

El retablo de las Maravillas de Chanfalla o el espectáculo perfecto

Ricardo Castro
(Harvard University)

Introducción: El retablo como obra metateatral

Si *El retablo de las maravillas* es una de las obras más reconocidas del teatro cervantino es en buena medida debido a la originalidad con la que el autor hace uso del recurso del teatro dentro del teatro. De hecho, tal y como afirman varios investigadores¹, Cervantes fue el primero en usar este recurso de manera en la que se pone en evidencia la autoconciencia del discurso, y con ello, una interpretación irónica y distanciada de la realidad. Tal es el caso de *El retablo de las maravillas*, entremés en el que tenemos, en sentido estricto sobre la escena, dos obras en ejecución: propiamente la obra de Cervantes, y la de Chanfalla, el autor que presenta su retablo a los personajes del pueblo.

El teatro dentro del teatro implica que una obra artística es puesta en ejecución al interior de otra obra marco. En el caso del *Retablo*, ¿existe una distancia estética e ideológica entre ellas? Y, de ser así, ¿cuál es el efecto y las consecuencias de posible distancia? Esta pregunta surge al identificar otros casos, como *Hamlet*, en donde la obra inserta es el eco, la parodia, el reflejo de los hechos dramáticos de la obra marco. Se trata de una estructura abismal en la que se reproduce en miniatura la obra en ejecución. Por el contrario, en el caso del *Retablo*, la obra reproducida al interior de la obra marco está producida en registros distantes y en universos discursivos ajenos. Nada tienen que ver las hazañas de Sansón o la imagen de una multitud de ratones con el universo del pequeño pueblo al que llega la compañía teatral. No se trata de un reflejo o una alegoría entre los planos de cada obra. Es decir, ese espectáculo de Chanfalla reproducido al interior del *Retablo* de Cervantes obedece a exigencias estéticas e ideológicas propias de los personajes que habitan ese universo, pero que no coinciden con la propuesta ideológica y estética de la obra cervantina. De hecho, el retablo de Chanfalla resulta en una obra evasiva con respecto al universo del entremés.

Poder y entretenimiento

En la obra aparecen dos grupos de personajes diferenciados. Al primero llamaré “grupo performativo”, conformado por los directores-narradores y el músico; y al segundo: “grupo de poder o público”, es decir, el gobernador, el alcalde, el regidor, el escribano, sus familias y amistades, que, en última instancia, se convierte en el público del espectáculo. Dentro del primer grupo encontramos a Chanfalla, el protagonista, quien tiene un dominio de la convención social al saber cómo hablar y adular a los funcionarios del pueblo para convencerlos de presentar su espectáculo.

¹ “El pensamiento artístico-filosófico de Cervantes es profundamente moderno y está unido epistemológicamente al de Galileo y Descartes. El centro de toda la dramaturgia y la narrativa cervantina está en el concepto de reflexión. La noción de reflexión no tiene su origen ni en Cervantes, ni en Descartes; es tan antigua como la racionalidad misma. Lo que quiero plantear es que Cervantes fue el primer escritor en insistir metodológica y estilísticamente en dicho concepto. Por su parte, Descartes es el primer filósofo en darle a la reflexión el carácter de principio filosófico.” (Arboleda 1991, 11).

El segundo grupo, el del poder, está conformado por burócratas y funcionarios, así como por el grupo social que los rodea. A decir del crítico Arboleda, “Cada uno de estos personajes representa la clase dirigente con todos sus vicios, debilidades y actitudes absurdas frente a la vida.” (Arboleda 1991, 2) Su capacidad operativa como funcionarios y su competencia cultural están en duda desde el momento de su aparición. Son seducidos al instante y sin esfuerzo por los halagos de Chanfalla. Asimismo, sus pretensiones quedan expuestas desde la primera intervención de Benito, el escribano, al introducir éste, de manera inexacta y aparatosa, referentes tan prestigiosos como innecesarios.

Por tanto, se representa al grupo de poder como un grupo manipulable gracias a su ansiedad por reconocimiento y legitimidad. Este es el público que Chanfalla conoce, para el que trabaja, y al que, en última instancia y de manera perversa, satisface con su espectáculo. El artífice del retablo cuenta con pocos recursos materiales y sociales; por tanto, no califica como miembro de la sociedad o del grupo de poder. No obstante, posee el capital cultural y una capacidad discursiva que le permiten entrar a estos círculos de poder, y desde ahí ejecutar su espectáculo. Tal y como sucede con el estudiante de *La cueva de Montesinos*, son personajes que se valen de su poder persuasivo, de la palabra, para sobrevivir. Es ella, al palabra, el *logos*, el principal y casi único capital con el que cuentan.

