

**LA ESTÉTICA DEL PODER EN  
LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ  
DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN:  
OBSERVACIONES SOBRE LA  
TRANSFORMACIÓN DE LA OPINIÓN  
PÚBLICA**

THE AESTHETICS OF POWER IN LEANDRO FERNÁNDEZ DE  
MORATÍN'S *LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ*: OBSERVATIONS  
ON THE TRANSFORMATION OF PUBLIC OPINION

*Verónica Castro Tirado, Ph. D.*  
*Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias*  
*Universidad de Puerto Rico en Cayey*  
*Correo electrónico: veronica.castro1@upr.edu*

Resumen

*La comedia nueva o el Café* de Leandro Fernández de Moratín supone uno de los últimos ejemplares sobre el tema de la reforma teatral, que fue ampliamente debatido en el siglo XVIII español. En este artículo, analizamos la transformación de la opinión pública desde las ideas de Feijoo en 1726, el Motín contra Esquilache y la idealización de la sentencia de un público-juez que coincide con los postulados reformistas de los ilustrados en el caso de la obra de Moratín. Por un lado, la técnica literaria moratiniana se acoge a la tradición literaria del realismo grotesco como un doble efecto: entretener y educar. Por otro lado, ambos efectos suponen la elaboración de una estrategia para dominar a los individuos, controlando la opinión pública. Así, la obra de Moratín argumenta sobre quiénes deben ocupar el espacio público del café, cómo lo deben ocupar y qué actividades se deben realizar en ese espacio.

*Palabras claves:* Ilustración, opinión pública, espacio público, realismo grotesco, *La comedia nueva o el café*

Abstract

La comedia nueva o El café by Leandro Fernández de Moratín represents one of the last texts about the theme of theatrical reform which was widely debated in Spain during the 18th century. In this article, we analyze the transformation of public opinion through Feijoo's ideas in 1726, the Esquilache Riots, and the idealization of judgement at the hands of a public acting as judge coinciding with the reformist postulates of the philosophes in relation to Moratin's work. On the one hand, Moratin's literary technique follows the literary tradition of grotesque imagery, having the double effect of both entertaining as well as educating. On the other hand, both of these effects suppose the elaboration of a strategy to dominate individuals, controlling public opinion. Moratin's work thereby argues over who should occupy the public space of the café, how they should occupy it, and what activities should be held there.

*Keywords:* Enlightenment, public opinion, public sphere, grotesque realism, *La comedia nueva o el Café*

*Recibido:* 13 de diciembre de 2018. *Aprobado:* 19 de febrero de 2019.

El siglo XVIII fue escenario de profundas transformaciones en todos los niveles de la vida europea. La sociedad, la cultura, el pensamiento filosófico, los estudios científicos, la estética artística, la Iglesia y el ámbito político experimentaron una conmoción que logró sacudir los cimientos más sólidos constituidos por el Antiguo Régimen. El surgimiento, la difusión y los debates de los nuevos ideales ilustrados y la confrontación con grupos opositores motivaron la implementación de espacios de comunicación oral y escrito como soporte para el intercambio de una sociedad en transición. Los cafés y las tertulias particulares o espontáneas se erigieron como centros de discusión para la clase emergente de la burguesía o, como en el caso de España, para un sector de los intelectuales, que promovió las reformas que encaminarían a la nación al progreso.

Desde los grupos opositores de los nuevos ideales, la Iglesia y los ilustrados, el espacio público se aceptará como el germen del cambio, negativo para los contrincantes de los nuevos avances y positivo para los que exigen un orden político renovador. No obstante, en España se discute vehementemente

mente sobre la ocupación de los espacios públicos por parte de petimetres, majos, payos, eruditos a la violeta y otros tipos sociales que deforman la intención progresista de los debates y la difusión de los adelantos en los ámbitos científico, político, artístico y filosófico. Una de las obras teatrales de la segunda mitad del siglo XVIII que mejor ejemplifica el debate sobre el espacio público es *La comedia nueva o el café* de Moratín.

Aunque el pensamiento ilustrado llega tarde a España y su duración fue breve, una minoría de intelectuales acogió como signo de progreso las nuevas propuestas empíricas. Por tal razón, España no estará ajena a las nuevas corrientes humanísticas desarrolladas principalmente en Inglaterra, Francia y Alemania. A través del ensayo de escritores como Benito Jerónimo Feijoo y Gaspar Melchor de Jovellanos, se inaugura un proyecto reformador, cuya aspiración encauzaba los avances de una España en decadencia. Esta intención progresista requirió de un proceso de transformación que era posible solo por medio de la educación del vulgo. La obra ensayística de Feijoo sostiene un modelo pedagógico que, lejos de educar para la emancipación a través del uso de la razón, intenta divulgar sus reflexiones sobre temas variados, relacionados a las costumbres, la religión, la política, las ciencias, entre otros. Con la llegada de estos ensayos amenos, ingeniosos y atractivos se introduce la modalidad de la opinión pública, la cual se utilizará como el vehículo principal para regir la nueva sociedad.

El teatro servirá de igual forma para los ilustrados como vehículo de instrucción. Las obras dramáticas no debían continuar ejerciendo solo la función de entretener a las masas; ahora debían cumplir con un propósito educativo, aunque esto implicase minimizar su valor estético. Estos nuevos cambios en la estética y en la función de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII provocaron la resistencia de los tradicionalistas para quienes la llegada de los nuevos ideales se podía interpretar como un desafío a sus costumbres.

