



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

APROPIACIÓN Y POST-PRODUCCIÓN: *LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ*, DE ERNESTO CABALLERO

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

(Universidade de Santiago de Compostela)

Recibido: 02-04-2013 / Revisado: 02-04-2013

Aceptado: 09-04-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es realizar una valoración crítica sobre la producción de *La comedia nueva*, realizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2008, en versión del dramaturgo Ernesto Caballero. Una versión del texto de Moratín en la que, sobre la base del máximo respeto al texto original, se realiza una profunda reflexión metateatral que relaciona el juego escénico de Moratín con las fuertes transformaciones sociales y escénicas que también se estaban produciendo en la España de finales del XVIII y principios del XIX. Todo ello desde las claves de la «ortodoxia posmoderna» y una lectura contemporánea de esta comedia «clásica» del teatro español.

PALABRAS CLAVE: Leandro Fernández de Moratín, Ernesto Caballero, teatro, siglo XVIII.

APPROPRIATION AND POST-PRODUCTION: *LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ*, BY ERNESTO CABALLERO

ABSTRACT: The main aim of this work is to make a critical assessment of the production of *La comedia nueva*, performed by the Compañía Nacional de Teatro Clásico in 2008. The make a version of the playwright Ernesto Caballero: a version of a text of Moratín in which a deep metatheatrical reflection that relates scenic game of Moratín with the strong social and scenic changes also were taking place in Spain in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Always from keys such as: «postmodern orthodoxy» and a contemporary reading of this «classical» Spanish theater comedy.

KEYWORDS: Leandro Fernández de Moratín, Ernesto Caballero, Theatre, Eighteenth Century.

Es imposible abordar una cuestión como ésta, la de los clásicos en teatro, sin percibir de inmediato su carácter nodal desde un punto de vista teórico, pues su alcance es explosivo o expansivo, y en su territorio se entrecruzan algunos de los fundamentos del pensamiento semiológico-teatral desde los años sesenta. Presentaré algunos de esos fundamentos con la máxima brevedad.

1. Desde un planteamiento literario que en seguida trasladaremos a lo escénico, el concepto de *clásico*, desarrollado con gran fuerza a lo largo del siglo XIX, es difícil de acotar. Podría pensarse en una definición de índole temporal, y serían entonces clásicos los textos que proceden de las grandes épocas de la literatura, en España del siglo XVII, en Francia del siglo XVII y XVIII, textos que se asientan en las ideas de armonía o coherencia estéticas. Así quedaría fuera todo un mundo de autores y de obras posteriores. Al hacerse cargo del Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach proponía que la denominación de clásico alcanzase hasta el teatro de Valle-Inclán, aunque la práctica escénica de la Compañía pronto desmintió, lógicamente, esa generosidad imposible. Limitándonos al siglo pasado: ¿Es, en efecto, Valle-Inclán un clásico? ¿Lo es Buero Vallejo? ¿Lo es un autor vivo, como Arrabal? Si respondemos que sí, ¿desde qué punto de vista? ¿Literario o teatral? En todo caso, el criterio temporal se atenúa o desaparece. ¿Bastan veinte años para convertir una pieza determinada en clásica? Si aplicamos una perspectiva literario-hermenéutica, podríamos quedarnos con la idea de que es clásico aquel texto cuyo significado permanece y merece la pena redescubrir, las obras inolvidables que se esconden «en los pliegues de la memoria» colectiva e individual; o, siguiendo a Borges o a Calvino, «esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy relejendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo...’» (Calvino, 1992: 13). Mas siendo la interpretación y la valoración de un texto aspecto subjetivo o intersubjetivo, tendríamos que añadir por necesidad un factor corrector, por ejemplo su pertenencia a un canon establecido. Sería clásico aquel texto canonizado, reconocido a la vez como modelo artístico y como fundamento identitario de la nación, por las instituciones, en especial por las educativas, y todos debemos ser conscientes de la importancia de los colegios, institutos y universidades en la perduración de un buen número de textos en la memoria colectiva de una comunidad (y con resultados no siempre previsibles: Patrice Pavis bromeaba definiendo como *clásico* aquel texto del que ningún niño quiere oír hablar, de tanto que lo ha estudiado en la clase). Por supuesto, ningún otro tipo de texto es tan bien conocido por el público y por la crítica, ningún otro construye desde antes de la representación un horizonte de expectativas tan denso y exigente. «Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura», para volver a Calvino (15).