El espectáculo perfecto

Una vez que Chanfalla ha obtenido la confianza del grupo de poder y ha logrado su atención, lo que se produce a continuación es la puesta en marcha de una profunda y plena experiencia del espectáculo. Para ello, habrá que preguntarnos sobre la naturaleza del fenómeno del espectáculo, y qué es lo que implica. El escritor y cineasta francés Guy Dabord dedicó décadas de trabajo filosófico a este fenómeno cuyo fruto final fue la obra *La sociedad del espectáculo* (2009) En ella, el filósofo entiende que la sociedad capitalista postindustrial se ve atravesada en todas sus dimensiones por una espectacularidad enajenante que estimula y confirma al sistema. Dabord dibuja una anatomía del capitalismo tardío a través del análisis del espectáculo.

Visto de este modo, parecería que su reflexión poco o nada tiene que ver con el teatro barroco español cervantino. Pues bien, si traducimos ese capitalismo como el sistema de poder dominante, sea éste estamental, cortesano o aristocrático, con las distancias y precisiones necesarias, muchas de las ideas del escritor francés –no todas, evidentemente– resultan aplicables o al menos sugerentes dentro de contextos no necesariamente postindustriales. Es decir, eso que Dabord describe como un sistema de poder cobijado por discursos y experiencias de entretenimiento o estéticas que legitiman y moldean las conciencias siempre ha existido bajo otros esquemas. Por otro lado, obras como las de Shakespeare, Cervantes o Montaigne, dan cuenta de una conciencia en la que se divisaron percepciones de la realidad que un par de siglos después reconocemos como modernas. Lo que para la sociedad de los siglos XVI y XVII eran propuestas inéditas, en los siglos XIX y XX se convirtieron en realidad o institución. Así, si pensamos en la manera en la que la ficción –y en particular el teatro– moldeó las conciencias de los individuos del periodo y entendemos este fenómeno como espectáculo, creo que acercamientos como los de Dabord, en los que se exploran las relaciones entre poder y experiencia estética, pueden resultar estimulantes y productivos, además de mostrarnos procesos culturales de largo aliento que han configurado nuestra sensibilidad y realidad, como es el caso de la formación de la

mentalidad moderna. Es decir, podemos identificar y analizar fenómenos culturales que se han desarrollado desde el Renacimiento y consolidado con el paso de los siglos.

Para Dabord, el espectáculo está en todos lados. En los espectáculos propiamente, pero sobre todo en las construcciones sociales implícitas de la comunicación, en las manifestaciones del lenguaje que imponen veladamente una idea de mundo. Y esa espectacularidad –lo considerado por el público como bello, agradable, conmovedor, entretenido– impone a su paso perfiles de identidad ideales, correctos, atractivos y aceptables del ser. El resultado del deseo de integración a los parámetros de dicho perfil es la alienación. Además, el espectáculo buscará invadir la realidad hasta convertirla en una representación constante pero insuficiente de lo ideal. El espectáculo y su inseminación en las conciencias sobre cómo debería ser la realidad moldea el mundo mientras crea expectativas tan engañosas como irrealizables. Así, el espectáculo es, a final de cuentas, “ideología materializada” (Jappe 1998, 27).

Desde esta perspectiva, ¿qué podemos esperar del espectáculo prometido por Chanfalla dentro del entremés cervantino? Una primera e inocente lectura nos lleva a entenderlo como un embuste en el que se abusa del miedo a ser identificado como hijo ilegítimo o converso; es decir, dentro de la esfera de lo estigmatizado. De hecho, esta interpretación es correcta y está inscrita en el texto: Chanfalla y Chirinos califican así sus planes desde las primeras líneas del entremés: “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuestro nuevo *embuste* que ha de salir tan a luz [...]” (Cervantes 2012, 87)

Sin embargo, hay indicios que sugieren una interpretación más compleja que la anécdota de una estafa y más si pensamos el espectáculo como un dispositivo ideológico. Algunas de estos indicios son: la complejidad que significa el recurso del teatro dentro del teatro y sus constantes implicaciones filosóficas², el obstinado rechazo de parte del auditorio a que acabe el espectáculo, la inclusión de temas políticos, sociales y morales fundamentales para la sociedad de la época, y, sobre todo, la probada y abismal ironía cervantina. Estos rasgos nos sugieren que la “no-puesta en escena” es más que una trampa para obtener un poco de dinero.

Según la lectura que propongo, y de acuerdo con Dabord, creo que podemos ver en el Retablo de Chanfalla un dispositivo que explota al máximo el potencial ideológico y estético del que es capaz un espectáculo para el momento de su ejecución. Por tanto, más que un embuste, el retablo es el espectáculo perfecto. ¿Cómo puede ser esto posible cuando nadie ahí ve nada, cuando los ratones y el agua desbordándose no están más que en las palabras de un astuto narrador, y los músculos del Sansón son figuraciones en la cabeza de cada asistente?