En general, los espacios públicos de sociabilidad surgieron como un fenómeno de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Europa. Estos espacios se desarrollaron como extensión de una transición social que evidenció el ascenso de la burguesía como grupo dominante. Las nuevas exigencias de esta clase, sobre todo en los sectores intelectuales, ameritaron espacios para su crecimiento, estabilidad y resistencia contra el orden que, eventualmente, se vino abajo. Este proceso, definido por Habermas

como la politización de la vida social, se manifestó a través del apogeo de la prensa de opinión. Esta prensa, como medio para la conformación de la publicidad, descansa sobre los principios de la libertad de opinión y lucha contra la censura. Sin embargo, esta libertad de opinión se logra de acuerdo con los sujetos que pertenecen a la clase burguesa y al uso de la razón como valor universal. De esta manera, se crean modelos de exclusión. Habermas lo ilustra de varias formas. Por un lado, la oficialidad de la constitución de una publicidad recae en la formación de los grupos económicamente capacitados y de los hombres exclusivamente. Esto no impide la creación de varios foros simultáneos al foro burgués, los cuales se estudian desde las movilizaciones de las clases bajas. El pueblo bajo quedó excluido de lo que Habermas denominó “las formas tradicionales de la publicidad representativa” (6). El filósofo alemán describe lo que se genera en esta relación de exclusión de las clases bajas: la “dinámica interna de una cultura popular” (9). La descripción de esta dinámica se basa en la teoría de Bajtin, quien formula el principio de “un contraproyecto al mundo jerárquico de la dominación (Habermas 9). De esta manera, la consecuencia de la exclusión generó un “contraefecto”, validado en los movimientos emancipatorios de las clases bajas:

Era, antes bien, la revuelta repetida periódicamente y violentamente reprimida de un contraproyecto al mundo jerárquico de la dominación, con sus fiestas oficiales y sus disciplinas cotidianas. Solo esa mirada estereoscópica permite reconocer el modo como un mecanismo de exclusión, que deslinda y reprime, provoca al mismo tiempo contraefectos no neutralizables. (7-8)

En el caso de España, se demuestra, en las obras de teatro, cuya intención es la descripción de los espacios públicos, la exclusión de los personajes de las clases bajas como participantes activos de la transformación social y política de la Península. Como “contraefecto”, los espacios públicos se transforman en una especie de mundo al revés, el cual se pretende reorganizar o rejerarquizar a través de los mecanismos discursivos adyacentes al propósito didáctico de estas obras dramáticas.

*La comedia nueva o el café* forma parte del proceso evolutivo de la opinión pública en España. Desde el ensayo “Voz del pueblo” (1726) de

Benito Jerónimo Feijoo, se intuye la potencia de una opinión pública avallada por la mayoría. Feijoo advierte en su ensayo las consecuencias de acreditar opiniones desde la perspectiva de una mayoría, frente a las opiniones que responden a la razón. No obstante, el ritmo del tiempo no se detuvo para ratificar la propuesta de Feijoo y en el 1766 ocurre uno de los eventos que mejor arrecia las dimensiones de la opinión pública, pronunciada por la voz de un pueblo oprimido por las reformas impuestas por Esquilache, ministro de Carlos III. Se trató de una movilización del pueblo, que expresó su indignación frente a los decretos que amenazaban su alimentación, sus modas y sus costumbres españolas. Lissette Rolón argumenta: “En efecto, el aludido motín se ubica en el contexto de sucesos europeos homólogos que preludian el periodo revolucionario de fines del siglo XVIII y la toma de conciencia popular como agente de cambio social” (53). La organización de esta masa subversiva se reveló contra un proyecto gubernamental ilustrado, lo que convierte a España en uno de los países europeos donde hubo mayor resistencia a las aspiraciones de este grupo reformista. De ahí, que el espacio público ocupe, como en ningún otro país europeo, relevancia en el nivel literario. Al final del siglo, la construcción de la propuesta de Moratín en *La comedia nueva o el café* representa la idealización de un público-juez alineado con los postulados reformistas de un sector de los intelectuales. La opinión pública se valida mediante el criterio de la mayoría que desdeña la comedia *El gran cerco de Viena*, la cual no se ajusta a las reformas del teatro neoclásico.

En la comedia de Moratín se insiste en un propósito correctivo para los sectores sociales que ocupan el espacio público con intenciones recreativas más que intelectuales. La intención de apropiarse, en el siglo XVIII, de estos espacios, por parte de ciertos sectores intelectuales ilustrados, subyace en la ordenación de una escenografía, cuyo fin es la estabilidad y el orden. Las estrategias principales consisten en la deformación, la ironía y la ridiculización de ciertas prácticas sociales, las cuales desentonan con el proyecto ilustrado. En este caso, el teatro servirá como dardo para revertir lo que se denominó vicios sociales. Sin embargo, la teoría nos ofrece otras visualizaciones sobre la conformación, ante los ojos de los seguidores de la filosofía de la razón, de un espacio público español fútil, ocioso y chabacano.

Aunque se ha escrito mucho sobre la obra de Moratín, si lo comparamos con otros autores del siglo XVIII, hay tres críticos literarios que

logran comentar la obra del autor madrileño desde ópticas reveladoras. Por un lado, el artículo “La ironía en *El sí de las niñas*” de Philip Deacon (1996) analiza escenas y situaciones de la obra dramática de Leandro Fernández de Moratín que emplean el recurso de la ironía. El autor comienza explicando cómo funciona la ironía, al tiempo que comenta la función o el motivo de este recurso. Finalmente, se vale de una de las obras más representativas del dramaturgo neoclásico para efectuar el análisis a través de situaciones concretas en las que se utiliza la ironía. Según Deacon, la ironía suele destacarse en las obras dramáticas, les añade comicidad a las piezas teatrales y cumple con una función moral. En este caso, a través de la ridiculización, las acciones de un personaje podrían representarse moralmente como incorrectas, lo que produce un fin didáctico entre los espectadores: “...Moratín recurre a la ironía para ridiculizar ciertas acciones o echar luz sobre contradicciones en la conducta de los personajes, sugiriendo una escala positiva de valores...” (291).

De otro lado, Julio Prieto Martínez (1998) construye un análisis literario pertinente: “El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder”. Este estudio funciona para entender la transformación del poder durante el periodo de la Ilustración. En este caso, el estudioso indaga acerca de la concepción que transmite la obra de Moratín a través de una mezcla entre literatura, escenografía y política. Estas tres se desarrollan al servicio de la perduración de un orden social dirigido por la autoridad ilustrada.

