

COMEDIA SENTIMENTAL, LENGUAJE Y MELODRAMA EN *THE RIVALS* DE R.B. SHERIDAN

Celestino Deleyto
Universidad de Zaragoza

I

Gran parte de la crítica existente sobre las obras dramáticas de Richard Brinsley Sheridan gira en torno a la polaridad Restauración/comedia sentimental. Sus comedias aparecen en los años setenta, situadas a continuación de una tradición de varias décadas en las que, por diversas razones puramente teatrales, pero, sobre todo, debido a una irresistible presión social, la comedia de la Restauración da paso a un tipo de comedia muy diferente: la “comedia sentimental,” más maniqueísta y más preocupada por la incomprensión de la virtud de héroes y heroínas que por la ridiculización de sus costumbres sociales y de la insensatez humana.¹ El Licensing Act de 1737, que prohibía el tratamiento explícito en los escenarios británicos de temas sexuales, políticos y religiosos, y que, por otra parte, otorgó el monopolio teatral a los dos teatros con patente, Covent Garden y Drury Lane, fue, en la práctica, menos restrictivo de lo que podía parecer ya que el clima social imperante entre el público era de por sí poco propicio a interesarse en obras que cuestionaran la moral burguesa.² Las comedias de la Restauración dejan de representarse, a no ser en versiones adaptadas, tales como la realizada por el propio Sheridan de *The Relapse* de Vanbrugh, titulada *A Trip to Scarborough* (1777), o la más famosa, *The Country Girl*, versión llevada a cabo en 1766 por David Garrick de la obra de Wycherley *The Country Wife*, y que eliminaba del guión a los personajes moralmente reprobables, y censuraba sistemáticamente el lenguaje más ofensivo, convirtiendo la aguda sátira social del original en sentimentalismo maniqueísta.³ Como señala Robert D. Hume entre otros, la comedia sentimental no era el único tipo de comedia que se representaba en los escenarios ingleses del Siglo XVIII, ni siquiera probablemente el más popular, compartiendo los programas de los dos teatros con comedias de costumbres, de intriga, de “humores” y de Shakespeare, junto con las farsas y pantomimas que se ofrecían como piezas cortas

complementarias.⁴ Sin embargo, la comedia sentimental es la que más frontalmente se opone a la tradición cómica anterior y la que supone, como veremos más adelante, un eslabón más significativo con el teatro posterior. A ello hemos de añadir la conciencia que tanto Sheridan como su contemporáneo Oliver Goldsmith tenían de estar escribiendo obras “diferentes” de las de autores de las populares comedias sentimentales como Colley Cibber o Richard Steele.

Goldsmith lanza en 1773 un ataque contra la comedia sentimental en su “An Essay on the Theatre, or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy”.⁵ Este breve artículo, que se debe entender como un inconfesado preámbulo a su obra *She Stoops to Conquer*, estrenada el mismo año, rechaza la comedia sentimental de su época por centrarse en la calamidad en vez del vicio y la insensatez humanas, y privilegiar las virtudes de la vida privada, en una cosmovisión que, desde nuestra perspectiva actual, se revela como parte de un ambicioso proyecto ideológico y moralizante, casi siempre soterrado, que prima los valores puritanos y capitalistas de la burguesía. Sheridan, por su parte, tiene como objetivo explícito en *A Trip to Scarborough*, y abiertamente confesado en *The Rivals* y *The School for Scandal*, volver atrás en el tiempo y retomar el espíritu provocativo y más radical de la mejor comedia de la Restauración, presentando sus obras conscientemente como reacción a las comedias de su propio siglo. Sin embargo, como argumenta Andrew Schiller en su artículo sobre *The School for Scandal*, “The Restoration Unrestored”, Sheridan no sólo no consigue su objetivo, sino que, en esta obra, demuestra que la evolución desde la comedia de la Restauración hacia la comedia doméstica sentimental es un proceso irreversible, y, pese a las intenciones del autor, los presupuestos ideológicos y artísticos de la obra la acercan más a las comedias contra las que se pretendía reaccionar que a aquéllas en las que se trataba de inspirar.⁶ Marvin Mudrick, estableciendo una interesante correspondencia con la novela de la época a través de la figura de Fielding, lo expresa con bastante claridad: “[Sheridan] was in fact writing, not comedies of manners, but [...] good-natured sentimental dramas of comic intrigue and situation, which Fielding had acclimated to fiction, in the guise of anti-sentimentalism, a generation before”; y, más abajo, “Sheridan falls back on formula even while he affects to attack it.”⁷ Otro tanto se podría decir, pues, de sus demás comedias, con la posible excepción de la última *The Critic* (1779), obra poco común que, al menos formal y estructuralmente, se separa tanto de la comedia de su siglo como de la del siglo anterior, y, por supuesto, también de *She Stoops to Conquer*, una comedia bastante sentimental con la que Goldsmith pretendía romper con el sentimentalismo que invadía el teatro.

Gran parte del interés de la obra de Sheridan para el espectador contemporáneo se centraría, por tanto, en esta tensión y aparente contradicción entre la intencionalidad aparente de los textos y los resultados obtenidos. En este ensayo pretendo explorar dichas contradicciones y tensiones, centrándome en el análisis de la primera obra del autor, *The Rivals* y del proyecto ideológico que la informa, así como de su contexto histórico. Más específicamente, me centraré en aquellos aspectos en los que el espíritu prevalente de la comedia sentimental y la cosmovisión burguesa que recorre la obra traiciona lo que la crítica tradicional habría llamado “las intenciones del autor”, revelando la preponderancia moral de términos como “verdad”, “hombre” o “dinero”, con respecto a otros como “lenguaje”, “mujer” o “ingenio” (en el sentido que la palabra “wit” adquirió durante la Restauración). Simultáneamente, se estudiará cómo el propio lenguaje dramático utilizado por la obra, aquel aspecto que la ha mantenido en la cresta de la ola durante más de doscientos años, amenaza con subvertir (y a

veces lo consigue) su contenido ideológico, y de hecho puede llegar a poner en entredicho la autonomía y realidad de dicho contenido. Curiosamente, existe cierta coincidencia entre las críticas negativas de *The Rivals* y las más variadas de la comedia más famosa del autor, *The School for Scandal*. Esta es alabada y aquélla criticada, por ejemplo, por cuestiones de estructura dramática; por otra parte, ambas son atacadas por la poca verosimilitud de los personajes y de algunas situaciones y escenas, mientras que en las dos se destaca generalmente la brillantez teatral de los diálogos y de las mismas escenas que son rechazadas por poco verosímiles. La crítica de Mudrick, esta vez referida a *The Rivals*, vuelve a ser representativa de otras opiniones al respecto:

[t]he most obvious quality of *The Rivals* is its literariness: its remoteness from live situations seen and live conversations recorded: its dependence on formula, contrivance, tips to the audience, plot summaries, scene-shifting and stage-business, playable circumstances and playable characters at the expense of consistency and subtlety, the comfortable simplifying echo of dead authors' perceptions –all the paraphernalia of the well-made popular play of any age.⁸

Schiller afirma que las obras de Sheridan y, más concretamente, *The School for Scandal*, no podían consumir un retorno al teatro del siglo anterior, entre otras cosas, porque Sheridan tenía un excesivo interés por agradar al público y un gran conocimiento de lo que podía complacer u ofender en su época.⁹ La pregunta inmediata que nos hemos de hacer es, pues, ¿cómo era este público al que iban dirigidas las obras? o, de manera más general, ¿qué estaba sucediendo en el país y cómo se reflejaban la situación social e histórica en la cosmovisión, en la mentalidad y en los gustos de la mujer y del hombre británicos de la época?

