



Victoria Rico - Estatua

## ¿Qué es la “Comedy of manners”?

Luciana Cisneros

Instituto del Desarrollo Humano, UNGS

La *Comedy of manners*, también conocida con el nombre de *comedia de costumbres*, es un género cimentado y desarrollado, desde finales del siglo XVII hasta el siglo XIX, por dramaturgos ingleses, como Oscar Wilde, Richard Brinsley Sheridan, William Congreve, Oliver Goldsmith, entre otros. El *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* de 1988, de Patrice Pavis, define esta forma de la comedia como “el estudio del comportamiento del hombre en la sociedad, de las diferencias de clase, medio y carácter” (70). Esta definición es apenas una conceptualización sintética del género que acerca al lector a determinados aspectos que podemos contemplar en las obras de los dramaturgos ingleses, como la presencia de las desigualdades en el orden social y la crítica hacia las costumbres y la moral de las clases altas. A diferencia de la conceptualización que nos ofrece Pavis sobre el género, el crítico galés, Raymond Williams, propone en su obra *Sociología de la cultura*, del año 1981, una definición mucho más amplia, donde señala que:

*en la comedia de costumbres podemos reconocer un mundo inequívocamente burgués, en el cual el dinero y la propiedad, más que el poder político de cualquiera de los antiguos tipos, eran lo auténticamente real a diferencias de las pretendidas preocupaciones sociales [...] La comedia de costumbres debe ser considerada como una reconstrucción de la forma dramática para negociar las relaciones decisivamente alteradas de un orden social competitivo, móvil y negociador (151).*

Teniendo en cuenta estas nociones, se puede considerar la *comedia de costumbres* como un género cuyo objetivo se aleja del mero entretenimiento ya que, a través de ella, y mediante el uso de los recursos del humor, tales como la ironía o la sátira, permite dar cuenta de las transformaciones históricas y sociales que ocurrieron en Europa a lo largo de los siglos. De esta manera, podemos señalar que este género no busca juzgar cómo es la realidad, sino que le interesa trazar los usos sociales de un período, como los ambientes, la vida cotidiana, las relaciones entre los sujetos y exponer, ante los ojos del público, problemáticas como las del matrimonio, las apariencias, el uso de enmascaramientos o el lugar que ocupa una mujer dentro de una sociedad determinada. Esto último no es un detalle menor, ya que, durante la Restauración, bajo el reinado de Carlos II, se establece que las mujeres puedan formar parte del auditorio del teatro y del escenario teatral.<sup>1</sup> El público de la época difiere del que conformaba una representación de los privilegios patriarcales, puesto que hasta entonces las mujeres tenían prohibido aparecer en los escenarios teatrales con motivo de un edicto que había firmado, en el año 1558, Sixto V. Sin embargo, se trataba de una prohibición que solo era aplicable en los teatros públicos de la época (Figueira, 2006).

En Inglaterra, durante el siglo XVIII, la producción teatral estaba dirigida a un público privilegiado debido al crecimiento y apogeo de una burguesía cada vez más consolidada a la sombra de una monarquía fuerte, que observaba casi impávida los acontecimientos de la Europa continental, y particularmente de Francia. Ni siquiera los embates de Napoleón alterarían el orden social inglés que, lejos de temblar por la libertad, la igualdad y la fraternidad, se enorgullecía de verse a sí mismo como la muestra de la superioridad del antiguo orden. Las que en ese entonces eran consideradas como meras obras de arte comenzaron a ser reemplazadas por una idea de mediación, cuya pretensión consistía en objetivar los procesos sociales y culturales a través de la subjetividad de los personajes (Williams, 1994).

El teatro se convierte, a partir de entonces, en un espacio propicio para despertar las emociones del público, en tanto es concebido como un ámbito social que visibiliza las críticas a la "nueva" burguesía por medio del uso del lenguaje y se apropia de las vivencias y de la doble moral de los burgueses del período. Así, nos encontramos frente a dos obras que marcan la consolidación y el devenir del

género, *La escuela del escándalo* (1777), de Richard Brinsley Sheridan, y *La importancia de llamarse Ernesto* (1895), de Oscar Wilde, que pueden ser consideradas como dos de las comedias que [mejor] logran expresar y reflejar aquella subjetividad, caracterizando y ridiculizando, por vía del humor, los aspectos superficiales y materiales característicos de la burguesía y su contradictoria relación con los privilegios nobiliarios.

