene una doble lectura: por una parte, comporta un recurso escénico que culmina en un chiste, aquel el “de público instruido”; por otra, implica la construcción final del personaje en escena. Es decir, es la sencillísima y, por eso mismo, genial enunciación de que el personaje literario no es aún un personaje teatral y que aún este mismo sigue armándose en escena, noche tras noche. Y así también aparece otro *leit motiv* del cabaret: la magia. Una manzana pone la pieza del rompecabezas que faltaba y revela, repentina, mágicamente, al personaje.

Pero este personaje de Eva posee el truco máximo. Ella será la que representará los distintos personajes. Pero no sólo esto, sino que a través de la obra se definirá significándose con enunciados diferentes, el primero de las cuales en esta escena será: “Eva quiere decir ‘la piel del diablo’¹⁴”. Y se revelará sólo al final, cuando la última de sus autodefiniciones se nombra “la que conduce el espectáculo”, es decir, la autora, al modo del Autor del *Gran teatro del mundo* calderoniano. Y esto quiere decir claramente que, además de conducir, de “autorizar” el mundo, Eva *es* Beth Escudé, la autora, siempre que no atendamos a la paradoja, que no es sino una anomalía de la lógica: “No os fiéis: Eva, la de la piel del diablo, siempre miente. Incluida esta última afirmación”.

Y si Eva es la autora, ésta se dirige, apela anómalamente a los espectadores y, por lo tanto, enunciación y enunciado se confunden, la prescindencia del contexto pragmático es casi total y aún en presente, sus sucesivas representaciones le posibilitan los cambios de tiempo y espacio, cuya máxima elipsis¹⁵ es la unión, en poco más de una hora de

representación, del Génesis con la actualidad social y política y del mito de la creación cristiana con la realidad geopolítica contemporánea¹⁶. Ahora bien, los fenómenos provocados por la anomalía acercan los textos de Eva a la narrativa, según el modelo lingüístico comparativo de Serpieri (Canoa 1989), partiendo por el hecho, ya demostrado, que quien habla por Eva es la autora. Lo que implica una interesantísima discusión sobre la voz narradora y la teoría comunicacional en el teatro¹⁷.

Antes de presentar a La Bella Helena, Eva se vuelve a nombrar como “la que siempre cumple lo que promete”, que no se puede dejar de comparar con la primera definición que Eva hace de sí misma.

Escena II de la Bella Helena, titulada Blanqueo

La acotación tras el título de la escena dice: “Número de prestidigitación”. Estos números de magia, que incluyen distintas punciones y cortes, como el de la mesa mágica, y un número de escapismo, remiten en primer lugar a los números propios del cabaret, es decir, juegan con el paradigma del espectáculo cabaretero. Pero, en otro nivel de lectura se refieren a la magia del espectáculo teatral y, más concretamente en este caso, a los trucos, a las disimulaciones de la *ieron* que comentábamos, a la ironía¹⁸ de la pieza y a la ironía de la autora que, disimulándose, se nos presenta descaradamente con toda clase de trucos, desde lo refinado a lo burdo, pareciendo revelarse para volver al velo, en un juego incesante de seducción.

En la enunciación, la anomalía se mantiene con la apelación a los espectadores, pero esta vez Eva representa a una transgredida y transgresora Helena, una enana *freak*, barbuda, encargada de los trucos de los pañuelos de color que se blanquean. Magia, trasgresión y sátira; humor que lleva a la risa, aunque sea contrariando la afirmación aristotélica que “lo risible es sin dolor ni daño” (Arribas 1997), porque la oportunidad a la conmiseración que el personaje nos ofrece llega recién en el último texto: Helena: “(...) Pero, a pesar de todo, yo sé, y nunca dudaré, que (*saca un pañuelo de color*) soy fea. (Música. Oscuro)” (Escena II, Blanqueo).

Escena III, La culpa y el teatro

Eva vuelve a la apelación a los espectadores. Lo hace esta vez desde detrás de las cortinas, lo que implica una variación de la anomalía al introducir: uno, el elemento escénico de la ampliación del escenario hacia una zona de servicio; y dos, el elemento de recepción del voyerismo al mostrar el cambio de vestuario de Eva en el contraluz. Desde allí Eva introduce el tema de la culpa, semantizando el término en la metateatralidad de cada uno de los atributos prestados a éste y su resolución¹⁹. Expone a continuación el juego del dramaturgo, preparando el final, y presenta a su nuevo personaje pidiendo al público que la reciba con aplausos, a ella, a su antepasada, a su precursora: Hrotsvitha de Gandersheim. La dramaturga que ironiza transtextualizando el prólogo de sus obras, en la dedicatoria “a todos los hombres sabios de la sala” (Escena IV, Carta a los sabios [canción]).

La anomalía viene por un nuevo recurso cabaretesco: la canción, cantada por una monja en un cabaret. La incongruencia es total y enlaza con la *Verfremdung* brechtiana. Curiosamente la incongruencia como base del humor nos remite a dos “hombres sabios”: Kant y Schopenhauer. Este último nos define lo serio como el perfecto

concierto entre el concepto y la realidad. El descubrimiento inesperado de que no siempre es así se resuelve en la carcajada (Arribas 1997). La intuición creadora de Escudé es sencillamente admirable. Las oposiciones cabaret / monja; enunciado del perdón (universo semántico de la culpa monoteísta) / enunciación cantada (universo semántico de la fiesta politeísta) (Hillman 1992); mujer creadora / hombres sabios; la singular Hrostwitha / el dúo Kant-Schopenhauer, lleva la incongruencia a su máximo poder. Y nuevamente, ahora, es la monja dramaturga un magnífico *eiron*.

Escena V, La puta manzana

Esta escena nos muestra una nueva anomalía, la participación del público, justificada por el género: Eva: “(...) Disculpad la parida, pero es que esto de hacer participar al público es muy de cabaret (...)” (Escena V, La Puta Manzana). Lo importante está nuevamente en el plano de la significación, en este caso, referente a la interpretación. Eva disimula, juega al *eiron*, en un juego en que se declara literal, cuando sabemos que la condición y paradoja de la obra de arte es pedir ser interpretada y, al mismo tiempo, resistirse a la interpretación. El texto es entonces doblemente paradójico. Respecto a sí mismo y en cuanto obra de arte. Eva se disimula a sí misma, como una pobre mujer que sólo puede acceder a la literalidad de las cosas, a su denotación más evidente; y la autora, disimula la obra en cuanto perteneciente a una tradición artística, para subsumirla en un género menor y estigmatizado social y culturalmente ante los grandes valores de la estética oficial.

De aquí entonces que cabaret y manzana pidan ser interpretados y que asumamos que, aún lo que se nos presenta con todos los signos formales del cabaret, con toda la extensión del paradigma cabaretero, paradójicamente se institucionalice y se recepcione como teatro²⁰.

Escena VI, Pecar de ingenuidad (Ventriloquia)

Las anomalías enunciativas de esta escena se manifiestan en tres planos:

1. En la escena, por la presencia de una muñeca representando un personaje, mientras la actriz presenta otro y emite las voces de ambos. Es la clásica ventriloquia de los números de variedades, pero que no es propia del canon teatral. Lo curioso es que, en este caso, la anomalía posibilita de alguna manera el diálogo canónico, aun cuando desde el punto de vista de la emisión ésta sea realizada por la misma actriz.
2. En el ámbito sonoro por la emisión de risas grabadas, lo que implica la existencia de un público en el juicio de Grazida. Un Otro público significado sólo por el sonido de sus risas.
3. La ejecución escénica de una elipsis de dos semanas mediante el simple recurso de dar una vuelta con la muñeca en torno al taburete. La elipsis se refuerza y se llena de contenido al comprobarse los efectos que la tortura ha tenido en Grazida.

Escena VII, El pecado y punto

El más terrible de los efectos nos es explicado en esta escena:

EVA: La pequeña Grazida se arrepintió y abrazó la fe ortodoxa. No fue declarada culpable por la Inquisición, pero que se arrepintiera implicaba una novedad en su deliciosa personalidad: había incorporado la culpa. (*A Grazida, ya inanimada, retirándola de escena.*) Ay, pequeña Grazida, ¡bienvenida! Sé que sufriste a partir de entonces con el “pequeño policía”, “okupa del alma”(…) (Escena VIII, El Pecado y Punto).

El dramatismo, y utilizo plenamente el sentido técnico de la palabra, de este primer fragmento de la escena, que es el epílogo de la historia de Grazida, está dado por los términos: in-animada e in-corporado. La anomalía, “desarmar” el personaje ante el público, convertir la verdad de Grazida personaje en muñeca inanimada frente a nosotros, da cuenta espectacularmente (y nuevamente utilizo este término en forma estrictamente técnica), de la in-animación, del despojamiento del ánimo, del alma. “Tanto el mundo de allá fuera como el de aquí dentro ha sufrido el mismo proceso de despersonalización. Nos han des-almado a todos” (Hillman 1975: 58).

En la segunda parte asistimos al vestir en escena de Erzebeth Bathory. La anomalía es evidente: se realiza ante el público un acto que debe ser realizado en la zona de servicio, en los camarines; un acto anómalo en lo formal y trasgresor en su contenido: las acciones del vestido (y del desvestido, por supuesto) pertenecen al ámbito de lo privado. Dramáticamente, además, la trasgresión primera nos prepara para las violentas trasgresiones preparadas por la condesa, no ya ante el vestido, sino ante los cuerpos de sus víctimas.

Canción y perpetración de las penetraciones y mutilaciones en el cuerpo de sus víctimas, representadas por la ayudante, que es la autora. Erzebeth ayudada por la magia arremete contra su creadora y la victimiza. Nuevamente el pecado del orgullo del que ella no se arrepiente; al contrario, ataca a su creadora y desea el emparedamiento final, el destierro a la nada, el parecerse a Dios no sólo en la crueldad, sino también en la total y profunda soledad.

Escena IX, ¿Mala hierba?

La anomalía está representada ahora por la intervención del público que canta cumpleaños feliz, mientras la asistente trae a escena un acuario, objeto polisémico, icónico representante, en el sentido peirciano (Marty 1992), de un pastel de cumpleaños, de un cubo-acuario de escapista, del mar de las criaturas que la Riefensthal fotografió en la última parte de su vida²¹.

Escena X, Las siete vidas de Leni Riefensthal (escapismo)

La anomalía presenta en esta escena cinco variantes: el monólogo, el teatro en el teatro (Isabelle, actriz, representa a Eva, que representa a Leni), la iconía del acuario con sus peces vivos, la magia en forma de escapismo y la presencia de un espectador en el escenario. Parece ser una exacerbación de la anomalía que tiene en esta escena un carácter de clímax sintáctico. Expliquemos un poco este concepto. Como el cabaret está hecho de números, la historia, inexistente en el sentido que se le da en lo canónico del drama, no existe y, por lo tanto, tampoco tenemos la clásica búsqueda del objetivo por el personaje (Villegas 1971, Tomasevskij 1925, entre otros). Escudé compatibiliza el ritmo dramático clásico, que desde el punto de vista de la teoría de la recepción es

esperado por el espectador y la falta de historia, “climatizando” el espectáculo mediante la exacerbación acumulativa de las anomalías en la sintaxis, unida a la significación y semantización del personaje de Leni, el más cercano al espectador contemporáneo.

La escena culmina genialmente con la solicitud de aplausos (nueva anomalía) para el espectador que ha colaborado, preparando de este modo, al dar fin con el aplauso al clímax, la despedida.

Escena XI, La contrición de Eva.

La escena se anuncia con el despojamiento del vestido de Leni y la apelación directa de Eva a una espectadora, la acompañante del espectador colaborador. Dos trampillas metateatrales nos esperan aún: la alusión a la autora (“Todos vivís en estos momentos (*refiriéndose a la autora*) unos más que otros...”) y, la segunda a la financiación del espectáculo.

Pero el eje de la escena se establece con un crescendo de definiciones de sí misma, que habiéndose dado de a poco en los textos anteriores se acumulan tendiendo a la definición final: el “Eva quiere decir “la madre de todos los que viven”, “la madre de todos los hombres”, es negado en la ridiculización, para dar paso a “la madre de la trasgresión”, “la madre del desacato”, “de la perversión” y, por extensión, “la madre de la risa diabólica”.

La alusión metateatral al financiamiento y a la relación de éste con el nivel mismo de la espectacularidad²² sirve de pequeño respiro para el magnífico texto del cierre:

En definitiva; haceros gozar de este pequeño show de hora y cuarto y conducirlo antes de vuestra muerte inexorable, ha sido mi pequeña enmienda a mi grande y original pecado. Como todos sabéis, Eva quiere decir “la que conduce el espectáculo”, ¿o no lo sabíais? (*Cambio de música. Sale de escena. Desfile de todos los personajes*) (Escena XI).

Aquí hemos encontrado finalmente entonces la clave: Eva es “la que conduce el espectáculo”. El espectáculo de la historia humana, del cual este “pequeño show” es su enmienda. El darnos un poco de arte es la “pequeña enmienda a (el) mi más grande y original pecado”: dar la vida y dar la muerte.

Conclusiones

Cabaret diabólico se estructura²³ en oposiciones, en que la formal, de un primer nivel de análisis diríamos, es la oposición de géneros espectaculares, lo cabaretesco frente a lo teatral; luego, siempre en lo formal, es la anomalía frente a lo canónico; en el paradigma, el uso de unidades significativas provenientes del género cabaret (participación del público, magia, asistente, etc.); en el sintagma, la sustitución de un clímax dramático por un clímax saturado (acumulación de unidades significativas anómalas); y, finalmente, en lo semántico, por la sustitución de lo masculino por lo femenino. En torno a la anomalía se agrupan entonces las oposiciones transgresoras de todos los niveles, constituyendo una estructura cerrada, cuyos elementos enlazan funcionalmente con enorme eficacia significativa y comunicativa.

Podemos resumir lo anterior en la siguiente tabla²⁴:

NIVEL	CANÓNICO	ANÓMALO
De género	Teatro	Cabaret
De la enunciación	Diálogo y acotaciones	Anomalías
Paradigmático	Actos escenas	Números
Sintagmático	Progresión dramática	Saturación
Semántico	Mundo masculino	Mundo femenino
Metafísico	Dios	Diablo

Creo, a través del desarrollo, haber probado la hipótesis y espero sea éste un trabajo preliminar de muchos otros, que ofrezcan lecturas más profundas y ricas de este singular y magnífico texto.

Bibliografía

Arribas, Inés. 1997. *La literatura de humor en la España democrática*. Madrid: Ed. Pliegos.

Aston, Elaine y Savona, George. 1991. *Theatre as sign-system. A semiotic of text and performance*. London and New York: Routledge.

Ballart, Pere. 2004. *Ironía i literatura dramàtica*. Barcelona: Institut del Teatre.

Baudelaire, Charles. 1988. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

Chéjov, Anton. 1961. "Sobre el daño que hace el tabaco". *Teatro completo*. Buenos Aires: Sudamericana. Trad. Mario Kaplún.

Canoa, Joaquina. 1989. *Estudios de dramática (Teoría y práctica)*. Valladolid: Aceña Estudios 3.

De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Ed. Galerna.

Eco, Umberto. 1976. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.

Freud, Sigmund. 1972. *El porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza.

Genette, Gérard. 1990. *El Paratexto. Introducción a Umbrales*. Madrid: Criterios.

García Barrientos, José Luis. 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.

Hillman, James. 1975. *Re-imaginar la psicología*. Madrid: Siruela.

_____. 1992. *El mito del análisis*. Madrid: Siruela.

Hodgart, Matthew. 1969. *La sátira*. Madrid: Guadarrama.

Lavandier, Ives. 1997. *La Dramaturge*. La Flèche: Le Clown et l'Enfant.

Marty, Claude y Marty, Robert. 1992. *La Semiótica 99 Respuestas*. Buenos Aires: Edicial.

Matamala, Roberto. 2003. *Análisis semiótico del aparte teatral*. Valdivia: Tesis Facultad de Filosofía y Humanidades: Universidad Austral de Chile.

McKee, Robert. 2003. *El guión*. Barcelona: Alba.

Ortega y Gasset, José. 1982. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Ediciones Revista de Occidente.

Pavis, Patrice. 1994. *El teatro y su recepción*. La Habana: Uneac.

Szondi, Peter. 1988. *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Publicacions de l'Institut de Teatre.

Tomasevskij, Boris. 1985. *Temàtica: La construcció de la trama en Poètica de la narració*, a cura d'Enric Sullá. Barcelona: Empuréis.

Villegas, Juan. 1971. *La Interpretación de la Obra Dramática*. Santiago: Editorial Universitaria.

Williams, Raymond. 1968. *El teatro de Ibsen a Brecht*.

Para citar este artículo

Roberto Matamala Elorz. 2005 . «La anomalía como significación total. *Cabaret Diabólico* de Beth Escudé». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28: 45-50