Si nos hemos de fiar de las palabras de un historiador conservador como G.M. Trevelyan, nos encontraremos con que el período en cuestión, que él aglutina bajo la frase “Dr. Johnson’s England” y sitúa entre 1740 y 1780 es quizás el más próspero, tranquilo y feliz de toda la historia del país: una época de democracia y libertad, una sociedad confiada en sí misma, desapasionada y equilibrada, en la que nada podía suceder que alterase la paz y armonía reinantes. Algunos párrafos de Trevelyan merecen ser citados literalmente: “The gods mercifully gave mankind this little moment of peace between the religious fanaticisms of the past and the fanaticisms of class and race that were speedily to arise and dominate time to come.” Más adelante, no duda en definir la época como una “Edad de Oro” (“classical age”) cuyas características expone a continuación: “Such an age does not aspire to progress though it may in fact be progressing; it regards itself not as setting out but as having arrived; it is thankful for what it has, and enjoys life without ‘deep questioning which probes to endless dole’.”¹⁰ Parece obvio que la visión aquí expuesta por Trevelyan es parcial y sesgada. La calma que él observa proviene de un análisis basado en el desconocimiento existente en la época de un estrato social a otro y, consecuentemente, de la ignorancia por parte de los estamentos más favorecidos del descontento existente que, al contrario que en Francia, se mantenía bajo la superficie y no llegó nunca a estallar en forma de rebelión extendida. El propio lenguaje utilizado por el historiador traiciona su ideología. Fijémonos, por ejemplo, en cómo la armonía reinante en el país es, sin ningún tipo de matización, extrapolada a todo el universo y a la humanidad en general, sin, al parecer, darse cuenta de que en un país vecino, como Francia, se estaban fraguando los sucesos que, en pocos años, conducirían a la gran revolución burguesa; o sin

considerar los importantes movimientos sociales que se producían, como consecuencia de la expansión imperialista europea, en los hoy llamados países del Tercer Mundo. La identificación inconsciente entre el propio país y el resto del mundo es un rasgo frecuente de la mentalidad imperialista que, en la fecha en que escribe Trevelyan, es aún predominante en ciertas clases sociales e intelectuales británicas. Historiadores más modernos parecen coincidir en señalar el auge del imperialismo como el rasgo más importante de un período que produciría la casi definitiva consolidación del Imperio Británico.¹¹ Ello traería como consecuencia una cosmovisión arrogante y clasista que duraría, en términos generales, hasta la Segunda Guerra Mundial. Es significativamente en este momento cuando se formulan las opiniones que acabo de reproducir. Asa Briggs inicia su análisis del mismo período, titulado “The Quest for Wealth, Power and Pleasure”, con varias citas entre las que se incluyen los versos del himno “Rule Britannia”, cuya letra fue compuesta por James Thomson en 1740.¹² Briggs aduce datos tan significativos como los dos millones de esclavos exportados por la “Royal African Company” a las colonias británicas entre 1680 y 1783, o el comercio exterior, cuya capacidad fue doblada en el país entre 1700 y 1780. Las guerras contra Francia y España por la posesión de las colonias fueron frecuentes y animadas desde el país por la prensa y el gobierno, que desataron la furia nacionalista de los ciudadanos.¹³ La expansión colonialista fue liderada, en muchas ocasiones, por las empresas privadas y no oficialmente por el gobierno, como es el caso de la East India Company, principal protagonista de la colonización del subcontinente asiático. Pese a los inflamados sentimientos de nacionalismo surgidos, la expansión tuvo un marcado carácter capitalista y privado. Las inmensas riquezas que surgieron en la metrópolis estaban en relación directa con la miseria producida en las colonias, como Jamaica, Bengala y otras. La Guerra de Independencia de Estados Unidos, que coincide cronológicamente con el estreno de *The Rivals*, produce, en vez de una aguda crisis nacional, enormes beneficios económicos para los comerciantes ingleses, que vendieron más productos a las colonias independizadas que cuando éstas pertenecían al país.¹⁴ En resumen, Sheridan escribió sus piezas teatrales en pleno período de formación del espíritu imperialista que se prolongaría durante siglo y medio.

El propio Sheridan, tan importante político como dramaturgo, tuvo relación directa con el tema del colonialismo. Diputado “Whig” por el condado de Stafford desde 1780 hasta 1806, y político activo con diversos cargos hasta 1812, el cénit de su carrera política lo constituye su largo y brillante discurso con motivo de la investigación parlamentaria contra el diputado “Tory” Warren Hastings en 1788. En el discurso, Sheridan acusa a Hastings precisamente de las atrocidades cometidas por éste en favor de los intereses económicos de la East India Company.¹⁵ No se puede decir, por tanto, que la figura de Sheridan sea ajena al proyecto imperialista británico de su época. La relevancia de tal circunstancia se refleja no sólo en el contexto y subtexto ideológicos de su obra, sino, más concretamente, en la importancia dramática del personaje de Sir Oliver Surface en *The School for Scandal*, un rico comerciante que acaba de regresar de una larga estancia en la India y que ocupa la máxima posición de autoridad moral de la obra. No existe en *The Rivals* un personaje proveniente del mismo contexto social, pero su autoridad moral tiene un equivalente claro en la joven Julia, cuya forma de pensar es, explícita o implícitamente, la misma que la de él, si bien el hecho de ser mujer le impide convencionalmente demostrar demasiado interés por el dinero. No obstante, y como veremos más adelante, sí que critica abiertamente a Lydia Languish por su frívola indiferencia hacia la riqueza.

Si la expansión del imperio británico contrasta, de por sí, con la idea de armonía y estabilidad sugerida por Trevelyan, en la metrópolis las cosas no eran muy distintas. Las “Enclosure Acts” y la expansión de la máquina de vapor inician un proceso de importantes transformaciones sociales que culminarían con la llamada Revolución Industrial del siguiente siglo. Las “Enclosures” provocan una serie de cambios de estamento social y de capacidad económica mediante los cuales, por ejemplo, algunos dueños de pequeñas extensiones de tierra pasan a ser asalariados, mientras que muchos campesinos sin trabajo encuentran empleo en los nuevos latifundios. El mayor aprovechamiento de la energía hidráulica hace que las fábricas se desplacen desde las minas hacia los ríos, y, más adelante, el perfeccionamiento de la máquina de vapor proporciona mayor autonomía a los empresarios para ubicar sus fábricas, iniciándose la formación de los grandes núcleos urbanos del siglo XIX. Los trabajadores se van desplazando de un lugar a otro, dependiendo de los cambios de ubicación de las fábricas.¹⁶ Como argumenta Briggs, los parámetros de riqueza y pobreza imperantes en el siglo siguiente, y el cambio de campo a ciudad, y de agricultura a industria, ya habían comenzado antes de las dos últimas décadas del siglo, y el modelo capitalista de sociedad consumista había empezado ya a conformarse.¹⁷ La ciudad de Bath tal y como se presenta en *The Rivals* es ya, por ejemplo, un claro exponente del tipo de entretenimiento y relaciones sociales típicos de una sociedad de consumo moderna, y, en este sentido, se podría contraponer a la sociedad rural en proceso de desaparición que presenta el famoso poema de Goldsmith *The Deserted Village*, una sociedad irremisiblemente afectada por cambios, como el de las “Enclosures”, poco deseables y que acabarán por destruirla. Es difícil, por tanto, analizar a los personajes de la obra de Sheridan sin tener en cuenta las connotaciones sociales e históricas del contexto espacial en el que se mueven. Hablar, en general, de estatismo social en este período es, en cualquier caso, sumamente arriesgado y, como ya he sugerido anteriormente, sería preferible describir a la segunda mitad del siglo como período de formación, en el sentido de asentamiento de las características de la sociedad, la cultura y la ideología burguesas que luego serían definitivamente sancionadas por la sociedad victoriana del siglo XIX.

Este período de formación social, cultural e ideológica tiene, asimismo, su contrapunto literario en el género más popular y que mejor define la evolución histórica de la literatura a lo largo del siglo XIX: el melodrama.¹⁸ Goldsmith, en el artículo citado anteriormente, define a las comedias sentimentales como obras “[...] in which the virtues of Private Life are exhibited, rather than the Vices exposed; and the Distresses, rather than the Faults of Mankind, make our interest in the piece.”¹⁹ Más adelante, Goldsmith admite que, aunque se les cambiara de nombre, estas obras seguirían entreteniéndolo y divirtiéndolo al público. Es curioso constatar lo similar que es la definición que da Goldsmith de la comedia sentimental a los presupuestos genéricos de un nuevo tipo de obras que empezaban a surgir, originalmente en Francia, en la misma época, y para las cuales se había inventado el nombre de melodrama. Rousseau parece ser el primero que usa la palabra, alrededor de 1774 o 1775, con el significado de drama acompañado de música, para describir su obra *Pygmalion*, escrita en 1770, en la cual buscaba una nueva expresividad emocional, a través de la mezcla de soliloquio, pantomima y acompañamiento musical.²⁰ El término pasa a describir, durante el siglo siguiente, un tipo de drama diferente de la comedia y la tragedia clásicas, caracterizado por el exceso, la intensificación dramática de la moral burguesa, el esquematismo y maniqueísmo morales, y el triunfo final de la virtud sobre el mal. A ello hay que sumar un lenguaje dramá-

tico también caracterizado por el exceso, y confiado en su propio poder para reflejar en términos teatrales el conflicto moral entre el bien y el mal. Brooks explica, en un capítulo titulado “estructuras del maniqueísmo,” sus dos diferencias más importantes con respecto a la comedia: mientras la estructura de la comedia está basada en la presencia de una serie de obstáculos que impiden la unión erótica de héroe y heroína, la estructura melodramática presenta obstáculos a la virtud del héroe, o, más comúnmente, de la heroína; por otra parte, mientras la comedia finaliza con una sociedad nueva (y la tragedia, con una reconciliación con el orden sagrado a través de un sacrificio), el melodrama tiende hacia la confirmación y/o restauración de la sociedad inicial.²¹ Resumiendo, el melodrama propendría la articulación dramática, a través de una estructura de conflicto maniqueísta, de la oposición entre la virtud y la maldad, y paralelamente entre la verdad y la mentira, con el triunfo final de la virtud y la reinstauración de la heroína en la sociedad.