Prieto organiza un análisis detenido sobre una de las obras más importantes de este ilustrado. Con su estudio, pretende replantear nuevas lecturas que encaminan su análisis hacia la afirmación de una obra que presenta “un modelo de pensamiento progresista” (490). Prieto no solo se da a la tarea de formular un nuevo análisis literario basado en la propuesta de un proyecto social en manos del ilustrado, sino que logra explicar cómo funciona la transformación del nuevo poder neoclásico. Así, la necesidad por instaurar normas correctivas, basándose en un proceso disciplinario, lleva a Moratín a convertirse en una especie de protector del poder, aunque esto consista en una “amable pedagogía”: “Lo que se propone en *El sí* no es una reforma *contra* el poder, antes bien, *desde* el poder; no una transformación de la sociedad sino una transformación del poder...” (491).

El estudio de Prieto es pertinente desde la perspectiva de la obra *La comedia nueva* que nos proponemos analizar, pues, del mismo modo, la

intención didáctica del personaje ilustrado en la obra funciona como un reflejo de la dominación del poder neoclásico, en la medida que el personaje ilustrado (Don Pedro) determina, a través de una pedagogía amable, el rumbo de los personajes que no deben, por su condición social e intelectual, estar en los espacios públicos.

Por su parte, Joaquín Álvarez Barrientos, uno de los críticos más representativos de la obra de Moratín, publica un importante estudio sobre la relación de la opinión pública y el poder político que los hombres de letras ejercen sobre el público, titulado “Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín” (2007). El estudio se justifica bajo el marco de una tradición cultural que permitía, durante los siglos XVII y XVIII, que los escritores buscaran métodos o instituciones para incentivar su trabajo intelectual, al tiempo que intentaban alejarse del centro de las instituciones del Poder. Sin embargo, Álvarez levanta la bandera frente a una aparente contradicción: los letrados de estos siglos se convertían en personas imprescindibles para los gobernantes, lo que provocaba la creación y la manipulación de la opinión pública (99).

Álvarez divide su estudio en cuatro fundamentos que va hilando como parte de su argumento. Comienza con la teoría de Habermas sobre el espacio público, luego hace un recorrido histórico sobre las formas de mecenazgo, continúa con una reflexión sobre el canon lingüístico que se fija como otra forma de poder y concluye con la interpretación de los temas anteriores, centrado ahora en la figura del dramaturgo Leandro Fernández de Moratín.

El primer asunto que discute Álvarez en su estudio está relacionado con las definiciones de “opinión pública” y “público”. En este caso, se explica la evolución de estos términos, pues en España, igual que en otros países europeos, la palabra “opinión” experimentó una transformación, que explica muy bien Habermas en su teoría sobre el espacio público. Álvarez nos explica que, en España, a principio del siglo XVIII, la palabra “opinión” era sinónimo de “error”. Eventualmente, la palabra se transforma y se comienza a relacionar más con conceptos como “erudición” (100). Así, el concepto de “opinión pública” se llegó a entender como “expresión del parecer de una mayoría” y debía ser respetado (100). De esta manera, nos explica el autor, surge un nuevo personaje en la vida cultural y política de España, “el público” (100).

El segundo tema que elabora Álvarez está dirigido a detallar el perfil del hombre de letras, su relación con el poder y la paradoja que envuelve

su intento de libertad y las formas de mecenazgo que permitían que continuaran escribiendo como personajes necesarios para la cultura española. Durante las últimas décadas del siglo XVIII, se discutió con vehemencia la posibilidad de terminar con el mecenazgo que recibían los escritores como incentivo para que ejercieran su función como intelectuales. Esta propuesta suponía, por un lado, la creación de un mercado literario auto liquidable y, por otro lado, sugería la independencia del autor. La consecuencia de la primera propuesta provoca la creación de instituciones y espacios que agrupan a los escritores para poder subsistir. De ahí que el público se convierta en una pieza clave para la existencia de esta clase intelectual. Los nuevos ajustes obligaron a los hombres de letras a replantearse su función como entes de difusión del conocimiento: “Se olvidaba la imagen de sabio solitario que escribía para sus iguales, y se tomaba conciencia de que el conocimiento y la cultura se construyen entre todos y para la sociedad...” (104). Por otro lado, la libertad del escritor se percibía como la independencia frente a los poderes. Sin embargo, estas propuestas, algunas de ellas ya puestas en función, no logran sustituir del todo las formas de mecenazgos aún vigentes bajo el mandato de Carlos III. Bajo el reinado del monarca, trabajaron escritores que crearon la imagen de aquel reinado “reformador”. Por suerte, Álvarez Barrientos, en este estudio, presenta pruebas interesantes de los métodos que utiliza el rey, a través de los hombres de letras, para desautorizar algunas instituciones de poder y manipular la opinión pública a favor de su reinado ilustrado.

El tercer asunto que plantea Álvarez no está desvinculado del anterior, es sobre el lenguaje y la institución. Para los intelectuales, el buen decir era fundamental para marcar el grado de inteligencia, de buenas costumbres y de civilización de los hombres de letras (109). Con esta encomienda, surge la Real Academia de la Lengua Española. El lenguaje, como manifestación del poder, era necesario dominarlo para establecer las estrategias de la sumisión.

El cuarto punto que desarrolla Álvarez lo dedica a la figura del dramaturgo Leandro Fernández de Moratín. Su comentario crítico contra las acciones del dramaturgo destapa una vez más las intenciones que se desprenden de su obra, a saber, mantener las costumbres conservadoras sobre los valores sociales referidos al género sexual, a la estética y a la práctica de la literatura, y a mantener las desigualdades sociales. Así, Leandro Fernández de Moratín, quien conoció el favor de los poderosos, manifiesta, a

través de la escena, la opinión pública que organiza el mundo, según debe permanecer, frente a los cambios progresistas que proponía la ilustración radical. Por ejemplo, Álvarez Barrientos hace un breve análisis del mensaje que exhibe Moratín en una de sus obras más leídas: “En *La comedia nueva o el café* trata también, además de la crítica de determinado tipo de representación dramática, de las relaciones entre escritura y clase social, escritura y mujer, y de la escritura como resultado de una exclusión” (113). La palabra clave es ‘exclusión’, pues a través de sus obras, el dramaturgo establecía mecanismos de censura contra escritores menos instruidos, las mujeres u obras no representativas del Neoclasicismo. Este mecanismo de exclusión se efectuó por medio de la elaboración de una opinión pública avalada por las instituciones de poder.