2. En efecto, la cuestión de los clásicos parece referirse más a lo literario que a lo puramente teatral y pone en evidencia el carácter irresoluble de la vieja querrela entre texto y representación. Un ejemplo: está por teorizar e historizar el concepto de *puesta en escena clásica* y, por supuesto, carecemos de un repertorio más o menos completo o de una reflexión sistemática al respecto. Puede verse el esbozado por Dru Dougherty (Hormigón, 1983) para los escenarios de los años 20 en Madrid, en un momento en el que el teatro clásico era arma esgrimida por los artistas modernísimos en contra de un teatro contemporáneo anquilosado y caduco. Este repertorio constaba de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, de Calderón, representadas hasta veintisiete veces; *El vergonzoso en palacio*, de Tirso; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara; y *La estrella de Sevilla*, pieza atribuida a Lope de Vega. Hay, se verá, ausencias notables, como *El burlador de Sevilla*, ni una sola vez representado en la escena madrileña entre 1920 y 1936.

Los estudios comparados de repertorio son también escasos o inexistentes. Sin embargo, insisto en que la magnitud del concepto de *clásico* es tal que interfiere también las relaciones entre texto y representación, y en la definición misma de la puesta en escena. Parece que cualquier representación de un clásico se caracterizaría por su heteronomía con respecto a una lectura anterior de un texto literario, sea ésta auténtica o no, real o *imaginada*, y remitiría al infructuoso debate sobre la noción de *fidelidad*. Ahí está sin duda su gran riesgo y debilidad. Veamos otro ejemplo. En su intervención en las mismas Jornadas de Almagro (1982) en las que participaba Dougherty, Domingo Induráin sorprendía con un planteamiento inicial de la cuestión nada filologizante: «Por lo que a mí respecta el montador actual de un clásico puede hacer con él lo que le pete, sin más, puede utilizarlo, manipularlo, dinamitarlo... da igual, el clásico sigue ahí exactamente igual que antes» (Hormigón, 1983: 34). Pero no tarda en aflorar otra postura mucho más comprensible desde una perspectiva *logocéntrica*, cuando, al diferenciar dos direcciones posibles en el tratamiento de los clásicos, una que enlaza con las «preocupaciones y sensibilidad contemporánea» (35) y otra que subraya el valor de un mundo diferente y pretérito, reconoce que «el texto [el llamado *texto-base*] dice lo que dice, no lo que nos gustaría que dijera» (36), por lo que una «reconstrucción histórica y arqueológica resulta, a mi entender, indispensable» (36).

Pero, más allá de las dificultades prácticas de esa tarea (ausencia de acotaciones o anotaciones de dramaturgos, escasas descripciones de cronistas o de gente del teatro, por ejemplo para nuestro teatro del Siglo de Oro, la dificultad de saber cómo se recitaba el verso...), una postura como ésta podría convertir una representación en pastiche, esto es, en recreación histórica gratuita o efectiva, en una mirada vacía hacia modelos obsoletos (y por eso el arte fascista se sintió en parte atraído por la comedia barroca) o en un modo de aprender una técnica del pasado.