Sheridan, a través de su obra, logra expresar por vía de la sátira una postura crítica respecto de los estamentos de aquel entonces, en los que prevalecía como vicio la difusión malintencionada de chismes y rumores. El personaje femenino de la comedia, Lady Sneerwell, se representa como la maestra de las habladurías y los escándalos, por lo que se va a encargar de difundir distintos cotilleos maliciosos entre los personajes y, al mismo tiempo, nos va a mostrar el daño profundo que puede suscitar una sola palabra. En el primer acto, Lady Sneerwell, parada frente a su tocador, dialoga con Snake sobre un rumor que hicieron circular y que perjudica a Lady Brittle y al Capitán Boastall. En esta conversación, Lady Sneerwell dice lo siguiente:

*...como no soy hipócrita, no niego la satisfacción que deriva del éxito de mis esfuerzos. Herida yo misma, en una época anterior de mi vida, por la lengua venenosa de una calumnia, confieso que desde entonces nada me produjo más placer que rebajar a otros al propio nivel de mi quebrantada reputación (La escuela del escándalo, acto I, escena I, p. 192).*

Asimismo, Sheridan expone de manera crítica las relaciones sustentadas en los convencionalismos sociales, así como la avaricia y el despilfarro de dinero. Con el ingreso a escena de Sir Oliver Surface se refuerzan la hipocresía y las debilidades de los personajes, que terminan por ser desenmascarados a causa de los enredos de la trama. Sir Oliver despliega un plan para probar cómo actúan sus sobrinos, José y Carlos Surface, por lo que se hace pasar por un usurero y por un viejo amigo en bancarrota, llamado Sr. Stanley. Después de dialogar con sus sobrinos bajo su disfraz, decide dejar su herencia a uno de ellos, a José Surface. Sin embargo, descubre con amargura y decepción la verdadera cara de su sobrino:

*Sir Peter, amigo mío, y tú también, Rowley... contemplan allí a mi sobrino mayor. Ya conocen lo que ha recibido hasta ahora de mis larguezas; saben con qué alegría consideraba yo la mitad de mi fortuna como su futuro patrimonio. ¡Juzguen pues de mi amargura, al descubrir que no posee ni sinceridad, ni caridad, ni gratitud! (La escuela del escándalo, acto V, escena III, p. 273)*

De esta manera, la comedia nos muestra un mundo verdaderamente burgués, donde el dinero y la propiedad están siempre por sobre las –pretendidas– preocupaciones sociales.

Por su parte, en la comedia de Wilde se pueden apreciar los contrastes de la sociedad victoriana, la cual fluctúa entre la opulencia, fruto del extraordinario poder económico de las clases dominantes, y la pobreza de las clases bajas. Esta desigualdad se representa en la obra por medio de personajes como el de Lady Bracknell, quien será el pilar de la aristocracia; su sobrino Algernon, quien reniega de las costumbres y comportamientos de las clases altas; y Lane, el sirviente, a quien podemos señalar en el otro extremo como representante de la clase trabajadora. Si nos detenemos en la figura de Lane, podemos apreciar que, para la aristocracia, el sirviente forma parte de una clase social “inferior”. Durante la conversación que mantiene con su criado respecto al matrimonio, Algernon es el encargado de manifestar abiertamente la existencia de esta desigualdad entre las clases sociales. De ese modo, sostiene que las clases inferiores deberían dar un buen ejemplo:

*La opinión que tiene Lane del matrimonio parece algo relajada. En verdad, si las clases inferiores no dan un buen ejemplo, ¿qué utilidad tienen en este mundo? Como clases, parece que no tienen en absoluto ningún sentido de responsabilidad moral. (La importancia de llamarse Ernesto, acto I, p.7).*

Por su parte, Jack es un personaje que también será cuestionado por las clases altas, particularmente por Lady Bracknell. Ella es quien se va a encargar de indagar en los orígenes de Jack, y su condición de huérfano será considerada como una “ofensa” para la mentalidad de las clases dominantes. En la siguiente cita, podemos observar cómo Lady Bracknell cuestiona el pasado de Jack. En otras palabras, el abandono que sufrió de niño puede ser motivo para “ocultar una indiscreción”:

*...el guardarropa de una estación de ferrocarril podría servir para ocultar una indiscreción social, y realmente es muy factible que haya sido utilizado para ese propósito antes de ahora; sin embargo, difícilmente puede ser considerada como una base segura para un reconocimiento en la buena sociedad (La importancia de llamarse Ernesto, acto I, p.20).*

Las palabras de Lady Bracknell nos permiten afirmar que todo buen ciudadano debe mostrar una conducta recta y honesta, aunque estas virtudes fueran sólo una apariencia. Es así como, podemos apreciar que las comedias de Sheridan y de Wilde se dirigen hacia la desaprobación de los vicios de la sociedad y ponen de relieve las relaciones sustentadas en los convencionalismos. Ambas obras recogen

las críticas sociales, ya sea por medio de la sátira o de la ironía para expresar su descontento acerca de la estructura social y el contexto político de la época. De modo que la representación de la realidad es un elemento crucial para conocer aquel escenario y a sus protagonistas.

### **El sentimentalismo y las apariencias en la comedia de costumbres**

Richard Brinsley Sheridan fue un dramaturgo irlandés y director del teatro Drury Lane durante varios años de su vida. En este teatro, Sheridan estrenó su más reconocida comedia, *La escuela del escándalo*, en el año 1777, y la farsa *El crítico*, en 1779. Si nos detenemos en la comedia de Sheridan, podemos apreciar que, a través de ella, se exponen las debilidades de la época y se ponen en perspectiva aspectos propios de la clase burguesa, debido a que la representación escénica se convierte en un ámbito de intercambio social. David Hirst, en su obra *Comedy of manners* (1979), nos señala que “Sheridan profesaba oponerse al sentimentalismo de la comedia de finales del siglo XVIII y, por tanto, parodia las actitudes románticas convencionales mientras adopta un estilo que imita el drama del siglo anterior” (44). El dramaturgo, lejos de evitar el sentimentalismo, anticipa el melodrama del próximo siglo, especialmente en el desenlace de su comedia. Al final de la obra, se pone al descubierto las mentiras de Lady Sneerwell y su cómplice, José Surface. Estos personajes habían hecho circular, de forma maliciosa, el rumor de una posible aventura amorosa entre Carlos Surface – hermano de José Surface– y Lady Teazle –mujer de Sir Peter Teazle–. El agravio provoca en María –pupila de Sir Peter Teazle– un sentimiento de tristeza, por lo que se niega a dar la mano en matrimonio a Carlos Surface. Frente a esta situación, José Surface decide poner fin a las mentiras y hacer justicia con el fin de desenmascarar a Lady Sneerwell. Una vez logrado esto último, los jóvenes amantes caen en los brazos del otro, y el marido, Sir. Peter Teazle, les dice: “y que vivan en tan feliz armonía como la que nos proponemos Lady Teazle y yo” (*La escuela del escándalo*, acto V, escena III, p. 277).

Por su parte, en concomitancia con la declinación de la moral victoriana, en *La importancia de llamarse Ernesto*, Oscar Wilde profundiza la cuestión de las “apariencias” que entran en juego no solo en la representación de los personajes, sino también en el título de la obra y en el mismo género. Si nos detenemos en la representación de los personajes, podemos advertir que Wilde emplea situaciones que son absurdas y exageradas, utiliza un lenguaje sin sentido, un humor paradójico y juega con las ilusiones que son creadas por las apariencias. Un ejemplo de ello se advierte en los personajes masculinos Jack y Algernon, ya que aparentan ser otra persona y asumen una nueva identidad con el fin de conseguir el amor de sus mujeres, Gwendolen y Cecily, respectivamente.

Es importante destacar que la comedia de Wilde se desarrolla en el marco de una sociedad victoriana “dominada” por las convenciones sociales, conservadora y habituada a vivir bajo las apariencias y la doble moral. En este sentido, los personajes masculinos nos conducen hacia una suerte de “libertinaje” en oposición a las figuras femeninas, por lo que se observa la invención de una doble vida y una duplicidad de la identidad. Esto último lo podemos encontrar cuando Jack afirma a Algernon que “en la ciudad mi nombre es Ernesto, y en el campo me conocen como Jack” (*La importancia de llamarse Ernesto*, acto I, p. 10). De esta manera, la identidad masculina se concibe como un “modo de actuación” y el individuo es un “yo” cambiante. En palabras de Ramos (2004), “los personajes masculinos principales, Jack y Algernon, presentan una relación de identidad fluctuante” (379). Esta doble identidad se refuerza externamente por medio de los elementos materiales, como la tarjeta de presentación, la cigarrera, la indumentaria, el billete de primera clase y la bolsa de mano. De este modo, observamos que en la comedia hay un enmascaramiento de los personajes masculinos.

Bastiat (2010) reflexiona sobre este juego de ilusiones que crea Wilde por medio de las apariencias y afirma que estas no están presentes, únicamente, en la identidad y enmascaramientos de los personajes, sino también en el interior del género literario. Es así como afirma que:

*la elección del género parece decir cuidado con las apariencias, que es uno de los temas de la obra. Tiene todos los elementos de una comedia de costumbres: el título utilizado como remate, el problema del matrimonio, el niño huérfano, la cuestión de la doble vida, el estilo del lenguaje altamente formalizado, los rápidos intercambios verbales y las muchas entradas y salidas. Por tanto, la obra parece una comedia de costumbres, pero es otra cosa (4).*

El aporte de Bastiat nos invita a reflexionar sobre las estrategias a las que recurre el escritor con el fin de desafiar las normas sociales, los estereotipos sexuales y las representaciones de género de su tiempo, sin dejar de complacer a la alta sociedad aristocrática de Londres (Bastiat, 2010). Para ocultar el ataque hacia el orden y al discurso social, Wilde apela a la risa de los espectadores ingleses. Logra esto último porque recurre a las formas populares del melodrama, de la farsa y de la sátira social, dando origen a un nuevo género de la comedia: la “parodia de género”. En este sentido, podemos observar que el escritor realiza una fusión de diversos subgéneros, lo que permite que su obra sea reconocida como una de las comedias originales de su época. Hirst (1979) señala que el escritor inglés “fue más allá que Gilbert al darle la vuelta a las convenciones del melodrama y, al hacerlo, convirtió en burlesco los pasajes emocionales peligrosamente pesados y las coincidencias inverosímiles típicas del género” (54). Es así como, al rechazar un

género específico, al oponerse al estilo naturalista y a las formas tradicionales del teatro de su época (Bastiat, 2010), el dramaturgo produce un discurso sobre el arte teatral.

Podemos concluir que Sheridan y Wilde utilizan el teatro como medio de expresión para cuestionar, rebelarse y burlarse de los códigos sociales, artificiales e hipócritas de su clase. El teatro ocupa un lugar fundamental en la configuración de los procesos políticos y sociales de una época determinada, por lo que la comedia de costumbres no puede ser entendida de manera aislada sino como consecuencia de procesos anteriores.

<sup>1</sup> Según sostiene Figueira (2006), la prohibición de las mujeres respecto a su participación en el ámbito teatral tiene sus orígenes en el período isabelino y se extiende hasta el reinado de Carlos II, durante la Restauración. Bajo este reinado, las mujeres comienzan a aparecer en el escenario inglés, a diferencia de lo que sucedía con la Reina Isabel I, en cuya época los personajes femeninos eran interpretados por hombres y niños.

### **Bibliografía citada**

BASTIAT, B. (2010) "*The Importance of Being Earnest* (1895) by Oscar Wilde: Conformity and Resistance in Victorian Society". *Cahiers victoriens et édouardiens* 72 Automne.

FIGUEIRA, M. (2006) "El carácter aristocrático del teatro de la Restauración inglesa. Desmitificación y popularización de un género". *Garzoa*: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, ISSN 1577-8932, N°. 6

HIRST, D. (1979) *Comedy of manners*. Routledge: New York.

PAVIS, P. (1996) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Dunod: París.

RAMOS GAY, I. (2004) *Farsas, dobles y simetrías en George Feydeau y Oscar Wilde. De Monsieur Chasse! a The importance of being Ernest*. Universidad de Valencia.

WILLIAMS, R. (1981) *Sociología de la cultura*. Ediciones Paidós: Buenos Aires.

### **Corpus literario citado**

SHERIDAN, R. (1955) *La escuela del escándalo*. Trad. de José Ferraris. Buenos Aires: Losange. WILDE, O. (2012) *La importancia de llamarse Ernesto*. Buenos Aires: Ediciones Leyendas.

ESCRITO POR

## Luciana Cisneros