En resumen, los estudios que se han realizado de Leandro Fernández de Moratín promueven el acercamiento de la cultura, la sociedad y la política del siglo XVIII español en obras que cumplen con un principio didáctico específico. De esta forma, las producciones literarias neoclásicas forman parte de un debate intelectual que pretendía elaborar un proyecto ilustrado moderado.

Una breve recapitulación de *La comedia nueva o el café* pondrá en perspectiva los argumentos que repasaremos en este estudio. En general, la obra se divide en dos actos, su extensión temporal es de dos horas, se desarrolla en el espacio del café y su acción es simple. Intervienen solo ocho personajes, a saber: don Eleuterio, dramaturgo novato, autor de la comedia *El gran cerco de Viena*, casado con doña Agustina, quien le ayuda a arreglar las escenas y los versos y hermano de doña Mariquita, la prometida de D. Hermógenes, quien representa a los eruditos a la violeta. Completan la obra los personajes de don Serapio, “apasionado del teatro”; don Pedro, quien personifica el buen ejemplo de los intelectuales ilustrados; don Antonio, ilustrado que se divierte de los yerros de las obras teatrales y, finalmente, el personaje del camarero, Pipí. El argumento de la obra se resume en la esperanza financiera de la familia de don Eleuterio, que descansaba sobre el éxito de la representación de su comedia, su eventual fracaso y la solución final, efectuada por la bondad de don Pedro, quien le ofrece al fracasado escritor un trabajo en su hacienda, en las afueras de Madrid.

De manera más específica, la obra desarrolla una trama poco compleja con la que se pretende criticar la producción teatral de índole espectacular y chabacana que seguía un sólido público dieciochesco. Por otro lado, la

obra de Moratín critica la falsedad e hipocresía en sus variantes personales e intelectuales. Por ejemplo, don Hermógenes juega con los sentimientos de don Eleuterio, hombre de clase socioeconómica baja e ignorante, a quien alienta con elogios para que escriba, presente y publique obras de teatro con el fin de aprovechar la ganancia de las producciones, a sabiendas de la baja calidad literaria de las desafortunadas obras que dice escribir don Eleuterio. Por otro lado, intelectualmente, don Hermógenes representa a los eruditos a la violeta, quienes se definen como pedantes y faltos de una preparación académica sólida, que los obliga a presumir de una posición intelectual que no poseen, humillando a los demás. La falsedad de don Hermógenes alcanza un mayor nivel de reproche cuando nos enteramos de que don Eleuterio, luego de quedar desempleado, depende del éxito de su obra *El gran cerco de Viena* para sustentar a su familia, compuesta por cuatro hijos pequeños, su hermana y su esposa. Del otro lado, surge don Pedro como el personaje que exhibe los valores correctos de la clase burguesa e ilustrada. Este rechaza los desaciertos de una obra teatral sin las reglas clásicas, anacrónica y de baja calidad en la versificación. Sin embargo, es el personaje que, tras el desengaño que experimenta a la fuerza don Eleuterio, le da un final feliz a la obra al ofrecerle un refugio económico al malogrado autor y su familia.

*La comedia nueva o el café* surgió como respuesta a la polémica teatral de la segunda mitad del siglo XVIII. La obra se dio a conocer en el 1792, lo que implicó una de las últimas obras sumadas a los argumentos a favor de la reforma teatral. La estética teatral privilegiada a nivel gubernamental e intelectual, de finales del siglo XVIII, coincidió con las reglas del Neoclasicismo. El estado del teatro español dieciochesco se resume en la polémica que enfrentó al gusto popular con las nuevas exigencias estéticas. Mientras el pueblo llano seguía apoyando las obras de magia, de aparecidos y de contenido vulgar, los intelectuales se empeñaban en crear a nivel gubernamental la reforma de un teatro que funcionara para la difusión de las buenas costumbres y la moral. En el intento de derrocar de la escena española los vicios sociales, festejados en las obras populares, los autores neoclásicos utilizaron los espacios públicos de las tertulias y el café para argumentar a favor de un teatro con las reglas de la unidad de tiempo, lugar y acción.

La obra de Moratín se inserta en la discusión sobre el estado del teatro español dieciochesco al describir los desaciertos de las obras representa-

das en los teatros madrileños. La comedia *El gran cerco de Viena* funciona como representación de esas obras colmadas de despropósitos. El personaje de don Pedro dice a propósito de la comedia “No hay conocimiento de historia, ni de costumbres; no hay objeto moral, no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común” (Moratín 116). No solo las representaciones teatrales se critican en el texto moratiniano, sino también los autores y el público que acude al teatro a aplaudir: “Here Moratín attacked the plays that were being produced on the Madrid stage, the style of the performances, and the audiences that witnessed them” (Dowling 397). Por un lado, los autores se critican por la falta de preparación en el arte de la dramaturgia y, por otro lado, el público se critica por su falta de discernimiento para evaluar la calidad de las obras a las que asiste. Contra esas obras desatinadas, los autores pseudoeruditos y ese público indómito se desarrolló la obra de Moratín.

La estrategia moratiniana consiste en la elaboración de una obra de planos superpuestos que comienza con la función del espacio público del café, intercalado con el espacio teatral. La metateatralidad se revela como un efecto circular al bifurcarse el espacio público del café, reencontrándose con el espacio teatral. El producto del teatro dentro del teatro se da de dos maneras. En primer lugar, por la referencia de la representación de la comedia *El gran cerco de Viena* y, en segundo lugar, por la discusión sobre el teatro en el espacio público del café. Por tal razón, el espacio del café funcionará como extensión de los planteamientos que desea referir, argumentar y probar Moratín sobre el estado del teatro español a finales del siglo XVIII.

Una de las estrategias literarias de Moratín para establecer la función correctiva y moral de su obra es la deformación o las imágenes grotescas. La obra dramática de Leandro Fernández de Moratín se puede estudiar desde la tradición del realismo grotesco descrito por Mijail Bajtin en su texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El carácter popular experimenta transformaciones en sus modalidades medieval, renacentista y neoclásica. El repertorio del lenguaje carnavalesco ha perdurado en la tradición literaria europea, pero se ajusta a los cambios sociales, estéticos y filosóficos, los cuales determinan su particularidad según avanza el desarrollo literario y las culturas europeas. Sin embargo, el precepto de la abolición de las relaciones jerárquicas se mantiene como base para la experimentación de las imágenes deformadas, las cuales plantean caminos

para la interpretación de la risa: "...el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (Bajtín 15). El carnaval, por lo tanto, ofrecía un modelo alternativo a las fiestas oficiales, diseñadas bajo estatutos jerarquizados según los rangos, funciones y grados de los participantes. El código carnalesco promovía las relaciones de igualdad y la espontaneidad en el trato social.

Según Bajtín, se puede establecer una evolución del referente carnalesco. El realismo grotesco medieval se concibe mediante la concepción grotesca de las imágenes corporales, las cuales proponen la degradación o el viaje al inferior corporal. El realismo grotesco renacentista presenta del mismo modo las imágenes de degradación, pero con un principio de reconciliación con los elementos terrenales. El realismo moderno, que es el que nos interesa, se define bajo una concepción negativa de las imágenes corporales. "Expresiones como "vete a..." humillan al destinatario, de acuerdo con el método grotesco, es decir, lo despachan al lugar inferior corporal absoluto, a la región genital o a la tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo" (31). Esta definición es útil para comprender las variaciones de las imágenes grotescas en la obra de Moratín, pues propone la alteración del orden jerárquico, desarrolla variantes del viaje a lo inferior corporal o material y, finalmente, formula una nueva concepción del mundo.

Desde el propio título *La comedia nueva o el café* se establece la descripción de un cosmos que invertirá y compartirá roles. El teatro ocupará el espacio del café y este se convertirá en escenario. La anulación de las jerarquías se propone mediante la representación de un espacio teatral vertical, con la que comienza la obra: "Parece que se hunde el techo" (63). Esta imagen hiperbólica dominará la estructura de la obra. Pongámosla en contexto. Don Antonio refiere esta imagen tras el escándalo que sostiene un grupo de personas en el segundo piso del café. Aunque don Antonio piensa que se trata de locos, el camarero le aclara que son poetas. La inversión de la jerarquía se establece como interpretación de un espacio elevado, degradado por las imágenes grotescas corporales, en este caso, la absorción de alimentos de los participantes de la festividad: "Y han tenido una gran comida. Burdeos, pajarete, marrasquino, ¡uh!" (63). La degradación del valor literario que representan los poetas que ocupan el espacio elevado, se regenerará al final de la obra, cuando los responsables de la presenta-

ción de la comedia *El gran cerco de Viena* reconozcan su imprudencia al practicar sin los méritos el oficio de la literatura. Simbólicamente, la primera línea de la obra propone la inversión de los valores jerárquicos literarios y, al mismo tiempo, propone la resolución del orden que le sigue a la destrucción de la concepción deformada. En otras palabras, el techo que se hunde a lo largo de la obra es la concepción del arte dramático sin reglas, disparatado, atractivo a las clases populares y, en última instancia, como medio económico. Tras el hundimiento de esta concepción, Moratín propone el renacimiento de un orden distinto del teatro hasta entonces percibido en la escena española.

“Parece que se hunde el techo” tiene otras implicaciones semánticas. El verbo “hundir” tiene acepciones pertenecientes a la profundidad. Se trata de una variación del viaje vertical hacia lo inferior. El techo, símbolo de un extremo de la jerarquía, se ha degradado a suelo, lo que explica que se pueda hundir, sumergir, destruir. La inversión de los valores jerárquicos se muestra como principio de renovación. La obra de Moratín propone una restauración de la valoración teatral española, devaluada desde la perspectiva de los sectores intelectuales neoclásicos hasta la opinión pública extranjera.

Los personajes de *La comedia nueva o el café* esbozan otras imágenes ambivalentes, cuyos valores representativos se oponen como los límites de una jerarquía. Las asociaciones de oposición se dan principalmente entre tipos de intelectuales, de personajes de clases sociales bajas y entre los personajes femeninos. El primer grupo de personajes lo representan, por un lado, don Antonio y don Pedro y, por otro lado, don Hermógenes, quien se opone a los primeros dos. El segundo grupo lo protagonizan Pipí (nombre que ejemplifica el realismo grotesco, el viaje al inferior corporal) y don Eleuterio, como los personajes pertenecientes a estratos sociales desaventajados. Finalmente, el tercer par lo distinguen los personajes femeninos, quienes se oponen por sus vocaciones, intereses y particularidades como entes marginales. Estas oposiciones se discuten como parte del ejercicio discursivo que se mantiene en el espacio público del café.

Los personajes de don Pedro, don Antonio y don Hermógenes representan tipos de intelectuales con los que se describe el espectro de la clase ilustrada a finales del siglo XVIII. Don Pedro es quien marca los valores correctos de la erudición. Según los méritos que se resaltan en la obra, es muy rico, honrado, generoso, talentoso, aunque de carácter serio. La

verdad es, a su juicio, el valor máspreciado: “Yo no quiero mentir, ni puedo disimular, y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien” (73). La sentencia se produce tras un debate que sostiene con don Antonio, quien le recrimina su personalidad severa. El personaje de don Antonio se opone a don Pedro a partir de la manera en que afronta la situación del teatro español. Reír o rabiar, dentro del contexto de la obra moratiniana, son las dos posturas posibles que pueden asumir los intelectuales ante la falta de calidad de las obras teatrales que suben a la escena madrileña. Don Pedro escoge el lado de la rabia; don Antonio, la risa. Su modo de resistencia le hace ganar el insulto de don Pedro, quien lo cataloga como “protector nato de todas las ridiculeces” (75). En este caso, don Antonio representa al intelectual que tiene la preparación para discernir los méritos del arte literario, pero no procura “desengañar a los hombres, cuya felicidad estriba en su propia ignorancia” (76). Don Pedro representa a los eruditos que no perdonan la inacción de un sector de los intelectuales que ha permitido la proliferación de las obras de mal gusto. Los polos que separan a don Pedro y a don Antonio: la rabia y la risa, se irán juntando al final de la obra como derivación del sentimiento que redundó en la compasión que amparó a la familia afectada.

Por su parte, el personaje de don Hermógenes se opone a los dos anteriores. Se trata de la representación del falso erudito que asiste al espacio público a presumir de su preparación, intelecto y conocimientos. Don Antonio lo llama “gran pedantón” y don Pedro “erudito a la violeta”. Desde la perspectiva de los personajes de clases sociales más bajas, don Hermógenes es el juez imparcial en la disputa sobre la estética del teatro. Las imágenes deformadas, ridiculizan a este personaje, pues aún con todo el conocimiento que dice poseer, no intuye mejores maneras de expresarse para que lo comprendan que hablando en latín o en griego: “*Sunt autem fabulae, aliae simplices, aliae emplexae*. Es doctrina de Aristóteles. Pero lo diré en griego para mayor claridad. *Eisi de ton mython oi men aploi oi de peplegmenoi. Cai gar ai praxeis...*” (87). El personaje saca provecho de su categoría como instruido para engañar a don Eleuterio, promoviendo la puesta en escena y la publicación de su comedia *El gran cerco de Viena*. La degradación de las acciones de este personaje, por medio de las imágenes grotescas, permite resaltar los vicios y despropósitos de una fracción de los intelectuales, que ocupa de manera indebida el espacio público de sociabilidad. El final de este personaje se materializa cuando descubren su

engaño y, tras las injurias de los afectados, se ve obligado a abandonar el espacio del café.

Los personajes de clases desaventajadas, en los parámetros económicos y educativos, se representan con las interpretaciones de Pipí, el camarero, y de don Eleuterio, el poeta desengañado. Los valores ambivalentes los dictará don Antonio cuando le dice al camarero: “Ay, amigo Pipí, cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo” (65). Estas dos labores marcan los extremos de la jerarquía que separan a estos personajes. Según el planteamiento de don Antonio, el personaje de Pipí sugiere los valores correctos para los hombres de su clase. Aunque podemos caracterizar a estos dos personajes a partir de descripciones afines, como la falta de juicio para la apreciación de la literatura, es la oposición de sus ocupaciones que los disocia. Mientras Pipí sirve en el café, don Eleuterio alimenta sus esperanzas con el éxito de su obra dramática, con la cual espera sustentar a su numerosa familia. La falta de instrucción y adiestramiento en el arte terminan por imponerse como declaración del fracaso de su obra, del hundimiento de su techo. Don Pedro lo intenta convencer, diciéndole:

¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores...? ¿Por dónde usted, que carece de tales requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? (127)

La degradación de sus presunciones, ese viaje a lo inferior, ejemplificado por la muerte de *El gran cerco de Viena*: “En cuanto a la comedia, nada hay que decir; murió, y es imposible que resucite...” (122), evoca a la regeneración del arte y a la reconciliación de la condición de don Eleuterio con su clase. Las bases de la jerarquía que oponían a Pipí y a don Eleuterio se centralizan cuando este último acepta abandonar la poesía y dedicarse al servicio doméstico en la hacienda de don Pedro, en las afueras de Madrid. La reflexión sobre el restablecimiento del orden se confirma con la promesa de don Eleuterio sobre la destrucción de su defectuosa obra: “Mal haya la comedia, amén, y mi docilidad y mi tontería! Mañana, así que amanezca, hago una hoguera con todo cuanto tengo, impreso y manuscrito, y no ha de quedar en mi casa un verso” (133).

Los personajes femeninos, doña Mariquita y doña Agustina, oponen los polos de otros valores jerarquizados en la esfera social. La primera reproduce los valores adecuados y generalizados para las mujeres del pueblo llano; la segunda, representa la inversión de la concepción femenina y marginal al desplazar las labores domésticas y maternas por las actividades literarias. La descripción de doña Mariquita incluye las nociones tradicionales domésticas, estructuradas socialmente para las mujeres. Se muestra como hacendosa, ama de casa, ignorante para las tareas literarias y deseosa de casarse y formar una familia: No, señor; si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criaré... (103). Del lado contrario, se definen los despropósitos de las acciones de doña Agustina como mujer literata. Esta antepone sus responsabilidades familiares y sus labores domésticas para dedicarse a la construcción de versos y a la corrección de las escenas de las obras dramáticas de su marido. Se muestra agobiada por el tiempo que le consumen sus cuatro hijos, a los que se refiere como criaturas molestosas: "...para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad" (102). Del mismo modo, menosprecia las tareas caseras como fregar y coser, tildándolas de mecánicas. D. Hermógenes alimenta sus pretensiones, argumentando que las mujeres literatas están exentas de las labores domésticas.