El texto teatral como «representación viva y humana» (son palabras de Brecht en *Intimidación por los clásicos*) se proyecta siempre sobre el presente y, como utopía, sobre el futuro. Si la aspiración primera de la puesta en escena es la actualización significativa de un texto dramático (la función de la puesta en escena sería volver el teatro accesible para el espectador en un momento dado), por la vía más conservadora o por la más proximizante, deberemos reconocer que en los clásicos encontrará el teatro una fuente constante y necesaria de realidades actualizables. Dicho esto, habrá que preguntarse si sobre esos textos se realizarán operaciones de orden específico o se los deberá tratar como a cualquier texto dramático: desde un punto de vista retórico, adición, supresión o modificación en la fábula (esto es, el encadenamiento de acciones); cambios en la diégesis (si se quiere, el mundo referencial) y recontextualización; variaciones de todo tipo (número, edad, sexo...) en los personajes y reconfiguración del dispositivo enunciativo. El resultado es, como diría Patrice Pavis, un *metatexto* que sirve de comentario al original literario, como cualquier acto interpretativo, esto es, en segundo grado, incluso en el caso de este descrito por Julio César Santoyo: «La *adaptación* es término que ha de definirse con extrema nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas. [...] *Adaptar* ha venido a significar *entrar a saco* en la obra ajena, sobre todo si es extranjera» (1989: 103-104). Y recuerdo ahora a un alumno del Máster de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela que me confesaba que había visto en Barcelona un *Edipo rey* que le había hecho desternillarse de risa: «Un excelente musical», añadía.

3. La tercera cuestión, enraizada en la anterior, tiene que ver con el papel del director de escena en la interpretación de los clásicos, pues muy bien podría trazarse una historia del

teatro de cada país, de sus convenciones, de su estética, a partir del estudio de la solución a este problema dada en cada momento por los directores de escena. En la actualidad, cuando seguramente ya ha pasado la edad de oro de la adaptación de clásicos (en Francia, según los historiadores del teatro, entre 1945 y 1960), se superponen rasgos heterogéneos, cuando no contradictorios: desacralización del texto, reapropiación vulgarizante de la lengua, fragmentación posmoderna; *montage*, collage y yuxtaposición, elementos performativos o posdramáticos, emergencia de la corporalidad, incorporación de nuevos medios y de la cultura popular, metateatro como deriva anti-mimética, omnipresencia del *gag*...

Dentro de este abanico de posibilidades, el director es responsable casi absoluto. Podemos describir la figura del director de escena en primer lugar como *hombre-memoria*, el *mnemon* griego, encargado de conservar y transmitir el recuerdo de lo importante, una decisión política, una adscripción genealógica... El director testimonia la herencia del pasado en el presente, transmite una tradición al futuro, la revive ante los ciudadanos. El trabajo con la memoria es parte de su responsabilidad. Esta primera función se complementa con una segunda, la del comentario del mundo, la de interpretar la realidad, y la literatura forma parte de esa realidad. El comentario abre la obra a una variedad enriquecedora de escrituras, y la memoria cultural deja de ser una «transmisión autoritaria de saberes» para convertirse en espacio de reinterpretación constante de la existencia humana. Queda todavía una tercera función, cuya relevancia varía en cada caso: la de demiurgo, creador de mundos autónomos y autorreferenciales, como los de los espectáculos shakesperianos de Robert Wilson o de Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio), retomando las aspiraciones de Edward Gordon Craig o Antonin Artaud. La representación teatral produce así un reordenamiento imaginario del mundo, necesario para habitarlo o para transformarlo si se desea (Plassard, 2005: 66-79).

Y está por supuesto el espectador, cuya figura también habrá de perfilarse en el proceso de puesta en escena: el texto estar ligado a una práctica *confortable* de lectura, o puede ser, como diría Roland Barthes, un «texto de goce»: el texto que impone un estado de pérdida, el texto que incomoda (quizás hasta el punto de un cierto aburrimiento), desubica las asunciones históricas, culturales, psicológicas del espectador, la consistencia de sus gustos, valores, memorias, e incluso lleva su relación con el lenguaje a una crisis permanente. Es la «doxa», lo repetido «como si nada hubiera pasado», lo estereotipado, lo hegemónico, la jerga del Estado, frente a la «para-doxa». En el primer caso podríamos situar la «tentación decorativista» o la demagógica, que quiere dar al espectador lo que espera: exuberancia «teatrosópica» de medios audiovisuales, actores televisivos, rayos láser, hip hop o musicalización. En el segundo, por el lado del exceso, la opacidad signica o la abstracción desorientadora.

4. El último apartado de mi intervención cierra la cuestión de los clásicos con el establecimiento de una tipología de puestas en escena. La más reciente proviene, cómo no, de Patrice Pavis (2007: 209-242): reconstitución arqueológica (el intento ilusorio de reconstruir las condiciones enunciativas y escenográficas originales), historización (el caso contrario: la actualización «presentista» o la recontextualización espacio-temporal, como en célebres montajes de Thomas Ostermeier), recuperación (utilización del texto como material o pretexto para una estética personal, como sucede en las *Fables* de La Fontaine adaptadas al *teatro de imágenes* de Robert Wilson), práctica significante (apertura del texto a «interpretaciones infinitas», como en los Shakespeares interculturalizados de Peter Brook), «despiezamiento» («mise en pièces»: deconstrucción y fragmentación o elipsis del texto), retorno al mito (la búsqueda de lo ucrónico y lo utópico) y denegación (simplificación donde vale todo). O podemos referirnos a la división más tradicional entre

adaptaciones restitutivas, centradas en una lectura inmanente del texto o en una profundización dramática, que muchas veces es historicista; y adaptaciones proyectivas, que expulsan los límites del texto hacia el espacio social contemporáneo del espectador. Seguramente no puede haber la una sin la otra, como se señala en la página *web* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (son palabras de su director, Eduardo Vasco, según él mismo me reconocía):

Debemos consolidar el repertorio esencial e inusual de nuestro teatro barroco, investigar las posibilidades del Renacimiento y revisar hasta un poco más allá del Romanticismo; ampliar el campo de acción incorporando autores clásicos internacionales, y mantener vivos tanto algunos títulos indispensables como otros desconocidos. Pero también debe haber una apuesta, un riesgo estético, una búsqueda y un compromiso con el mundo que nos rodea. No podemos abordar la escenificación del teatro clásico de manera museística; hay que apostar por un teatro de formas actuales, pleno de vitalidad, con el que debemos crear un nexo de unión entre el espectador de hoy y aquellos autores que conforman nuestro pasado. (<http://teatro-clasico.mcu.es/es/compania/index.asp?idioma=es>).

La Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenaba en Cádiz en noviembre de 2008 su espectáculo *La comedia nueva o el Café*, dirigido por Ernesto Caballero, con un equipo técnico (el escenógrafo José Luis Raymond, el iluminador Juan Gómez Cornejo y Javier Artiñano, responsable del vestuario, que ya había conocido el éxito dos temporadas antes con el montaje de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz). Veamos ahora algunas de las estrategias dramáticas puestas en práctica para la representación de este clásico de Leandro Fernández de Moratín.

LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ, PUESTA EN ESCENA POR ERNESTO CABALLERO

El proceso dramático parte siempre de una teoría de la representabilidad del mundo enraizada en la relación de co-presencia con el espectador. La dramaturgia de un clásico es también un doble reconocimiento: la existencia de un texto que no puede dejarte indiferente, ya que sirve para explicarte a ti mismo como individuo y como parte de una sociedad; y la aceptación de la relación entre el texto y lo contemporáneo, porque el clásico «nunca termina de decir lo que tiene que decir» (Calvino, 1992: 15) y no puede leerse sin establecer un puente directo con el tiempo presente. El clásico se vuelve para quien decide usarlo (y un uso es su tra(n)sducción en puesta en escena) una necesidad expresiva ineludible: sólo a través de una relectura del clásico explicaremos mejor quiénes somos y por qué es el mundo como es.

Toda puesta en escena es actualizadora, pues se desarrolla en comunión con un público para el que ha de ser accesible (no hablo aquí solamente desde una perspectiva técnica sino también perceptiva y emocional) y contemporánea. No era en este caso una tarea fácil si aceptamos que, como señalaba Javier Villán en su crítica de *El Mundo* (5 de enero de 2009), estamos ante un «texto de escasa o nula teatralidad», una antigualla desde el punto de vista teatral, defecto que por cierto admiten tanto Eduardo Vasco —«la peripecia no es muy teatral» (Fernández de Moratín, 2008: 9)— como Ernesto Caballero —«escasa teatralidad» (11). Pero esta norma se cumple en el montaje de la pieza de Moratín realizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y sustenta de forma absoluta la incorporación de los añadidos fundamentales señalados por la crítica,

comentados especialmente por Marcos Ordóñez en su crítica semanal del suplemento *Babelia* (3 de enero de 2009):

Tres añadidos, concretamente, de los cuales sólo funciona uno, a mi juicio: un bando de 1790 sobre la normativa a seguir por el público de los teatros. No es que sea fundamental, pero complementa el espíritu de la época y está servido con graciosa mímica por David Lorente e Iñaki Ricarte, que también se lucen en los roles de Don Serapio, el «hincha» furibundo y españolísimo, y el camarero Pipi. Los otros dos insertos son reiterativos: la escena final de *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala, que abre la función (tiene mucha zumba paródica, pero Moratín nos cuenta lo mismo en el inventado fragmento de *El gran cerco de Viena*, el desafortunado tragedia del pobre don Eleuterio), y el poema que le sigue, *La poesía dramática*, que Caballero pone en boca de Don Pedro de Aguilar: tampoco hacía falta que nos soltara en verso la teórica que nos atizará luego repetidamente en prosa. El remate es una modernidad un tanto chirriante: para solventar el «ingenuo didactismo» del forzado final feliz, en el que el *raisonneur* decide hacerse cargo del autor fracasado y su desdichada familia, los personajes aparecen en una suerte de plató televisivo, con focos y cámaras visibles, como si acabaran de recibir el premio de un concurso. Con todo, insisto en lo dicho: los intérpretes están que se salen («Moratín da la vara», *El País*, 3 de enero de 2009, consultado en: http://www.elpais.com/articulo/arte/Moratín/da/vara/elpepuculbab/20090103elpbabart_8/Tes).

De manera más atenuada que en otras ocasiones, el crítico tiene como referente el texto literario y da por supuesto el mismo conocimiento para el conjunto de espectadores. En efecto, el primer añadido puede justificarse por la necesidad de situar al espectador en posición de comprender el debate de ideas posterior, y de adelantar de manera efectiva el objeto de crítica: un teatro de la declamación y la gestualidad exageradas, especialmente graciosa en la interpretación desafortunada de Luso y Hesione. No discute sin embargo el segundo añadido, el fragmento de *La poesía dramática* («Mi padre llora el ejemplar funesto...»), convertido en monólogo en boca de Don Pedro; ni el tercero, el intermedio en donde en efecto se interpreta el *Bando para el buen orden en la representación de comedias* (Fernández de Moratín, 2008: 63-64) con una estética poco acorde con el texto, más similar a un número televisivo de comicidad rápida y efectista a lo Tip y Coll o a lo Tricycle. Esta inserción adelanta en cierto modo el controvertido desenlace e introduce al espectador en un territorio más conocido, el del humor inmediato del *gag* o del *clown* en el que entran en conflicto lo gestual (los personajes se presentan como *azafatos* de un avión que ilustran con su gestualidad desafortunada una lectura en *off* del bando, mientras suena la melodía de «Eleanor Rigby» de The Beatles) y lo verbal. Por último, se amplifica la pieza con la representación de *El gran cerco de Viena*, en la que de nuevo se rompía con la concepción del teatro a la italiana al realizarse en parte entre el público. La conversión del café en un plató de televisión en la que los personajes miran al patio de butacas (el lugar donde se supone que están las cámaras) cuestiona las convenciones teatrales desde una perspectiva más actualizadora, e insiste en la conexión directa entre los actores y el espectador.¹

¹ Vid. las reflexiones de José Luis Alonso de Santos sobre una posible puesta en escena de la obra: «Sugiero que la idea central de este espacio esté basada en eliminar el teatro a la italiana, y crear un espacio particular y único para actores y público. Se trata, pues, de crear un café de aquella época, teatralizado y dimensionado por el paso del tiempo, donde se muevan a la vez espectadores y personajes. Una serie de pequeñas tarimas realzarían y darían altura a las mesas ocupadas por los personajes, entre el público. (...) Impediríamos así también que el público se sintiera

El final es, por supuesto, el añadido más arriesgado en la concepción actualizadora de la pieza. Rasga por sorpresa la resolución feliz del conflicto incorporando la ficción a la temporalidad contemporánea y colocando a los personajes en la misma trinchera que el espectador, la del ataque paródico hacia el medio televisivo: en poco hemos cambiado, la basura cultural, en cualquiera de sus formas, sigue resultando atractiva por encima de los argumentos de la razón o del progreso. Don Pedro se transforma en presentador de un *talk show* en el que los personajes reciben su premio final por haber aireado sus miserias ante las cámaras, mientras el regidor (Pipí, el camarero) se esconde entre los focos. Y todo se hace sin abandonar por un instante la traducción lineal del diálogo, palabra a palabra, pero cargado ahora de nuevos significados. Penetramos en el universo de la hipervisibilidad de lo íntimo, la estética del sufrimiento, la mostración impúdica, la verbalización del dolor o la infelicidad; esto es, en el terreno del saber caótico, desordenado, no jerarquizado.

Con esta maniobra de actualización «presentista», Ernesto Caballero se muestra en cierto modo como un *apocalíptico*, por utilizar el término hecho célebre por Umberto Eco, como un «pesimista cultural», poco confiado en los medios de masas como proveedores de valores humanos auténticos. En el escenario se muestra un set de televisión para un *reality show*: el presentador se comporta como un irónico *deus-ex-machina* (¿el *deus-ex-televisione* omnipresente en la civilización del siglo XXI?) con el poder de anular el conflicto y restaurar el equilibrio en beneficio del Espectáculo, acentuando el carácter artificioso, inverosímil y provisional del cierre argumental. La televisión (la *neotelevisión*, precisaría Eco) rompe el contrato didacticista de los orígenes del medio para promover una interacción directa que, con sus aires cercanos y espontáneos, manipula los afectos, adormece las conciencias, des-higieniza lo social y diluye la separación entre la realidad y la ficción, además de idiotizar a su público: «la televisión debilitaría la capacidad crítica y el discernimiento de sus usuarios tanto como su sustancia moral y política y su capacidad de percepción y de identidad psíquica» (Rodríguez Ferrándiz, 2001: 65).

¿No sucede lo mismo, en opinión de Moratín y su *alter ego*, don Pedro, con los desvaríos y disparates de las «comedias nuevas» al estilo de *La destrucción de Sagunto* o *El gran cerco de Viena*? Ernesto Caballero renueva el mensaje de Umberto Eco (1973: 46-49) poniendo el blanco en la televisión y secundando el consabido *memorial de agravios*: no ayuda a renovar la sensibilidad, sólo provoca emociones vivas y las controla, da al público lo que desea, no hay esfuerzo por parte del «fruidor», introduce una visión pasiva y acrítica del mundo, vale únicamente para reafirmar lo que ya pensamos...

En este ejercicio recontextualizador, la estética personal del director se plasma en la *televisionalización* final del producto, muy consciente si se leen los materiales *epitextuales* que acompañan el montaje. En los *Cuadernos pedagógicos* (número 29) editados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, varios personajes son descritos en relación con un referente televisivo: don Eleuterio, por ejemplo, sería «ese tipo de personas que tanto nos encontramos hoy en día, que se presentan a un programa de televisión o a un *casting* de baile o de actuación sin ninguna preparación previa y, eso sí, pretendiendo saltar de ahí a la fama» (AA.VV, 2008: 43); y don Serapio se comporta como un *hooligan* desquiciado por su afición al teatro. Estamos ante lo que se podría denominar el *sujeto vedetizado* en la espectacularización de lo cotidiano, capaz de mostrar sin pudor en público sus miserias más íntimas y sacar provecho de ello: el hombre común se convierte en estrella mediática.

Pero hay otros añadidos que reflejan las preocupaciones estéticas de Ernesto Caballero en su multifacética dedicación teatral. Está primero la aparición de intertextos pictóricos

alejado de los problemas que se discuten en la misma, ya que tendría la sensación física de estar dentro de ese debate» (2000: 140).

de Goya: el aguafuerte *El sueño de la razón (produce monstruos)* en la escena inicial (así se indica en la versión publicada) (Fernández de Moratín, 2008: 37), que luego confirmará la proyección de los murciélagos en la imagen final del montaje. Cuando los hombres no oyen el grito de la razón todo se vuelve visiones; la razón duerme y el que duerme es presa de monstruos, de sombras amenazantes. Esta presencia estructura la pieza de manera circular, como el propio Caballero explica: «¿Adónde han conducido finalmente todos esos sueños de la Razón? Monstruos terriblemente familiares y reconocibles que acaso asoman de vez en cuando en esa pequeña caja escénica que preside las salas de estar de nuestros entrañables hogares posmodernos» (13). Las luces de la Razón han desaparecido, sustituidas por la intensa pero artificial iluminación de los focos del plató televisivo; con ellas se desvanece también cualquier posibilidad de mejora: los murciélagos de Goya cierran la función. Al final, el techo acristalado del café queda destruido como símbolo de la modernidad, como espacio público en el que se desarrollaba la cultura de la conversación y de la opinión compartida, en el que se acumulaban las informaciones y los rumores, las noticias y las polémicas, como lugar de encuentro de lo individual y lo social (Martí Monterde, 2007). En realidad, ya poco queda de ese proyecto ilustrado en esta era vertiginosa del Mundo del Espectáculo para el que «el entretenimiento es la supraideología» que todo lo justifica. El círculo se cierra: subrayemos que la primera réplica de la obra, en boca de don Antonio, es «Parece que se hunde el techo».

En el montaje de Caballero pueden encontrarse otras constantes estilísticas del director, tanto temáticas como formales. En la escena final, Don Pedro se exhibe, a la derecha del proscenio, como focalizador inicial, como si el fragmento teatral que abre la función fuese resultado de su imaginación monstruosa (el viento desolador suena en esta escena), de una pesadilla metateatralizada. Desde esta idea, que distingue a un personaje del resto, se entiende mejor la caracterización escénica de los personajes como autómatas, especialmente en las primeras escenas, en donde se los somete a diferencias de ritmos, a movimientos sincopados, pausas y aceleraciones. Este procedimiento, que sirve además para crear un efecto de simultaneidad escénica entre el diálogo de don Antonio y Pipi y lo que está sucediendo en el piso de arriba, remite por supuesto al interés en la *objetualización* obsesiva del cuerpo, tematizada por el dramaturgo Ernesto Caballero en su trilogía *Te quiero... muñeca* (1999), *Un busto al cuerpo* (2000) y *Maniqués* (2007), en la que la corporalidad se problematiza y subvierte. Este recurso introduce asimismo la posibilidad de una concepción dramaturgica *epizada*, al situar a don Pedro en una especie de *meneur de jeu* del que depende la función que a continuación contemplaremos: «Don Pedro ahora, como un director de escena enfebrecido, dispone El Café» (Fernández de Moratín, 2008: 43). De este modo se explica la manipulación del tiempo, y su tematización a través del sonido de un tic-tac que regula las acciones de los personajes y sirve de pauta para su comportamiento.

El montaje de Ernesto Caballero testimonia una voluntad de inscribir la obra teatral en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como sagrada o inmutable. Se trata de hallar un modo de inserción de un discurso en los flujos de la producción contemporánea, en el marco de nuestras percepciones cotidianas. Es el ámbito televisivo de la post-producción, en el que un material previo se ajusta a la existencia definida de un formato reconocible. Se trata de apoderarse de todos los códigos para hacerlos funcionar adecuadamente. Como diría Nicolas Bourriaud (2004), la pregunta que se plantea el arte contemporáneo es cómo alcanzar sentido en el caos de objetos, nombres y referencias que constituyen nuestra vida diaria. Quizás la única forma sea apropiarse de las formas dadas y habitarlas, ponerlas a disposición del público como creación extrañada. El concepto de *apropiación* se aleja de las ideas de dependencia y de

dominación externa para acercarse a la posibilidad de un proceso creativo fértil a través del cual se convierten en «propios» o «apropiados» elementos ajenos. «Apropiarse» significa hacer suyo y se contrapone a lo postizo o a lo innecesario. A una recepción pasiva e inerte, se oponen, entonces, la post-producción y la apropiación, que, a la vez que implican transformación activa en base a un código distinto y propio, acierta a comprender la relación entre el pensamiento del pasado y el puramente contemporáneo.

CODA: SOBRE LAS (SALUDABLES) CONTRADICCIONES DEL ESPECTÁCULO

Una de las aspiraciones de la modernidad fue la creación de instituciones que inaugurasen nuevas formas de conocimiento y las jerarquizaran, que regularizaran los valores, que organizaran y racionalizaran los intereses y centralizaran la autoridad. Por esas instituciones clamaban los ilustrados. La Razón era la protagonista por excelencia del espíritu ilustrado como origen y garantía del impulso de explicar el mundo; esa omnipresencia de la Razón se compadecía a la perfección con la confianza en el mejoramiento progresivo de la condición humana. No es ese nuestro contexto actual. Hoy vivimos en un estado de crisis de valores, relativismo cultural y moral, pérdida de memoria, explosión de lo representacional y de la linealidad narrativa, implantación de estructuras descentradas, ausencia de fronteras nítidas entre la «alta cultura» y la cultura de masas... ¿Qué papel pueden jugar los clásicos en este contexto? ¿Podemos confiar en su función de faro en este mundo inestable? ¿O habrán de verse absorbidos por la vorágine, por la espiral de lo mediático? ¿Podría entenderse el montaje de Ernesto Caballero como una respuesta a estas cuestiones desde el lugar privilegiado de la práctica escénica? Si fuera así, habríamos de entenderlo también dentro de la ortodoxia posmoderna: la estructura circular de la pieza de Caballero y la inmersión televisiva última desvirtúan, por así decirlo, el ideal moderno de Moratín, la esperanza en que todo ha de cambiar para mejor y en que es labor del intelectual luchar para que así sea. Estamos, por el contrario, ante el fin de la historia, el hombre que tropieza con la misma piedra, la repetición del Mal como demostración de que cualquier tiempo pasado fue igual de penoso que el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2008), *La comedia nueva o el Café. Cuadernos pedagógicos*, CNTC, 29, Madrid.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2000), «Orientaciones para el montaje», en Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o el café*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BOURRIAUD, Nicolas (2004), *Postproducción: la cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CALVINO, Italo (1992), *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ECO, Umberto (1973), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (2008), *La comedia nueva o el Café*, versión de Ernesto Caballero, Madrid, CNTC.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1983), *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. v Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro (1982)*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro.
- MARTÍ MONTERDE, Antonio (2007), *Poética del café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama.
- PAVIS, Patrice (2007), *La Mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin.

- PLASSARD, Didier (2005), «Le Metteur en scène: homme-mémoire, interprète ou démiurge», en *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl (2001), *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SANTOYO, Julio César (1989), «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», en *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, Madrid, pp. 103-104.