El retablo como entretenimiento

Pensemos en los grandes espectáculos que conocemos, como un concierto de estadio o una mega producción de Hollywood. El clímax de un concierto está en proceso cuando, en un estado de semi histeria, la multitud corea al unísono una melodía sin la intervención de los músicos, o cuando la acción de una película produce la sensación de peligro, tal y como se dice que pasó en una de las primeras proyecciones de cine de la historia en la que algunos

² Esto es algo sobre lo que Richard Hornby insiste a lo largo de su libro sobre la metatextualidad teatral (Hornby, 1986).

asistentes huyeron de la sala al no estar seguros de que un tren impactaría en las butacas. Pues bien, desde estos criterios que califican como satisfactorio un espectáculo, el Retablo de Chanfalla es una obra magistral. A expensas de la paranoia social, el espectáculo usa el temor y el sistema de prejuicios como combustible para poner en marcha una experiencia completa de inmersión que desemboca en delirio colectivo³. Qué mejor prueba del éxito de un *show* que la de provocar una histeria generalizada dentro de toda una comunidad, tal y como es éste el caso.

Este retablo también ofrece al espectador la posibilidad de una intensiva participación al colocar al público como el principal agente performativo. Basta dar una ojeada al texto en el momento de la ejecución “teatral” para comprobar que, por cada cuatro o cinco líneas de Chanfalla, se suceden decenas de líneas con las intervenciones de Castrada, Repolla o Juan, miembros todos del grupo de poder y del público. Por tanto, ellos se convierten en los principales artífices e improvisadores del espectáculo. Esta participación produce en dichos personajes la ilusión de pertenencia y consideración. De hecho, ponen toda su imaginación al servicio del espectáculo con el fin de identificarse con el perfil del público destinatario, el cual no es otro sino al que aspiran pertenecer. De tal manera, con excepción del gobernador, y más tarde del Furrier, estos espectadores ejecutan a la perfección una intensa improvisación, por medio de la cual, a decir de otro crítico cervantista, “penetran a fondo de su propia naturaleza y la naturaleza del mundo que los rodea.” (Arboleda 1991, 44)

El retablo como espectáculo ideológico

Además de hacer posible el desarrollo de la obra-espectáculo, las improvisaciones e intervenciones del grupo de poder exhiben, por un lado, el sistema de valores aceptado y la manera en la que éste se encuentra interiorizado, y, por el otro lado, el desmedido temor de cada miembro de ser identificado en la esfera de lo estigmatizado. En la medida en la que el público se integra al espectáculo y se convierte en actor, experimenta también la percepción de ser admitido en el olimpo de lo aceptado y prestigioso. Durante los minutos de su ejecución, el espectáculo de Chanfalla erige una utopía de autolegitimación y de conformidad con la concepción del mundo dominante, misma con la que los asistentes buscan desesperadamente identificarse, esto es, definirse como nobles, viejos castellanos e hijos legítimos. Logra, pues, que el espectador se reconozca a sí mismo dentro de los márgenes de lo que aspira.

De tal manera, siguiendo a Dabord, si la característica fundamental del fenómeno espectacular es la de contener, expresar, potenciar y reafirmar los valores de la estructura de poder vigente, la propuesta escénica de Chanfalla y Chirinos es, en efecto, una obra maestra. Sobre la superficie del retablo se representan las hazañas de Sansón, la invasión de ratones y la visión de un río legendario. Pero tras la sombra de estos personajes invisibles, se oculta el verdadero espectáculo, aquel en el que los lamentos de Sansón no son más que el ruido que oculta la exclamación paranoica de una comunidad que desvaría con los

³ “[...] el sistema de valores sobre el que descansa la sociedad española aurisecular determina, entre los que la constituyen, una desconfianza recíproca: ésta mantiene a raya la duda que, según se supone, cada espectador siente en presencia del retablo. Sólo a este precio, la magia del verbo de Chirinos y de Chanfalla encuentra eco en las reacciones de los aldeanos, hasta el punto de suscitar una verdadera histeria colectiva.” (Cannavaggio 2000, 162).

monstruos de sus temores y aspiraciones; aquel que los sublima bajo la forma de un ligero pasatiempo. En este sentido, el Retablo es un espectáculo perfecto ya que, según Dabord, “el espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta plenamente la esencia de todo sistema ideológico: empobrecimiento, servidumbre y negación de la vida real. [...]” (Dabord 2009, 172).