El restablecimiento del orden, alterado mediante la inversión de los valores elevados para la figura femenina, se plantea a partir del desvanecimiento que sufre doña Agustina tras el fracaso de la obra de don Eleuterio. Esta variante del hundimiento, de la degradación, supondrá una nueva visión del mundo conceptual de este personaje. Don Pedro le dicta su posición en la escala social, al exigirle, como otra de las condiciones para el otorgamiento del trabajo a don Eleuterio, a cuidar de su casa y a criar bien a los niños. Desempeñando los oficios de esposa y madre, "...conocerá que sabe cuánto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones" (131). Al final, ambos personajes femeninos se neutralizan, a favor de los valores de doña Mariquita, mediante la regeneración del orden social establecido. Esto último se muestra en la disposición de ambas de colaborar con don Eleuterio en la destrucción de sus obras. Así, doña Mariquita asegura: "Yo encenderé la pajueta" y, doña Agustina dice: "Y yo aventaré las cenizas" (133).

Las categorías de oposición que representan los personajes de la obra establecen las variantes de las imágenes ambivalentes, las cuales se completan con la degradación del espacio público del café y del espacio teatral. Del mismo modo que probamos la función de la estética grotesca como propuesta del ordenamiento conceptual del mundo, mediante los preceptos de los valores jerarquizados socialmente establecidos, la evaluación del café, como espacio de sociabilidad intelectual, y del teatro, como espacio de instrucción del pueblo, se deforma, se hunde y se reconstruye sobre los estatutos morales más extendidos por los sectores intelectuales neoclásicos. Por un lado, el espacio del café se degrada por medio de la presencia de representantes del pueblo llano, cuya falta de educación entorpece el proceso discursivo que debe imperar en el espacio público. La regeneración del café como espacio de sociabilidad burguesa se consigue cuando don Pedro despoja a don Eleuterio y su familia del café. Del mismo modo, el teatro se percibe en las variantes de las imágenes degradadas de la obra *El gran cerco de Viena*. La falta de las unidades del teatro y las escenas despampanantes logran imágenes deformadas de un estilo de obras dramáticas que ocupaban los teatros españoles. Don Pedro describe la nueva comedia del siguiente modo: "...una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresado o mal escogido; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica" (116). Aunque el público de la época simpatizaba con este estilo de representaciones, la obra de Moratín altera el gusto de los espectadores al rechazar los despropósitos de la nueva comedia de don Eleuterio. Este acto del público-juez entierra la obra, al tiempo que alude al renacimiento de la estética teatral, avalada por la reforma.

La obra de Moratín escenifica las relaciones discursivas llevadas a cabo en el espacio público del café, donde los personajes interactúan, discuten y argumentan sobre el tema del estado del teatro español. La descripción teórica sobre el espacio público, como lugar de "encuentro entre personas libres e iguales que razonan y argumentan en un proceso discursivo abierto dirigido al mutuo entendimiento..." (Sahuí 20), se sostiene mediante la inutilidad del espacio del café moratiniano, ocupado por entes marginales, cuya condición desigual supone el enfrentamiento con la clase burguesa que intenta ocupar, dominar y dirigir la opinión pública. Como espacio de opinión para la sociedad civil, se propone el uso de la razón entre individuos instruidos, quienes tienen el deber de sustentar el discurso

moral universalista. Este discurso propone correspondencias de acciones para el bienestar colectivo y no individual. Es el caso de don Eleuterio, quien participa en el espacio público como dramaturgo y su fin individualista consiste en recaudar una buena cantidad de dinero para sustentar a su familia. Por tal razón, el método de exclusión de este personaje del espacio público del café se materializa como parte de los grupos intelectuales que proyectan una determinada publicidad. En el caso de la obra de Moratín, don Pedro y don Antonio son los portavoces de ese grupo representativo que aducen la reforma teatral. Don Pedro argumenta:

Díganle que el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras esta no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación, o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para manifestar que saben escribir con acierto y que no quieren escribir. (90)

En este caso, la reclamación de la reforma teatral que hace don Pedro supone la representación de la publicidad en su función política, pues la institucionalización de estas normas se debía completar en la esfera gubernamental.

Por otro lado, la percepción de la publicidad burguesa se distingue entre los personajes de don Antonio y don Pedro, quienes refieren en sus discursos la situación teatral española. Don Antonio dice: “Mientras el teatro siga en el abandono en el que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del error, y el almacén de las extravagancias” (116). Estos argumentos redundan en la propuesta del desarrollo de un teatro que funcione como andamiaje para la difusión del conocimiento y la educación del vulgo.

Se pueden resaltar varias escenas, cuyo tema principal es la discusión sobre las tareas adecuadas que se deben realizar en el espacio público del café y sobre los integrantes de ese espacio de sociabilidad. En la escena III del acto primero, don Antonio sostiene un diálogo con don Pedro, quien ha llegado al café en un horario más temprano de lo habitual. La justificación de su temprana llegada se debe a su desaprobación sobre el uso de la opinión pública, que varias personas se disponen a ejercer, en el lugar donde

don Pedro se encuentra comiendo: “A fin de mesa se armó una disputa entre dos literatos que apenas saben leer. Dijeron mil despropósitos, me fastidié, y me vine” (73). El carácter severo de don Pedro ha sido motivo de discusión en el espacio público. Sin embargo, este se defiende a partir de la noción de la verdad como referente esencial para el desarrollo cultural. Don Pedro se pregunta por qué su carácter puede parecerles tan extraño a los demás ocupantes del espacio público:

¿Y por qué? Porque no vengo a predicar al café. Porque no vierto por la noche lo que leí por la mañana. Porque no disputo, ni ostento erudición ridícula, como tres, o cuatro, o diez pedantes que vienen aquí a perder el día y a excitar la admiración de los tontos y la risa de los hombres de juicio. ¿Por eso me llaman áspero y extravagante? Poco me importa. Yo me hallo bien con la opinión que he seguido hasta aquí, de que en un café jamás debe hablar en público el que sea prudente. (74)

Esta cita resulta reveladora para describir los procesos del intercambio social sostenido en el espacio del café. En primer lugar, don Pedro refiere las personas que ocupan el espacio: pedantes, falsos eruditos y hombres de juicio. En segundo lugar, se infieren las actividades que realizan, tales como discusiones con las que se pretenden mover la admiración de los participantes y exposición de lecturas. Ambas actividades parecerían estar relacionadas al desarrollo de la publicidad burguesa, la cual conquista el espacio público de sociabilidad, como el café o las tertulias, para enfrentar al poder gubernamental, en un ejercicio de transformación social y político. Sin embargo, ambas actividades resultan fútiles para don Pedro, quien argumenta acerca del carácter ocioso de esas actividades cuando provienen de los falsos eruditos. Por tal razón, don Pedro sostiene la opinión de que en el espacio público del café lo que se debe hacer es “Tomar café” (74). Con ese enunciado se completa, a nivel discursivo, los argumentos sobre la función del espacio público. No obstante, el tema no se termina con la culminación de su función metaespacial, pues al final de la obra, la recuperación del espacio público del café y el restablecimiento del orden son el resultado de un planteamiento más amplio sobre la función práctica de un espacio, cuyo potencial debe

repercutir en el progreso cultural de España. “Tomar café” en el espacio del café propone el retorno de los valores normativos, al tiempo que sugiere el desarrollo de mecanismos de acción más contundentes que el ejercicio discursivo intrascendente del espacio del café español: “La mala fortuna a que le han reducido a usted sus desvaríos necesita, más que consuelos y reflexiones, socorros efectivos y pronto” (131). La acción de don Pedro es doble: ampara a una familia pobre y restablece el espacio discursivo intelectual: el café y el teatro.

La estética del poder se manifiesta en su conjunto de acciones que discrimina entre las personas que pueden ocupar el espacio público del café y las personas que interrumpen el flujo del progreso de un país culturalmente rezagado. El empleo que le ofrece don Pedro a don Eleuterio se ajusta a su condición de personaje marginal, de clase socioeconómica baja. En este caso, lo saca del centro de la ciudad y lo destina a la periferia urbana, en las afueras de Madrid. Esta acción desvela la dominación de un poder ostentado por la adquisición económica y la instrucción ilustrada que representa el personaje de don Pedro.

En resumen, el tema del poder se presenta como uno de los tópicos más sobresalientes en la esfera pública burguesa. La necesidad de identificar modelos para la difusión de los ideales de la nueva clase dominante requirió de transformaciones en los niveles sociales, políticos y artísticos. La sociedad avanzará hacia una nueva división de clases. Mientras que la base política, hasta entonces entendida, se verá obligada a reestructurar su dominio hacia una apertura deliberativa donde se acogerán las voces de nuevas representaciones civiles. En este contexto, la literatura alcanzará su nivel más importante como mediadora de los nuevos cambios.

España experimentó, aunque tardíamente, la metamorfosis de la modernidad. Desde los primeros intentos por definir la opinión pública, hasta la consagración del pueblo como transmisor de la ejecución de esa opinión, el poder ocupa los primeros puestos en las filas del progreso. Durante las primeras décadas del siglo XVIII, el rezago educativo, científico y económico de España acredita la posición de Feijoo sobre *La voz del pueblo*. El benedictino advierte la amenaza que suponía la propagación del peso de la opinión mayoritaria como empresa deliberativa. Por tal razón, la literatura ensayística, la prensa y el teatro se convierten en un filtro, cuyo fin es el dominio y la dirección de la opinión pública. Glendinning explica que Feijoo:

Encontraba dudoso el juicio de la mayoría tanto en la política como en la moral. Y si alguna vez acertaba, era “por ajena luz o por casualidad. Un siglo más tarde el mismo recelo de la ignorancia y el error se expresaba a veces, pero la opinión mayoritaria –sobre todo en la política– merecía más respeto y, a veces, hasta veneración”. (157)

A finales de siglo, la obra de Moratín *La comedia nueva o el café* presenta la evolución de este público, ahora racional al momento de evaluar la calidad de las obras dramáticas a las que asiste. En este caso, la estética del poder se configura como extensión de la función de un espacio público, dominado por una minoría ilustrada, que vence la ignorancia del pueblo llano. El proyecto de Moratín exige un cambio conceptual sobre el gusto teatral del público y, al mismo tiempo, aspira a expulsar del espacio público a los eruditos y escritores fraudulentos.

Finalmente, la obra dramática de Moratín demuestra que el desarrollo de la sociabilidad extrema, como efecto de los cambios ilustrados, desafió los propios límites de la Ilustración como pensamiento filosófico. Las nuevas metodologías del desarrollo científico inculcaron procesos de difusión que trascendieron los círculos pequeños de instituciones docentes. El espacio público y su correspondencia escrita, la prensa, se erigió como contenedor y portador de los nuevos ideales. Pero allí donde se arguyó un triunfo de las libertades, del conglomerado de pensamientos y de la reflexión de los nuevos tiempos, se ensayaron también estrategias de dominación y exclusión bajo las estructuras del razonamiento burgués.

## OBRAS CITADAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín. “Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín”. *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 7, 2007, pp. 99-117.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza, 1987.
- Deacon, Philip. “La ironía en *El sí de las niñas*”. *Teatro español del siglo XVIII*, editado por Josep Maria Sala Valldaura, vol. 1, Universitat de Lleida, 1996, pp. 289-307.

- Dowling, John. "Moratín's 'La comedia nueva' and the Reform of the Spanish Theater". *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 53.3 (1970): 397-402.
- Feijoo, Fray Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Cátedra, 1993.
- Fernández de Moratín, Leandro. "La comedia nueva". *La comedia nueva, El sí de las niñas*. Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Editorial Castalia, 1993. 57-134.
- Glendinning, Nigel. "Cambios al concepto de opinión pública a finales del siglo XVIII2. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33, núm. 1, 1984, pp. 157-64.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
- Martínez, Julio Prieto. "El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder". *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 81.3 (1998): 490-500.
- Rolón, Lissette. *Historias que cuentan. El motín de Esquilache en Madrid y las mujeres dieciochescas según voces del XVIII, XIX y XX*. Aconcagua, 2009.
- Sahuí, Alejandro. *Razón y espacio público: Arendt, Habermas y Rawls*. Coyoacán, 2002.