Al contrario que críticos como Eric Bentley o Robert B. Heilman, que consideran el melodrama como un género literario o dramático que ha existido a lo largo de toda la historia, Brooks prefiere analizar el melodrama como una forma literaria típicamente moderna y, más específicamente, como un producto característico de la Revolución Francesa:²² “the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms –tragedy, comedy of manners– that depended on such a society.”²³ A falta de una religión viable, la Revolución sacraliza a la ley y a la República como representantes máximas de la moralidad. Esta moralidad pasa a depender y, poco a poco, a identificarse, y hasta a confundirse, con sus representaciones verbales, las cuales presentan la continua lucha de la ley contra el mal, y el triunfo final de la virtud. El melodrama, igualmente, busca dar expresión y repetir una y otra vez, en un lenguaje claro, las verdades éticas y psíquicas, a través de una representación que persigue la máxima claridad y legibilidad para todo el público. El nuevo género se convierte así en representante del fin de un proceso de desacralización de la sociedad iniciado durante el Renacimiento. Brooks delinea admirablemente su argumento en favor de la acotación precisa del momento histórico del nacimiento del género y de la imaginación melodramática, situándolo como representante literario privilegiado de la Era Moderna y de la sociedad desacralizada. Su razonamiento tiene, sin embargo, en mi opinión, algún punto que convendría matizar, tanto en lo que se refiere al pasado de la Revolución, como a la evolución del género desde entonces, especialmente en el siglo XX, y no precisamente en el teatro sino en el cine, el medio en el que, como el mismo Brooks apunta, más se ha desarrollado en nuestros tiempos. Bastaría mirar a los melodramas cinematográficos clásicos del director americano King Vidor, por ejemplo, para observar los cambios producidos, tanto desde el teatro del siglo XIX como desde los primeros ejemplos clásicos del género en el cine, en las películas de D.W. Griffith, especialmente en cuanto a la complejidad del universo moral y al abandono de la aplicación ética de la “ley del medio excluido,” y de una visión esencialmente maniqueísta de la existencia, en favor del análisis social a través del tradicional énfasis en emociones y sentimientos. O, más adelante, y aún más espectacularmente, en los grandes melodramas de Douglas Sirk, en los que la actitud hacia la virtud y la maldad moral es mucho más compleja y en los que, sobre todo, el lenguaje (en este caso, cinematográfico), pierde su claridad y transparencia y adquiere un espesor y una corporeidad típicas del modernismo.²⁴

Por otra parte, y de mayor pertinencia para el tema que nos ocupa, parece demasiado arriesgado hablar, tanto literaria como históricamente, de cambios abruptos, que suceden de la noche a la mañana. Simbólicamente, la Revolución Francesa puede ser un hito ideal para situar al melodrama en un contexto histórico, pero si con ello se rechaza la presencia de la cosmovisión melodramática, que no es otra que el más claro equivalente literario de la cosmovisión burguesa, a lo largo del siglo XVIII, la simplificación puede resultar excesiva. Los procesos de transformación, en la historia, en la cultura y en el arte, son continuos, y más o menos lentos, pero nunca inesperados ni repentinos, pese a que sus consecuencias, en momentos como los revolucionarios, sí puedan parecerlo en un primer momento. Identificar el nacimiento del género con un país y una mentalidad nacional concreta, como hacen Brooks y otros, puede ser, nuevamente, muy útil a la hora de explicar el fenómeno con la mayor claridad posible, pero la misma claridad que el propio melodrama asume en su uso del lenguaje para expresar la verdad, puede oscurecer el hecho de que los movimientos sociales y culturales de los que estamos hablando son fenómenos europeos y no exclusivamente franceses, y tienen sus repercusiones y su propia evolución, en muchos otros países. En Gran Bretaña, pese a los temores existentes entre los círculos detentadores del poder en la época, no hubo revolución burguesa, pero la sustitución de los representantes de la sociedad orgánica sacralizada, la Iglesia y la Monarquía, por la burguesía, fue un hecho tan inevitable, con todos los matices necesarios, como en el país vecino. Es, curiosamente, con otra revolución, la Revolución Gloriosa de 1688, cuando se inicia el proceso de desacralización “a la británica,” aunque evidentemente de una manera más sutil y menos traumática: William y Mary son invitados por el Parlamento a ser reyes conjuntos, con una serie de condiciones: el rey nunca podrá ser católico, nunca podrá tener un ejército propio y habrá de convocar al Parlamento anualmente para votar los impuestos y otros asuntos de interés nacional. Bien es cierto que, a lo largo del siglo XVIII, Westminster está aún dominado por la nobleza latifundista, pero, gradualmente, una nueva clase formada por grandes empresarios y comerciantes va ganando poder político, invirtiendo sus ganancias en la compra de tierras, lo cual les dará un elevado reconocimiento social y una mayor influencia en los asuntos de la nación. Figuras tan conocidas como Edmund Burke, Gladstone o los Pitts ilustran el espectacular ascenso social de estas nuevas clases. He mencionado también el carácter burgués y mercantilista de la expansión colonialista británica y la gran explosión del comercio externo e interno experimentado en un país que, a finales de siglo, ya muestra un marcado carácter de sociedad de consumo moderna. Parece lógico, pues, pensar, que, en el ámbito de la literatura inglesa, el melodrama, o la imaginación melodramática, habría hecho ya acto de presencia mucho antes de lo admitido por Brooks. No es mi propósito aquí contradecir su teoría de los orígenes del melodrama con una teoría alternativa,²⁵ pero sí sentar las bases históricas y culturales que expliquen la presencia prominente de la cosmovisión melodramática en las obras de Sheridan (de la misma manera que, en la novela, se podría argumentar de manera parecida en el caso de Fielding or Richardson) y aún más, afirmar que dicha cosmovisión explicaría, por sí misma, el espacio que las separa de las comedias de la Restauración, así como la evolución posterior del género en la literatura inglesa, no ya en el campo del teatro el cual, a lo largo del siglo XIX, iría más bien por los caminos de los modos más populares, como la pantomima o la farsa, sino, sobre todo, en la novela, cuyos autores cómicos más representativos (Jane Austen, Charles Dickens, George Eliot o Thackeray) se expresan ya en un lenguaje y mediante unas estructuras

más claramente melodramáticos. El término que buscaba Goldsmith para sustituir al de comedia sentimental sería acuñado por Rousseau uno o dos años después. No se trata, por tanto, de argumentar que las comedias de Sheridan sean melodramas, sino, simplemente, que sus especiales características se explicarían por el hecho de que, genéricamente al igual que históricamente, se encuentran a una distancia equidistante entre las comedias de costumbres de la Restauración y los populares melodramas del XIX. El propio Brooks sugiere la evolución del drama sentimental al melodrama en el teatro francés, a través de las ideas dramáticas de Diderot y Beaumarchais, quienes tratan de introducir en el drama la inmediatez emocional de la novela y coinciden en que el objetivo final de la obra dramática es moral: el reconocimiento de la virtud. Bien es cierto que estos autores, al igual que Sheridan, no incluyen dentro de su cosmovisión las dimensiones heroicas, la grandilocuencia y las ambiciones cósmicas del melodrama del siglo XIX.²⁶ Son, sin embargo, éstas las características iniciales que la evolución posterior del género ha demostrado no ser imprescindibles en su esencia, por lo que no es preciso ver ninguna ruptura entre ambas tendencias sino un continuum ininterrumpido. Curiosamente, los problemas que encuentra Brooks más adelante para incluir dentro del melodrama a las obras de Dumas y Hugo provienen precisamente de que sólo utilizan la espectacularidad y el “coup de theatre”, pero sin las más esenciales características del género.²⁷ Por decirlo de otra manera, la comedia sentimental no es más que un estadio de la transición de la comedia de costumbres o “laughing comedy” al melodrama.²⁸ Esta situación intermedia de las obras de Sheridan se revelará como especialmente importante en las contradicciones que ofrece en cuanto a su actitud hacia el lenguaje y hacia las relaciones sociales y morales entre los personajes.²⁹

II

The Rivals, estrenada en enero de 1775, tuvo problemas estructurales desde un principio. La obra fue inmediatamente acusada por los críticos de ser demasiado larga, los personajes y el argumento demasiado poco creíbles y el lenguaje demasiado artificioso y absurdo. El público protestó más concretamente por el personaje de Sir Lucius O’Trigger, que fue considerado como un ataque intolerable a la nación irlandesa. Sheridan retiró la obra tras la noche del estreno y en once días la revisó, mostrando su interés por complacer a la audiencia. En el prefacio que acompaña a la edición de la obra, el autor admite los errores de la primera versión, reconociendo sus limitaciones como dramaturgo.³⁰ La obra fue representada de nuevo once días más tarde, con bastante mejor recepción, y se mantuvo en cartel durante trece días más, una cifra aceptable para la época. A lo largo de las últimas décadas del siglo fue ganando en popularidad y, desde entonces, se ha mantenido como una obra de frecuente reposición en el teatro británico y americano.³¹

El “prólogo de la décima noche” resume la situación de la comedia en la época y, al igual que el artículo anteriormente mencionado de Goldsmith, supone una defensa de la comedia humorística en contra de la comedia sentimental en boga. Este prólogo es especialmente relevante por ser interpretado por la actriz que desempeñaba el papel de Julia, el personaje más claramente sentimental. Esta aparente contradicción da, por una parte, muestras de la inseguridad con que Sheridan se movía en las distintas

tradiciones cómicas, pero, por otra, se opone explícitamente a la actitud del personaje a lo largo de la acción, de una manera que nos recuerda, por ejemplo, a la técnica irónica utilizada en “The Clerk’s Tale,” cuyo epílogo (“Chaucer’s Envoy to the Clerk’s Tale”) contradice, también mediante la intrusión de la figura del autor, la actitud machista y represiva mantenida hacia Griselda, la protagonista femenina, a lo largo del cuento. Metaficcionalmente, la actriz se separa irónicamente de su personaje y nos exige una actitud más objetiva hacia él, socavando, antes de empezar la obra, los posibles mecanismos de identificación. Este prólogo ocasional de una noche de representación es más importante de lo que pudiera parecer en un principio, pues inicia el proceso mediante el cual la obra se opone a sí misma, descubriendo sus grietas estructurales e ideológicas. Es como si de una producción al estilo brechtiano se tratase, en la que la actriz se convierte en crítica de la ilusión dramática creada por ella misma. Al mismo tiempo, el prólogo hace que nos concentremos en aspectos aparentemente secundarios de la acción, que asimismo problematizarán su ideología burguesa.

Desde la primera escena, el texto empieza a revelar su desacuerdo ideológico con el prólogo. Mrs. Malaprop y Sir Anthony aspiran a llevar a cabo un contrato puramente económico que una en matrimonio a los jóvenes protagonistas, Captain Absolute y Lydia Languish. La crítica social ya implícita en la estructura típica de la Nueva Comedia plautina queda totalmente desdibujada por el hecho de que, aunque nadie lo sabe al principio, y los dos “senex” no se enterarán hasta el final, sus deseos coinciden plenamente con los de los jóvenes. Al final todo el mundo queda perfectamente satisfecho, sin tener que cambiar su actitud ni dar su brazo a torcer. El conflicto entre jóvenes y viejos es más aparente que real, puesto que, como el propio Absolute afirma, “My father wants to force me to marry the very girl I am plotting to run away with” (III,i,2-3). La actitud mercantilista de los mayores, aunque en un principio presentada como ridícula (especialmente en la escena I,ii, durante el primer diálogo entre Lydia y su tía, con Sir Anthony como testigo activo), consigue triunfar al final, ya que los jóvenes acaban casándose. De hecho, son solamente las ensoñaciones adolescentes de Lydia las que impiden que la boda quede arreglada desde un principio, con el dinero como principal motivo. La relación entre los dos personajes es presentada en la primera escena por medio de un diálogo entre Fag, sirviente de Jack Absolute, y el cochero que ha traído a Sir Anthony a Bath. En él queda claro que las familias de ambos jóvenes se hallan en posesión de gran riqueza y que Jack es perfectamente consciente de la acomodada posición de su amada. Poco a poco, el amor se va haciendo compatible con la afluencia económica, e incluso al principio, en la escena antes mencionada, el matrimonio de conveniencia es defendido convincentemente por Mrs. Malaprop, cuando nos recuerda su propio caso: “I am sure I hated your poor dear uncle before marriage as if he’d been a blackamoor –and yet, Miss, you are sensible what a wife I made!– and when it pleased Heaven to release me from him, ’tis unknown what tears I shed!” (I,ii,201-05). Es cierto que el personaje es el blanco preferido, junto con Acres y, en menor medida, Sir Anthony y Faulkland, de las burlas de la obra, pero su historia, tal y como se presenta aquí, significativamente sin ningún malapropismo, resulta a la par que cómica, irónica y conmovedora, activando los mecanismos de identificación del espectador con el personaje, aunque sólo sea momentáneamente.

Sir Anthony es presentado, como hemos dicho, con los rasgos tradicionales del “senex” pero, al igual que Sir Peter Teazle en *The School for Scandal*, goza de gran

parte de nuestra simpatía, muy lejos, por ejemplo, del Pinchwife de *The Country Wife*. De hecho no hay nada que impida pensar que él y su hijo son muy parecidos, y que lo único que los separa es la madurez, o en términos psicoanalíticos, la total entrada en el orden simbólico, que Jack efectuará a lo largo de la obra. El propio Sir Anthony, cuyo problema es que ya ha sobrepasado dicha madurez, confiesa sus andanzas de juventud a su hijo en un descuido: “When I was of your age, such a description [Lydia’s] would have made me fly like a rocket! [... W]hen I ran away with your mother, I would not have touched anything old or ugly to gain an empire” (III,i,72-75). El hijo y el padre se parecen, pues, como dos gotas de agua, con la única diferencia que mientras el padre se fugó con su amada, el hijo ni siquiera llegará a hacerlo. El conflicto no es tal, excepto por una mentalidad que con toda seguridad habrá de cambiar. Jack Absolute es un joven militar, mujeriego y pendenciero, pero que casi nunca muestra la más mínima intención de contradecir a su padre en temas importantes, sino que trata únicamente de reirse de él siempre que puede, y a quien su amor por Lydia habrá de convertir en un miembro ideal de la sociedad de “nuevos ricos” a la que Sir Anthony pertenece y que queda perfectamente reflejada en la localización geográfica de la acción, la ciudad balneario de Bath, con las connotaciones sociales que ya se han mencionado. La única vez que Jack contradice abiertamente a su padre es cuando éste le anuncia que tiene intención de casarlo con una rica heredera. El joven aún no sabe que se trata de Lydia, y se imagina a una mujer vieja y fea. No es tanto el tener que separarse de Lydia, sino el pensamiento de pasarse el resto de su vida atado a un ser físicamente repulsivo, lo que le lleva a discutir con su padre e incluso a renunciar a su independencia económica, que tan generosamente le había sido ofrecida. Pero además, el tiempo dramático que pasa desde esta escena hasta el momento en que el héroe se entera de que la mujer con la que Sir Anthony pretende que se case no es otra que Lydia, es mínimo: una breve escena, la II,ii, con un diálogo relativamente secundario en importancia, entre Lucy y Sir Lucius. El período de rebeldía es pues significativamente corto, y, hasta el final de la obra, el único obstáculo que existirá para su definitiva unión con la heroína es la frívola negativa de ésta, por haber sido engañada, un obstáculo que, en los términos en que es presentado por el texto, no es excesivamente serio.³²

Lydia, al oponerse por sistema a una boda con un hombre rico, es la única que atenta contra el sentido común propio de la comedia, que aquí se encuentra íntimamente relacionado con la bondad del dinero. La escena en la que se niega a casarse con nadie que no sea Beverley, ante su tía y Sir Anthony (I,ii), podría leerse también, como sugiere A.N. Kaul, como una defensa de la libertad de la mujer en una sociedad que considera a las mujeres como un objeto propiedad de los hombres y al matrimonio como una transacción de negocios.³³ Mrs. Malaprop recomienda la total sumisión de la mujer a su esposo, y Sir Anthony, en su patriarcal asombro ante la desobediencia de la joven, achaca cómicamente su rebelión al hecho de que la han enseñado a leer, algo que nunca se debería hacer con las mujeres. Es cierto que la descripción que hace Sir Anthony de las bibliotecas móviles le pone en ridículo ante el espectador, pero también se ridiculizan las bibliotecas y los libros que contienen, y no es menos cierto que la actitud de Lydia es presentada como intolerante y exagerada. Anteriormente en la misma escena, cuando le explica a su amiga Julia su relación con Beverley, su amor por éste se revela como poco más que una pose a la moda, y parece tener poco que ver con sus verdaderos sentimientos. En comparación con su amiga, Lydia es superficial y poco madura, recordándonos la actitud que el texto presenta hacia

ella las amargas palabras de Jane Austen, “imbecility in females is a great enhancement of their personal charms.”³⁴ Sería, por tanto, demasiado arriesgado pensar en ella como representante de la nueva sociedad cómica que ha de resultar al aclararse los enredos. No hay nada, una vez terminada la acción, que haga pensar que la relación entre Jack y Lydia vaya a ser muy diferente de la delineada por Sir Anthony en su primera conversación con su hijo, en la cual presenta a la esposa como un complemento a la independencia económica que le ofrece a Jack. En este sentido, el matrimonio honrado con una mujer apropiada (económicamente hablando) desempeña el único papel de contribuir a la total integración del hombre en la sociedad capitalista: dinero y virtud empiezan a ir unidos en un anticipo de lo que será una de las constantes ideológicas de la literatura decimonónica. La tradicional oposición de la comedia entre sociedad vieja y empuje juvenil queda ya devaluada en esta pieza. El juego de apariencias y realidad de la obra, basado en la doble identidad de Jack Absolute, no va tanto dirigido a desenmascarar las limitaciones de los personajes maduros, sino que tiene a Lydia como principal víctima, y en cierto sentido, ella es el principal obstáculo para que se llegue a una resolución feliz.

Es Lydia, por lo tanto, una heroína poco estable y la alternativa que ofrece al “status quo” del principio de la obra (la única alternativa que, por lo demás, se ofrece, ya que, como hemos dicho, el protagonista masculino es, desde un principio, parte integrante de la sociedad burguesa), es poco viable, además de poco deseable. Su principal error, sobre el que recae gran parte de la ironía de la comedia, es el desfase que existe entre la realidad y la representación que de ella se hace. Sus sentimientos y sus actitudes no son reales, sino copiadas de las novelas sentimentales que lee. Es la suya una representación que se agota en sí misma, que no presenta una relación directa y clara con la realidad. Hasta que, de manera poco convincente y muy convencional, en la escena V,i, Lydia cambia su opinión y reconoce su “amor verdadero” por Jack, poco antes de que afloren sus “verdaderos sentimientos” al enterarse de que la vida de su prometido corre peligro, su método había sido el opuesto al implícito en la cosmovisión realista defendida por la obra: crearse su propia realidad a partir de las novelas que lee. Por ejemplo, en su primer diálogo con Julia, explica que, aburrida por no haber reñido nunca con su amante y temerosa de que no se presente ninguna oportunidad en el futuro, se ha escrito una carta “anónima” a sí misma, en la que se dice que Jack ha estado viendo a otra mujer. Lydia le enseña la carta a éste, le acusa de engañarla y promete no volver a verle (I,ii,76-84). Es decir, el personaje de Lydia aspira, desde su modesta y ficcional condición, a ir en contra de toda la tradición occidental según la cual el único significado válido del lenguaje es aquella porción de la realidad exterior a la que representa y el único sentido de su existencia es representar dicha realidad. Para Lydia, que es ella misma un personaje de ficción, al igual que para las heroínas shakespearianas Viola o Rosalind, o los más memorables protagonistas del teatro de la Restauración, el lenguaje es previo a la realidad, y no recrea sino crea significado.³⁵ La diferencia, que, a mi modo de ver, es la razón crucial por la que el retorno al pasado es inviable en la obra de Sheridan, es que la actitud ambigua e incluso temerosa hacia el potencial creativo del lenguaje no está de acuerdo con la ideología capitalista que se está asentando en el país en su época y que impide cualquier desviación de la norma representacional del lenguaje. En términos derrideanos, el “habla” empieza a adquirir total preponderancia sobre la “escritura.” Ello conduce a la presión a que el texto somete al personaje y al fracaso final de su proyecto, dentro de la ficción, y a su integración definitiva en el orden simbólico del lenguaje.

Lydia no es el único personaje que sucumbe víctima de la claridad significativa del lenguaje dramático. Faulkland, igualmente, es castigado con el ridículo cómico por no ser capaz de interpretar adecuadamente las palabras, primero de Acres y luego de su prometida Julia. En la escena II,i, el esfuerzo de Acres por halagar la vanidad de su interlocutor y calmar su ansiedad, a propósito de la reciente estancia de Julia en Devonshire, es “erróneamente” interpretado por éste como una frivolidad de la chica que, de estar verdaderamente enamorada, no se hubiera permitido. En la escena III,ii, Julia se esfuerza hasta la desesperación por demostrar su amor y probar su comportamiento impecable durante su separación, pero cada intento es nuevamente malinterpretado por Faulkland, quien, con sus excesivos celos, termina por provocar una crisis, si bien temporal, en su relación, y hace que Julia, incapaz de soportar la falta de confianza de su novio, abandone el escenario apresuradamente con lágrimas en los ojos. Faulkland es, en resumen, incapaz de hacer valer la relación constante entre lenguaje y realidad, creando una realidad falsa e ignorando la “verdadera”, que, por supuesto, no puede ser creada puesto que su existencia es previa al lenguaje. De nuevo, la insensatez humana, en este caso relacionada con el muy tradicional motivo de los celos, adquiere una dimensión “lingüística,” castigándose cómicamente todo aquello que no sea la aceptación de la omnipotente capacidad comunicativa del lenguaje.

Es, sin embargo, el personaje de Mrs. Malaprop, el más famoso y popular a lo largo de la historia de las producciones de la obra, el que más claramente sugiere la aversión del texto hacia la inexactitud y ambigüedad lingüística. Si Lydia ponía al lenguaje por encima de la realidad ordinaria, y Faulkland se negaba a interpretar su significado correctamente, Mrs. Malaprop es incapaz de utilizarlo sin cometer errores, víctima de una excesiva atención a su naturaleza expresiva en detrimento de su capacidad representativa. Inconsciente de la hilaridad que provoca entre el público, se deja llevar por el sonido y la fuerza puramente formal de las palabras, dándoles un significado equivocado. Su actitud nos recuerda al “código semiótico” de Julia Kristeva, esa fantasía pre-epica que el lenguaje aún encierra dentro de sí, en forma de un campo de fuerzas y ‘pulsiones,’ que se dejan entrever por debajo de la estabilidad y articulación del orden simbólico.³⁶ Como a los personajes de Shakespeare, a Mrs. Malaprop le atrae más la belleza, la fuerza del sonido de las palabras, que su capacidad de comunicación y, como ellos, nunca utiliza una sola palabra donde puede utilizar dos. Pero, mientras la exhuberancia expresiva de los personajes del dramaturgo isabelino está directamente relacionada con su fuerza dramática, casi dos siglos después, Mrs. Malaprop se ha convertido en el blanco de la burla más cruel en *The Rivals*. Como era previsible, la crítica de la época se ensaña con el tipo de humor que se explota a partir de esta idiosincrasia del personaje y acusa a la obra en general de poca seriedad en el uso del lenguaje. He aquí lo que dice el crítico del *Public Ledger* con motivo del estreno: “The author seems to have considered puns, witticisms, similes and metaphors, as admirable substitutes for polished diction [...]. These are shameful absurdities in language, which can suit no character how widely soever it may depart from common life and common manners.”³⁷ Curiosamente, pues, y pese a los denodados esfuerzos del texto por observar una estricta actitud realista hacia el lenguaje, y reirse de cualquier desviación que se produzca, la crítica, poco satisfecha con este tipo de humor, le reprochó su excesivo alejamiento del decoro neoclásico: no hay personaje a quién pueda serle permitido un abuso tal de las sacrosantas convenciones lingüísticas. Un caso parecido se da en el personaje de Acres y sus “referential oaths”,

que son otra versión de la misma actitud potencialmente subversiva hacia el lenguaje: expresiones tan espectaculares como “Odds blushes and blooms”, “odds triggers and flints”, “odds bottles and glasses”, “odds jigs and tabors”, son muestra del poco decoro y cuidado mostrado por el personaje en su forma de expresión. Al igual que en el caso de Lydia, su peculiaridad se presenta como una afectación y concesión a la moda, que ha de ser reprimida por medio del ridículo. Es particularmente significativo el comentario que el propio Acres hace sobre su forma de hablar:

I didn't invent it myself though; but a commander in our militia—a great scholar, I assure you— says that there is no meaning in the common oaths, and that nothing but their antiquity makes them respectable; because, he says, the ancients would never stick to an oath or two, but would say by Jove! or by Bacchus! or by Mars! or by Venus! or by Pallas! according to the sentiment—so that to swear with propriety, says my little major, the ‘oath should be an echo to the sense’ (II,i,297-306).

Irónicamente, Acres, y su amigo el comandante aspiran a regular la relación entre significante y significado, o entre signo y referente, incluso en los juramentos, expresiones en las que el contenido es especialmente inestable y que dependen, aparte de la fuerza que encierran en sí mismas, del contexto social, del estado de ánimo y de la personalidad del hablante, entre otras consideraciones. El resultado es, por supuesto, el contrario del perseguido, y los juramentos de Acres son ejemplos exagerados de la sonoridad y resistencia a la domesticación del lenguaje. El personaje, descendiente de los “fops” de la comedia de la Restauración, es otro objeto de ironía y burla por parte del texto.

Si Lydia, Faulkland, Mrs. Malaprop y Acres son culpables de intentar, consciente o inconscientemente, subvertir el orden simbólico a través de una violentación del lenguaje, Julia presenta una actitud totalmente opuesta y se convierte, en muchos sentidos, en la verdadera heroína de la obra.³⁸ Desde el primer momento adopta una actitud crítica hacia la frivolidad de Lydia y la acusa de caprichosa al enterarse de que su amiga no sólo piensa casarse con un “vulgar” alférez, sino que hasta se conforma con perder su propia fortuna (I,ii). Su amor por Faulkland es más profundo y sincero que el que los demás enamorados puedan sentir y, pese a las imperfecciones de su novio, decide fugarse con él, en contra de la moral, con tal de no perderlo, y cuando él rechaza la propuesta, promete no volver a amar nunca a nadie más (V,i). No hay en ella artificiosidad, doblez ni engaño, y su sufrimiento nunca se debe a sus propias faltas sino a las de los demás. Es significativo el hecho de que sea precisamente ella la que tiene la última palabra de la obra, anunciando el final feliz y el futuro optimista que a todos espera, una vez que se han resuelto todos los contratiempos y restañado todas las heridas.

Julia es, sin embargo, un personaje que poco tiene de cómico, que se acerca a las heroínas virtuosas de las comedias sentimentales atacadas por Goldsmith, y cuyos sufrimientos inmerecidos, recompensa final y total ausencia de evolución dramática la aproximan, pese al contexto cómico propiciado por las andanzas de Jack Absolute y las limitaciones cómicas antes descritas de Sir Anthony, Lydia, Faulkland, Mrs. Malaprop y Acres, a las más típicas heroínas del melodrama. Pero no es sólo su odisea emocional y su virtuosa naturaleza, sino también su actitud implícita hacia el lenguaje, que es idéntica a la del texto, lo que la convierte en digna representante del

género. El lenguaje del melodrama es un lenguaje de exceso y de plenitud. El texto confía en la victoria final de la virtud y en su propia capacidad para expresarla, a través del exceso: un exceso retórico y, simultáneamente, de significación. No caben las ambigüedades lingüísticas de la misma manera que no caben las ambigüedades morales. El texto melodramático repite el signo una y otra vez no por atracción hacia el propio signo sino por su desmedido afán de clarificación de su maniqueo universo moral. Al ver que su virtud y su fidelidad son malinterpretadas y cruelmente atacadas por su prometido, Julia no puede dar crédito a sus oídos, pues para ella las palabras tienen un único significado, y su repetición continua debería eliminar toda duda. No puede comprender la cruel tergiversación que Faulkland hace de ellas, y en dos ocasiones (escenas III,ii y V,i) abandona el escenario con lágrimas en los ojos, otro signo típico del melodrama, que expresan inequívocamente su impotencia y derrota. Sus últimas palabras antes de la segunda salida, son suficientemente significativas:

As my faith has once been given to you, I never will barter it with another. I shall pray for your happiness with the truest sincerity; and the dearest blessing I can ask of heaven to send you, will be to charm you from that unhappy temper, which alone has prevented the performance of our solemn engagement (V,i,102-7).

Se aprecian aquí la pseudo-religiosidad del lenguaje melódramático, sustituto histórico del lenguaje religioso y, sobre todo, la preferencia de Julia por términos como verdad y sinceridad. Incluso el exceso expresivo, la grandilocuencia y la universalidad de los sentimientos, intervienen en este y otros pasajes, con lo cual la distancia con el melodrama del siglo XIX acaba por desaparecer por completo.

La dicotomía verdad/artificio se encuentra en la base del universo moral de la obra y opone a Julia a los demás personajes. El escaso desarrollo de la acción y la casi nula evolución de los personajes ponen de manifiesto, sin embargo, la proximidad existente entre la verdad de la obra y los temas del dinero, del matrimonio por conveniencia y de la seguridad económica. Aquellos que en un principio rechazan esta visión de la sociedad son tenidos por frívolos, superficiales y artificiales, y acaban convirtiéndose a la alianza entre verdad y dinero, que, culminará, como hemos dicho en el personaje de Sir Oliver Surface en *The School for Scandal*. Para llegar a este feliz término, el texto elimina o reconvierte todos los vestigios de ambigüedad o inexactitud en el lenguaje dramático utilizado, culminando en una claridad expresiva, al estilo del último párrafo citado de Julia, que coincide, en señal de plenitud, con el triunfo de la verdad al final de la obra. En *The Rivals*, al igual que en gran parte de la literatura de la época, el amor, la honradez, la sinceridad, y la perfección moral se pragmatizan y consiguen, como he apuntado anteriormente, una difícil armonía con los intereses económicos de las clases medias del siglo XVIII a las que este tipo de literatura va dirigido, una armonía que durante el siglo anterior hubiera parecido imposible, como, dentro del campo del teatro inglés, demuestran la mayoría de las comedias de la Restauración, o, remontándonos aún más en el tiempo, las obras de Ben Jonson. Algo ha cambiado en la cosmovisión europea y el héroe burgués, cuyo primer excelso representante es Robinson Crusoe, ha terminado por reemplazar totalmente al héroe renacentista, al igual que el lenguaje melódramático de la verdad y la claridad reemplaza a la “golden poetry” renacentista y continúa su avance irresistible que culminará con el realismo victoriano.³⁹

III

He intentado probar hasta aquí lo lejos que se encuentra esta comedia del título de “laughing comedy” con el que se autodenomina en el prólogo y su cercanía al género que quizás el mismo año estaba siendo bautizado como melodrama. No es *The Rivals*, sin embargo, una obra tan monolítica y coherente ideológicamente como las páginas precedentes pueden haber dado a entender. No son sus aspectos melodramáticos –la virtud recompensada, la claridad de su lenguaje, la exaltación de la cosmovisión burguesa– los que han perdurado, sino más bien su potencial subversivo; no es Julia, ni siquiera Lydia o Jack Absolute, los que han mantenido su popularidad, a no ser en versiones muy transformadas, sino más bien los personajes más cómicos, Mrs. Malaprop y Acres, incluso Faulkland, aquellos que no acaban por integrarse con total armonía en el final feliz del texto. Un héroe como Jack Absolute no puede mantener nuestro interés por su evidente virtud, sino por los aspectos más sombríos de sus trucos y disfraces, que lo acercan más que al insulso héroe sentimental que antes hemos delineado a personajes como Horner o Dorimant, cuyo principal papel es exponer la hipocresía de la sociedad a la que engañan. Aquellos aspectos que más habían sido criticados por los periódicos de la época y por los autores del siglo XIX, son los que han hecho que la obra se siga representando en nuestros días. No es su realidad melodramática sino su potencial cómico el que ha sobrevivido. Joe Orton, dramaturgo cuya deuda con respecto a la tradición de la comedia de costumbres representada por Sheridan es indudable, afirma: “I’ve been reading Sheridan. What perfect plays *The Rivals* and *The School for Scandal* are. Worth any number of Restoration rubbish,” ilustrando el atractivo que las obras presentan para el espectador de nuestro siglo.⁴⁰

El realismo a que aspira el texto, pero que, al decir de sus contemporáneos, no ha conseguido alcanzar, llega a su apogeo como corriente literaria en el siglo XIX, siendo luego violentamente atacado desde todos los frentes por las diversas corrientes de pensamiento y artísticas que le sucedieron. El hecho, por ejemplo, de que los personajes no sean creíbles ha dejado de ser un problema, pues, como dice Patricia Waugh, “a fictional character both exists and does not exist; he or she is a non-entity who is a somebody.”⁴¹ Si Lydia y Acres tenían que ser reprimidos porque atentaban contra la preponderancia de la realidad sobre el lenguaje, hoy se piensa que el universo ficcional no es una representación de una realidad externa sino una creación del lenguaje. Los malapropismos de Mrs. Malaprop adquirirían su sentido cómico a partir del hecho de que el público podía reconocer el error y conocía la palabra “correcta” a la que sustituían y violentaban. Las notas de Duthie a la edición que se ha manejado aquí demuestran que, en muchos casos, ya no queda tan claro cuál sería la palabra que el personaje tenía en mente. El personaje de Mrs. Malaprop, como el de Acres, está construido a partir de su lenguaje y existe en virtud del especial uso que hace de él, demostrando la fuerza significativa y creativa del juego de significantes. La visión unívoca del lenguaje, como fiel comunicador y representante de la realidad externa, ya no es la única posible y la dicotomía verdad/ artificio se hace, como en muchos melodramas contemporáneos, más compleja y de más difícil resolución. El mundo creado por Lydia es un mundo artificial pero también lo es la ilusión de expresión total que la obra parece defender y acaba subvirtiéndolo a su pesar.

Un tema aparentemente secundario de la obra es, como ya se ha apuntado más arriba, la represión a que son sometidas las mujeres y la mayor dificultad existente

en incluir sus deseos en el orden simbólico. Mrs. Malaprop, flirteando con Absolute en la escena III,iii, refleja, en su uso inconsciente del lenguaje, la ideología de la obra a este respecto: “Ah! few gentlemen, nowadays, know how to value the ineffectual qualities in a woman!” (12-13). Lo que las mujeres consideran su derecho, el texto lo considera inútil y al hacer que la idea sea transmitida por Mrs. Malaprop con su confusión entre palabras (“ineffectual” en vez de “intellectual”), consigue simultáneamente reírse de tal aspiración. Ya habíamos visto cómo en la escena I,ii, las ansias de independencia y de libertad de Lydia son cómicamente reprimidas por personajes cómicos pero cuya manera de pensar es defendida por la obra. Si bien es posible que sea lícito permitir que una joven aprenda a leer, no lo es el que quiera desprenderse de su fortuna y rechace un matrimonio ventajoso. Las mujeres, pues, quedan íntimamente ligadas al dinero (como Sir Anthony advierte en la escena II,ii) y a la autoridad moral de la sociedad patriarcal que no sólo no es puesta en peligro, sino defendida y representada por Julia, el más sensato de todos los personajes femeninos. Pero si el texto ya había revelado sus tensiones a través del prólogo, recitado precisamente por la actriz que representa a Julia, algo similar vuelve a ocurrir con el epílogo. El sentido común, al que ya hace tiempo se había convertido Jack Absolute y al que termina por convertirse Lydia, con una aceptación total de las normas establecidas y una restauración de la integridad de la sociedad, que sólo Lydia y Acres, con su insensatez, y Mrs. Malaprop, con su torpeza lingüística, habían desafiado tímidamente, vuelve a romperse en mil pedazos cuando la actriz vuelve a salir al escenario y empieza a hablar de la superioridad moral, social e incluso narrativa de las mujeres sobre los hombres (“Love gilds the scene, and women guide the plot,” Epilogue,6). Bien es cierto que la visión que da de las relaciones entre hombres y mujeres no es demasiado radical, y se queda muy lejos de, por poner un ejemplo, el ideal cómico de sociedad propuesto por la mujer de Bath cuatrocientos años antes: las mujeres, viene a decir la actriz, influyen en el comportamineto de los hombres a través del recuerdo de su belleza y de su amor. Es importante, sin embargo, que se subraye un enfoque que en absoluto había sido explotado en la acción de la obra, de manera similar a cómo el prólogo anticipaba un tipo de comedia de la que luego la acción se iría alejando cada vez más. Las mujeres, siquiera en un sentido restringido, pasan de dominadas a dominadoras.

La función de prólogos y epílogos en las obras de teatro ha sido poco tenida en cuenta por la crítica y, sin embargo, en muchos casos, ofrece importantes aportaciones a su interpretación y, en general, su relación con el cuerpo central de la obra, es bastante curiosa: narrativamente, vienen a ser como un avance del papel de actores y director de escena de cada producción, como intérpretes del texto original, pero ya inscrito dentro del texto. Es el texto que se observa a sí mismo, pero no completamente desde dentro ni desde fuera, como si fuera posible que el guión escrito por el dramaturgo pudiera incluir ya los comentarios de actores y espectadores sobre acción, personajes y tema. Prólogo y epílogo llaman nuestra atención sobre el carácter ficcional de lo que se inscribe entre ambos, sobre la preponderancia del lenguaje dramático y su capacidad de construir mundos de ficción verosímiles y creíbles. Pero al igual que el epílogo de *Twelfth Night*, uno de los más complejos de la historia del teatro inglés, estas coletillas aparentemente irrelevantes en *The Rivals* nos avisan de la inestabilidad ontológica del mundo creado, de sus contradicciones y de las direcciones que había podido seguir y ha decidido dejar de lado: en este caso, la comedia puramente aristotélica de sátira y crítica social ha sido abandonada en favor de la

cosmovisión melodramática. La importancia social de las mujeres y hasta su potencial de subversión han quedado soslayados por una aceptación de las normas implícitas o explícitas de la sociedad patriarcal, entre las cuales la más sobresaliente es la máxima de que el amor sólo puede ser aceptable si va acompañado de sentido común financiero. Pero estos aspectos, que pueden ser reinscritos por una determinada representación teatral (el único verdadero “texto dramático” propiamente dicho), forman ya parte del texto escrito, aunque sólo sea marginalmente, en prólogo y epílogo, y, desde los márgenes literales de la obra, rechazan su maniqueísmo ideológico y ponen en duda su estatus ontológico como representación de una verdad externa. No es de extrañar que la mayoría de las producciones contemporáneas excluyan prólogo y epílogo, puesto que su función queda ya comprendida en el papel de los actores, que, de manera más o menos explícita, provocan una tensión ideológica e inestabilidad ontológica entre texto original e interpretación.

La ironía queda completada por el hecho de que sea del personaje de Julia, el más monóticamente serio, virtuoso y melodramático, del que parte esta llamada de atención sobre tensiones y contradicciones inherentes en la estructura temática de la obra. Es como si toda crítica posterior de la obra ya fuera innecesaria, como si, como asegura Derrida, el propio texto incluyese ya su propia desconstrucción.⁴² Concretamente, en *The Rivals*, esta operación consiste en dramatizar, aunque sea desde los márgenes, la posición histórica de transición que ocupa la obra de Sheridan, a medio camino entre dos cosmovisiones artísticas, pero también históricas: una, la actitud típicamente neoplatónica y renacentista que empieza a mostrar síntomas de agotamiento en Inglaterra en el período de la Restauración, pero que aún consigue plasmarse en sus más memorables comedias y que consiste en la afirmación de la autonomía del lenguaje (dramático, literario, artístico) para crear mundos alternativos independientes del mundo fenomenológico que solemos llamar realidad; otra, la platónica, retomada por el romanticismo y el postromanticismo, que limita la función de dichos lenguajes a representar (fiel o infielmente) la denominada, con cierto optimismo, realidad exterior, y cuyo resurgimiento ha sido relacionado aquí con el melodrama. Habrá que esperar más de un siglo, dentro de la historia del teatro británico, para que, desde los nuevos márgenes impuestos por la literatura victoriana, se vuelva a postular la primacía del signo sobre el referente al que confiadamente parecía representar, en la obra de Oscar Wilde, *The Importance of Being Ernest*. Son precisamente actitudes radicales hacia el lenguaje dramático como la propuesta en esta y muchas obras posteriores las que han permitido una revisión de la obra de Sheridan a partir de lo que el texto del siglo XVIII había intentado suprimir.

Tzvetan Todorov, escribiendo sobre la literatura fantástica, género que no podría haber resultado más antipático a *The Rivals* y a la ideología que representa, dice: “literary discourse cannot be true or false, it can only be valid in relation to its own premise”,⁴³ pero ni siquiera esta afirmación va lo suficientemente lejos en el rechazo de la transparencia y univocidad del lenguaje (tema de permanente relevancia en el género fantástico). Como el propio texto de *The Rivals* prueba, sin necesidad de desconstrucción exterior, las premisas del texto no son las únicas que indican la validez de su creación, a no ser que se admita que el texto incluye ya en sí mismo todas las premisas posibles. Como el melodrama estilizado e interiorizado del siglo XX, *The Rivals*, ejemplo arquetípico de obra de transición, evidencia simultáneamente el deseo insoslayable de transparencia del signo dramático y la intransitividad de un lenguaje que, destruida la ilusión, se niega a referirse a otra cosa que no sea a sí

mismo, o, como mucho, a la discursividad de la sociedad que se intenta apropiarse de él y que acaba siendo su víctima. El lenguaje dramático de esta obra sirve, en un primer momento, para expresar la viabilidad de la victoria de la virtud y de su pacto con la ideología burguesa, pero, a la vez, expone a esta ideología, al igual que lo hacía la comedia de la Restauración a la que Sheridan a fin de cuentas sí consigue retornar en el sentido que aquí se sugiere, como un conjunto de trucos y estrategias teatrales que hipócritamente intentan pasar por “la Verdad”.

Notas

1. Sobre las razones que propiciaron la desaparición efectiva de la comedia de la Restauración, ver en español Aránzazu Usandizaga (1988) “El teatro en el siglo XVIII”, en Pilar Hidalgo et al. *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy: Editorial Marfil, págs. 161-69; y Celestino Deleyto (1989) “La comedia de la Restauración”, en Bernd Dietz Ed. *Estudios literarios ingleses. La Restauración, 1660-1700*. Madrid: Cátedra, págs. 134-137.
2. Ver Michael R. Booth, (1975) “Public Taste, the Playwright and the Law”, en Booth et al. *The Revels History of Drama in English. Volume VI, 1750-1880*. London: Methuen, págs. 29-57, especialmente págs. 38-44.
3. Ver Booth, pág. 38.
4. Robert D. Hume (1973) “Goldsmith and Sheridan and the Supposed Revolution of ‘Laughing’ Against ‘Sentimental’ Comedy,” en Paul J. Korshin Ed. *Studies in Change and Revolution: Aspects of English Intellectual History, 1640-1800*. Meston (Yorks): Scholar Press, págs. 238 and 261.
5. Oliver Goldsmith (1986) “An Essay on the Theatre, or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy,” en Walter Friedman Ed. *Collected Works of Oliver Goldsmith*, reproduced in Peter Davison Ed. *Sheridan: Comedies*. London: Macmillan. [1773, 1966], págs. 49-52.
6. Andrew Schiller (1956) “The Restoration Unrestored,” *PMLA*, 71, págs. 694-704; reproducido en Davison, págs. 157-68.
7. Marvin Mudrick (1954) “Restoration Comedy and Later,” en Davison, págs. 55 y 56.
8. Mudrick, pág. 56.
9. Schiller, pág. 166.
10. G.M. Trevelyan (1967) *English Social History*. Harmondsworth: Penguin Books [1942], pág. 354-355.
11. Ver, por ejemplo, Asa Briggs (1979) *The Age of Improvement 1783-1867*. London: Longman [1959], E.J. Hobsbawm (1980) *The Age of Revolution*. London: Sphere Books; o John Burke (1981) *History of England*. London: William Collins & Sons.
12. Asa Briggs (1985) *A Social History of Britain*. Harmondsworth: Penguin Books, pág. 158.
13. Briggs, págs. 165-166.
14. Briggs, pág. 170.
15. Se pueden leer algunos extractos de este discurso en Davison Ed., págs. 25-29, y la totalidad del discurso en Thomas More (1825) *Memoirs of the Life of the Right Honourable Richard Brinsley Sheridan*. Jack D. Durant relaciona temáticamente este discurso con *The School for Scandal* en (1973) “Prudence, Providence and the Direct Road of Wrong: *The School for Scandal* and Sheridan’s Westminster Hall Speech,” *Studies in Burke and His Time*, XV, págs. 241-251.
16. Ver E.P. Thompson (1988) *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth: Penguin. Y J.F.C. Harrison (1989) *Early Victorian Britain*. London: Fontana.
17. Briggs, págs. 176-177.

18. El melodrama vendría a ser, en la perspectiva que propongo, un significativo equivalente de las obras históricas del teatro isabelino, no sólo en ser un género literario típico de un momento histórico concreto, sino también en que el período isabelino podría ser considerado también un período de formación, en el que se asentarían definitivamente la nacionalidad y el nacionalismo ingleses, a partir de la evolución política experimentada por el país a lo largo del siglo XVI y de los éxitos militares durante el reinado de Isabel I. *Henry V*, pese a ser una obra histórica atípica, sería un ejemplo adecuado de cómo el teatro conseguía simultáneamente reflejar y afianzar una ideología determinada. Un estudio comparativo, que cae fuera de los límites del presente trabajo, entre la obra de Shakespeare y, por ejemplo, *The Rivals*, arrojaría, por otra parte, un resumen significativo de las diferencias ideológicas entre los dos períodos.
19. Goldsmith, págs. 50-51.
20. Peter Brooks (1985) *The Melodramatic Imagination*. New York: Columbia University Press [1976], pág. 14.
21. Brooks, pág. 32.
22. Ver Eric Bentley (1964) "Melodrama," en *The Life of the Drama*. Atheneum New York, págs. 195-218, y Robert B. Heilman (1960) "Tragedy and Melodrama," *The Texas Quarterly*, Summer, págs. 36-50, ambos reproducidos en Robert W. Corrigan (1981) *Tragedy: Vision and Form*. [Segunda edición] New York: Harper and Row, págs. 193-215. Y también, Heilman (1968) *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press. Bentley, por ejemplo, divide el teatro en cuatro géneros: melodrama, farsa, tragedia y comedia.
23. Brooks, pág. 15.
24. Sobre el melodrama en el cine, ver, por ejemplo, Christine Gledhill Ed. (1985) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute. Y Robert Lang (1989) *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton University Press. Sobre el cine de Douglas Sirk, ver Jesús González Requena (1986) *La metáfora del espejo*. Valencia/Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
25. Se podría argumentar, por ejemplo, que la primera línea y media de *Twelfth Night* ofrece ya un resumen casi completo de la imaginación melodramática: "If music be the food of love, play on./ Give me excess of it..." Música, amor y exceso son tres de las cuatro o cinco palabras claves del melodrama decimonónico. De hecho, la comedia de Shakespeare encierra un gran potencial melodramático que no sólo anuncia el cambio de sensibilidad literaria y cultural: dentro ya de la historia del melodrama propiamente dicho, anticipa, al mostrar mayor interés por la ambigüedad y reflexividad del lenguaje y por la exploración de la sexualidad, que por la virtud y la moral de la época, los cambios más espectaculares sufridos por el género en las últimas décadas de nuestro siglo.
26. Brooks, pág. 83.
27. Brooks, pág. 92.
28. Es más frecuente la consideración del melodrama como evolución a partir de la tragedia, como en los casos de Bentley, Heilman y otros, pero su relación histórica con la comedia no sólo sirve para explicar la evolución del teatro inglés del siglo XVIII sino también la mutua fertilización que ambos géneros llevan a cabo en el siglo XX.
29. Charles Lamb, con su acostumbrada intuición, critica a los actores de una producción de *The School for Scandal* en el siglo XIX, por convertir la obra de Sheridan en un melodrama (aunque no menciona el término), cuando lo que seguramente habría sucedido es que se explotaría el potencial melodramático de la obra y se intensificarían sus aspectos más evidentes. Ver "On the Artificial Comedy of the Last Century", reproducido en Davison, págs. 137-140.
30. Ver Elizabeth Duthie Ed. (1979) *The Rivals*. London: New Mermaids, Ernest Benn, págs. 3-6. Todas las citas de la obra han sido tomadas de esta edición e irán acompañadas, entre paréntesis, de la referencia concreta.

31. Ver Duthie, págs. xiii-xv.
32. Ello ha llevado a la mayoría de los críticos a decir que el argumento es estático y no existe una estructura puramente cómica en la acción. Ver, p.ej., Duthie, pág. xxix.
33. A.N. Kaul (1970) "A Note on Sheridan," en *The Action of English Comedy: Studies in the Encounter of Abstraction and Experience from Shakespeare to Shaw*. London. Reproducido en Davison, pág. 105.
34. Citado en Roy Porter (1982) *English Society in the Eighteenth Century, The Pelican Social History of Britain*. Harmondsworth: Penguin, pág.38.
35. Esta aproximación es, por supuesto, la premisa básica de la obra de Jacques Derrida, y el punto de partida de la desconstrucción como teoría crítica. Ver, p. ej., Jacques Derrida (1977) *Of Grammatology*. [Trans. Gayatri Chakravorty Spivak] Baltimore: Johns Hopkins University Press [1967]. Y (1978) *Writing and Difference*. [Trans. Alan Bass] London: Routledge & Kegan Paul [1967]. Un buen resumen de las teorías de Derrida y de los métodos críticos de la desconstrucción es Christopher Norris (1982) *Deconstruction: Theory & Practice*. London: Routledge; la actitud hacia el lenguaje sugerida aquí es explicada, especialmente, en págs. 22-32. Terry Eagleton en (1983) *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, págs. 127-150, ofrece una interesante crítica del método derridiano.
36. Ver Julia Kristeva (1974) *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
37. (1775) *Public Ledger*, 18 January, reimpresso en Davison, pág. 82.
38. Ya se ha dicho aquí que Sir Oliver Surface, el rico comerciante que acaba de regresar de la India, es el equivalente moral más claro de Julia en *The School for Scandal*. Las actitudes intolerables hacia el lenguaje de los otros personajes tienen también un "glorioso" equivalente en todos los miembros de la "sociedad" que da nombre a la obra cumbre del autor: aficionadas al escándalo, estos personajes, liderados por Lady Sneerwell y cuyo representante más "puramente" corrupto es Snake, se especializan en inventar historias escandalosas sobre sus conocidos, incluso sobre los propios miembros de la asociación, y presentarlas al resto de la sociedad como verdaderas, distorsionando, por lo tanto, la relación entre lenguaje y realidad de una manera similar a la perpetrada por Lydia. El propio Snake, en una brillante exageración de su papel dramático, sugiere su propia ficcionalidad y total aversión a la verdad: "I live by the badness of my character. I have nothing but my infamy to depend on, and if it were once known that I had been betrayed into an honest action, I should lose every friend I have in the world." R.B.Sheridan en F.W. Bateson Ed. (1979) *The School for Scandal*. London: Ernest Benn, V,iii, págs. 221-224.
39. "Golden poetry" es un término acuñado, para definir las especiales características de la poesía inglesa del siglo XVI, por C.S. Lewis (1979[1954]) *English Literature in the 16th Century*. London: Routledge & Kegan Paul.
40. Joe Orton en John Lahr Ed. (1986) *Diaries*. London: Methuen, pág. 140; la influencia de la comedia de Sheridan en Joe Orton es explorada en profundidad por Juan María Marín Lajusticia (1992) *La tradición de la comedia inglesa en Joe Orton*, tesis doctoral no publicada (Universidad de Zaragoza), cap. 3.
41. Patricia Waugh (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, pág. 88.
42. Ver Eagleton, págs.133-134.
43. Tzvetan Todorov (1973) *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. [Trans. Richard Howard] Ithaca: Cornell University Press, pág. 10.