El espectáculo-retablo como objeto del deseo

El espectáculo de Chanfalla es, al final de cuentas, un fetiche en cuanto a que ofrece la ilusión de poseer un objeto de valor simbólico que permite aceptación y la legitimación dentro de un sistema dominante. La caracterización del espectáculo de Chanfalla como tal resulta elocuente si tomamos en consideración los orígenes tradicionales del *Retablo* de Cervantes. Según las investigaciones sobre las fuentes del entremés cervantino (Molho, 1976), el *Retablo de las maravillas* de Cervantes es una reelaboración de un relato en el que el elemento invisible es una fabulosa prenda confeccionada sólo para reyes y visible sólo para hijos legítimos. La prenda, sea un turbante o un vestido, es “llevado” por el rey mientras sus súbditos fingen admirar la tan lujosa como inexistente tela. En el caso de Cervantes, esa posesión se comparte con el grupo de poder. El rey desnudo pasa a convertirse en una comunidad poseída por una alucinación colectiva. Lo importante del caso es señalar que la posesión-participación de esa prenda-espectáculo significa para su usuario el goce de encarnar lo ideal y el privilegio.

Final: el desenmascaramiento irónico

Afortunadamente, Cervantes nos coloca en un segundo nivel de distanciamiento al respecto del espectáculo de Chanfalla. Observamos simultáneamente el retablo de Chanfalla y el de Cervantes gracias al recurso del teatro dentro del teatro que produce una reflexión sobre lo representado y sobre el universo en perspectiva. Esa distancia conlleva una relativización que, a su vez, recae en ironía. De tal manera, tenemos, en las dimensiones de un breve entremés, dos manifestaciones estéticas de naturaleza opuesta.

Por un lado, hay un espectáculo “dabordiano”—puesta en escena-objeto de deseo—que opera desde y para un sistema de valores dado, aceptado y dominante. No obstante, éste se encuentra enmarcado en una obra de arte que desarticula y pone en evidencia las convenciones de lo teatral, lo social y, sobre todo, lo ideológico. Por tanto, a mi pregunta inicial sobre qué tanta distancia hay entre la obra de Cervantes y la de Chanfalla, es que ideológicamente son antagónicas.

A este respecto, Richard Hornby señala la distinción entre el arte serio y un arte hecho a medida del mercado (en el caso del capitalismo) o de las necesidades del poder interiorizado (dentro de cualquier otro sistema dominante); mientras uno refuerza la cultura vigente, el otro la desmonta.⁴ La “obra espectacular” se incorpora al sistema cultural de manera pasiva, como un reforzador de las ideas que construyen la realidad tal cual es (éste es el retablo de Chanfalla). Por su parte, la obra de arte también se incorpora al sistema

⁴ “We can now see the distinction between the serious work of art and the work of a hack: the hack play merely reinforces the drama/culture complex in effect at the time of its composition, while the serious play attempts to attack that system in some way” (Hornby 1986, p. 23).

cultural y al repertorio de símbolos y discursos, pero de manera incómoda, incluso perturbadora (éste es el retablo de Cervantes).

Resulta útil recordar la caracterización que el formalismo ruso hace de la poesía, esto es: un extrañamiento cuya finalidad es llamar la atención sobre lo excepcional, lo anómalo y lo excéntrico. De tal manera, el arte deviene en ser un desestabilizador de lo cotidiano, de lo doméstico y de las percepciones de la realidad, que, al final de cuentas, son la ideología. Así, en muchos sentidos, la poesía, el arte en su mejor expresión resulta en un fenómeno antiespectacular. En el caso de *El Retablo de las maravillas* de Cervantes tenemos, en su interior, una obra espectacular, esto es, alienante, pero, afortunadamente, enmarcada en una obra de arte desautomatizante, que termina por poner todo esta maquinaria discursiva e ideológica en evidencia. Esto implica una doble provocación. Por un lado, se exhiben los recursos que hacen aceptable y popular un entretenimiento, válgase la redundancia, lo que hace espectacular a un espectáculo. Por el otro lado, pone en evidencia la forma en la que los discursos mediáticos-aceptados-espectaculares se introducen en lo profundo de nuestra conciencia al susurrarnos lo que queremos escuchar. Y así, Cervantes nos ofrece una lectura profundamente crítica de lo que en su momento funcionaba como espectáculo masivo: el teatro; y con ella, la expresión de una mirada irónica frente a las consecuencias prematuras de lo que iría convirtiéndose en la Modernidad.

Obras citadas

Arboleda, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

Cannavaggio, Jean, *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

Guy Dabord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos, 2009.

Hornby, Richard. *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg: Associated University Presse, 1986.

Jappe, Anselm, *Guy Dabord*, trad. de Luis A. Bredlow, Barcelona: Anagrama, 1998.

Molho, Mauricio. *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica).