

## INDICE

<b>PREFACIO.....</b>	<b>9</b>
<b>0. INTRODUCCIÓN: GÉNERO Y DISCURSO EN LA COMEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA .....</b>	<b>11</b>
<b>1. LA SEXUALIZACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO: HACIA LOS DISCURSOS FEMENINOS Y MASCULINOS.....</b>	<b>27</b>
1.1. EL DISCURSO LITERARIO: EL INDIVIDUO EN EL INTERIOR DE UN DISCURSO SOCIAL ..	27
1.2. LA LITERATURA, DISCURSO SEXUALIZADO .....	32
1.3. LA NOCIÓN DE IDENTIDAD .....	34
1.4. FUNDAMENTOS LINGÜÍSTICOS DE LA DIFERENCIA SEXUAL .....	36
1.5. HACIA LOS DISCURSOS FEMENINOS Y MASCULINOS .....	40
1.6. EL DISCURSO SEXUAL COMO PODER.....	42
1.7. DISCURSO SEXUALIZADO Y PERSONAJES DRAMÁTICOS .....	44
<b>2. LOS DISCURSOS DE LA RESTAURACIÓN .....</b>	<b>47</b>
2.1. INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE DE LA RESTAURACIÓN .....	47
2.1.1. <i>La prosa inglesa del siglo XVII. Filosofía del lenguaje durante la Restauración.....</i>	<i>47</i>
2.2. EL DISCURSO CÓMICO .....	52
2.2.1. <i>Algunas nociones sobre lo cómico .....</i>	<i>52</i>
2.2.2. <i>Algunas tradiciones cómicas.....</i>	<i>55</i>
2.3. EL DISCURSO FEMENINO EMERGENTE: LAS ACTRICES EN LA RESTAURACIÓN.....	59
2.4. EL DISCURSO AMOROSO CODIFICADO: LOS MANUALES DE CONDUCTA.....	63
2.4.1. <i>“Words ...as delightful as beads to a savage”: La fascinación por la conversación.....</i>	<i>63</i>
2.4.2. <i>Manuales de cortesía, de conducta y de conversación.....</i>	<i>64</i>
<b>3. LOS TERRITORIOS DE LO OBSCENO.....</b>	<b>69</b>
3.1. OBSCENIDAD Y LITERATURA.....	69
3.1.1. <i>Obscenidad y pornografía.....</i>	<i>69</i>
3.1.2. <i>La obscenidad en la literatura .....</i>	<i>71</i>

3.2. LA COMEDIA DE LA RESTAURACIÓN: LOS TERRITORIOS DE LO OBSCENO .....	73
3.2.1. <i>El discurso amoroso, discurso carnavalesco</i> .....	73
3.2.2. <i>Libertinos, adúlteras, dramas oscuros: el lenguaje de la lujuria en la comedia de la Restauración</i> .....	75
<b>4. ENTRE LA METÁFORA Y EL SÍMBOLO .....</b>	<b>81</b>
4.1. LA METÁFORA, FENÓMENO UNIVERSAL: DE LA METÁFORA AL SÍMBOLO .....	81
4.2. LA COMEDIA DE LA RESTAURACIÓN, ENTRE LA METÁFORA Y EL SÍMBOLO .....	84
4.2.1. <i>Los personajes de la Restauración y su conciencia metafórica</i> .....	84
4.2.2. <i>'Nombrar' los personajes: el símbolo codificado</i> .....	86
<b>5. EL DISCURSO AMBIGUO Y LA IRONÍA.....</b>	<b>91</b>
5.1. LA COMEDIA DE LA RESTAURACIÓN: <i>DOUBLE ENTENDRE</i> , LA MÁSCARA, LA MENTIRA. LO AMBIGUO COMO ESTRATEGIA .....	91
5.2. UNAS PALABRAS SOBRE LA IRONÍA. LA IRONÍA DRAMÁTICA.....	103
<b>6. CONCLUSIÓN: GÉNERO COMO CONFLICTO DISCURSIVO .....</b>	<b>107</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>129</b>

## PREFACIO

Estas páginas son un extracto de mi tesis doctoral, titulada *Género y conflicto discursivo en los personajes cómicos de Etherege, Wycherley y Congreve*, dirigida por el Dr. Juan José Calvo García de Leonardo. Dicha tesis fue defendida en la Facultad de Filología de la Universitat de València durante el curso académico 1996/97. Quiero expresar mi agradecimiento a muchas personas: al Dr. Juan José Calvo, por dirigir esta tesis y por su amistad; a los miembros del tribunal que tan generosamente la juzgaron (Dres. Lola Jiménez, Vicent Salvador, Patricia Bou, Keith Gregor y Brigitte Jirku); a los compañeros y compañeras de la Unidad Docente de Lengua Inglesa (Dres. Barry Pennock, Peter Vickers, Miguel Fuster, Patricia Bou, Carmina Gregori, Vicent Andreu, María José Coperías, etc.) por su amistad, su ayuda y su estímulo constante; al Profesor Francisco Fernández por su impulso decidido a los estudios de lingüística inglesa en esta Universidad, como organizador del *Curso de Estudios Ingleses* y como coordinador de una iniciativa editorial que –bajo el título genérico de *Studies in English Language and Linguistics* (SELL)– ofrece una revista anual y acoge monografías como la presente. Deseo, finalmente, hacer público mi agradecimiento a mi mujer, Beatriz, y a mis hijas, Beatriz y Cristina; a mis padres; y a todas aquellas personas que –consciente o inconscientemente– han inspirado alguna de las múltiples fases de este trabajo.

Comoquiera que, por mucho que se odie al lector o lectora, no se puede invadir la intimidad de nadie con seiscientas páginas de prosa académica, he sometido mi tesis doctoral a un severo régimen de adelgazamiento, para hacer de una larga disertación académica un breve y práctico documento de trabajo. He tratado de mantener todas las intuiciones, convicciones y hasta dudas del original, pero he eliminado la práctica totalidad de las citas críticas y textuales. Lo que queda –un cuerpo más flexible y esbelto que el original, tras obligada dieta– es un armazón de reflexiones teórico-prácticas sobre el análisis de género sexual y sobre los mecanismos de sexualización del discurso. Confío en que ello ayude a cimentar los estudios –todavía incipientes en esta Universidad– sobre género sexual y lenguaje.



## 0. INTRODUCCIÓN: GÉNERO Y DISCURSO EN LA COMEDIA DE LA RESTAURACIÓN INGLESA

Es grato comprobar que en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de esta Universidad, y en concreto en la Unidad Docente de Lengua Inglesa, se vienen, desde hace ya unos años, prodigando los estudios aplicados sobre análisis del discurso, pragmática o estilística: se investigan los mecanismos discursivos de épocas y tradiciones (literarias y no literarias) muy diversas, de variadas modalidades textuales. Este libro quiere dar continuidad a dichos trabajos y propone extender algunos de los postulados del análisis del discurso y de los estudios de género sexual al periodo de la Restauración inglesa, periodo que ha suscitado entre nosotros escasísima atención crítica y que, sin embargo, posee una importancia fundamental: a finales del siglo XVII podemos situar la génesis de nuestra edad moderna, el nacimiento de una prosa utilitaria y racional que nos conduce al inglés actual, el comienzo de un proceso de discursivización del sexo que ayudará a redefinir conceptos tan complejos como feminidad o masculinidad, etc. Mi interés será situar a los personajes dramáticos femeninos y masculinos –ya se trate de *wits* o *fops*, de héroes o villanos, de personajes ricos o estereotipos– frente a frente: frente al lenguaje, frente a la significación y frente a la escena. Y, fundamentalmente, frente al discurso de su propia sexualidad, ese gran discurso que –acaso– los convierte en personajes. Cómo hablan los personajes cómicos de finales del siglo XVII y cómo –en definitiva– se plasman los personajes cómicos en proyectos de mundo y en discursos sexualizados. Y qué mejor forma de hacerlo que rescatando de los textos cómicos de Etherege, Wycherley y Congreve<sup>1</sup> la dialéctica de los personajes dibujándose

---

<sup>1</sup> Las comedias objeto de estudio son las producciones cómicas completas de George Etherege (*The Comical Revenge; or, Love in a Tub* (1664); *She Wou'd if She Cou'd* (1669); y *The Man of Mode; or, Sir Fopling Flutter* (1676)), William Wycherley (*Love in a Wood; or, St. James's Park* (1671); *The Gentleman Dancing-Master* (1672); *The Country Wife* (1675); y *The Plain Dealer* (1676)) y de William Congreve [*The Old Batchelour* (1693); *The Double Dealer* (1694); *Love for Love* (1695); y *The Way of the World* (1700)]. Las citas textuales contenidas en este trabajo provienen en su totalidad de las siguientes ediciones: *The Plays of Sir George Etherege*, ed. Michael Corder, Cambridge: Cambridge University Press, 1982; *The plays of William Wycherley*, ed. Peter Holland, Cambridge: Cambridge University Press, 1981; y *Comedies: The Old Batchelour, The Double Dealer, Love for Love, The Way of the World*, ed. Patrick Lyons, Londres: Macmillan, 1982.

frente al gran discurso de la sexualidad, ese discurso que sitúa a cada uno en su sitio, está pleno de vaivenes y constituye –a nuestro entender– la propia dinámica de la comedia de la Restauración. Los discursos femeninos y masculinos constituyen, en los autores citados, unos discursos múltiples que nos ayudarán a apuntar hacia la dialéctica del sexo, del poder y, finalmente, del propio lenguaje como generador de impulsos cómicos, de impulsos vitales. El sexo, en las comedias inglesas de los albores de la edad moderna, constituye un discurso complejo y universal con sus normas y sus silencios, sus mecanismos retóricos y su visión de mundo.

Lord T.B. Maucalay, en unas líneas memorables, nos advertía desde el siglo XIX, con pavor no disimulado, que la Restauración “is a disgrace to our language and our national character. It is clever, indeed, and very entertaining; but it is, in the most emphatic sense of the words, ‘earthly, sensual, devilish’” (1840-41: 493). El mundo de la Restauración, prosigue Macaulay, es un mundo alejado del imperio de la moral; en ese mundo, el dramaturgo es “the mouthpiece of the most deeply corrupted part of a corrupted society”. (1840-41: 500) Sin llegar a estos extremos pintorescos, otros críticos (Knights 1937; Nicoll 1923; Wain 1956) han menospreciado o relegado el periodo de la Restauración a los confines de la historia cultural: la Restauración es una especie de *cul de sac* histórico y literario. Pese a ello, ya desde obras como *Comedy of Manners* (1913) de John Palmer o *Restoration Comedy, 1660-1720* (1924) de Bonamy Dobrée, se viene aceptando la respetabilidad de dicha tradición dramática y la singularidad de sus autores. En realidad, la Restauración implica el regreso, tras los años de guerra civil, a los cauces de la historia inglesa y, simultáneamente, el comienzo de una nueva era. Un periodo fértil, contradictorio, ambiguo. A esta ambigüedad de fondo, el clima intelectual de la Restauración añade valores fundamentales para la comprensión de la literatura de la época como el escepticismo, el libertinaje como filosofía vital, el maquiavelismo, la glorificación de la experiencia, etc.

Filósofos como Thomas Hobbes o John Locke ayudaron a definir el clima moral de la época. Thomas Hobbes ejerció una enorme influencia en los escritores y en la sociedad inglesa desde mediados del siglo XVII. Con su obra *Leviathan* (1651) trataba de definir los principios básicos del buen gobierno para así alejar el fantasma de una nueva guerra civil. Hobbes considera al ser humano como simple materia en movimiento: la consecuencia filosófica y vital es que responde ante los estímulos con el objetivo de saciar y satisfacer sus apetitos y evitar el dolor. En su estado natural el ser humano es competitivo y feroz, y su objetivo primordial es el deseo de poder. Es, por tanto, una especie de predador amoral en un universo de leyes abstractas. Las obras de Etherege o Wycherley están pobladas de personajes *hobbesianos* (pensemos en Horner o Dorimant, pero también en Lady Fidget o en Olivia) que luchan denodadamente por esta-

blecer su supremacía o, en definitiva, su poder. Poder que se mide de muchas maneras: prestigio social, reputación, dominio psicológico, inteligencia o conquista sexual. Obras como *The Country Wife*, según Hallett (1973), es una sátira a la sociedad londinense del último cuarto del siglo XVII que se sustentaba sobre algunos pilares derivados de la filosofía de Hobbes, entre los que podemos destacar la teoría del contrato social, la hipocresía, el estado de guerra de todos contra todos, el estado natural en oposición al contrato social, el uso del miedo por parte del poder, etc. Hobbes consideraba que para triunfar en los difíciles caminos de la vida, se hace necesario el disimulo o la hipocresía como arma fundamental.

*An Essay Concerning Human Understanding* (1690) es una vasta reflexión de John Locke (iniciada hacia 1670) sobre el conocimiento humano. Una de sus tesis centrales señala que nuestras ideas provienen de la experiencia, oponiéndose por tanto a la doctrina que establece que nuestras ideas son innatas. Somos, en realidad, unas *tabulae rasae* sobre las que la experiencia esculpirá sus marcas. Ello justifica la existencia de una Prue sobre la que Tattle imprimirá (apresuradamente) el código lingüístico-amoroso de la Restauración. Locke pensaba que no hay principios morales o prácticos innatos, pues no existe acuerdo sobre ellos. Lo que es depravación o vicio para unos, para otros es virtud excelsa. Lo que algunos ven como vicio y triunfo social en Horner, otros lo consideran un comportamiento abyecto y repugnante.

El libertinaje, más que una doctrina sexual o del placer, es una filosofía de vida. El libertinaje defiende el antirracionalismo y rechaza el concepto medieval y renacentista de orden universal: considera las leyes y las instituciones humanas como algo artificial y reivindica los valores supremos de la libertad y el placer. Los libertinos mantienen un concepto naturalista del amor, que reducen al mero apetito físico o carnal: por tanto, son enemigos tanto de convenciones como el amor cortés e instituciones como el matrimonio, que constituye un impedimento artificial a la libertad amorosa. El libertino afirma el placer como único fin en su vida y, en cierta manera, constituyen una especie de negativo de la devoción religiosa: el libertinaje es “una religión al revés” (Paz 1993: 24). Sin embargo, y al igual que los religiosos solitarios, “niegan a la reproducción y son tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente o irreal” (Paz 1993: 21). El libertino necesita siempre a su objeto y acaba convertido en víctima de su propia víctima, en esclavo de su seducción. Don Juan o Horner acaban convertidos en meros artefactos que repiten mecánicamente los rituales del placer.

El teatro cómico de la Restauración no puede considerarse como un bloque homogéneo, sino que cabe señalar múltiples tipologías (véase Hume 1976) y autores y estilos muy diversos. Pero, entre tanta diversidad, sí podemos observar una tradición cómica dominante, bastante uniforme, denominada *comedy of*

*manners* o “comedia de costumbres” (Hirst 1979: 6), que se extiende, aproximadamente, desde *The Comical Revenge: Or, Love in a Tub* (1664), de Sir George Etherege, hasta obras tardías como *The Beaux Stratagem* (1707), de George Farquhar. Años antes, en 1700, se había producido el momento culminante de dicha tradición cómica, con el estreno de *The Way of the World*, de William Congreve, considerada como su formulación más perfecta y acabada. Entre los principales cultivadores cabe destacar a George Etherege, William Wycherley, William Congreve, Sir John Vanbrugh, George Farquhar, Richard Southerne o Thomas Shadwell. La comedia de costumbres de la Restauración se nos presenta fundamentalmente como “a satiric view of man’s discrepancies between his ideals and his achievement” (Scouten 1966: 68), y algunas de sus oposiciones básicas giran en torno al sexo y a la seducción amorosa (triunfadores/perdedores en el torneo del amor), al ingenio (*truewits/witwouds* o *witlesses*), al campo y la ciudad, la mojigatería y el libertinaje, los impulsos naturales y la socialización de los mismos, etc.

Robert D. Hume no asigna ningún valor subversivo o desestabilizador a las comedias de la Restauración, que parecen reflejar, en opinión mayoritaria de los críticos, una ética libertina, aristocrática, cortesana. Las comedias de la Restauración son, habitualmente, juegos triviales, intrascendentes en torno al amor y el sexo. En ellas los personajes bordean conscientemente el vicio, ponen a prueba los límites morales de los espectadores con argumentos y temáticas ni morales ni inmorales sino voluntariamente espectaculares. Las comedias de la Restauración desean mostrar, más que censurar, la virtud y el vicio, la sabiduría y la ignorancia. Persiguen edificar un discurso elegante y escurridizo, brillante e ingenioso.

James Thompson (1984), en su estudio fundamental sobre Wycherley, afirma que las obras de éste exploran, más allá de otras consideraciones, la propia práctica y sustancia del discurso. Se nos antoja éste un punto de partida fundamental: toda la comedia de la Restauración, casi sin excepción alguna, es una exploración de las posibilidades del discurso. Algunas comedias, como *Love in a Wood*, obra primeriza de Wycherley y que parece un torpe ejercicio de estilo, son ya una investigación del caos del discurso. En sus páginas Wycherley ha creado una confusa –aunque virtuosista– cadena discursiva, desde los sermones puritanos (*Lady Flippant*) hasta la chabacanería o el afrancesamiento (*Monsieur de Paris*), desde la estupidez (*Dapperwit*) hasta el lenguaje ingenioso (*Christina*). William Congreve constituye un caso similar. Alan Roper (1971: 172) señala que, en obras como *The Old Bachelor*, la acción principal, las peripecias principales, las determina el lenguaje. El discurso, su producción, su control y los conflictos que de ello se derivan, son parte de la propia esencia de la comedia de la Restauración, y de manera fundamental, el discurso sexualizado.

El personaje es la unidad de la obra dramática (así como de la narración), tanto del texto literario como del texto espectacular. En el personaje confluyen diversas dimensiones textuales y extratextuales: a un indudable valor sintáctico se agrega un valor semántico y unas relaciones pragmáticas. Los personajes cómicos, para serlo, han de mostrar alguna carencia, alguna ignorancia significativa. Los propios textos dramáticos establecen un umbral de conocimiento dramático mínimo para que algunos de sus personajes (aquellos personajes plenos o poliédricos) lo franqueen y otros (los personajes deficientes) queden atrapados en el discurso cómico. Se establece así una línea divisoria entre deficiencia y suficiencia dramática que no habremos de olvidar. En la Restauración, en concreto, será el mundo elegante, el mundo de la urbanidad londinense el que fije esta línea divisoria: en el conocimiento/desconocimiento de sus reglas, de sus comportamientos, de sus discursos. Según algunos críticos, como Pfister (1984), los personajes de tradiciones como el drama medieval, la comedia de los humores jonsoniana o la *comedy of manners* de finales del siglo XVII apenas modifican su comportamiento en las obras en que aparecen. Son personajes fundamentalmente estáticos, sin profundidad, sin conciencia; si en alguna ocasión modifican en algo sus actitudes, se trata de una conversión fulminante, como respondiendo a una necesidad de la trama antes que a una motivación psicológica. Su carácter estático podría tener una lectura moral o teológica: se trata de personajes con un lugar predeterminado en el universo eterno e inmutable ordenado por Dios.

A.V. Persson (1975: 15-21) formula con precisión los tipos de personajes que aparecen en el espectro cómico. La comedia, viene a decirnos, presenta un abismo entre personajes principales y secundarios. Los primeros son ingeniosos, los segundos artificiales. Obviamente, la comedia, por su acento primordial en la ridiculización del vicio y la afectación, presenta una galería ínfima de los primeros y una galería mucho más notable de los segundos. Persson distingue entre caricaturas, *humor characters*, moralidades y tipos. La caricatura es “a ludicrous and grotesque representation of man’s most characteristic features” (1975: 20) y con harta frecuencia sirve para humillar al personaje. Los *humor characters* presentan contornos más definidos que la caricatura, aunque presenta una distorsión similar de los rasgos morales humanos. “In humor characters we are presented with the exaggeration of mental dispositions and inclinations which usually point out lack of reason and good sense” (1975: 20). Las moralidades son personajes que tienen por objeto exponer los vicios al ridículo. En la Edad Media, la figura del vicio encarnaba conceptos abstractos inadecuados o criticables. Finalmente, los tipos basan su entidad como personajes en la simplificación de rasgos físicos o espirituales y en la repetición constante. Pese a esta clasificación, convendrá advertir que los personajes dramáticos son combina-

ciones inestables y desiguales de tipos característicos, de rasgos individuales, de proyecciones estilísticas.

La comedia de la Restauración es, antes que nada, un vasto manual – limitado en sus contenidos pero sistemático– de conversación galante de las clases acomodadas, que se gozan al verse reflejadas en los textos y se admiran sin pudor en la escena contemporánea. La comedia de la Restauración es una amplia investigación de los límites de la conversación social, donde el sexo (el discurso sexualizado) se rescribe sin pudor y sin pausa. Personajes como Horner o Dorimant recorren prácticamente todos los mecanismos fundamentales de producción discursiva, de la ironía a la obscenidad, de la ambigüedad a la metáfora. Sus lenguajes son ricos, abundantes, contradictorios, estimulantes. Son los lenguajes hegemónicos, los lenguajes ricos de la Restauración, plenos de ingenio (*wit*), término complejo que oscila entre la agudeza, el entendimiento o la inteligencia. Por contra, muchos otros personajes, en manos de sus creadores, son marionetas, caricaturas, estereotipos. Son, en una palabra, “tipos” cómicos definidos por la tradición y con un mínimo sustento verbal: ello queda certificado en nombres como Mrs. Gazette, Mrs. Caution, Fidelity, Maskwell o Mrs. Rich.

La dimensión sexual afecta y define a los personajes en Etherege, Wycherley y Congreve; el amor y el sexo, de hecho, los constituyen como personajes o, por contra, los relegan a los confines del discurso, a la ignorancia, a la mueca cruel. El discurso sexual, en la comedia de la Restauración, es rico en inflexiones: es discurso de discursos. Los personajes con ideas o recursos se enfrentan de manera plena a él (Horner, Dorimant, Fidget o Angelica), bien para degradarlo o para ensalzarlo. Quienes no responden de manera vital y plena ante el sexo o la seducción, son seres subsidiarios: su discurso amoroso y su lenguaje van parejos y ponen límites a sus propia pobreza caracteriológica. Autores como Etherege, Wycherley o Congreve ofrecen formas genuinas, innovadoras, plenas de fuerza, de sexualizar los discursos sociales (sorprendentemente homogéneos) que produjeron las últimas décadas del siglo XVII. En la comedia de la Restauración – que presenta, fundamentalmente, una trama sexual, agresiva y antirromántica (Birdsall 1959: 21-22)– el sexo (y el amor) y el discurso son dos entidades inseparables. En la Restauración, mucho más que en otras tradiciones cómicas, el discurso sexual de cada personaje se convertirá en su distintivo dramático. Los vencedores en el torneo galante que es la comedia de la Restauración son los personajes con más estilo, con más recursos estilísticos, con un mayor ingenio.

En el Capítulo 1 proporcionaremos una introducción al género discursivo, a esos proyectos plurales de discursos femeninos y masculinos. En el Apartado 1 haremos referencia a cómo los estudios lingüísticos han ido progresivamente privilegiando el carácter social, pragmático y productivo del discurso. Todo

texto literario nos muestra, en definitiva, la emergencia del individuo en el interior de una compleja red de discursos sociales, como resultado de una red plural de relaciones dinámicas. La noción de *discurso* (noción vaga pero enormemente productiva) nos llevará al Apartado 2, en que básicamente consideraremos la literatura como una fuente profunda de la que surgen una multitud de voces femeninas y de voces masculinas, en un torbellino conflictivo. La diferencia sexual (y su discursivización) es uno de los ejes fundamentales de toda obra literaria. Cabe, en este aspecto, distinguir entre los conceptos de sexo y género: el primero expresa una realidad biológica, mientras que el segundo expresa una construcción cultural, ideológica, discursiva. Como señala Butler (1990: 7):

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts.

En toda palabra (y con más razón la palabra literaria o artística) aflora la rivalidad entre lo femenino y lo masculino, la presencia de una compleja identidad sexualizada. En el Apartado 3 se centrará en la noción de identidad y en la sexuación de dicha identidad. El psicoanálisis ha situado la diferencia entre lo masculino y lo femenino en fenómenos y conceptos tan arriesgados (y esencialistas) como el falo o el complejo de castración. La mujer se ha convertido en una proyección abstracta de sí misma (femineidad, identidad femenina), en base metafórica de los deseos masculinos, en negación del discurso masculino, etc. En el estudio de todo texto literario hay que rescatar la inscripción del sujeto (femenino o masculino) en él, el proceso de construcción de la identidad sexual que todo texto nos propone.

En el Apartado 4 sintetizamos algunos de los fundamentos lingüísticos de la diferencia sexual. Destacan, en primer lugar, aquellas impresiones o aquellos prejuicios (que afectan a los órdenes fonológico, gramatical, léxico o pragmático) que se han venido perpetuando desde tiempos inmemoriales y que han sido, incluso, fortalecidos por lingüistas tan prestigiosos como Otto Jespersen o Robin Lakoff. Según estos prejuicios, la mujer posee un lenguaje más educado, más conservador, más deficiente gramaticalmente, etc. que el de los hombres. La mujer, asimismo, según una larga tradición clásica, representa la mentira y la artificiosidad, la seducción y la ambivalencia. Frente al de la mujer, el lenguaje del hombre representaría la innovación, el riesgo, los registros coloquiales, la aportación sustancial a la conversación, etc. Aportaciones y estudios contempo-

ráneos, procedentes del análisis conversacional, de la pragmática o de los distintos feminismos, prefieren apuntar hacia otra dialéctica. En definitiva, hombres y mujeres, si no poseen dos lenguajes distintos, sí al menos dibujan dos estrategias distintas de hablar y comunicarse: las mujeres parecen mostrar un estilo más cooperativo; mientras que las estrategias discursivas de los hombres, por contra, apuntarían a un estilo más competitivo. Lingüistas feministas como Dale Spender prefieren situar a mujeres y hombres en una relación diferente (complementaria y excluyente) frente al lenguaje y al discurso: la lengua es un producto del hombre; la mujer, por contra, habita un lenguaje extranjero, que en multitud de ocasiones la relega al silencio. El hombre representaría, pues, la fuerza (y la represión) del discurso; la mujer, su ausencia. El Apartado 5 completa el anterior y plantea el camino hacia el haz de discursos femeninos y masculinos que hay en todo texto. Las mujeres parecen construir una cultura marginal y extranjera en un mundo discursivo diseñado por y para hombres. Los discursos sociales poderosos –la familia, la educación, el matrimonio o la literatura son buenos ejemplos– han sido tradicionalmente patrimonio masculino; a las mujeres les quedan los espacios íntimos, el hogar o el reducto de la conversación privada. Claude Lévi-Strauss considera a la mujer signo de signos, auténtico origen de los discursos sociales aunque incapaz de producir discursos. Julia Kristeva identifica lo femenino con lo abierto, lo subversivo, el juego verbal, etc. En realidad, en muchas ocasiones se nos revelará que el lenguaje femenino es el lenguaje por antonomasia, que es la palabra de las palabras: la mujer es sujeto discursivo plural.

En el Apartado 6 se une el discurso sexual al concepto de poder: las mujeres han sido tradicionalmente excluidas del discurso del poder y educadas en la subordinación. Tanto la masculinidad como la feminidad son posiciones cambiantes e inestables en relación al deseo y al poder. En el Apartado 7, finalmente, se une el discurso sexualizado a los personajes dramáticos. En concreto, en la literatura de la Restauración, a la mujer se la obligaba a un doble lenguaje: por un lado, el lenguaje del silencio, el lenguaje de la aceptación callada de la propia ausencia; y por otro, el lenguaje de la conversación privada, que los personajes femeninos dominan con su ingenio o con las metáforas de su cuerpo y su sexualidad. La mujer, en el siglo XVII, se enfrenta a códigos ajenos, a unos discursos diseñados por otros: tan sólo le queda pues transgredirlos, cuestionar los discursos ajenos o metamorfosear el propio. La mujer, en la Restauración, vive en una permanente guerra sexual y discursiva.

En el Capítulo 2 trataremos de ofrecer una rápida sinopsis de los discursos predominantes que confluyen en la comedia de la Restauración inglesa. De entre la potencial diversidad de discursos que florecieron durante el periodo de la Restauración, hemos destacado los que más directamente configuran el discurso amoroso y sexual de los personajes cómicos: los principales discursos que

condicionan a las obras literarias; el nuevo *discurso femenino* que comenzaba a cristalizar con la incorporación de las actrices a los escenarios ingleses; y los manuales de conducta y de conversación, un discurso amoroso encubierto que reglamentaba la retórica amorosa y sexual de la época.

Durante el siglo XVII la prosa estaba sacudiéndose la rigidez medieval y comenzaba a adquirir flexibilidad, utilidad práctica. La prosa de los dramaturgos objeto de nuestro estudio es una prosa conversacional, elegante, desinhibida, pero fundamentalmente rica y variada. A pesar de los postulados defendidos por John Wilkins en su influyente *An Essay Towards a Real Character, And a Philosophical Language* (1668), los dramaturgos de la Restauración consideraban que la lengua no tiene un origen natural o divino, sino que posee un carácter social, arbitrario y contractual. Como principio básico de ética lingüística durante la Restauración, la lengua se convierte en medida del alma individual, de inteligencia, de carácter, de moralidad.

Haremos a continuación unas consideraciones generales sobre la comedia y sobre lo cómico. Durante el periodo de la Restauración inglesa, en palabras de Robert D. Hume, “comedy is an imitation of low characters which by rousing our mirth helps correct the follies and affectations of mankind” (Hume 1972: 91). La risa constituye uno de los objetivos más obvios de lo cómico y los chistes una de las fuentes más evidentes de placer cómico (véase Bergson 1971 y Freud 1986). El lenguaje cómico de la Restauración es un lenguaje coloquial y conversacional, está pleno de humor y de juegos retóricos, de formulaciones ambiguas u obscenas. Convendrá también no olvidar que la comedia –como toda escritura dramática– está inmersa en una multitud de escrituras sociales. En el caso de la Restauración inglesa, la comedia es una de las expresiones artísticas fundamentales de la ansiedad creciente en la sociedad londinense de finales del siglo XVII en torno a unas relaciones sexuales cambiantes. Completaremos estas breves nociones sobre el discurso cómico con una referencia específica (Apartado 2.2) a dos tradiciones dramáticas que –además de las influencias francesa o española, y de autores como Shakespeare, Beaumont y Fletcher– afectan profundamente no los argumentos o los estilos de las comedias de la Restauración, sino la propia filosofía de la concepción de los personajes: nos referimos a la *commedia dell’arte* y la comedia de los humores propiciada por Ben Jonson.

En el Apartado 3 apuntamos al discurso femenino emergente, que cristalizará en la presencia de las actrices en los escenarios ingleses a partir de 1660. Las actrices, en multitud de casos, se ven reducidas al estatuto de signos controlados por dramaturgos y por personajes y actores varones. Las nuevas actrices inglesas (entre las que se cuentan las excelentes Anne Bracegirdle o Elizabeth Barry) esperan hablar en espacios públicos y mostrar, además, su enorme versatilidad,

su capacidad creadora: cuestionar, en definitiva, su tradicional estatuto de símbolos pasivos.

En el Apartado 4, finalmente, hablaremos de un discurso difícilmente clasificable, como son los manuales de conversación y conducta, cuya importancia para las comedias del periodo es tal que D.R.M. Wilkinson (1964) los considera imprescindibles para la iluminar aspectos tan cruciales como la estructura de las obras, la caracterización o la filosofía sexual. Durante la Restauración, obras como *Advice of a Father* (1688), *The Ladies Calling* (1673), *The Art of Making Love* (1676) o *Conjugium Conjurgium, or, Some Serious Considerations on Marriage* (1673) no son sino esfuerzos por normativizar y sancionar un modelo educado de conversación amorosa. Este esfuerzo coincide en lo esencial con el gozo que provoca la palabra humana y la conversación en el siglo XVII. El público de la Restauración respondía ante la palabra como ante un encantamiento: la conversación fascina *per se* y posee connotaciones mágicas. El discurso de los manuales de conducta, por tanto, aspiraba a constituirse en modelo de los discursos sociales y literarios en torno al amor y al sexo. Quizá, de esta conjunción de discursos literarios, filosóficos y sociales, y aunque no pueda parecerlo a primera vista, hayamos de concluir que la comedia de la Restauración es, en palabras de Cynthia Matlack, “a conscious experiment with form” (1972: 273), una compleja amalgama de discursos y formas sociales.

En los capítulos finales del trabajo seleccionamos aquellos mecanismos discursivos que hemos considerado básicos para la sexualización de los discursos de los personajes en la comedia de la Restauración inglesa. Hemos excluido, eso sí, el estudio pormenorizado de los personajes que pueden ayudar a ilustrar la sexualización de sus discursos; si alguien tuviese tan amable inclinación, le remito a mi propia tesis doctoral, donde se hallarán estudios detallados sobre Horner, Dorimant, las damas lujuriosas (Mrs. Loveit, Lady Touchwood, Lady Fidget), Valentine y Angelica, la viuda Blackacre, Millamant y Mirabell, Manly, Jack Pinchwife, Maskwell, Lady Cockwood, Lady Froth, Margery Pinchwife, Hippolita y Gerrard, Fondlewife, Heartwell, Sir Frederick Frollick, Don Diego y Monsieur de Paris. Los personajes cómicos de la Restauración se constituyen en *discurso*, en estiletes retóricos, en ejes discursivos: la obscenidad, la metáfora o el símbolo, la ambigüedad y la ironía son, a nuestro juicio, las categorías retóricas fundamentales para penetrar en su complejidad y considerarlos en su globalidad.

En el Capítulo 3 nos adentraremos en los territorios –siempre fascinantes– de lo obsceno, una obscenidad casi exclusivamente sexual. Hay innumerables palabras que trivializan el choque amoroso y sexual entre los personajes, hay gestos y canciones obscenas. Hay, especialmente, una tendencia a leer hipersexualmente determinados discursos. Thackeray, novelista victoriano, habló de la escena de la Restauración como de un “temple of Pagan delights” (1853: 64), en

clara referencia a una dicción libérrima y a una temática descaradamente sexual. Durante el periodo de la Restauración, el libertinaje (como actividad vital y como filosofía) se hallaba en boga (véase Stone 1977: 528) y los teatros londinenses mostraban una excepcional permisividad. Numerosas voces se levantaron atacando la supuesta indecencia del teatro de la Restauración inglesa. Voces morales, voces censoras, más preocupadas por unas determinadas posturas religiosas o políticas que por el teatro en sí. Todo ello culminó con un famoso panfleto titulado *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698). Desde aquel momento hasta –prácticamente– las primeras décadas de este siglo, la mayor parte de la literatura crítica sobre la comedia Restauración ha estado hipotecada por un debate sobre la supuesta moralidad o inmoralidad de las mismas. Un debate estéril, y que parece haberse superado: afortunadamente, en efecto, hoy en día contamos con numerosos estudios rigurosos sobre la Restauración, que van desde los históricos (Zimbardo 1965; Alleman 1942; Vernon 1962; Singh 1963) sobre las relaciones entre los autores y su público, el estudio de la sátira o del matrimonio, el estudio de autores concretos, etc.) hasta los psicoanalíticos (Holland 1959) acerca de los símbolos sexuales en algunas obras concretas; desde los estructurales como Dale Underwood (1957), que estudia las obras de Etherege como oposición entre dos tradiciones diferentes, la cristiana y el libertinaje filosófico y moral, hasta las estilísticas (Holland 1959; Underwood 1957; Brown y Harris 1965; Cecil 1966). Más recientemente se han incrementado los estudios desde el punto de vista de la representación (Holland 1979; Styan 1986) y algunos estudios comienzan a situar las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve en el análisis de los mecanismos discursivos (Kroll 1986; Markley 1988) y, en concreto, desde el punto de vista del género sexual, de los discursos femeninos y masculinos (Goreau 1982; Howe 1992; Kimmel 1986-87; Roussel 1986; McDonald 1976; Maus 1979; Sedgwick 1984; Pearson 1988; Weber 1986). Lo obsceno es uno de los espacios propios de la comedia de la Restauración, que sugiere un terreno resbaladizo entre lo decible y lo indecible, entre lo humorístico y lo descaradamente pornográfico: ése es uno de los pilares del esfuerzo retórico de la comedia de la Restauración. Sugerimos asimismo las concomitancias del discurso sexual con el discurso carnavalesco, según las reflexiones de Mijail Bajtin (1974), que puede ser aplicado a personajes como los libertinos Horner y Dorimant o algunas damas lujuriosas (Mrs. Loveit, Lady Touchwood y Lady Fidget).

El Capítulo 4 se centrará en el lenguaje metafórico y simbólico, uno de los fenómenos más complejos del pensamiento humano. Todo enunciado lingüístico es susceptible de trascenderse a sí mismo y transformarse en metáfora o símbolo. El discurso de las principales comedias de la Restauración inglesa se halla entretejido de una compleja red de referencias metafóricas que ayudan a conso-

lidar esa *puesta en discurso* (Foucault 1992: 19) del sexo que supone la comedia de la Restauración. El conflicto sexual se plasma en abundantes metáforas que atañen, especialmente, al cuerpo femenino y a su sexualidad (como objetos habitualmente pasivos, espacios de conquista masculina) y al cuerpo masculino (activo, agresivo), así como al cortejo, las relaciones sexuales, las luchas por la dama, el travestismo, etc. Los personajes femeninos son habitualmente el sujeto pasivo del discurso metafórico, la fuente de gran parte de todas las metáforas. Los nombres de los personajes son, asimismo, una de las claves simbólicas de la comedia de la Restauración. ‘Nombrar’ es crear, y denota –tanto en todos los personajes como especialmente en los espectadores– una abrumadora conciencia metalingüística y metateatral. Gran parte de los personajes portan nombres autodescriptivos (Pinchwife, Horner, Freeman, Maskwell, Mrs. Flirt, etc.), siguiendo una fructífera tradición cómica que incluye la *commedia dell’arte* o la comedia de los humores de Ben Jonson. Ello confirma la concepción gozosa del discurso cómico de la Restauración, el deleite en nombrar y nombrarse, un elemento dramático de poderosísimas reminiscencias orales. Un eje, pues, fundamental para diferenciar los discursos de los personajes de la comedia de la Restauración será su capacidad o incapacidad para usar y comprender el lenguaje figurado, para erigirse a sí mismos en metáforas o símbolos del discurso amoroso o sexual. Los nombres de los personajes son altamente reveladores de su papel dramático.

El Capítulo 5 recoge algunos de los múltiples rostros de la ambigüedad y la ironía. Observamos un uso deliberado y consciente de la máscara como estrategia de ambigüedad lingüística. La comedia es dominada por aquéllos que poseen la clarividencia necesaria para ver y leer los gestos, las palabras, los sobrenombres de otros personajes. Sucumbir ante el potencial ambiguo, metafórico, irónico u obsceno de las palabras situará a ciertos personajes en los márgenes del discurso cómico de la Restauración. La famosa *china scene* de *The Country Wife* constituye una de las cimas del potencial expresivo de la comedia de la Restauración: en ella, obscenidad, ironía, metáforas sexuales, simbolismo y, sobre todo, una calculada ambigüedad se conjuran para producir una de las escenas más brillantes del periodo. El drama es, precisamente, el género literario que más acuciantemente necesita desarrollar las estrategias de la ambigüedad y del engaño para cumplir sus fines expresivos. La propia idea de teatro es una idea ambigua, engañosa, polisémica. La mentira, el disfraz, la máscara, el travestismo o la asunción de otra personalidad son algunos de los vehículos de lo ambiguo en un mundo –el de la comedia de la Restauración– que glorifica lo oblicuo, lo escondido, lo engañoso (Markley 1984: 156).

Frente a los maestros de lo ambiguo como Horner o Dorimant, se sitúan sus víctimas, la más incómoda de las cuales será Jack Pinchwife. La máscara y la mentira que puede haber tras toda estrategia ambigua puede institucionalizarse

en hipocresía: ése será el caso de Maskwell, Lady Cockwood o Lady Froth. La ambigüedad puede también aprenderse: Margery Pinchwife realizará un viaje iniciático desde la ignorancia del campo hasta la ciudad corrompida. Hippolita y Gerrard, de manera magistral, tejerán un discurso amoroso pleno de ingenio entre líneas.

Y finalmente dedicaremos el último apartado del Capítulo 5 a la ironía. Entre los mecanismos discursivos que dibujan a los personajes de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve, habrá que considerar que, por sus propias potencialidades expresivas, la ironía y la obscenidad son los más subversivos. La ironía, expone al ridículo a los personajes dramáticamente deficientes y, por contra, constituye una de las cimas expresivas de los personajes que acumulan saber dramático, pues pone en juego multitud de recursos expresivos menores. La ironía, como la propia obscenidad o el simbolismo, recorren verticalmente toda obra literaria. En muchas ocasiones, no tienen plasmación material sino en el tono o en el matiz de lo dicho, en los gestos, en las ausencias. La ironía es una forma de transgresión de las reglas lingüístico-sociales, una forma de decir y no decir, una forma de liberar el discurso de sus ataduras públicas. Hay muy diversas reacciones de los personajes cómicos ante la ironía: desde el amor ingenioso hasta el amor como burla. Vejez y deficiencia dramática andan juntos en *Fondwife* (el cornudo consentido) y en *Heartwell* (el solterón misógino). Hay un campo, también vastísimo, el de las ironías ajenas, aquéllas que gobiernan irremisiblemente el discurso y la configuración de algunos personajes, en especial los *fops*. Sir Frederick Frollick y Sir Fopling Flutter constituyen seguros guías por el mundo inestable de la deficiencia dramática, antesala del caos del sentido con dos casos extremos de ceguera dramática, *Monsieur de Paris* y *Don Diego*.

La consideración globalizada de los personajes en Etherege, Wycherley y Congreve, como veremos a lo largo del presente trabajo, nos reafirma en nuestra convicción de que el juego galante y amoroso, el encuentro sexual, es el hilo conductor de las comedias objeto de nuestro estudio. Ya L.C.Knights consideraba que los personajes que poseían alguna sustancia dramática, encontraban ésta en “the conventional, and conventionally limited, pleasures of sex” (Knights 1937: 16) o en los juegos insustanciales de un ritual amoroso y sexual abocado irremisiblemente al matrimonio (J.H. Smith 1948: 239). Personajes como Horner, Dorimant o Fidget –pese a sus diferencias emblemáticas– viven abocados al abismo del sexo ciego. John Harold Wilson también atribuye la extrema convencionalidad de la comedia de la Restauración a la extraordinaria limitación de sus personajes en el juego del amor (1928: 23).

El discurso multifuncional del sexo sitúa a cada personaje en su sitio y sirve para unificar el heterogéneo esfuerzo retórico de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve. En ellas se habla, mayoritariamente, de amor y sexo,

pero es un amor intelectualizado, verbalizado, nunca romántico ni arrebatador. El galanteo ritual que en muchos casos constituye la única trama de estas comedias se proyecta más como un conjunto artístico y estético que como un desbordamiento de las pasiones (Sharma 1965: 58). Dicha concepción del amor concede en ocasiones a la mujer un lugar privilegiado, un espacio de independencia que la hace dueña de su cuerpo y su discurso, y le permite ejercer el derecho a elegir su amante o esposo. De hecho, comedias como *Love for Love* o *The Way of the World* giran íntegramente en torno a la prueba de amor que ha de superar el galán afortunado, una especie de amor cortés readaptado. En todo caso, la guerra de sexos que se da en la comedia de la Restauración es un torneo ingenioso antes que una pugna de sentimientos o emociones.

Emprender el estudio de los personajes de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve equivale a ilustrar uno de los conflictos básicos de la comedia de la Restauración: el discurso amoroso, el choque sexual, la guerra entre los sexos, la lucha por la supremacía sexual y –fundamentalmente– la lucha por la supremacía discursiva, por el control de los mecanismos de producción de significado (Stephens y Waterhouse 1990: 11-12).

Los personajes dramáticos constituyen un entramado de discursos, producto de múltiples relaciones textuales y extratextuales. Michel Foucault (1992) nos proporciona un marco de reflexiones teóricas válido para situar la especificidad del discurso amoroso de la comedia de la Restauración, en términos de sexualidad y poder. La comedia de la Restauración sexualiza (paradigmáticamente, diríamos) una oposición de poderes (poder político, social o sexual) que siglos posteriores desdibujarán hasta la afectación clasicista o el esteticismo angustioso. El siglo XVII, como señala Foucault, es el siglo que ya comienza a disfrazar, pero que todavía muestra, una sexualidad gozosa, epidérmica y descarada en todas las artes y disciplinas. Desde prácticamente finales del siglo XVII en adelante, el discurso del sexo (de los cuerpos, de los anhelos, de las palabras) se disciplinará hasta la metáfora o el símbolo, se ocultará en las catacumbas de la cultura, desde donde hará brotar las perversiones, las herejías y, en definitiva, los discursos aberrantes. Estudiar el discurso del sexo de los personajes en Etherege, Wycherley y Congreve nos llevará a cuestionarnos el lugar del deseo y el poder en el discurso.

El lenguaje (y en especial el lenguaje literario) es el lugar privilegiado donde confluyen la subjetividad y la ideología. La diferencia sexual, en concreto, sufre un proceso de semiotización, al estar inscrita en un complejo sistema de representaciones que transforman la diferencia biológica en constructos sociales (“hombre” y “mujer”). El sexo, lo pre-semiótico –véase la distinción que hace Kristeva entre lo semiótico y lo simbólico, Capítulo 1, Apartado 5– se transforma, pues, en género. Lo masculino ha venido tradicionalmente a ocupar el espacio de lo universal, lo no marcado. Ello deja a la mujer en una situación paradó-

jica: sujeto hablante de un discurso que la ha relegado al papel de objeto. La proliferación de voces y discursos es extraordinaria en la comedia de la Restauración.

Éste es, pues, el marco de voluntades del presente trabajo, que podríamos sintetizar en: la voluntad de analizar y difundir uno de los conflictos (literarios y sociales) consustanciales al siglo XVII (el discurso sexual, la lucha de los sexos en pos de su afirmación social, histórica, sexual) y la voluntad, por otro lado, de interrogar al discurso acerca de los personajes de la comedia de la Restauración, ya sean conocedores o desconocedores de los resortes dramáticos. Entre la literatura crítica sobre la comedia de la Restauración, muy pocos estudios de conjunto se han dedicados a los personajes de Etherege, Wycherley o Congreve; y mucho menos a los personajes de otros dramaturgos menores. Quizá sea el de Persson (1975) el único estudio dedicado, siquiera sea de manera parcial, a los personajes cómicos. Además de este trabajo, sólo existen estudios parciales dedicadas a algunas categorías o subcategorías de personajes como los *fops* (Heilman 1982; Persson 1975; Staves 1982), las parejas de jóvenes enamorados que Smith bautizó como *gay couples* (1948), al grupo de mujeres independientes (McDonald 1976), etc. Dichos trabajos, sin embargo, ignoran ese esfuerzo retórico global que surge de los mecanismos discursivos mencionados a lo largo de estas páginas; ignoran, sobre todo, los vaivenes del sexo y de la diferencia sexual en el estudio de los discursos de los personajes dramáticos.

El lenguaje dramático –bien lo sabemos– convencionaliza la realidad social, pero presenta evidencias (mucho más claras que en otros géneros literarios) de la *discursivización* de la diferencia sexual, y ayuda a comprender los mecanismos del poder y el deseo que laten en todo ser vivo. Los personajes dramáticos, los personajes femeninos y los personajes masculinos, pese a estar hechos de palabras, vibran con las pasiones de los seres vivos y con los ecos de una retórica que no se puede cifrar en el catálogo (más o menos extenso) de las diferencias en sus rasgos fonológicos o léxicos o en las estrategias de conversación. Ello podría conducirnos a peligrosos esencialismos; sin embargo, si asignamos a la producción del discurso el lugar de la producción del poder, estaremos siguiendo una pista mucho más inequívoca, menos sujeta al experimento o a la observación concreta –y siempre cambiante– de unos hablantes determinados. Podremos centrarnos con mayor libertad en un eje que consideramos fundamental en la Restauración: de qué materia lingüística está hecha, de qué mecanismos discursivos se valen los personajes cómicos de la Restauración para sexualizar su presencia verbal en los escenarios o en los textos. El discurso sexual de los personajes en Etherege, Wycherley y Congreve es quizá el mejor modo de penetrar en el laberinto discursivo que constituyen sus comedias, y que se plasma en un haz inestable de discursos femeninos y masculinos y en un conflicto discursivo constante.



# 1. LA SEXUALIZACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO: HACIA LOS DISCURSOS FEMENINOS Y MASCULINOS

## 1.1. El discurso literario: el individuo en el interior de un discurso social

*Discurso* es un término enormemente ambiguo y polisémico que posee grandes potencialidades críticas y que, en las últimas décadas, ha sido mayoritariamente aceptado en el estudio de la lingüística y literatura. En términos generales apunta a las relaciones entre el lenguaje y sus contextos de uso, así como sus usuarios. Presta atención primordial a los textos como parte indisoluble de la situación social, política, ideológica, etc. y privilegia su componente pragmática, es decir, da primacía al uso sobre la norma, o la actuación sobre la competencia. La noción de *discurso*, en definitiva, se refiere a las manifestaciones de la lengua (del sistema lingüístico) que trascienden el ámbito puramente oracional y que apuntan a una totalidad de sentido y de relaciones pragmáticas. Frente a este campo de estudio heterogéneo y amplio, podemos observar otras utilizaciones del término *discurso* mucho más restringidas: el discurso como disertación, conferencia o conversación (registros escrito u oral); el discurso como variedad o registro; como un estilo peculiar, etc. Algunos lingüistas restringen la noción de discurso a los enunciados orales, ignorando su potencialidad para dar cuenta de textos escritos, sean literarios o no. De hecho, el lenguaje que empleamos en la conversación diaria o que formalizamos en textos literarios no lo forman únicamente un conjunto de palabras y de relaciones gramaticales o léxicas, sino un *discurso*, principio dialéctico y generativo, que apunta a una red compleja de relaciones históricas, culturales, sociales y, en última instancia, de poder. En este trabajo queremos partir del término *discurso* con unos valores amplios, en que éste se nos revela proceso de significación más que significado ya fijado o codificado, proceso comunicativo que engloba multitud de fuerzas interactuantes en un texto dado. El discurso siempre es, por definición, un discurso social, siempre transmite valores ideológicos y proyecta los deseos de los hablantes (deseos sexuales o políticos, lingüísticos o retóricos: en definitiva, poder) sobre otros hablantes.

Toda aproximación al discurso (en tanto que *proceso discursivo*) se fundamenta en la existencia de una ciencia o teoría general que da cuenta del funcionamiento de los signos en el seno de la sociedad, que Saussure (1985: 28) ya definió como *semiología* (“una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”) y que en la actualidad suele denominarse *semiótica*. En su *Cours de Linguistique Générale* (1916), piedra angular de la lingüística moderna, pues marca la ruptura con la tradición filológica y comparatista anterior, Saussure concebía una sola lingüística, la lingüística de la *langue*, en oposición a una lingüística posible de la *parole*. La *langue* es “la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad” (1985: 28). La *parole* es “siempre individual, y el individuo es siempre su dueño”; en definitiva, “un acto individual de voluntad y de inteligencia” (1985: 27). En la lingüística saussuriana la *langue* es el objeto privilegiado de estudio; la *parole*, y con ello la actividad del sujeto hablante que la produce, queda relegada a la práctica, a lo empírico, lo cual excluye su estudio científico. La *langue*, para Saussure, constituye un código previo a todo uso lingüístico, común para todos los hablantes de una misma lengua, con un carácter eminentemente social. Se opone, por tanto, a la *parole*, acto individual, oral o escrito, en que se ponen en juego mecanismos de selección lingüística puramente individuales, no sociales. La sociolingüística, no obstante, ha demostrado que la variación lingüística no posee un carácter individual sino que es producto de la interacción social (véase Fairclough 1989: 21). Hay una interrelación dialéctica entre la lengua y la estructura social: las variedades lingüísticas reflejan factores tales como las relaciones de poder, las actividades profesionales, la clase social, el sexo, etc.

Para Charles S. Peirce, el otro padre de la lingüística moderna, el signo “es un representamen, primero, envía a un objeto, segundo, por la mediación de un interpretante, tercero” (Serrano 1983: 32). Peirce niega la existencia del signo sin un proceso de semiosis ilimitada y sin la existencia de un interpretante, es decir, sin una componente pragmática. La tríada representamen-objeto-interpretante correspondería a los campos gramática-retórica-lógica o, si se prefiere, sintaxis-semántica-discurso. La reflexión peirceana intenta elaborar una definición del signo, de la función sígnica, que dé cuenta del funcionamiento de cualquier entidad susceptible de ser considerada como signo. Para ello identifica tres funciones sígnicas fundamentales: *iconos*, *índices* y *símbolos* (véase Serrano 1983: 33 ss.). Louis Hjelmslev insiste en que no hemos de hablar de signo sino más bien de “función de signo” (1974: 74). La existencia de estas *funciones sígnicas* desplaza el problema de la significación de los objetos materiales producidos a los sistemas de significación, a los procesos mediante los cuales se genera el sentido. “Cada lengua”, señala Hjelmslev, “establece sus

propios límites dentro de la “masa de pensamiento” amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de la gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis. [...] Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas” (1974: 79). La semiótica, como ciencia general, ha pasado a ocuparse de los signos individuales al estudio de los sistemas de significación y su realización en textos.

Una lingüística de la *parole* sería un límite menor de la disciplina. La lingüística estructural diseñada por Saussure excluye el sujeto hablante de su horizonte epistemológico. Benveniste y Coseriu son buenos ejemplos de lingüistas que impulsan un cambio sustancial en la concepción de la lingüística. En concreto Émile Benveniste, en su obra *Problèmes de linguistique générale I* (1966), aportará la teoría de la *enunciación*. Ello posibilita el paso de una teoría del signo aislado (el proyecto saussuriano) a una teoría del discurso. Benveniste culmina la separación entre *langue* y *parole*, apuntando al sujeto que se esconde en el interior del proceso lingüístico (1966: 259-60):

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego".

La “subjectivité” dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme “sujet”. Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience.

Entre la *langue* y la *parole* se sitúa el mecanismo de la *enunciación*, que viene definida como “cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation” (Benveniste 1974: 80). La *enunciación* no se ha de confundir con la *parole*, como no se ha de confundir el acto de producir un enunciado con su realización concreta. “L'énonciation”, prosigue Benveniste, “suppose la conversion individuelle de la langue en discours” (1974: 81). Antes del acto de *enunciación*, la lengua no es más que una mera “possibilité de la langue”; tras ella, “la langue est effectuée en une instance de discours, qui émane d'un locuteur, forme sonore qui atteint un auditeur et qui suscite une autre énonciation en retour” (1974: 81-82). Su lingüística, contrariamente a la saussuriana, modifica de raíz la jerarquía entre *langue* como sistema y *parole* como ejecución, para situar en el centro de la reflexión lingüística el proceso de producción del lenguaje. La dicotomía enunciado/*enunciación* hace posibles nuevos niveles de análisis lingüístico, superando la concepción estática de la lengua

y configurando un instrumento dinámico de producción de enunciados.

Benveniste señala claramente la necesidad de fundar una *lingüística del discurso* cuyo objeto principal no serían los enunciados sino las propias operaciones o estrategias de enunciación. En el centro de la reflexión lingüística, pues, el signo aislado ha dejado paso al texto o *discurso*. Ambos términos también presentan problemas de competencias. Un número importante de semiólogos (Barthes, Derrida, Kristeva) coincide en señalar que el texto es el espacio donde se produce el sentido, donde hay –para usar la terminología de Lotman 1982– una *práctica significante*.

Si bien Chomsky –en su proyecto de gramática generativa– discrepa sustancialmente del modelo saussuriano, mantiene sin embargo la conciencia del sujeto hablante (la intuición del hablante nativo) como criterio para sustentar el objetivo de la lingüística. Con el generativismo se da primacía a la producción de enunciados, a la capacidad generativa (creativa) del lenguaje: gracias a ésta, también, podemos dar el paso fundamental del signo aislado (modelo lingüístico saussuriano) a la capacidad de producción de frases. El hablante posee, pues, una capacidad generativa innata que garantiza la organización de su discurso en unidades conexas y coherentes: se trata de un sujeto del enunciado. En palabras del propio Chomsky (1957: 15):

Any grammar of a language will *project* the finite and somewhat accidental corpus of observed utterances to a set (presumably infinite) of grammatical utterances. In this respect, a grammar mirrors the behavior of the speaker who, on the basis of a finite and accidental experience with language, can produce or understand an indefinite number of new sentences.

Será –como hemos apuntado– Benveniste quien garantizará la separación entre *langue* y *parole* y quien hará emerger al sujeto que se hallaba inscrito en el proceso lingüístico, al sujeto de la enunciación. Desde Benveniste se afirma que no se puede concebir al sujeto ni la subjetividad fuera del propio sistema lingüístico. El sujeto se constituye en el interior del proceso de enunciación lingüística, con independencia de la realidad concreta del emisor. En este sentido, J.L. Austin propone trasladar el centro de interés del estudio lingüístico del enunciado a la enunciación, acentuando así su componente pragmática. En su obra *How to Do Things With Words* (1962), Austin distingue tres dimensiones en todo acto enunciativo: las dimensiones *locucionaria*, *ilocucionaria* y *perlocucionaria* (véase Austin 1962). Esta clasificación concede una importancia básica a la dimensión pragmática del lenguaje: la dimensión locucionaria guardaría una relación estrecha con el mensaje o texto, la ilocucionaria con el emisor y la perlocucionaria con el receptor.

En su libro *Literature as Social Discourse* (1981), Roger Fowler destaca la

dimensión interpersonal de todo texto literario. La novedad de su planteamiento radica en la consideración de la literatura, de toda la literatura, como *discurso*. La literatura deja de ser la cifra de los libros canónicos fijados por una academia o por los patrones de la moda, sino que pasa a ser un complejo proceso mediado por las instituciones sociales en las que se halla inserta. Fowler, como Barthes, habla de la ambigüedad y mutabilidad de los valores literarios y aun del propio concepto de literatura. La literatura, afirma Fowler, es “un tipo de *discurso*, una actividad del lenguaje dentro de una estructura social como otras formas de discurso” (Fowler 1981: 9). El análisis del discurso ha de ocuparse no sólo de los microcontextos o del estudio de las fórmulas conversacionales, sino aquellos macrocontextos sociales en que se incardina la literatura. Los usuarios del idioma son sujetos que se hallan en la intersección de diversos discursos sociales, discursos inestables y siempre en tensión y lucha. Es ésta precisamente una de las características fundamentales del sujeto discursivo: su heteroglosia, su articulación (consciente o inconsciente) de diversos discursos. Los significados no son universales ni inmutables: la lengua o la literatura son procesos continuados y cambiantes en que nos hallamos inmersos. El sujeto, por tanto, adquiere una dimensión central: sólo a partir de él podrá construirse una reflexión sobre el lenguaje; teorías como las de la enunciación sólo pueden existir ligada a un “sujeto no empírico que permite el surgimiento del ser dentro del lenguaje”, indica Patrizia Violi (1991: 132), quien añade: “El sujeto de la enunciación es el sujeto, teórico, del lenguaje en su manifestarse, en su actuar, y es en su carácter transcendental en el que el lenguaje puede desplegar la universalidad del ser” (Violi 1991: 132). El sujeto se construye, pues, dentro del lenguaje y como entidad totalmente independiente de cada emisor concreto, pero siempre sin olvidar el carácter social del discurso que lo genera.

Umberto Eco propone una teoría de la producción de signos en cuyo centro se sitúa el análisis de la organización y producción del significado en una determinada cultura. El significado (o, por ser más precisos, la función de signo) no está alojado en ninguna entidad física o semiótica fija, sino que consiste en una red de relaciones múltiples y dinámicas. Eco redefine la noción tradicional de signo en términos de *función signica*: con ello consigue pasar de una concepción rígida y predeterminada a una realidad compleja y provisional, siempre cambiante, que modifica su estatus en función de los contextos. Los signos, pues, son vistos desde una doble perspectiva: por un lado, como resultado de una actividad social, sometidos a un proceso de *semiosis ilimitada* (Eco 1985: 137); por otro lado, como auténticas fuerzas sociales, pues son capaces de modificar la realidad. El proyecto semiótico de Umberto Eco enlaza con una teoría materialista de la cultura, en que la producción de signos se integra en la praxis y en el trabajo humano. Al hilo de esto, podemos añadir que esta visión complementa la noción de sujeto en Benveniste: ningún sujeto se da de manera abs-

tracta, sino siempre en el interior de una red de relaciones y construcciones culturales. En la teoría semiótica, de hecho, el auténtico sujeto es el propio proceso de semiosis. La semiótica se convierte así en una teoría general de la cultura, puesto que todo fenómeno cultural es susceptible de ser examinado en tanto que instrumento significante. Estudiar la literatura como discurso es reafirmar su valor como proceso o acción, su dimensión interaccional (relaciones entre usuarios y estructuras formales). Los textos son productos de la actividad discursiva, fruto de procesos cambiantes. La literatura se nos presenta así como un conjunto abierto de textos, de gran diversidad formal, transmisores de valores culturales y –especialmente– dentro del cual emerge una multiplicidad de voces y de discursos.

### 1.2. La literatura, discurso sexualizado

La literatura está plena de voces, femeninas y masculinas, saciada de la presencia de la mujer y el hombre, codificada en múltiples discursos sexualizados. La literatura es diferencia, sexuación, interacción: nos invita constantemente a un complejo tejido de voces. “La diferencia sexual atraviesas *totalmente* el plano simbólico del idioma, la organización del contenido” (Violi 1991: 119). El sexo, según la conocida posición de Foucault, expresa nuestra verdad más profunda, constituye el significante universal, es “la ley” (Rodríguez Magda 1994: 12) y permea todos los poros de nuestra existencia. El sexo se convierte en signo de todo, en fundamento de toda identidad (Butler 1992: 352).

La diferencia sexual presenta, por un lado, un componente biológico, previo a toda estructuración lingüística o retórica; y por otro lado, responde a una formación social y cultural, es decir, sufre un proceso de “semiotización” y de construcción del sentido” (Violi 1991: 12). La literatura, entre otras expresiones de la sensibilidad y la comunicación humanas, ha ofrecido siempre una imagen dinámica y abierta de la configuración del sujeto humano y, en concreto, ha ofrecido abundantes ejemplos de la textualización del sexo, ya sea en las tradiciones escrita u oral.

En la noción cartesiana de sujeto (que es la que ha dominado la lingüística desde sus inicios) hay una voluntad universalizadora, totalizadora. La idea de sujeto cobra una apariencia y una definición masculina. Los valores activos de descubrimiento de la verdad, de proyección hacia el exterior, hacia el conocimiento, quedan asignados al hombre, englobados en el concepto amplio de *cultura*, por oposición al concepto de *naturaleza* reservado para la mujer. El discurso femenino se concibe como un discurso especular, que devuelve a los hombres una imagen tranquilizadora, la “imagen especular de la unidad y unicidad de un sujeto que no sólo se contiene a sí mismo sino que es capaz de auto-

producirse en cuanto tal” (Violi 1991: 12). La mujer, pues, ha sido tradicionalmente identificada con la “Naturaleza” primaria (“la Naturaleza la domina”, indica Simone de Beauvoir 1982: 401) y opuesta al hombre en tanto que “Cultura”. Para el hombre quedan las facultades de la razón, de la historia, el poder, el deseo, la autoconciencia; para la mujer, únicamente su cuerpo y su naturaleza. Unos transitan por la historia y la transforman y la someten, y otras permanecen ancladas en su mera biología. El discurso femenino nace ligado al ámbito de lo marginal, de lo doméstico, de la reproducción. Se da una clara “sexuación en la enunciación” (Rossi 1993: 16-17), sexuación que continuará operando en todo los textos y en la propia tradición literaria.

Claude Lévi-Strauss (1949) apunta la noción de la división del trabajo como base para su teoría del parentesco: dicha teoría asume la función reproductora (de cuerpos y de discursos) de las mujeres. Las mujeres, en la teoría de Lévi-Strauss, son el objeto apromblemático de intercambio entre los hombres, el punto de encuentro de los deseos masculinos. Las mujeres son, discursivamente, el instrumento de intercambio de signos, de lenguaje, la “palabra de las palabras” (Magli 1985: 22) entre los hombres. En la teoría de Lévi-Strauss, el deseo y la capacidad de simbolizar, entre otros, son atributos masculinos: han sido las mujeres, por contra, quienes “han interrumpido el monólogo patriarcal” (Magli 1985: 20). A los hombres, recordemos, se les ha asignado tradicionalmente la capacidad de representar y simbolizar, de poetizar y sexualizar el discurso. La literatura quedaría, pues, en todas sus modalidades, como una manifestación del discurso masculino. En determinados géneros o tradiciones literarias, como el amor cortés, la mujer es un fetiche únicamente, una mera proyección del imaginario masculino. En otros campos artísticos, como el cine, representada como “término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón” (Lauretis 1992: 29-30).

De todo lo apuntado se infiere que el género sexual es un *constructo* social, cultural, ideológico, histórico. La mujer se describe a partir de una serie de reducciones, en relación con los discursos (masculinos) autorizados. Dichas reducciones van plasmándose en textos que van legitimando una única subjetividad, la masculina. La mujer es un simulacro, una proyección o construcción simbólica cuya existencia depende del discurso social (verbal y no verbal) que le asigna una determinada existencia como sujeto. El lenguaje es la herramienta básica de afirmación discursiva. Todo texto es un complejo mundo discursivo, un conglomerado de discursos jurídicos, religiosos, sexuales, de prejuicios, de silencios, etc. que van legitimando estructuras concretas de poder y de dominio, que van postulando textos institucionales que representan a todos los textos.

La feminidad y la maculinidad (o mejor aún, la producción de discursos fe-

meninos y masculinos) son resultado de un proceso de socialización cuyo centro es el lenguaje: son dos lugares en un proceso interminable de sexualización del lenguaje que comienza en la más tierna infancia. La sexualidad –que Kristeva (1974: 82), siguiendo a Freud, señala como “noeud entre le langage et la société, la pulsion et l’ordre socio-symbolique”– es, pues, el fundamento de todo discurso, de toda posición discursiva fundamental. La lengua lleva inscrita en su interior la diferencia sexual, pues reproduce y justifica todo un entramado socio-ideológico preexistente.

### 1.3. La noción de identidad

La noción de *sujeto* es clave para la historización de los discursos. Una noción que ha marcado gran parte de nuestra historia moderna es la fórmula de Descartes *Cogito ergo sum* (“Pienso, luego existo”). Esta noción ha fundamentado hasta cierto punto (o ha esclavizado, desde el punto de vista del pensamiento feminista) la idea de hombre moderno, que encuentra en ella un sentido a su propia vida, a su propia identidad, a su propia interioridad. El hombre es pensado como “una entidad consciente de sí, autónoma, coherente y capaz de organizar y controlar el mundo en que vive” (Colaizzi 1990: 14). La posición del sujeto, sin embargo, fuera de su institucionalización sociohistórica, es provisional y se define y modifica por las interpelaciones de otros sujetos, de otros discursos. La perspectiva feminista ha tratado de privilegiar la apertura de la noción de sujeto, la multidireccionalidad de los discursos, la subversión de los textos canónicos. Los discursos nos constituyen en la medida en que nosotros (autores, narradores, personajes, espectadores, lectores) constituimos los discursos. Ningún tema o tópico (la maternidad, el amor, el matrimonio, la muerte, etc.) viene sexualmente marcado, así como tampoco ningún género discursivo, ningún recurso estilístico, ningún punto de vista. La palabra es un signo neutro, vacío, un “signo abierto” al que se puede asignar cualquier valor ideológico. “*La palabra siempre aparece llena de un contenido y de una significación ideológica o pragmática*”, señala Bajtin/Voloshinov (1993: 101).

El psicoanálisis ha sexualizado el sujeto pero únicamente con atributos masculinos, reduciendo el lugar de lo femenino a su imagen especular, a su negación, a un “oscuro y misterioso continente de insignificancia” (Colaizzi 1990: 16). La mujer es, por tanto, “lo otro”, aquello que el hombre no es, un fetiche, la proyección del imaginario masculino. El lenguaje, para Lacan, es un “orden simbólico” que justifica la cultura y sólo con la adquisición de aquél se ingresa en el reino de la cultura. La adquisición del lenguaje, sin embargo, se ve afectada por cuestiones de género: nuestro género (masculino o femenino) condiciona nuestra inscripción en el lenguaje como seres sexuados. El sujeto, según la po-

sición psicoanalítica, se estructura a partir de lo que falta, que no es el pene sino el falo. El descubrimiento de la castración desliga al sujeto de su estrechísima relación con la madre y convierte al falo en función simbólica. El “complejo de castración” que sigue a este descubrimiento sería la justificación de la distinción entre lo femenino y lo masculino. La mujer queda definida en términos negativos, en términos de déficit, de ser incompleto que no llega a ser hombre.

El cuerpo femenino está –bien lo sabemos– culturalmente codificado, y adquiere estatuto de metáfora: es “un espacio históricamente determinado y atravesado por una multiplicidad de prácticas discursivas” (Colaizzi 1990: 25), fuente de imágenes, espacio sobredeterminado culturalmente. El cuerpo femenino no es sólo un objeto material sino un signo: es el espacio en que se inscriben los significados codificados sexualmente. Los cuerpos, por tanto, “están saturados de voces y de *estereotipos*” (Zavala 1993: 56) y son lugar ideal para la problematización de conceptos como “hombre” y “mujer”. En la tradición más misógina, la anatomía se convierte en destino lingüístico (Gilbert y Gubar 1988: 231), en límite del discurso femenino. La feminidad, para Freud (1972: 840), es un “enigma”, un problema masculino: un continente oscuro que ha de ser explorado por el deseo masculino.

A pesar de que todos los indicios parecen indicarnos que la búsqueda de lo femenino o lo masculino es una utopía, creemos fascinante seguir buscando los procesos que hacen fluir un haz de voces (femeninas y masculinas) que van apuntalando subjetividades complejas en los textos literarios. La subjetividad es un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia pre-edípica y pre-verbal, donde el inconsciente se muestra a través de las fisuras que deja el lenguaje. La literatura es un campo privilegiado para el estudio de estas fisuras por las que atisbar los conflictos de discursos sociales y literarios que van dibujando las voces de los personajes dramáticos.

Julia Kristeva ha ayudado a difundir las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan sobre el inconsciente y el imaginario, que establecían una oposición fundamental que aún hoy sigue siendo motivo de disquisición: lo femenino es lo abierto, lo inestable, lo no fijado, el placer del juego verbal, lo revolucionario, lo heterogéneo, lo cambiante, lo subversivo; lo masculino corresponde a lo establecido, lo fijo, lo cerrado, lo definitivo. Volveremos sobre ello más adelante.

La mujer (y mucho más su *discurso*) posee un carácter complejo y en constante transformación, que no puede definirse simplemente por oposición al hombre (y mucho menos a su *discurso*). Convendrá deshacer las simplificaciones que asignan a lo femenino la dimensión oculta o anulada del discurso, la negatividad, la infabilidad, etc. La posición de sujeto femenino es un espacio “hard-won and daily threatened by social disapprobation, censure, and denial, a space of contradiction requiring constant reaffirmation and painful renegotia-

tion” (Lauretis 1992: 218). Las distintas posiciones que todo sujeto ocupa son siempre relativas, provisionales, estratégicas: surgen como reacción y son producto de los discursos que las hacen posibles. La identidad se inscribe en la propia lengua y es tan sólo un mero efecto de ella, no existiendo identidad fuera del acto discursivo. En palabras de Kristeva (1974: 188): “Le sujet n’est jamais, le sujet n’est que le *procès de la signifiante*”. Categorías como ‘hombres’ o ‘mujeres’ o discursos femenino o masculino son etiquetas convencionales y cómodas, aunque pobres, para sugerir la multiplicidad y discontinuidad de lo significado.

#### 1.4. Fundamentos lingüísticos de la diferencia sexual

Se ha discutido mucho sobre la existencia o no de diferencias entre el lenguaje de las mujeres y el de los hombres. Con anterioridad a los estudios sociolingüísticos, pragmáticos o feministas, los lingüistas defendían una serie de creencias, no fundamentadas en ninguna investigación concreta, que se podrían resumir en el término *folklinguistics* (véase Coates 1986: 15-34), es decir, intuiciones, prejuicios y generalizaciones que se refieren tanto a características estrictamente lingüísticas como a la naturaleza de las mujeres o a las expectativas sociales de comportamiento para cada sexo. Jennifer Coates (1986: 15) resume estas creencias en una regla fundamental, que llama *The Androcentric Rule*, y que postula así:

‘Men will be seen to behave linguistically in a way that fits the writer’s view of what is desirable or admirable; women on the other hand will be blamed for any linguistic state or development which is regarded by the writer as negative or reprehensible.’

Todos tenemos estereotipos sobre las diferencias lingüísticas entre los sexos, ya sean fonológicas, gramaticales, léxicas, estilísticas, paralingüísticas, etc. Smith (1985: 69) señala que muestran una mayor riqueza fonológica y prosódica. En cuanto al vocabulario, se tiene la impresión de que lo que dicen las mujeres es vano y trivial, carece de la importancia de la palabra masculina. Jespersen (1922: 212) afirmaba que son los hombres quienes proceden a la renovación del idioma al introducir nuevas expresiones, mientras las mujeres –pese a poseer un caudal lingüístico superior al de aquéllos– ejercen una influencia maligna sobre el idioma, gustan en exceso del lenguaje hiperbólico, hacen un uso exagerado de determinadas formas adverbiales de intensidad (*awfully pretty* o *terribly nice*), etc.

En cuanto a la gramática, las mujeres parecen poseer un lenguaje más inconexo, caracterizado por las oraciones incompletas, su preferencia por construc-

ciones paratáticas. La sintaxis femenina prefiere la coordinación a la subordinación (Jespersen 1922: 216). Otra característica que se atribuye al lenguaje femenino es la preferencia por las variantes normativas, tanto léxicas como fonológicas. La creencia popular señala que la mujer habla demasiado, ciertamente mucho más que los hombres. Sobre este particular la lingüística tradicional no proporciona datos empíricos. También se considera el habla femenina más educada y refinada que la de los hombres: las mujeres tratan de evitar las palabras malsonantes, los juramentos, etc. La mujer evita la agresividad verbal y las expresiones con gran carga erótica u obscena (Jespersen 1922: 210). El habla femenina es conservadora, timorata, educada en extremo, trivial, incompleta, ilógica, etc. Frente a la organización 'gramatical' del discurso masculino, el femenino —en palabras de Jespersen— ofrece una organización 'emocional' (Cameron 1992: 22). Julia Kristeva (1974: 17-100) asigna lo semiótico al discurso femenino y lo simbólico al discurso masculino. Robin Lakoff (1981) parece coincidir en algunas de las observaciones de Jespersen relativas al lenguaje femenino (su excesiva formalidad, el uso de un léxico vacío o la trivialidad de sus conversaciones). A las mujeres, según Lakoff, se las educa en la ausencia de poder y ello marca sus estrategias discursivas. Las mujeres son más cooperativas, menos jerarquizantes. En sus conversaciones hay más intimidad, más franqueza, más interés por los interlocutores. Para las mujeres, se trata primordialmente de establecer lazos de unión entre las hablantes, captar su psicología y reforzar la intimidad entre personas a través del acto comunicativo. Los hombres tratan fundamentalmente de establecer jerarquías de poder interpersonales. La palabra femenina puede considerarse como *cooperativa* frente a la masculina, que puede ser definida como *monologada* (véase Lozano Domingo 1995: 177 ss.). Las mujeres muestran un mayor respeto por los turnos conversacionales, porque respetan más el propio juego de la conversación y participan más de él; las mujeres, también, recurren más a las preguntas o interrogaciones (Coates 1986: 152), como medio de favorecer el propio desenvolvimiento de la conversación, y privilegian la importancia no sólo de hablar sino también de escuchar (Coates 1986: 154).

El habla femenina es menos ruda, menos violenta, menos explícita e insistente, más educada, "indirecta o alusiva" (Violi 1991: 82). Se considera que la mujer es más cortés que el hombre y, consecuentemente, hace un mayor uso de actos indirectos y de expresiones pragmáticas que matizan y liman las posibles aristas comunicativas: mientras la mujer vela más por el éxito del acto comunicativo, el hombre parece más interesado en reafirmar o imponer sus conceptos, en transmitir un contenido.

En ocasiones las creencias populares son sumamente contradictorias: se considera que las mujeres hablan más, pero que su estado natural debería ser el silencio; se estima que su caudal léxico es superior al masculino, pero que su

conversación es trivial, etc. En el origen de Pandora, la primera mujer, se concentran también algunos de los mitos sobre el lenguaje femenino. Hefesto modela con barro un ser semejante a una virgen, plena de pureza. Hermes, sin embargo, introduce en su seno la mentira, un lenguaje seductor y un corazón artificioso (Iriarte 1990: 17-35). En la antigua Grecia, las musas (como representantes de un supuesto *discurso femenino*) fueron la encarnación del lenguaje ambivalente y de la hipocresía lingüística, las moradoras de un espacio difícilmente habitable “entre el silencio y el discurso” (Iriarte 1990: 35). Ya el teatro griego, pues, uno de los cánones de nuestra tradición literaria y una escena privilegiada para la voz femenina, consagraba una dicotomía fundamental: discurso masculino/discurso femenino. O en otros términos: racionalidad frente a enigma, superficialidad y fingimiento. Algunas formas de actividad lingüística han sido tradicionalmente asociadas al discurso femenino, como por ejemplo la chachara y la conversación privada, la autobiografía, los cuentos, la novela epistolar, etc. Todas ellas son manifestaciones privadas del lenguaje; en cuanto la mujer trata de ocupar la palabra pública, se ve ignorada, sometida al silencio o censurada.

Muchas de estas creencias pre-científicas todavía no han sido abandonadas hoy en día, aun cuando la investigación lingüística o discursiva no ha conseguido aportar ningún dato que las sustente. Las primeras investigaciones de Jespersen, Malinowski o Sapir (véase Violi 1991: 17-34 y Lakoff 1975) sobre el problema de la diferenciación sexual del lenguaje se centraron en pueblos primitivos y establecían que ésta es un resto arcaico, fruto de un tabú lingüístico con un carácter mágico. La mayoría de los ritos mágicos y religiosos afectan a las mujeres, que no pueden participar del poder que da la palabra mágica. Los primeros estudios dialectológicos de William Labov o Peter Trudgill (véase Coates 1986: 41-78) marginaban a las mujeres, pues partían del supuesto de que la mujer representa la norma lingüística, mientras el hombre representa la innovación y la variación. Por tanto, los cuestionarios sociolingüísticos se dirigían exclusivamente a los hombres. Las mujeres tienden al *prestigio* lingüístico, a elegir formas correctas o hipercorrectas, fruto –así la menos ha sido interpretado– de su inseguridad en la sociedad; los hombres, por contra, tienden a las formas *estigmatizadas*, fruto también de una posición mucho más segura en el mundo. Las investigaciones de las diferencias lingüísticas entre mujeres y hombres apuntan a la conclusión de que tanto mujeres como hombres parecen diseñar dos estilos, dos discursos distintos. La lengua es un indicador privilegiado de categorías como el sexo o el género, “an act of identity” (Smith 1985: 161). El lenguaje, pues, conforma nuestra personalidad individual y social. A partir de estos presupuestos, la teoría feminista ha elaborado (y está elaborando) instrumentos críticos que permitan lecturas plurales de los textos que sólo habían contado con lecturas masculinas. A través de estos intentos, las mujeres tratan de hallar el espacio de su ausencia, tratan de hallar el “otro” discurso subsumido

en el trazo del texto.

Podemos suscribir el planteamiento de Iris M. Zavala (1993: 35), cuando afirma:

Parto de la hipótesis de que el discurso genérico es un *constructo* o *construcción* cultural histórica, de que la inscripción del *género sexual* (el discurso genérico o sexuado) es una forma de representación (o imagen creada por el lenguaje desde un punto de vista axiológico) realizada con la ayuda de la palabra y que está íntimamente ligada a la formación de identidades o identificaciones colectivas.

Gran parte de la crítica feminista está reclamando la lectura dialógica de los textos unidireccionalmente canonizados. Es necesario, como apuntan muchos autores, prestar oído a las palabras, al uso del lenguaje, a su cadencia, a su timbre, a la entonación, a sus tropos e imágenes, a su temática, a su descarada corporeidad, a su inequívoca sexualización. La interrogación sobre el discurso femenino despierta en nosotros la idea de un contradiscurso que desafía los códigos establecidos, de un discurso de discursos que nos ayuda a escuchar mejor la palabra femenina.

Dale Spender habla de la posición asimétrica de hombres y mujeres en el espacio semántico de la lengua inglesa, de su marginalidad, etc., lo que le lleva a afirmar que “English is a man’s language” (Spender 1985: 11) y a Smith (1985: 1) a afirmar que “language is a man-made product”. Los hombres han nombrado el mundo, y lo han hecho a su imagen y semejanza, estableciendo la norma y la transgresión, instituyendo un sistema simbólico que garantice su supremacía. El discurso femenino se constituye, en un primer momento, a base de deficiencias acumuladas: en autoridad, en poder, en efectividad, en convicción. Se ha hablado de *powerless language* (Conley, O’Barr y Lind 1980: 32) para referirse al lenguaje femenino, en oposición al lenguaje masculino, poderoso y dominante.

¿Podemos hablar de lenguajes o discursos diferenciados? ¿Podemos postular la existencia de un discurso *femenino* y de un discurso *masculino*? Se ha hablado de estilo, de variedad, de lenguaje femenino, de *parler femme*, de *écriture féminine*, de estrategias discursivas, etc. Las palabras de Smith suponen un replanteamiento del tema en términos de lenguaje y poder, tema sobre el que volveremos posteriormente. En definitiva, como señala Showalter (1982: 30), “all language is the language of the dominant order, and women, if they speak at all, must speak through it”.

### 1.5. Hacia los discursos femeninos y masculinos

Postular la (hipotética) existencia de un lenguaje femenino o masculino es arriesgado, cuando no utópico; plantearnos iniciar un camino *hacia* los discursos femeninos y masculinos es, creemos, mucho más realista, mucho menos esencialista y situarnos más cerca del conflicto sexual que vehiculan los personajes cómicos de la Restauración, conflicto que se nos antoja primordialmente discursivo.

Parece evidente que tanto lo femenino como lo masculino son construcciones culturales e ideológicas. Lo femenino se constituye en contrapunto sexual del sujeto genérico masculino; “su “espacio semántico negativo”, reprimido, o su fantasía imaginaria de coherencia” (Lauretis 1992: 256). Lo femenino es sólo el vacío con respecto a lo masculino. Además, las mujeres quedan definidas en función de la relación que las vincula a los hombres (Lakoff 1975: 50). “When females have no right to ‘surnames’, to family names of their own, the concept of women as the property of men is subtly reinforced”, dirá también Spender (1980: 25). La mujer, además, ha sido condenada a discursos que la silencian y la aprisionan (Cameron 1992: 4).

La investigación sobre el género sexual nos invita a explorar el mundo de lo no dicho, de la palabra ambivalente, de la autoridad del lenguaje, de las verdades universales, etc. En definitiva, los discursos marginales o extranjeros, los subdiscursos excluidos. El universo discursivo femenino queda confinado al campo de la sexualidad y del cuerpo. La mujer, en la imaginaria cómica de la Restauración inglesa, es equiparada a cientos de cosas: a la caza, a la pesca, a los pájaros y las aves, a la enfermedad y la muerte, al juego, a la lucha, a la guerra, etc. Los hombres, paralelamente, gobiernan el deseo y sus lenguajes. En la comedia de la Restauración, los personajes femeninos quedan asociados a sus propios cuerpos, al amor y al sexo, mientras los personajes masculinos se reservan los mecanismos de producción discursiva: la obscenidad, la ironía, el poder de nombrar. Lo femenino se sitúa en las esferas de la subjetividad y los sentimientos, mientras lo masculino sigue asociado a la racionalidad y a la objetividad, al discurso propiamente dicho, a los territorios de la literatura, a instituciones como el matrimonio o la familia.

En Julia Kristeva, el cuerpo aparece como goce y como una fuerza semiótica de primer orden en la escritura, capaz por sí sólo de quebrantar el orden simbólico restrictivo. Para ella la mujer es el espacio privilegiado desde donde se puede desmontar (deconstruir) el pensamiento falocéntrico occidental. Lo *femenino* (que no tiene por qué coincidir con las mujeres) encarna la negación de lo fálico y es, así, portavoz primordial de las utopías. Lo femenino está asociado a lo *semiótico*, “modalité psychosomatique du procès de la signifiante, c’est-à-dire non symbolique mais articulante (au sens le plus large du terme d’articulation)

un continuum” (Kristeva 1974: 28). Lo *masculino*, por contra, queda asociado a la esfera de lo *simbólico*; en palabras de Kristeva (1974: 29): “le *symbolique* et par conséquent la syntaxe et toute la catégorialité linguistique, est un produit social du rapport à l’autre, à travers les contraintes objectives constituées par les différences biologiques, entre autres sexuelles, et par les structures familiales concrètement et historiquement données”.

En su obra fundamental *La révolution du langage poétique* (1974), Kristeva estudia el lenguaje poético de Lautréamont y de Mallarmé. Ambos poetas franceses constituyen ejemplos de *ritmo semiótico*, es decir, de poesía femenina, enigmática, indiferente al lenguaje como estructuración, poesía irreductible a su codificación verbal, poesía musical y pre-lingüística, etc. Lo semiótico precede al trabajo discursivo, pero sin embargo se somete a él: la inspiración preverbal y materna, enigmática y femenina, no son nada sin la garantía inapelable de la sintaxis, de lo simbólico, de lo masculino. Volvemos al esquema naturaleza/cultura, cuerpo/deseo, etc. Un aspecto maniqueo del planteamiento de Kristeva es que lo *femenino* está, una vez más, definido en función de lo *masculino*. Kristeva, al igual que Lacan y otros, asocia lo femenino con “lo abierto, lo inestable y el juego verbal y, por lo tanto, con lo revolucionario, subversivo y heterogéneo. En contraste, lo cerrado, lo fijo y lo establecido son masculinos” (Zavala 1993: 42).

La identidad femenina, en consecuencia, ya sea en las escritoras o en los personajes femeninos, es menos unitaria y menos rígida, posee mayor indefinición, mayor flexibilidad que la (en ocasiones) prístina posición masculina frente al discurso que domina y maneja. Ello trae consecuencias muy importantes para los personajes femeninos y masculinos: mientras éstos no suelen problematizar sus vínculos con el lenguaje, aquéllos viven más intensamente el conflicto discursivo que la comedia, como arte de contornos más femeninos, escenifica. En el interior de la comedia coexisten dos principios o discursos diferentes que, si bien no dibujan esferas excluyentes o determinan opciones lingüísticas o retóricas sustancialmente diferentes, sí viven en un conflicto permanente. Los discursos femeninos y masculinos son universos parciales y contradictorios que luchan por su supremacía escénica y que ponen en juego –de manera harto brillante en ocasiones– el ritual de la diferencia sexual.

Sin embargo, nadie como la mujer es palabra de palabras, signo de signos, instrumento de intercambio entre los hombres y su lenguaje “el lenguaje por antonomasia” (López y Morant 1990: 12). Podríamos hipotetizar el discurso femenino como un espacio atravesado por mil discursos ajenos, un espacio que se constituye en imposibilidad repetida y en ritual utópico. El discurso femenino es construcción (como todo discurso), pero es sobre todo destilado de discursos (heterogéneos pero persistentes) que dominan toda nuestra cultura y edificios tan emblemáticos como la literatura, el matrimonio o la sexualidad. La mujer es,

pues, un sujeto discursivo múltiple, atravesado por lenguajes y representaciones culturales, por imperativos de raza y sexo, por contradicciones y estigmas. No hay un solo espacio del discurso femenino sino un lugar vago, indefinible, múltiple, cambiante ante el poder y ante el lenguaje.

### 1.6. El discurso sexual como poder

En el primer volumen de su *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (1976), Michel Foucault establece algunas de las líneas teóricas que adoptaremos en el presente trabajo. Foucault considera que nuestras formas más íntimas, más esenciales, de subjetividad (desde nuestro lenguaje hasta nuestra sexualidad) no poseen jerarquía alguna con anterioridad a su simbolización: dichas formas se fijan y, a la postre, se estereotipan como resultado de un trabajo cultural. Foucault trata de historizar lo que él llama un “régimen victoriano” (1992: 9) de sexualidad, la aparición de una sexualidad “retenida, muda, hipócrita”. En su periodización, señala el siglo XVII como un siglo de transición (1992: 9):

Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia y las cosas sin demasiado disfraz, se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban.

El siglo XVII, pues, se sitúa en la encrucijada histórica de la discursivización de la sexualidad. Más adelante, con la burguesía victoriana se consolida el movimiento iniciado en el siglo XVIII: la sexualidad se encierra, se esconde, se disimula. Sobre el discurso (siempre subversivo) del sexo, se extiende un manto de silencio. El sexo se racionaliza, se define, se limita, queda en manos de la familia conyugal, la cual le asigna un papel meramente reproductor y un único espacio: el hogar (la alcoba) conyugal. Cualquier otro comportamiento, cualquier otro discurso, será relegado al silencio: “la decencia de las palabras blanquea los discursos”, dirá Foucault (1992: 10). El lenguaje será, precisamente, el encargado de blanquear, de canonizar, el discurso social de la sexualidad.

Al vedarse el discurso del sexo, las sexualidades ilegítimas no hallan sitio en el devenir social aceptado. La hipocresía burguesa, no obstante, acondicionará dos espacios emblemáticos (el burdel y el manicomio) donde la sexualidad no canónica podrá tolerarse y donde podrá producir discursos “clandestinos, cir-

cuncritos, cifrados” (1992: 11). Es, ciertamente, una forma (una más) de represión de lo antisocial, un confinamiento de lo heterodoxo, una condena de lo diverso. Los personajes marginales pueden hacer gestos obscenos, explotar al límite la enorme capacidad de la palabra para transgredir, vejar, ironizar o afirmarse. Cada vez más (y esa es una de las tesis centrales de Foucault) se advierte en el discurso un enorme potencial de poder. El discurso *es* poder, el discurso sexualizado *es* poder: la palabra es la única capaz de enfrentarse a las codificaciones sociales, la única capaz de reivindicar el sexo reprimido.

Por tanto, para analizar adecuadamente el problema de la sexualización discursiva, habremos de consignar si se habla de sexo, cómo se habla de él, quién habla, desde qué lugar habla, contemplar el ““hecho discursivo” global, la “puesta en discurso” del sexo” (1992: 19), es decir, la búsqueda de los mecanismos de producción discursiva, de producción de poder y de producción de saber.

El siglo XVII marca el comienzo de las sociedades burguesas, el comienzo de una edad de la represión. A partir de ese momento, nombrar el sexo es tarea más ardua, se prohíbe su libre expresión lingüística, se reduce su campo de acción. Pero a partir del siglo XVIII se ha registrado una creciente “explosión discursiva en torno y a propósito del sexo” (1992: 25). El fenómeno es paradójico, pues ha venido acompañado de una estricta depuración del léxico social e institucionalmente autorizado, de una codificación de una retórica de la alusión y la metáfora. Las palabras hubieron de sufrir un proceso de dignificación, los enunciados hubieron de ser sometidos al poder establecido, lo verbalizable y lo no verbalizable hubieron de ser tamizados por las censuras, la propia enunciación como proceso hubo de disciplinarse al poder. A partir del siglo XVIII se experimenta la necesidad de disciplinar el sexo mediante discursos públicos y útiles. Se intenta convertir el deseo en discurso, aprisionarlo en un entramado de discursos, saberes, prejuicios, silencios (Foucault 1992: 45).

El poder es un principio de organización que fabrica la realidad y es “simulacro, porque se metamorfosea y se inventa sobre signos” (Baudrillard 1994: 86). Hay relaciones (y conflictos) de poder no sólo entre clases sociales, sino entre instituciones, entre jóvenes y viejos, entre razas, entre hombres y mujeres, entre personajes masculinos y femeninos, etc. “Power relations are always relations of *struggle*”, como afirma Fairclough (1989: 34). Implica siempre un grupo dominante y otro dominado, sometido. Implica siempre una tensión entre dos polos, un espacio sobre el que ejercerse, un equilibrio inestable, una posición relativa y variable.

El lenguaje es norma cambiante que provoca siempre un efecto, que vehicula siempre unas determinadas relaciones de poder. Como dice Fairclough (1989: 2), “the exercise of power, in modern society, is increasingly achieved through ideology, and more particularly through the ideological workings of language”.

El discurso guarda una filiación estrecha con el poder y el deseo: éstos se articulan y adquieren sentido en el interior de aquél. El deseo y el proceso de la significación son procesos inscritos en el cuerpo masculino; el psicoanálisis, recordemos, ha postulado la carencia y la ausencia del falo como elementos definidores de las mujeres. Los hombres son sujetos deseantes; las mujeres son signos, ausencia, objetos del deseo masculino, excluidas de la generación del discurso (como de la generación del deseo) mediante múltiples procedimientos históricos, entre los que destacan el tabú y el silencio.

El género y el sexo son dimensiones fundamentales de las relaciones sociales, unas de las formas más contundentes de expresar o explicitar las relaciones de poder. Los discursos femenino o masculino no serán tanto esencias o inventarios de recursos lingüísticos sino posiciones inestables, cambiantes y conflictivas que ocupan los seres humanos en relación al deseo y al poder, a la producción y control del significado.

### 1.7. Discurso sexualizado y personajes dramáticos

La literatura muestra, de manera ejemplar y ritualizada, la diferencia sexual. La literatura dramática, en concreto, como manifestación más oral de la creación literaria, es uno de las mejores fuentes de material para nuestro estudio. Los personajes dramáticos muestran de manera ejemplar la idea de que, al ponerse a hablar, ya les precedía una voz sin nombre desde tiempos inmemoriales. Mallarmé se preguntaba quién hablaba y concluía que era la propia palabra quien nos hablaba y sospechaba por tanto que “era el lenguaje mismo quien hablaba” (Rodríguez Magda 1994: 50). Los individuos son esclavos de su discurso, son utilizados por el lenguaje tanto como ellos lo utilizan a éste (Lakoff 1975: 17). El discurso parece ser, pues, un espacio que nos justifica como sujetos, que nos habla y nos sitúa en unas determinadas relaciones de poder y deseo, que nos da estatuto –simultáneamente– de sujetos y objetos, de autores y personajes, etc. Pero este discurso que nos precede y nos determina no es neutral sino “una perversa traducción de la experiencia de las mujeres” (Violi 1991: 7). El propio sistema lingüístico, el discurso, encarna la desigualdad sexual.

Conceptos como autor, obra o personaje son equívocos e inexactos: Foucault hablaba en cambio de un “campo complejo de discursos” (Gabilondo 1990: 45), de una multiplicidad de voces y registros que van diseñando identidades polimórficas, espacios variables de poder y zonas donde discursos diversos entran en conflicto.

La literatura dramática es –creo– un campo privilegiado para el estudio de los espacios discursivos que llamaremos *femenino* y *masculino*; sin embargo, no se ha hecho prácticamente nada en este terreno. El teatro es un laborato-

rio espléndido para mostrar el género y la diferencia sexual y subrayar sus contradicciones. La cuestión, asimismo, de la representación de las mujeres plantea preguntas fundamentales. "Is it possible to put women, and not just "Woman", on the stage? Is the entire apparatus of theater so male-conceived and dominated that women cannot be "seen" through it?" (Austin 1962: 73). ¿Podemos escuchar su lenguaje, o sólo su silencio? ¿O ambos? Algunos autores (López y Morant 1990: 49-54; Showalter 1982: 34) apuntan a este doble discurso.

La mujer siempre apunta a "lo Otro", a la posibilidad de otro discurso reprimido en el interior del discurso masculino dominante. Leer textos femeninos (o textos femeninos y masculinos) equivale a recuperar la palabra no dicha, silenciada o invisible. Las mujeres han habitado un lenguaje hecho y sancionado por otros que ha condenado a las mujeres a la alienación múltiple. En definitiva, la mujer es lo no representado, lo omitido, lo apenas sugerido, lo que queda siempre al margen en las opciones estéticas o ideológicas.

La diferencia sexual puede ser entendida en términos de textualidad (Gubar 1982: 75): el género (y el sexo) condiciona y define nuestros discursos, nuestra actitud ante los textos, ya sea como lectores, autores, espectadores o personajes. La mujer no es página en blanco, sino una página escrita en que se pueden leer discursos y códigos dominantes. La literatura dramática es un buen ejemplo de ello: por una parte, la reificación de la mujer (convertida en palimpsesto o catálogo de metáforas y de antítesis cómicas) y por otra el tradicional predominio escénico masculino. No obstante, en el discurso femenino siempre podemos hallar rasgos que nos invitan a la revisión, a la subversión, a la disidencia. El discurso femenino es siempre provocativo, desafiante, antinormativo, marginal. Lo marginal, recordemos, puede ser enormemente productivo y estimulante.

En el teatro inglés del siglo XVII los personajes femeninos desempeñan un papel esencial, pues ellos originan los conflictos dramáticos, los prolongan con su propia cosificación y metaforización (sirviendo de objetos de la trama) y los resuelven con su ingenio y su discurso, en muchas ocasiones infinitamente superior al masculino. En el teatro destaca una dimensión por encima de todas las demás: la mirada. En la escena (ya sea en la escena física de cada representación o en la página silente del texto dramático) convergen múltiples miradas. La mujer posee un estatuto ambiguo: mira y es mirada. Mira al público y a los otros personajes, y es mirada por todos. La mujer es a la vez objeto y sujeto y, en cierta manera, se resiste al papel subordinado que le impone su sociedad, que como señalaba V. Woolf (1929: 146), "until very lately, women in literature were the creation of men".

Para leer con plenitud tanto los discursos femeninos como los masculinos a los que la comedia de la Restauración nos invita nos será preciso leer con suspicacia, con sospecha: los textos (cualesquiera que sean) son espacios de conflictos discursivos, donde coexisten códigos distintos y sentidos contradictorios.

Todo discurso está abierto a significaciones, reescrituras y relecturas sucesivas, lo que a su vez genera espacios discursivos distintos y posiciones relacionales distintas. Nuestra lectura habrá de fundir conceptos heterogéneos como lenguaje, poder, ideología, deseo, etc. No importará tanto que los dramaturgos sean varones o no, sino ver cómo habla el lenguaje desde el interior de un discurso multicodificado, cómo se habilitan dos lugares relativos en una estrategia global de poder y deseo. Hay un primer espacio (que convencionalmente llamamos *masculino*, y que no tiene por qué coincidir con el sexo masculino) que, en síntesis, apuntaría a la cultura, a la ley, a lo patriarcal, a lo definido, a lo inmutable, al control del discurso, a la capacidad de metaforizar, etc.; y hay otro espacio (que, también convencionalmente, llamamos *femenino*, y que es antagónico con el anterior, en posición de complementariedad con aquél) caracterizado por valores alternativos como el azar, la indefinición, la seducción, la reificación, lo metaforizado, la intuición, la ansiedad, lo inestable o la conversación. Son, sobre todo, puntos en una estrategia de poder, construcciones intertextuales, excrecencias de múltiples códigos.

Entre las respuestas fundamentales que el discurso femenino puede orquestar frente a un poder que lo somete está la “simulación, la representación, la teatralización del sexo, la máscara, la seducción, una proliferación de gestos, muecas y papeles” (Rodríguez Magda 1994: 76) que lo libere de sus determinaciones biológicas o estratégicas. En el mundo de la Restauración ese espacio ganado para los personajes femeninos significaba la necesidad de comportarse con un cinismo similar o superior al de los personajes masculinos. El cinismo o la doble moral era el único rasgo que podía hacer triunfar a las mujeres en la sociedad (escénica) de la época. En el conflicto sexual y amoroso que escenifican las comedias de la Restauración, sus personajes femeninos han de asegurarse conocer las reglas del juego, las reglas del cinismo, la ironía y la obscenidad codificada que aseguran el triunfo social, el poder discursivo. Ello provoca un discurso (el *femenino*) fundamentalmente esquizofrénico. “Our words and thoughts can ne'er agree”, resumía Aphra Behn (cit. en Goreau 1982: 64). El discurso femenino no puede transformar los códigos, tan sólo “transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en un trampa” (Lauretis 1992: 60). Ni más ni menos. Toda una invitación a sumergirnos en una comedia tan sugerente y tan discursivamente conflictiva como la comedia inglesa de finales del siglo XVII.

## 2. LOS DISCURSOS DE LA RESTAURACIÓN

### 2.1. Introducción al lenguaje de la Restauración

#### 2.1.1. *La prosa inglesa del siglo XVII. Filosofía del lenguaje durante la Restauración*

La característica que quizá nos sorprende más de la prosa del siglo XVII es su extraordinaria variedad: los escritores de la época manifiestan, por encima de sus concomitancias estilísticas o filosóficas, un inquebrantable individualismo. El siglo XVII comienza manteniendo las normas y los postulados del periodo isabelino: la prosa de la primera parte del siglo XVII es, por encima de todo, fresca, original, individual. El siglo XVII aparece como una época de *transición*: se afirma que las actitudes de los ingleses en 1600 eran prácticamente medievales, mientras que en 1700 eran prácticamente modernas. En efecto, durante el siglo XVII se echan los cimientos de la ciencia moderna, se entroniza la experiencia como fundamento del conocimiento, se atenúa el peso de la religión en política y filosofía: en definitiva, se desmorona un mundo antiguo y caduco y un espíritu nuevo viene a cuestionar las autoridades canónicas (Aristóteles o Galeno). Se abren nuevas ventanas a la imaginación y al conocimiento humanos (Galileo, Kepler, Harvey, etc.). El mundo científico comienza a moverse del lado de la experiencia, de la experimentación; en el terreno de la especulación filosófica o metafísica, el racionalismo de Descartes, el materialismo de Hobbes, etc. La ciencia influyó notablemente en la configuración de la prosa del siglo XVII. En cuanto a la sensibilidad religiosa, el siglo XVII (paradójicamente) redobla la intensidad religiosa: hay debate, hay controversia en las materias religiosas, en los contenidos de la fe. El protestantismo (y en especial, manifestaciones extremas como el puritanismo) rechaza lo ornamental y lo retórico en la prosa, con la misma vehemencia con que rechaza los símbolos externos en los rituales religiosos. Los valores puritanos, por tanto, ensalzaban el estilo llano, utilitario, directo, personal: *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, es quizá su joya más preciada, su cifra literaria y también, quizá, su canto de cisne. La tradición católica (como podemos apreciar en algunos poemas de John Donne)

añadió la práctica de la meditación, el análisis metafórico de los objetos físicos, el acento de la emoción.

El estilo de los prosistas del siglo XVII destaca por su originalidad y, a la vez, por su fidelidad al legado anterior: verbosidad, cita de autoridades y la doctrina clásica de la imitación. Era una prosa utilitaria, escasamente estética, que consistía primordialmente en tratados políticos, religiosos o científicos, panfletos de diversa índole, sermones, devocionarios, biografías y autobiografías, etc. Su vigor no es artístico sino práctico. 1660 representa, para la prosa inglesa, una línea divisoria, una frontera meridiana. Si la prosa anterior a esta fecha – denominada barroca o ática– se caracteriza por un anhelo de totalidad, por la búsqueda de la expresión total, la prosa posterior a 1660 (lo que se suele denominar *Augustan period*) destaca por su especialización, por la exclusión de lo fútil, por su carácter práctico, por su estilo llano. Autores como Pepys, Evelyn, Dryden o Halifax muestran un rechazo uniforme al misterio, al misticismo, a lo oscuro, a los raptos de emoción. 1660 representa, quizá por encima de otra cosa, el triunfo definitivo del espíritu científico, representado en la fundación de la *Royal Society* en 1662, cuyos propósitos eran, según Thomas Sprat (1958: 61-62), uno de sus miembros:

...to make faithful Records, of all the works of Nature, or Art, which can come within this reach: that so the present Age, and posterity may be able to put a mark on the Errors, which have been strengthened by long prescription: to restore Truths that have been neglected: to push on those, which are already known, to more various uses: and to make the way more passable, to what remains unreal'd. This is the compass of their Design. And to accomplish this, they have endeavour'd, to separate the knowledge of Nature, from the colours of Rhetorick, the devide of Farcy, or the delightful deceit of the Fables.

Las obras literarias se tornan menos suntuosas, más cuidadosamente organizadas. Lo emotivo en la lengua queda rígidamente separado de lo descriptivo. Este comedimiento, esta reserva, es la señal inequívoca de la transición hacia una nueva prosa. Entre 1660 y 1700, las modalidades de prosa dominantes son los ensayos, los diarios, las biografías, la historia, la crítica literaria: en definitiva, el estudio del hombre y la sociedad que lo circunda.

Observamos en la prosa del siglo XVII una clara influencia de la cultura francesa contemporánea. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta que entre 1649 y 1660, entre la ejecución de Charles I y la restauración de la monarquía con Charles II, un notable número de aristócratas e intelectuales (los que, posteriormente a 1660, tomarían las riendas de la cultura literaria inglesa) hubieron de exiliarse en París. La influencia francesa afecta al comedimiento, al orden, al decoro y las reglas clásicas, etc.

L.C.Knights afirma que la prosa dramática de la Restauración, en especial de la comedia, es “poor and inexpressive” (1937: 141) si la comparamos con la prosa no dramática del mismo periodo. Goldsmith añadía que la Restauración era “‘an age of wit and immorality’ which ‘produced some writers that at once served to improve our language and corrupt our hearts’” (Knights 1937: 16).

J.R.Sutherland (1957) asigna el papel protagonista en el nacimiento de este nuevo lenguaje a la aristocracia, que establece su tono elegante, su retórica y sus modos expresivos, hasta el punto que la prosa de la Restauración es, en palabras de Sutherland (1957: 67), “a slightly formalized variation of the conversation of gentlemen”. Dicha conversación es imperturbable, es en apariencia desaliñada (aunque pueda ser cínica y devastadora), siempre elegante y desinhibida. Harris señala que, tras la Restauración de la monarquía, las conversaciones privadas adquieren un tono provocativo, polémico, desmañado, insinuante, incluso francamente insultante. Las conversaciones adquieren un tono grueso que justifica la cristalización de una poesía (obscena, directa, provocativa) como la de Rochester. Un público así, prosigue Harris (1965: 20), exigía a su vez un drama de extremos, desde la irrealidad de los dramas heroicos hasta el hiperrealismo de la comedia. Hay, por tanto, una estrecha conexión entre el discurso social y dramático: la conversación se constituye en un arte social de profundas implicaciones en todos los órdenes de la vida. La comedia (en ejemplos paradigmáticos como Wycherley) se constituye en un crisol de discursos diversos, contradictorios. Wycherley amalgama léxicos tan dispares como los de Shakespeare, Jonson, Fletcher, Molière, Calderón o la *commedia dell’arte*; en obras como *The Country Wife* o *The Plain Dealer*; asimismo, ensaya innumerables registros prosísticos: el sermón moralista, las paradojas, apartes, soliloquios, *repartee*, jergas especializadas como el léxico legal o el marinero, la ambigüedad sexual, etc. (véase Harris 1965: 27).

Haremos aquí una breve mención a la filosofía del lenguaje durante el periodo de la Restauración. La Restauración, como sabemos, es un periodo de transición en todos los órdenes: político, religioso, literario y lingüístico. La aportación de los miembros de la *Royal Society* y el propio modelo lingüístico de esta sociedad contribuyeron significativamente a modificar la retórica renacentista. Se extiende la creencia que las palabras significan cosas y no ideas. Con la Restauración se culmina un larguísimo periodo de concepciones teológicas y transcendentales de la lengua: en el siglo XVIII, la lingüística aparece como un campo de estudio cada vez más independiente de la teología y de la metafísica.

Muchos de los miembros de la *Royal Society* dedican sus trabajos a la reforma de la lengua inglesa. Su objetivo final parece ser la resurrección de la lengua prístina, pura, original, que se hablaba antes de la confusión de lenguas en la torre de Babel. Se consideraba que todos los hombres piensan igual,

poseen la misma “Internal Notion or Apprehension of things” (Wilkins 1668: 20). Si ello es así, si todos poseen los mismos conceptos o las mismas imágenes en el cerebro, la incomunicación o la incomprensión de los mensajes debe situarse en el tránsito, en la traslación del discurso mental al verbal: las propias palabras, por tanto, son culpables. Diversos autores, pues, hicieron propuestas para racionalizar y uniformar todo lo decible: se avanzaron propuestas de lenguajes universales (un lexicón de símbolos que pudiesen traducir todas las lenguas existentes), de sistemas filosóficos universales (que fuesen capaces de dar cuenta de todas las lenguas a través de un inventario completo de categorías filosóficas o conceptuales) o de sistemas de caracteres (a semejanza de los jeroglíficos egipcios o los ideogramas chinos). Obras como *An Essay Towards a Real Character, And a Philosophical Language* (1668), de John Wilkins, constituyen un intento de catalogar todo lo decible en caracteres ideográficos, como forma de instaurar un nexo diáfano e indestructible entre el significado y el significante, como forma de eliminar consecuencias molestas para el lenguaje como la ambigüedad o la polisemia, la figuración irónica o metafórica. La lengua reflejaría de manera prístina y únivoca todo lo creado en el mundo. Proyectos como el de Wilkins niegan explícitamente los contenidos persuasivos del lenguaje, o el recurso a la autoridad de los autores clásicos: la lengua consistiría en proposiciones objetivas y objetivables, cuya veracidad estaría fuera del control de los hablantes y constituía un reflejo exacto de la naturaleza. Parece haber un deseo utópico de recuperar la lengua celestial original, en la cual el conocimiento vuela intuitivamente de alma a alma, prescindiendo de los mecanismos de emisión y recepción, codificación y decodificación.

La principal diferencia entre la filosofía del lenguaje en la Restauración y a principios del siglo XVIII reside en el intento de separar la lengua de otras áreas del conocimiento. Durante todo el siglo XVII la lengua todavía *es* conocimiento, mientras que la nueva ciencia del siglo XVIII comienza a concebir el conocimiento como algo ajeno al discurso. El propio concepto de lengua se reduce: pasamos (a través de John Locke) de la imagen medieval de la lengua como *speculum naturae* a la idea de lengua como espejo de la mente. En el libro III de *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), John Locke revisa los postulados básicos del proyecto de Wilkins y acepta como naturales fenómenos como la polisemia y la ambigüedad en los lenguajes humanos. Tras el proyecto de Wilkins quizá se esconda una confianza en la reforma moral del hombre; la obra de Locke es un intento por definir los límites de la razón humana, los estrechos límites del conocimiento humano. Las ideas de Locke avanzan una idea que será clave en el desarrollo de la lingüística científica: la lengua no tiene un origen natural o divino, sino que posee un carácter social, arbitrario y contractual. La lengua es un instrumento pragmático de relación interpersonal, que nos ofrece no las certezas de un mundo perfecto diseñado por

Dios sino las incertezas del alma individual.

No existe, por tanto, una única filosofía del lenguaje durante la Restauración, sino diversas tendencias (representadas en las obras de Wilkins y Locke mencionadas) que apuntan a su carácter transitorio. El conocimiento, durante la Restauración, se resquebraja: del humanismo globalizador se va pasando, poco a poco, al atomismo de las diversas ciencias. En concreto, el estudio de la lengua (la propia concepción de la lengua) pasa de una concepción externa, logocéntrica y teológica a otra secular, interna, más psicologista. Como en muchas otras ciencias, el foco de atención se desplaza de Dios a los seres humanos.

Sobre los postulados lingüísticos del siglo XVII gravita (aunque cada vez con menor intensidad a medida que se acerca el final del siglo) la idea de corrección, de decoro. Existe un discurso ideal al que deben aspirar todos los hablantes o autores: en la medida en que se aleje más o menos de dicho discurso, cada persona reflejará su propia valía moral. La lengua se convierte en medida del alma individual, de la inteligencia, del carácter, de su catadura moral. El discurso ideal al que todos han de aproximarse es la *palabra* que instituye Dios; apartarse de ella equivale a mentir, a oponerse a la palabra de Dios, a destruir el orden lingüístico natural.

Obras como *The Government of the Tongue* (1672) son manuales que tratan de enseñar prudencia en el discurso, que tratan de enseñar la correcta utilización de las palabras. En ocasiones se prescriben recomendaciones para evitar la corrupción del lenguaje, los llamados abusos del lenguaje, que William Perkins cataloga así: “Swearing, Blaspheming, Cursed speaking, Railing, Backbiting, Slandering, Chiding, Quarrelling, Contending, Jestng, Mocking, Flattering, Lying, Dissembling, Vaine, and Idle Talking” (Perkins 1593, cit. en Thompson 1984: 25).

Mentir es quizá el abuso lingüístico más denostado. De hecho, en las comedias de la Restauración, mentir se convierte en una categoría moral, con implicaciones estilísticas y psicológicas profundas para los personajes. La mentira amenaza con destruir todo el edificio social y puede ser recibida como una ofensa a Dios, a los semejantes, a uno mismo. Frente a esta denuncia de la mentira, otros autores la justifican directa o indirectamente. Atenuan su fuerte connotación moral y la ponen al servicio de la prudencia o la elegancia. *The Art of Complaisance; or, the Means to Oblige in Conversation* (Londres 1673) es una retórica de la conversación cuyo lema anuncia *Qui nescit dissimulare, nescit vivere* (Quien no sabe disimular, no sabe vivir) y recomienda no mentir sino evitar decir las verdades que puedan resultar desagradables. Baltasar Gracián (1986: 432), famoso preceptista español, en su *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), observa en la Máxima número 181:

*Sin mentir, no decir todas las verdades.* No hay cosa que requiera más

tiento que la verdad, que es un sangrarse del corazón. Tanto es menester para saberla decir como para saberla callar. Piérdese con sola una mentira todo el crédito de la entereza. Es tenido el engañado por falso y el engañador por falso, que es peor. No todas las verdades se pueden decir: unas porque me importan a mí, otras porque al otro.

La metáfora, en manos de los dramaturgos de la Restauración, será una entidad escurridiza, en muchas ocasiones un índice de la hipocresía o la corrupción moral de los personajes que la usan. Lo metafórico se hará sinónimo de lo rebuscado, de lo falso, de lo aparente, de lo obscuro: Wycherley, por ejemplo, concederá la maestría en la metáfora a personajes que, como Horner, la utilizarán para sus estratagemas sexuales o para satirizar a toda una sociedad.

Una idea, por tanto, ha de quedar clara: los dramaturgos de la Restauración (al igual, esencialmente, que el resto de escritores del siglo XVII) concebían el lenguaje como un sistema relativamente estable de palabras y consideraban que existía un ideal lingüístico a que aspirar. De aquí sólo hay un paso al concepto de decoro lingüístico: los personajes dramáticos en Etherege, Wycherley o Congreve utilizan un lenguaje apropiado a su estatura dramática, a su significación textual. Los personajes más deficientes revelarán, a su vez, más deficiencias en sus discursos, se alejarán más del ideal. Por contra, los personajes más ricos dramáticamente tenderán a ese lenguaje correcto que puebla el subconsciente lingüístico del siglo. Este decoro lingüístico, no obstante, irá difuminándose a medida que se extinga el siglo.

## 2.2. El discurso cómico

### 2.2.1. Algunas nociones sobre lo cómico

Resulta extraordinariamente complejo definir lo cómico, pues cubre campos tan dispares como la comedia, el humor, lo grotesco, la parodia, etc. Lo cómico, fundamentalmente, se identifica con la comedia, aunque es un concepto bastante más amplio. Parece bastante extendida la noción de que la comedia tiene por objeto hacernos reír, aunque éste también es un término poliédrico, riquísimo. Habitualmente nos reímos de los defectos físicos y de las desgracias del prójimo, de sus carencias y de sus deformidades. “Comedy”, según Northrop Frye (1948), “is designed not to condemn evil, but to ridicule a lack of self-knowledge”. En el periodo de la Restauración inglesa, William Congreve, en su dedicatoria inicial de *The Double Dealer* (1694) a Charles Montagu, afirma: “It is the Business of a Comick Poet to paint the Vices and Follies of Humane Kind” (Congreve, ed. Henderson 1982: 99). Para una larga tradición de

autores que van desde Aristóteles hasta Bergson, la comedia posee un efecto saludable en los espectadores, provoca una catarsis de sus emociones.

D.J. Palmer (1913) resume todas las teorías cómicas en dos grandes categorías: por un lado, aquellas teorías que consideran que lo cómico ridiculiza los errores o deficiencias humanas; por otro lado, aquellas teorías que asocian lo cómico a lo festivo, a la diversión. Las primeras apuntan a la función *didáctica* (o correctiva, o agresiva) de la comedia y las segundas a su potencial *anárquico*, a su *espíritu subversivo*, a su condición de *espectáculo carnavalesco*.

Platón y Aristóteles inician las teorías que asocian lo cómico a lo ridículo. Platón apunta al elemento de agresión contenido en el humor malicioso. Para Aristóteles, la comedia es “mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor” (en González Pérez, ed. 1984: 67). En el Renacimiento, la comedia refuerza su carácter realista e instructivo. La comedia retrata los hechos cotidianos de los caracteres comunes, en oposición a la tragedia, que se refiere a la aristocracia o la realeza. Por otra parte, la comedia va consolidando poco a poco un carácter instructivo, un propósito didáctico, un efecto saludable. Para Shakespeare, la risa y el regocijo poseen propiedades curativas, y Philip Sidney nos ofrece quizá la definición más afortunada: “Comedy is an imitation of the common errors of our life, which he representh in the most ridiculous and scornfull sort that may be” (en Palmer, ed. 1994: 12).

La comedia, para William Congreve, tiene por objeto deleitar e instruir, satirizar aquellos defectos o debilidades del ser humano mediante el ridículo. Los personajes poseen una vida plena por sí mismos: sus gestos, sus movimientos y, sobre todo, su lenguaje, corroboran sus virtudes y sus vicios. En definitiva, vienen marcados por un decoro lingüístico muy propio de la época. Una concepción similar es la que mantiene su coetáneo John Vanbrugh (en su Prólogo a *The Provok'd Wife* (1697), en Lawrence, ed. 1976: 381):

‘tis the intent and business of the stage  
To copy out the follies of the age,  
To hold to every man a faithful glass,  
And show him of what species he’s an ass,

En el caso de Wycherley, también, su preferencia por un estilo sentencioso, repleto de máximas y refranes, revela una determinada teoría de la comedia: revela que la comedia es, en manos de Wycherley, un instrumento didáctico, una forma de extraer la significación general de un episodio sin interrumpir el desarrollo dramático. Asimismo, Wycherley comparte la preocupación de toda su época por extraer de la vida las verdades fundamentales, los pilares de la ex-

periciencia. Sus comedias, como las de Congreve o Etherege, son una forma de desentrañar los principios básicos del comportamiento humano.

Después de 1690 se produce un cambio notable en la actitud del público, en su sensibilidad teatral. La creciente importancia de la burguesía mercantil, con sus ideas puritanas, posibilitó la aparición de un Jeremy Collier, abanderado de un puritanismo prescriptivo. En 1698 publicó el panfleto titulado *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, en el que se deplora la inmoralidad del teatro de la Restauración. Para Collier la escritura dramática tenía una función primordialmente didáctica y moral y, por ello, critica el carácter vicioso de la escena contemporánea y aporta sus razones fundamentales: el lenguaje femenino en las obras de Wycherley, Congreve, Dryden o Vanbrugh es obsceno y ataca la modestia propia del sexo femenino; los personajes femeninos son sobre todo mujeres de mala condición; gran parte de los diálogos de estos autores son ambiguos y poseen dobles sentidos; los prólogos y epílogos son escandalosos; y, finalmente, la religión es tratada de una manera frívola y obscena. Collier (en Spingarn, ed. 1968: III, 267) dice:

...to make Delight the main business of Comedy is an unreasonable and dangerous Principle. It opens the way to all Licentiousness, and Confounds the distinction between Mirth and Madness. For if Diversion is the Chief End, it must be had at any Price.

Las críticas de Collier, fundadas o no, acertadas o no, suponen un mazazo definitivo a la *comedy of manners*, una comedia predominantemente social y urbana, que nos desvela la hipocresía y las pequeñas miserias de unos personajes que (aunque caricaturizados) son perfectamente reconocibles en la sociedad contemporánea. La comedia de Etherege, de Wycherley o de Congreve nos muestra, fundamentalmente, el profundo desajuste entre los deseos y la realidad de las personas: “The comedy of manners balances our animal against our moral nature” (Nelson 1990: 36). La comedia de costumbres inglesa de finales del siglo XVII es una comedia singularísima y de gran vitalidad que se interesa por el sexo y por el dinero, por el matrimonio y por el adulterio, pero también –y sobre todo– por el lenguaje y el discurso.

La comedia sería, simultáneamente, la *renovación del ciclo vital* y el *engaño o la subversión*. La primera vertiente hundiría sus raíces en los mitos ancestrales del drama griego y en los rituales dionisiacos o fálicos, en que la vida (con sus ciclos periódicos) derrota a la muerte, la juventud a la vejez, el espíritu de la primavera al del invierno, etc.

Por contra, otros autores (como Kaiser, Bajtin, C.L.Barber o Donaldson), destacan el potencial subversivo del espíritu cómico, el mundo al revés del carnaval (véase Capítulo 3, Apartado 2.1). La comedia acaba en una liberación de las ataduras morales, en una renovación de los impulsos, en un movimiento

hacia la purificación individual y hacia la renovación social, hacia un sentimiento de liberación. La comedia, cada vez más, es considerada como una manifestación del espíritu festivo o del carnaval, que suponen una inversión temporal del orden social y encierra potencialidades revolucionarias y transgresoras, aproximándose incluso al mundo de los sueños.

La comedia de la Restauración se nutre de manera casi exclusiva del amor, del sexo y, en especial, del matrimonio. Existe el convencimiento de que la comedia celebra (en el fondo) el matrimonio: es muy posible que sea así, aunque los motivos externos los constituyen los conflictos matrimoniales, desde las representaciones teatrales medievales hasta el teatro cortesano (o cuasi-cortesano) de la Restauración. Destaquemos la extraordinaria importancia de la *cuckold-comedy* a finales del siglo XVII y su enorme batería retórica dirigida a degradar y ridiculizar el matrimonio. La creciente importancia concedida al matrimonio en la comedia y, especialmente, a las relaciones entre hombres y mujeres, ha llevado a Nevo a sugerir la creciente “feminization of comic pleasure” (1980: 153), la creciente transmisión de valores femeninos (ya sea en forma de imágenes o de estrategias discursivas) al mundo de la comedia.

La comedia –como forma, retórica o argumento–, en tanto que escritura dramática, está inmersa en una multiplicidad de discursos sociales, es decir, está en una relación dialéctica (en su lenguaje, en sus personajes, en sus formulaciones irónicas u obscenas) con respecto a los discursos que la contienen y la posibilitan. El siglo XVII registra cambios fundamentales en la construcción social del género, en la posición de la mujer (ya sea en la vida privada como en la vida profesional) en la sociedad inglesa, en la presencia de la sexualidad en la vida pública, etc. Por todo ello, las comedias de costumbres de finales del siglo XVII son un termómetro extraordinariamente fiable (pese al indiscutible filtro estético que suponen) para pulsar los conflictos sexuales que tienen lugar en el terreno del discurso.

La comedia de la Restauración es, sin duda alguna, un vehículo privilegiado de una creciente ansiedad ante las cambiantes relaciones sexuales, ante la cambiante definición de conceptos como *feminidad* o *masculinidad* y la relación entre ellos. El deseo sexual es, pues, el elemento fundamental a través del cual las comedias inglesas de finales del siglo XVII exponen las contradicciones de los seres humanos; la discursivización del sexo es, asimismo, la principal estrategia retórica cómica.

### 2.2.2. Algunas tradiciones cómicas

La cuestión del origen del drama cómico de la Restauración ha mantenido ocupados a numerosos críticos: se ha hablado, básicamente, de su procedencia francesa, de la influencia española, de la influencia de la *commedia dell'arte*,

etc. Podemos incluso rastrear la influencia directa de autores como Molière o Calderón en comedias concretas de Wycherley. Hoy en día parece aceptarse que, pese a las sustanciales innovaciones aportadas por todas estas tradiciones dramáticas, el drama de la Restauración se nutre fundamentalmente de la propia tradición dramática inglesa: Shakespeare, Jonson, Beaumont y Fletcher, etc.

Pero hay dos influencias cardinales en la comedia de la Restauración que deseamos singularizar, que no afectan tanto a sus argumentos cuanto a sus modos expresivos: me refiero a la *comedia dell'arte* y a la comedia de los humores propiciada por Ben Jonson.

Durante el siglo XVI Italia disfrutó de uno de los periodos más extraordinarios para el teatro. Durante el *Cinquecento* en la escena italiana habían farsas populares, moralidades, teatro académico siguiendo los cánones clásicos, etc. La *commedia dell'arte* era una de las modalidades teatrales, una modalidad única entre las restantes, cuyo periodo de esplendor se extendió desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVII, cuando el teatro más "literario" dio muestras evidentes de cansancio. La *commedia dell'arte all'improvviso* era, como su nombre indica, teatro improvisado (véase W. Smith 1964: 2), aunque existía una especie de guión general que proporcionaba una serie de detalles técnicos, de puesta en escena, pero no los diálogos concretos y definitivos. Cada actor, por su parte, poseía un libro donde iba –de alguna manera– creando y dando cuerpo a su propio personaje con composiciones propias o ajenas. Los actores de la *commedia dell'arte* solían especializarse en sus personajes, personajes pertenecientes a un repertorio tradicional, aunque sus nombres pudiesen variar de compañía a compañía. La mayoría de personajes, excepto los centrales, llevaban máscaras. Recordemos que en el teatro griego clásico, la máscara ayudaba al actor a transformarse en símbolo de un sentimiento. Una máscara melancólica significaba tragedia, una sonriente comedia, etc. Más tarde, este simbolismo lo heredaron determinados personajes: cierto tipo físico y ciertos ropajes o cierta forma de andar despertaba en seguida la idea del viejo avaro y rico, o del *miles gloriosus*, o del joven pobre, etc. La *commedia dell'arte* lleva al extremo este simbolismo, hasta el punto de convertir al actor en máscara, en *tipo*. Pese a llevar máscara, ello no impedía que el público los reconociera por su vestimenta (*Pulcinella* [Polichinela] o *Arlecchino* [Arlequín], por ejemplo) y por su función en la obra (W. Smith 1964: 6-7). En ocasiones, un actor (como es el caso de Francesco Andreini) representó tantos años su papel (capitán Spavento) que el público acabó por recordar al personaje y olvidar al actor: se trataba de una especie de pseudónimo. En definitiva, los actores se convierten, simultáneamente, en autores y en máscaras.

Nos interesa aquí la *commedia dell'arte*, primordialmente, porque su filosofía de los personajes va a ejercer una influencia decisiva en la propia

concepción del personaje en las comedias escritas durante la Restauración: en ocasiones se nos antoja que personajes como Pinchwife o Dorimant son sólo máscaras, estériles repeticiones de un arquetipo. El simbolismo de sus nombres, además, refuerza nuestra impresión. Una compañía normal incluía habitualmente los siguientes personajes-actores: un viejo padre o guardián (Pantalone), la heroína (una joven ingenua y candorosa, hija de Pantalone) y su criada, un galán (el héroe), un doctor (Gratiano), un capitán español fanfarrón, y otros personajes secundarios (criados, comerciantes, etc.) y dos o más *zannis* o bufones.

El capitán bravucón (*Spavento* o *Rodomontade*) era habitualmente español y estaba copiado de la vida real, en que cientos de soldados mercenarios viajaban por toda Italia durante el siglo XVI. Era un soldado fanfarrón, un *miles gloriosus*, siempre alardeando de sus falsas conquistas. Los *zannis* o bufones poseen funcionalidades diversas y nombres diversos (*Pedrolino*, *Arlecchino* [Arlequín], *Pulcinella* [Polichinela], *Brighella*, *Scaramuccia*, *Mezzottino*, *Scapino*, *Coviello*, etc.) pero poseen absoluta libertad para practicar todo tipo de recursos cómicos, de trucos o de gestos destinados a involucrar al público en la representación. Tenían un papel de comparsas y obsequiaban al público con cancioncillas de diverso tipo, con piruetas o acrobacias, o con gestos obscenos. Eran indudablemente un gancho para las audiencias populares. La *commedia dell'arte* rescata el repertorio clásico del teatro de vodevil: chistes fáciles, caídas, golpes, inocentadas, malentendidos, etc. Entre los principales personajes femeninos cabe destacar a la *prima donna*, la *seconda donna*, la *servetta* (*Franceschina* o *Colombina*) y la vieja.

El dramaturgo inglés Ben Jonson (1572-1637) poseía una mayor formación clásica y académica. Aunque escribió tragedias o mascaradas, Jonson destacó en el campo de la comedia. En su primera comedia, *Every Man in His Humour* (1598), inaugura la llamada “comedia de los humores”. En su prólogo (Adams, ed. 1979: 381-82), declara su intención de presentar “deeds and language, such as men do use, / And persons such as *Comedy* would chose / When she would show an image of the times, / And sport with human follies, not with crimes”, rechazando así la comedia de Shakespeare. Jonson construye sus comedias en torno a un rasgo risible o un defecto de carácter y las utiliza como forma de ridiculizar los defectos y debilidades humanos (Miles 1990: 35). Mientras Shakespeare concibe el personaje dramático como una entidad compleja, mezcla de conflictos y contradicciones, Ben Jonson seguía la creencia medieval de que el carácter estaba formado por cuatro humores (sanguíneo, colérico, flemático y melancólico). Los personajes, los tipos humanos, según este postulado, surgen de una combinación de estos elementos en distintas proporciones. Jonson explota así los excesos de uno u otro humor en cada personaje con finalidades humorísticas. Su comedia tiende a convertirse en

sátira y los personajes tienden a degenerar en *tipos* que pasean sus vicios u obsesiones. Los presupuestos dramáticos son radicalmente distintos a los de Shakespeare: éste tiende al análisis psicológico profundo de sus personajes. Enck (1957: 45-46) sugiere que la frecuencia y la amplitud de significados con que se utilizaba los *humours* en el drama isabelino es similar a los diversos grados de *neurosis* que se pueden detectar en nuestra sociedad contemporánea.

En el prólogo a *Every Man Out of His Humour* (1599), Jonson formula con precisión la forma cómica que había iniciado en su obra anterior (Schelling, ed. 1967: 62):

[...] in every human body,  
 The choler, melancholy, phlegm, and blood,  
 By reason that they flow continually  
 In some one part, and are not continent,  
 Receive the name of humours. Now thus far  
 It may, by metaphor, apply itself  
 Unto the general disposition:  
 As when some one peculiar quality  
 Doth so possess a man, that it doth draw  
 All his affects, his spirits, and his powers,  
 In their confluxions, all to run one way,  
 This may be truly said to be a humour.

Otras comedias como *Volpone* (1605), *The Alchemist* (1609) o *Bartholomew Fair* (1614) representan las cimas cómicas de Jonson, por la caricaturización de sus personajes, por el ingenio y brillantez de los diálogos, por su perfección formal. En estas obras Jonson recrea los aspectos más siniestros del mundo renacentista, en especial el deseo de poder y riquezas y el deseo sexual. Si repasamos apresuradamente el *dramatis personae* de *Volpone* (Volpone, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, Sir Politic Would-be, Androgyno, etc.) descubriremos un gesto común con autores como Wycherley: hay escasísimos personajes virtuosos (Miles 1990: 109). En *The Alchemist*, Jonson muestra su recelo del lenguaje figurado (la metáfora en concreto) y trata de desmitificarlo. Para ello Jonson utiliza la alquimia como metáfora de la fantasía y el deseo humanos (McCanles 1992: 42). La alquimia es una imagen ambigua que nos sugiere, simultáneamente, un proceso de refinamiento espiritual y la idea de fraude, avaricia, oportunismo, etc.

En *Epicoene; or The Silent Woman* (1609), Jonson explora un peligroso territorio intersexual: el mundo del *epicene*, una criatura que posee características del sexo masculino y del sexo femenino pero que no se identifica con ninguno de ellos. Al satirizar los extremos de la indefinición sexual (los afeminados y las mujeres varoniles), el dramaturgo Ben Jonson se adentra en la

reflexión –omnipresente en la comedia de la Restauración– sobre la identidad sexual.

Con la Restauración se consolida lo que Jonson ya inició: el uso de la prosa como lenguaje cómico. Parece una consecuencia inevitable del patrón aristotélico, que identificaba la comedia con los personajes bajos y humildes. El lenguaje de la comedia, para adecuarse a su temática y sus personajes, no ha de embellecer sus personas o sus discursos, sino reproducir fielmente las trivialidades y las pequeñeces e, incluso, las miserias de la vida cotidiana, así como sus pasiones y sus vicios.

Jonson consigue asimismo consolidar el tránsito de la comedia hacia el realismo. La comedia, quizá desde sus mismos orígenes, ha tratado de acercarse más y más hacia la realidad que satiriza o ridiculiza. Jonson desconfía del lenguaje excesivamente “literario” (como desconfía de artificios como la metáfora) por su alejamiento de los temas y formas populares. La comedia siempre ha intentado urdir un lenguaje idiomático, propio, con sabor: la comedia siempre ha sido una investigación del lenguaje, en especial de sus manifestaciones más coloquiales. El lenguaje cotidiano, el pulso normal de la prosa cotidiana posee unas potencialidades expresivas enormes. El diálogo realista, pintoresco, satisface al mismo tiempo la búsqueda de un lenguaje cómico específico y la conveniencia de la prosa para constituirse en vehículo del lenguaje cómico.

En la comedia de la Restauración, comedia de profunda orientación social, el lenguaje de los héroes o heroínas se propone como discurso a emular (recordemos el *decoro* que informa la teoría lingüística contemporánea), mientras el lenguaje de los *fops* es objeto de burla, sinónimo de inadecuación moral. Jonson, sin embargo, tal como hará más tarde Swift, vierte su ironía no únicamente sobre los personajes excéntricos o deficientes (como haría Etherege), sino sobre el propio discurso.

### **2.3. El discurso femenino emergente: las actrices en la Restauración**

Cuando las actrices accedieron a los escenarios, la asistencia a los teatros en Inglaterra adquirió, si cabe, una connotación más transgresora: actuar y ser vistos entre el público (en ocasiones, dos caras de la misma moneda) liberaba miedos, deseos, tabúes, fantasías sexuales. A finales del siglo XVII, *la mujer* (como cuerpo, como discurso) se inscribía como *discurso paradójico* en el tejido teatral inglés: los prejuicios contemporáneos (sancionados por los discursos más influyentes como la teología, la filosofía o el derecho) la consideraban un ser inferior, cuyo papel se reducía básicamente al hogar, mientras que discursos más oblicuos como la comedia habilitaban espacios privilegiados para las muje-

res: espacios de lucha, de contradicción, de afirmación femenina. Todos recordamos personajes femeninos deliciosos como Margery Pinchwife, lujuriosos como Lady Fidget o Lady Touchwood, enamoradas juiciosas como Hippolita o Millamant, máscaras andantes como Lady Cockwood o Silvia, etc. Como indica Eric A. Nicholson (1992: 312), “en piezas que exponen las tensiones y las contradicciones de órdenes sociales en rápida transformación, se ve a las mujeres alternadamente obedecer, desmistificar, desafiar, burlar o caer víctima de afirmaciones y prácticas de sus mundos de dominación masculina”.

Los papeles que la comedia de la Restauración asigna a las mujeres combinan la tradición (la joven virgen, la mujer casta, la viuda abstinerente) con la transgresión (la adúltera, la prostituta, la alcahueta). Hay una clara prioridad de la sexualidad y del cuerpo femenino en dichas comedias. Sexualidad y cuerpo femenino (ahora sentido con más fuerza, como una fuerza real, desde el acceso de las actrices a los escenarios) son precisamente las dos fuerzas que más amenazaban y cuestionaban la dominación patriarcal secular.

El mundo es un escenario, que es, a su vez, una especie de burdel: son dos metáforas arquetípicas que resumen bien los sentimientos y las asociaciones que despertaba la escena durante el siglo XVII y que, en cierta medida, aún prolonga alguno de sus ecos hasta nuestros días. El teatro inglés del siglo XVII reforzaba voluntariamente las potencialidades sexuales de sus actrices, del juego de personajes, de sus personajes ambiguos y del lenguaje. Ya fuese considerado un teatro con vocación realista o como un refugio de la inmoralidad o la amoralidad de la época, el teatro de la Restauración –como nunca otra tradición dramática en Inglaterra– concedió un papel destacadísimo a las mujeres: a las mujeres de carne y hueso o a las mujeres que mantienen un discurso y articulan unos textos supuestamente femeninos.

El teatro siempre ha mantenido una clara asociación con la sexualidad transgresora: hasta 1660, fecha en que las primeras actrices profesionales fueron admitidas sobre un escenario inglés, los papeles femeninos eran encarnados por actores jóvenes, que poseían una voz y unas características físicas equiparables a las de las mujeres. Es ocioso añadir que se fomentaba la ambigüedad sexual en la escena y, en ocasiones, una homosexualidad más o menos patente. El disfraz y la vestimenta son dos códigos sexuales ritualizados de enormes consecuencias sociales, filosóficas y existenciales durante los periodos isabelino y jacobino. El teatro sirve de plataforma privilegiada para discutir acerca de la naturaleza de las mujeres, del amor, de lo femenino: dicha controversia parece ser consustancial a la propia esencia del teatro. Lo *femenino*, pues, y gracias al poder ilusionista del teatro, se convierte en una imagen (descompuesta en una miríada de cristales de diversos brillos) construida social y culturalmente. La producción teatral proporcionaba, en palabras de Lesley Ferris (1990: 19), “a

visual and verbal performance of man's imagined women". Las mujeres, asimismo, constituyen signos producidos y codificados por hombres: las actrices se ven reducidas, en la mayoría de casos, a signos controlados por dramaturgos y por actores varones. "In contrast," añade Ferris (1990: 26), "men in comedy display openly their sign of gender –the phallus– and they present this agrandised sign as a companion, a plaything, an instrument of power, pleasure and delight, an appendage which binds men to men" (véase Capítulo 1, Apartado 3).

Durante el florecimiento de la cultura griega clásica, la profesión de actor (las actrices no estaban autorizadas a actuar, aunque no por ello dejaban de existir fabulosos personajes femeninos en el drama griego, desde Lisístrata a Antígona o a Electra) estaba asociada a los festivales religiosos y poseía una buena reputación: eran honrados por sus representaciones y hasta poseían ciertas connotaciones mágicas. Los romanos desvincularon las representaciones teatrales de los ritos religiosos y la reputación de los actores disminuyó rápidamente: el teatro se convirtió en Roma en un apéndice del poder ejecutivo, y tan sólo servía para mantener a las masas entretenidas y alejadas de disidencias políticas.

La *commedia dell'arte*, que floreció en Italia a mediados del siglo XVI, y que proponía un espectáculo improvisado y nómada, concedió un papel importante y versátil a las mujeres. Las actrices de la *commedia* realizaban múltiples cometidos: cantar, bailar, tocar la guitarra, escribir y recitar poemas, etc. Su trabajo se complementaba a la perfección con el de los actores: no en vano, en su esencia, la *commedia* era un trabajo en equipo, colectivo, anónimo. Las máscaras principales de la comedia italiana, no obstante, eran masculinas: *Arlecchino*, *Pantalone*, *Brighella*, etc. Los personajes femeninos se limitaban a dos papeles arquetípicos: la joven *inamorata* y la criada (frecuentemente llamada *Columbina* y que ofrecía la réplica amorosa a *Arlecchino*).

La iglesia católica, que siempre había estado en contra de los espectáculos teatrales, modifica un tanto su estrategia: en 1588, Sixto V firma un edicto prohibiendo la aparición de las mujeres en los escenarios. De una condena global al teatro se pasa ahora, con este y otros edictos similares, a un rechazo de la presencia femenina en los escenarios.

Una característica común a los dramaturgos de la Restauración (mayoritariamente hombres y, por tanto, sujetos a una evidente contradicción discursiva) era la necesidad de *definir* a las mujeres, sus sentimientos, sus reacciones, su moral. La mujer es inventariada, clasificada, catalogada, sobre todo en sus limitaciones (1990: 63).

La Restauración inglesa propició dos fenómenos paralelos: la aparición de las actrices profesionales y el incremento del número de autoras dramáticas. La Restauración supuso para la mujer, cuanto menos, quebrar el silencio público

con que San Pablo sentenció a las mujeres. El aumento significativo en el número de autoras dramáticas fue posible, entre otras cosas, por el apoyo de un público en que cada vez era más mayoritaria la presencia de mujeres y que, obviamente, se iba hastiando de los clichés temáticos de los primeros treinta años de la Restauración y que giraban sobre todo en torno al adulterio femenino. Las nuevas autoras (Aphra Behn, Catherine Trotter, Delarivier Manley, Mary Pix o Susannah Centlivre, entre otras), aunque no dieron un vuelco radical a la temática o el estilo de las comedias de finales del siglo XVII o principios del XVIII –pues temas como el del matrimonio siguieron siendo populares–, añadieron complejidad a su tratamiento, un punto de vista más desencantado, menos ritualizado. Las autoras dramáticas no lamentan sistemáticamente –como sí hacen los autores masculinos– la pérdida de libertad sexual que supone el matrimonio; antes bien, prefieren reflexionar sobre aspectos como sus sueños de libertad, de independencia o autonomía, su deseo por mejorar su educación, etc. Las autoras dramáticas se centran más en construir un argumento convincente, en lugar de buscar excusas para mostrar las piernas o los senos de las actrices o atraparlas en el chiste equívocamente sexual. También –y en contra de los autores dramáticos– enfatizan las relaciones entre los personajes femeninos, alejándose por tanto de la camaradería masculina como la única forma de relación interpersonal plena.

Las comedias de la Restauración borraron salvajemente la diferencia entre actor/actriz y personaje masculino/femenino: el público confundía conscientemente ambas dimensiones y, lo que es más, su concepto de espectáculo teatral pasaba por dicha confusión (Maus 1979: 598). La mirada teatral había cambiado, los argumentos de las comedias no eran, en multitud de ocasiones, más que un mercadeo con sus cuerpos y con sus discursos. Una demostración palpable de esta aseveración puede observarse, en las comedias posteriores a 1660, en la multiplicación de los incidentes en que actrices habían de disfrazarse de hombres: los llamados *breeches parts*. Un tercio, aproximadamente, de las comedias escritas entre 1660 y 1700, contenían dichos incidentes. El cuerpo de la mujer se podía explotar abiertamente (sus piernas y sus senos, principalmente) y todas las líneas de la obra ganaban en connotaciones sexuales. Lo que veinte años antes constituía una amenaza al orden social (la posibilidad de que las mujeres, como hacían en Francia o en España, subiesen al escenario y se disfrazasen de hombre) era ahora un elemento más del ritual teatral. Lo que pudo ser revolución acabó en mero culto a la personalidad, similar al que podemos constatar en tiempos más recientes en casos tan flagrantes como Marilyn Monroe o Sharon Stone. El objeto de culto puede impresionar o destacar con luz propia pero, en última instancia, siempre será objeto, siempre será un signo. El teatro se convertía así en una salida profesional bastante franca para las mujeres (véase Clark

1919): inevitablemente, el teatro *se feminizó*, al menos en la imaginación popular. Esta *feminización* del teatro trajo consigo su estigmatización social: las actrices fueron equiparadas a prostitutas y el teatro a la prostitución. Teatro y feminidad quedaban, así, unidas por una misma máscara (Ferris 1990: 150).

## 2.4. El discurso amoroso codificado: los manuales de conducta

### 2.4.1. “*Words ...as delightful as beads to a savage*”: *La fascinación por la conversación*

Cuando, en 1937, Virginia Woolf (1937) escribía sobre William Congreve, se hallaba atrapada entre la admiración por la perfección formal de su lenguaje y la necesidad –muy extendida, por otra parte, entre los críticos de la comedia de la Restauración hasta bien entrado el siglo XX– de justificar la inmoralidad de personajes y lenguaje. Así, admitía que, aunque el lenguaje suele ser excesivamente franco y abierto, los personajes ganan con ello vivacidad, economía expresiva, inmediatez. Y afirmaba (1937: 81):

They are reduced to phrase making oftener than we could wish, and fine phrases often sound cynical; but then the situations are often so improbable that only fine phrases will cover them, and words, we must remember, were still to Congreve’s generation as delightful as beads to a savage.

La habitual sutileza de Virginia Woolf nos sitúa en uno de los centros neurálgicos del edificio retórico de la comedia de la Restauración: el descubrimiento de las palabras, el gozo y el poder de las palabras. El público de finales del siglo XVII respondía ante la palabra en un escenario como ante un encantamiento, como ante una fórmula ritual: la palabra se justifica en sí misma y a sí misma, se goza y se perpetúa a sí misma, se habla y se escucha, se repite sin fin. Hay una creencia en el poder de las palabras, a las que se frecuentemente se atribuían connotaciones mágicas. La palabra sagrada, las Escrituras, permanecían como principio inmutable de verdad.

La Restauración (público, actores, autores) conserva una profunda fascinación por la conversación, puesta de manifiesto en gran parte de la literatura de la época: la literatura dramática cómica, además, explota dicha fascinación como tema, argumento y retórica. Hemos de notar que en el siglo XVII, “conversation” (en la habitual expresión “conversation of the town”) tenía un significado mucho más amplio que el que tiene en la actualidad. “Conversation” superaba con mucho el significado de diálogo o expresión oral para albergar el concepto, mucho más amplio, de forma de vida y de

connotaciones obscenas.

Los diálogos ágiles y brillantes (*repartee*) que mantienen los personajes ricos dramáticamente son quizá el instrumento más poderoso de sustanciar su dominio escénico, su superioridad (Love 1974: 22). Esta estructura discursiva mantiene la tensión entre uno y otro interlocutor o entre varios interlocutores, repitiendo las ideas y especialmente las palabras, para así dar mayor énfasis al conjunto. Hay intercambios bimembres (en *She Would If She Could*, Ariana y Gatty por un lado, y Courtall y Freeman por otro) o trimembres, que constituyen una muestra de la compleja musicalidad y carácter rítmico del lenguaje cómico propiciado por la Restauración. A.M.Imbert resume así el diálogo característico entre los personajes cómicos de la Restauración: “Graphique, épigrammatique, émaillé de formules et de maximes bien tournées, il est construit sur la comparaison, la métaphore, le jeu de mots et l’antithèse. Mieux même, toute cette comédie est un jeu sur la valeur des mots” (en Dulck, Hamard e Imbert 1979: 48-49).

#### 2.4.2. Manuales de cortesía, de conducta y de conversación

La conversación elegante es un fenómeno primordialmente urbano; los manuales de cortesía y conversación también. James Wright, en 1694, dedica su obra *Country Conversations* a “the Advantages of the Town”, y añade, “the Chief of which is its Conversation” (1694: 7). La conversación, por tanto, y en especial la conversación galante o amorosa, es objeto de regulación y prescripción: se trataba de difundir un modelo educado de comportamiento y de dicción. En otra parte (Santaemilia 1996) he estudiado con detalle los manuales de conversación y conducta, tan populares en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, y su influencia a la hora de regular una *textualidad* femenina emergente, aunque cautiva. Voy a limitarme aquí a apuntar unas notas muy breves.

Los libros de cortesía o manuales de conducta instruían sobre diversas prácticas: vestimenta, conversación, maneras educadas, ocio, etc. Tenían una voluntad de estilo, que pasó a influir en la tradición cómica representada por Etherege, Wycherley y Congreve, y que Mason resume en “a terse, succinct, and epigrammatic style” (1935: 88). Objetivo, en definitiva, que perseguían todos los prosistas ingleses de finales del siglo XVII.

Los libros de cortesía se hallan a mitad de camino entre la filosofía, la teología y la instrucción escolar. Su actitud ante el amor y lo sexual es plenamente convencional: se prodigan las admoniciones a los jóvenes sobre la moralidad de su vida amorosa, se recomienda la castidad para las mujeres, se transmiten unas enseñanzas misóginas heredadas de la Edad Media y el Renacimiento. El siglo XVII fue pródigo en esfuerzos por normativizar, por

codificar, por sancionar, un modelo de conversación galante o amorosa: tanto las comedias como los manuales galantes propugnan una especie de *arte de conversar* en sociedad, así como las condiciones en que los distintos personajes (femeninos y masculinos, *wits* o *fops*) habían de producir sus discursos.

Toda comedia social o sexual –y la de la Restauración es ambas cosas– parte de una rígida codificación de gestos, movimientos, actitudes y lenguaje. Y esta codificación toma como modelo el comportamiento elegante y el verbo ingenioso de los *truewits* (véase Wilkinson 1964: 81). Los *fops* sólo son la imagen deformada de aquéllos, la cristalización de un manual de conversación fallido, esperpéntico (Wilkinson 1964: 81-82).

Los manuales de conducta eran, mayoritariamente, escritos para regular el comportamiento amoroso y lingüístico de las mujeres. Dichos manuales equiparaban la feminidad con una especie de virtud pasiva y asexuada. La comedia y otras formas de subliteratura nos ofrecerán una visión muy distinta. Los manuales de conducta, según Vivien Jones (1990: 57), “should be read in the light of other, more overtly political, discourses, and that its potentially disruptive, and often barely disguised, sub-text is the control of (female) sexuality”. A la mujer se le prescribía un comportamiento ejemplar, cuidar de su hogar, alejarse del estudio y el conocimiento (Wildeblood y Brinson (1965: 189).

Los manuales de conducta proyectan, mayoritariamente, una imagen familiarmente negativa de la mujer (véase *Conjugium Conjugium* 1673: 27):

Oh Heavenly Powers! Why did  
 you bring to light  
 That thing called Woman,  
 Natures oversight?  
 A wayward, a Froward, a constant  
 evil,  
 A seeming saint, sole Factor to  
 the Devil;  
 That She-born Tyrant full of  
 Mysery.  
 A guilded wethercock of Vanity:  
 That being Dam'd, she first began  
 to fall,  
 From bad to worse, from worse  
 to worst of all.

So is she wretched, nay she's far  
 more vile,  
 Than the deceitful, weeping Cro

cadile.

Y cuando la imagen no es abiertamente negativa, se recomienda una mujer privada de su feminidad, perdida en el anonimato de una familia tradicional, cual un objeto de decoración. Veamos sino esta recomendación de un padre (el marqués de Halifax) a su propia hija (Savile 1700: 83):

I will conclude with my warmest wishes for all that is good to you. That you may live so as to be a Ornament to your Family, and a Pattern to your Sex, That you may be blessed with a Husband that may value, and with Children that may inherit your Vertue; Thay you may Shine in the World by a true Light, and silence Envy by deserving to be esteemed; That Wit and Virtue may both conspire to make you a great figure.

*The Art of Making Love* proclama la universalidad del amor, su fuerza, su alcance, así como la necesidad de regularlo y disciplinarlo a la razón. Su anónimo autor parte del convencimiento de que mujeres y hombres “have rules apart: Modesty in a Woman is required, Boldness in a Man” (1676: 104).

En cuanto a la verbalización del amor, en cuanto al discurso amoroso propiamente dicho, el anónimo autor de *The Art of Making Love* (1676: 161) sostiene una concepción paradójica: “The disorder of a Lover in a Declaration of Love, is a great Eloquence; and when a Lover expresses himself well, it is a sign of little love”. Paradoja que habremos de investigar y que, quizá, sea una de las ideas profundas que esconda la comedia de la Restauración, una comedia repleta de amantes (o libertinos) que llenan la escena de palabras en torno al amor, de un discurso amoroso carente de amor: “The words *I love*, offer too much violence to the modesty of a Lady: a Lover must find terms more sweet to avow his Love” (1676: 169). Éste parece ser un epítome más o menos perfecto de las comedias de la Restauración.

Los manuales de conducta o libros de buenas maneras son una especie de literatura menor que ha contribuido (especialmente en siglos como el XVII o el XVIII), de manera modesta pero sostenida, a la configuración de gestos y movimiento, de modales y de lenguaje, de presentación y representación. Se trata de un goteo lento, pero efectivo”. A partir del siglo XVI”, señala Julia Varela (1993: 74), “de forma clara el cuerpo, sus acciones y secreciones, se convierten en el blanco privilegiado de un complejo sistema de ritos y ceremonias destinado a legitimar determinados usos y costumbres que presentan variaciones según los países, los grupos sociales y los sexos”.

La conversación amorosa o galante de la Restauración, salvo en contadas ocasiones, nunca es íntima, nunca hace vibrar auténticos sentimientos, auténticos dolores. Siempre se sitúa en el lenguaje como baluarte social. El amor es – afirmaba Robert von Musil– el más charlatán de los sentimientos y

---

consiste en gran parte en la charla misma y con dicha afirmación parece retratar cualquier comedia arquetípica de la Restauración. Cristina Peña-Marín (1993: 123) es mucho más ácida: “Es probablemente su irremediable estupidez lo que hace tan obsceno el discurso amoroso”. En efecto, el discurso amoroso tiende a ser estúpido, obsceno, intranscendente, pero es uno de los ejes de toda la literatura de conducta de finales del siglo XVII. Tanto una como la otra constituyen – en opinión de Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse (1987: 1-24)– un episodio crucial en la historia del deseo. Ambos géneros reproducen las formas aceptadas del deseo y el intercambio discursivo de los estereotipos sexuales (primordialmente femeninos) de cada época. El intercambio de modelos femeninos, como ya apuntara Claude Lévi-Strauss (véase Capítulo 1, Apartados 2 y 5), determina la organización económica y política de la sociedad. La expresión del deseo constituye una forma básica de ideología. Tanto los libros de conducta como las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve, constituyen de hecho una regulación del deseo masculino.



### 3. LOS TERRITORIOS DE LO OBSCENO

#### 3.1. Obscenidad y literatura

##### 3.1.1. Obscenidad y pornografía

Obscenidad y pornografía son dos conceptos que han recorrido, juntos, gran parte de la historia de la censura occidental. “What is pornography to one man is the laughter of genius to another”, dirá D.H. Lawrence (1928, reimpr. en Moore, ed. 1959: 64). Los intentos por definir ambos términos sólo han dado como resultado unas listas incompletas de sinónimos. Sus usos y sus efectos han sido mal definidos, confundidos y frecuentemente intercambiados. Categorías como obsceno, erótico o pornográfico son únicamente etiquetas convencionales, cómodas, que impone la moral pública cuando precisa defenderse de la individualidad exacerbada de sus miembros.

Se trata, en realidad, de conceptos muy distintos. Pornografía deriva de las raíces griegas *porné* (“mujer pública, prostituta”) y *grapheis* o *graphos* (“escribir”, “escrito”). Por tanto, pornografía es el estudio escrito sobre la prostitución o sobre las prostitutas. De un modo más general, se utiliza para denotar escritos o imágenes que ofenden la modestia o la decencia. Es, para Claudio Guillén (1993), un subgénero de la literatura fantástica, y es extraordinariamente frecuente del siglo XIX.

La pornografía es “un discurso que intenta colmar el hueco de lo real –lo inasible, lo irrepresentable del deseo” (Cardín y Jiménez Losantos, ed. 1978: 18). “Pornografía” parece designar no tanto la sexualidad cuanto su representación, el discurso que sobre ella se mantiene, la mirada que se dirige sobre ella misma. La pornografía suele aparecer en el momento en que el placer o el deseo se convierten en mercancía, en definitiva, “the attempt to insult sex, to do dirt on it” (Lawrence 1959: 69). La pornografía es, pues, un tipo de obscenidad sexual en que se acentúa la deshumanización de las acciones y procesos humanos. Geoffrey Gorer juzga toda la literatura pornográfica como “literatura alucinatoria” (Rolph 1965: 72): es decir, el lector experimenta las mismas sensaciones físicas y emotivas que se describen en las páginas que lee. En este sentido, hay un paralelismo evidente con la literatura del miedo: relatos de horror, no-

vela de crímenes, cuento fantástico, etc.

Obscenidad es un concepto mucho más amplio y tiene una etimología mucho más discutible: parece derivar del término latino *obscenus* (“lo que queda fuera de la escena”) y, por extensión, todo aquello que transgrede y ofende el concepto de pudor social y, por tanto, no ha de ser mostrado públicamente. Si fuese mostrado, se marchitaría inmediatamente su potencial transgresor, *obsceno*. También puede provenir de la voz latina *ob-caenum* (“porquería, suciedad, basura”). La obscenidad es indefinible, algo resbaladizo. “La obscenidad es contraste, disonancia, inversión y descontextualización” (del Valle 1993: 141). Se trata de algo consustancial a la naturaleza humana, un elemento permanente de nuestra vida colectiva y una necesidad básica del alma humana. Es un rasgo humano universal, pues no se conoce sociedad alguna que no posea una norma, más o menos rígidas, de decencia y obscenidad, de pureza y de pecado. Pero es indefinible y yace dentro de nuestra más profunda subjetividad.

En 1868 el juez Cockburn, asistido por los jueces Blackburn y Lush, sentó las bases del criterio de obscenidad que hoy en día (y a falta quizá de otro mejor) se sigue utilizando en el mundo anglosajón. Dicho criterio se aplica “whether the tendency of the matter charged as obscenity is to deprave and corrupt those whose minds are open to such immoral influences and into whose hands a publication of this sort may fall” (*R v Hicklin* (1868), LR 3 QB 360 at 371; cit. en P.R.Macmillan 1983: 6). El tecnicismo “to deprave and corrupt” ha venido, pues, desde 1868 a ser utilizado como el único criterio legal para juzgar y pronunciarse sobre casos de obscenidad o de ofensa al pudor de los escritores o artistas anglosajones.

No podemos, en todo caso, negar la indudable contribución del espíritu obsceno a la creación de obras literarias o artísticas que se han convertido en clásicas, comenzando por la Biblia. La obscenidad es, básicamente, de dos tipos (la sexual y la excremental), aunque también se aplica a la violencia y a la muerte humanas. El escritor o el gesto obsceno no han de restringirse necesariamente a lo sexual aunque la comedia de la Restauración, en concreto, sí parece hacerlo. La esencia de la obscenidad consiste en hacer *público* aquellos procesos físicos y aquellos estados emocionales que pertenecen al dominio de lo privado: con ello se consigue degradar las actividades humanas a un nivel infrahumano o meramente mecánico, material (véase Bergson 1971). Desde esta perspectiva, toda actividad corporal o espiritual puede ser objeto de un tratamiento obsceno, primordialmente los órganos sexuales y el conjunto de la actividad sexual, pero también el dolor, la agonía, la violencia, la guerra o las miserias y flaquezas de la humanidad. ““Man is garbage” –this is, in extreme form, the message conveyed by all obscene literature” (de Clor 1969: 231).

Los dramaturgos –quizá en mayor medida que otros creadores– son artistas de la palabra, y guardan una mayor conexión con la realidad. Ellos nos mues-

tran la capa de engaño e hipocresía que nos recubre a todos y debajo de la cual no ocultamos más que nuestras miserias cotidianas. Ocultamos también nuestras pasiones, moderadas o extremas, virtuosas o depravadas. El arte dramático (particularmente la comedia) rasga la máscara de nuestro mundo interior y hace aflorar nuestras represiones, nuestra animalidad escondida. Una comprensión adecuada de nosotros mismos no puede prescindir de nuestro lado más oscuro, de nuestro verbo impronunciable, de nuestros pecados más abyectos. “Obscenity”, añade de Clor, “can be seen, in part, as an effort to escape from the tensions and burdens of civilization. Obscenity can be seen as the endeavor to throw off, for a time, the restraints and refinements of our higher humanity and return to things primal and elemental. Should men be denied such an opportunity to escape? Should we be compelled to be always civilized and humane?” (1969: 257). Esta pregunta resuena sin cesar en los teatros de la Restauración. La comedia será un intento –como lo ha sido tradicionalmente– de responder a esta paradoja del ser humano.

### *3.1.2. La obscenidad en la literatura*

En lo obsceno se nos ha revelado como una calificación “primariamente moral” (Castilla del Pino 1993: 12) y sólo secundariamente estética. La obscenidad no se halla en las palabras sino en la mente de quien las lee, en las asociaciones mentales que provoca o que son fruto de la invención. Lo obsceno no se halla habitualmente en el contenido de los textos sino en la manera de presentar dicho contenido: la obscenidad es una emoción, un sentimiento, una forma de hablar, que necesita siempre de un lector o interlocutor que la reconozca y la identifique. Una de las respuestas más habituales es la risa, expresión de la sorpresa ante situaciones o fantasías que nombran lo prohibido o atacan el concepto de decencia colectiva. Lo obsceno parece remitir a un código universal que hace posible el chiste escatológico, la conciencia de nuestro cuerpo y la metáfora erótica. Lo obsceno brota porque entre los individuos se fragua una “especial solidaridad”, como la llama Claudio Guillén (1993: 49). “En la medida”, prosigue Claudio Guillén, “en que esta literatura –erótica o escatológica, pero relativa al cuerpo, en lo esencial– deja de ser agresiva y transgresiva, ante las normas de la sociedad, procurando suprimir principalmente el silencio, la represión, o la distinción entre el terreno privado y el público, se hace posible la identificación del lector, oyente o espectador, con las imágenes recibidas” (1993: 45-46).

La obscenidad literaria (ya sea erótica o escatológica) guarda una relación primordial con el cuerpo. Las escrituras sobre el cuerpo (objeto fundamental de lo obsceno) pueden manifestarse en el elogio de la persona amada o en su sátira cruel, en su degradación más esperpéntica. La literatura universal abunda en

elogios a la persona amada, desde la exaltación del sentimiento amoroso hasta la espiritualización y alegorización del amor. La literatura árabe medieval parece ser la manifestación más temprana del acto sexual como camino hacia una unión espiritual con el ser amado. Los poetas provenzales de los siglos XII y XIII consolidaron la llama amorosa iniciada por la literatura árabe. El amor de los trovadores era potencialmente adúltero, pero limitado por una exigencia de pureza, continencia y disciplina. El célebre poema *Le Roman de la Rose* (1225-1230), de Guillaume de Lorris, ofrece la metáfora mujer-flor y conduce a la conquista carnal transfigurada por la imagen de la Rosa finalmente alcanzada. En los *fabliaux* (que surgen durante la misma época) se incluyen pasajes escabrosos y burlas sexuales, pero su finalidad no es excitar la sexualidad de los lectores, sino cantar los elementos imaginativos y vitales de esa misma sexualidad. Se trata de hacer reír, de inventar, de entretener, de sorprender con una historia bien contada; la transgresión obscena se limita a un puñado de vocablos tabú de procedencia sexual.

La literatura medieval parece codificar la descripción de la mujer: primero se describe el cuerpo de la amada, comenzando por el rostro, siguiendo por la vestimenta y acabando con los rasgos morales de su carácter. El Renacimiento mantiene los códigos poético-retóricos medievales en torno a la mujer y, así, prodiga metáforas hiperbólicas (las piedras preciosas, el coral, el oro...) que, más tarde, la literatura barroca ampliará. La decodificación erótica y obscena es ciertamente elemental, y consiste en asignar a cada parte del cuerpo una función física, un acto sexual. *La Celestina* (1499) es un ejemplo de la sexualización del cuerpo, un producto de la alegría verbal que produce el cuerpo humano, al igual que *El Decamerón* (1353) de Boccaccio. Es muy frecuente también que una misma parte del cuerpo sea representada no por una única metáfora sino por una cadena de metáforas, por una cadena verbal que mantiene un único interés erótico, un intento de concentrar la sexualidad y el deseo. Con este método, tan habitual en el siglo XVI, obras como *La lozana andaluza* (1526), de Francisco Delicado, consiguen perpetuar la sorpresa, la comicidad y la transgresión que la obscenidad vehicula. El origen de la experiencia literaria será, pues, el placer. Sin ambages, sin gestos intermedios, sin pudor. La Edad Media y el Renacimiento suponen la transgresión, la ruptura del tabú verbal, la violación del silencio cortés y comedido. Se ha de destacar que apenas hay diferencia entre el canto ardiente y encendido de la mujer y su propia parodia, entre su idealización y su tabuización, entre lo sentimental o erótico y lo obsceno e incluso lo pornográfico.

Con Rabelais, se glorifica el cuerpo humano, en especial en sus funciones sexuales y excrementicias. *Gargantúa y Pantagruel* (1532) es un crisol de géneros y subgéneros (la epopeya, la crónica, el *roman courtois*, etc.) unidos por una obscenidad gozosa, desinhibida. La obra de Rabelais es una ingente exploración

verbal de la globalidad de la experiencia humana: todas las funciones de la inteligencia o el cuerpo humano constituyen fuentes inagotables de conocimiento.

Lo obsceno no se reduce al ámbito social de las clases bajas o analfabetas, sino que florece con especial relieve entre los medios aristocráticos, burgueses y universitarios. Del siglo XVII en adelante, como ha analizado Michel Foucault, se ha aprisionado lo erótico llevándolo a la clandestinidad, a la hoguera o al manicomio. La consecuencia inmediata de esto es el fomento de la pornografía. El siglo XIX reglamenta la sexualidad (y sus múltiples manifestaciones) y la somete a los nuevos poderes: el código civil, la burguesía, el estado burgués. Los escritores del siglo XIX (llamados ‘victorianos’) se sintieron violentados por las rígidas convenciones literarias y morales que sufrían y, curiosamente, el periodo victoriano es uno de los más ricos en literatura pornográfica privada.

Diversos autores, desde los cuentos árabes hasta D.H.Lawrence, desde Aretno hasta el marqués de Sade, desde Rabelais hasta la comedia de la Restauración, nos habían introducido en el ámbito del goce y el placer en el ámbito de lo privado. La novela del siglo XX, en especial James Joyce, nos introduce en la interioridad desnuda de los personajes. En *Ulysses* (1922), “Molly Bloom no se dirige sino a sí misma, en esa penumbra de la consciencia no reducida a las palabras ordenadas por la sintaxis del sistema lingüístico, ni obligadas a exteriorizarse, componerse y adecentarse para la comunicación con otros” (Guillén 1993: 96). Las ideas fluyen libres por la mente de Molly, ya sean banales o transcendentales. No hay tabúes verbales. No hay palabras silenciadas. Lo trivial y lo obsceno, lo sentimental y lo cómico: todo es digno del artificio literario.

### **3.2. La comedia de la Restauración: los territorios de lo obsceno**

#### *3.2.1. El discurso amoroso, discurso carnavalesco*

En la base del discurso amoroso de la comedia de la Restauración, parece hallarse el convencimiento que expresó D.H.Lawrence (1928: 61):

The whole trouble with sex is that we daren't speak of it and think of it naturally. We are not secretly sexual villains. We are not secretly sexually depraved. We are just human beings with living sex. We are all right, if we had not this unaccountable and disastrous *fear* of sex.

Lo obsceno es un territorio mental que nos conjura con un poder casi mágico y que nos llama desde los arcanos del tiempo. Ese territorio es uno de los espacios propios de la comedia de la Restauración: la sugerencia o el incidente que

roza (y a veces transgrede) los conceptos morales del cuerpo social, el guiño indecente, la risa cómplice, el diálogo ambiguo de múltiples lecturas. Todo ello define un terreno entre lo decible y lo indecible, entre lo que podemos y no podemos ver o escuchar.

Alexander Pope juzgaba que “Ev’ry woman is at heart a rake” y la comedia de la Restauración parece seguir la misma máxima. No obstante, la afirmación se nos antoja incompleta pues lo mismo podría decirse de los hombres, paradigmas casi siempre del libertino o del cornudo, del bufón o del amante ingenioso. En la comedia de la Restauración, la obscenidad queda en manos (en cuanto a temáticas, referencias o lenguaje) de los y las libertinos/as. Hay sin embargo una obscenidad inconsciente, en ocasiones inocente, que se manifiesta en múltiples personajes de las comedias de la Restauración (en ocasiones en los más insignificantes) y que sirve para dar el ‘tono’ que hemos querido resaltar aquí.

Lo obsceno, en la Restauración, parece provenir de las entrañas de la cultura popular de siglos anteriores. En el Renacimiento, como ha analizado Miajil Bajtin (1974), las formas y manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, seria, religiosa y medieval de la época. Había una diversidad de ritos y festejos, de personajes (bufones y “bobos”, gigantes y cabezudos, monstruos y payasos) y de estilos, que iban dibujando una cultura carnavalesca, cuyas manifestaciones eran festejos de carnaval, obras cómicas que se representaban en las plazas públicas, obras cómicas verbales y, sobre todo, un vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas, etc.) que habrían de influir poderosamente en las escrituras dramáticas posteriores. Los festejos carnavalescos “parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*” (Bajtin 1974: 11).

La cultura y los mitos serios, pues, convivían con los cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y de blasfemia. Los héroes convivían con los bufones. Lo carnavalesco se erige en parodia del culto religioso. Se trata de rituales exteriores a la iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana. Poseen un poderoso elemento de *juego*, lo cual las emparenta con las formas del espectáculo teatral, en las fronteras entre el arte y la vida. El carnaval, según Bajtin, “ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria” (Bajtin 1974: 12). Las comedias de la Restauración parecen descansar sobre el mismo convencimiento, si bien en un eco más lejano. El carnaval parece ofrecer una inversión de jerarquías simbólicas, una transmutación de los espacios, una sacralización de lo pagano y una paganización de lo sacro, una materialización de lo espiritual y una espiritualización de lo material: en definitiva, una libera-

ción de las cadenas habituales (Purdie 1993: 126).

El carnaval, como la comedia, propició el nacimiento de un lenguaje característico: un lenguaje familiar, exento de restricciones, ahído de nuevas formas lingüísticas y de experimentaciones con las fronteras figurativas del idioma. No había, por tanto, palabras inconvenientes, aunque ya se apunta a un comienzo de “metaforización”. No obstante, hay un uso notable (especialmente en la década de 1670 a 1680) de groserías, de expresiones y palabras injuriosas. En ocasiones, el universo obsceno de la Restauración se proyecta en fórmulas fijas, cercanas a los refranes.

Los presupuestos carnavalescos perviven en todos los acontecimientos importantes de los siglos XVII y XVIII: en la *commedia dell'arte*, en las comedias de Molière, en la novela cómica y las parodias del siglo XVII, en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot, y por lo que respecta a Inglaterra, en los versos escatológicos u obscenos de Swift o Rochester y en el espíritu general de toda la comedia de la Restauración.

### 3.2.2. Libertinos, adúlteras, dramas oscuros: el lenguaje de la lujuria en la comedia de la Restauración

Richard Allestree (1674: 204), autor de *The Government of the Tongue* (1674) señala diversos abusos del discurso: la mentira, la adulación, la obscenidad, etc. Sobre ésta última, indica:

There is another vice of the Tongue which I cannot but mention, tho I knew not in which of the former class to place it: not that it comes under none, but that tis so common to all, that tis not easy to resolve to which peculiarly to assign it, I mean obscene and immodest talk, which is offensive to the purity of God, dammageable to ourselves: and yet is now grown a thing so common, that one would think we were fallen into an Age of Metamorphosis, and that the Brutes did (not only Poetically and in fiction) but really speak. For the talk of many is so bestial, that it seems to be but the conceptions of the more libidinous Animals clothed in human language.

Pese a ello, concluye Allestree (1674: 204-205), “this vile descent below Humanity, must be counted among the highest strains of wit”. Ello nos sitúa en la paradoja fundamental: la obscenidad en las conclusiones de las comedias de la Restauración puede constituir un indicio de animalidad, de deshumanización, etc, pero al tiempo es una fuente de situaciones ingeniosas, de riqueza de los personajes, de intercambios comunicativos, de desbordantes reinos de la imaginación.

La vuelta del rey Charles II y la restauración de la monarquía en Inglaterra supusieron un cambio radical en el clima moral de la época, caracterizado ahora por la promiscuidad, la frivolidad, la extravagancia. El propio rey Charles II mantenía numerosas amantes e incontables relaciones ocasionales. Una de las consecuencias de esta 'revolución' sexual propiciada por la monarquía y del cinismo característico de la Restauración fue la impopularización del amor, como concepto y como sentimiento. La figura del personaje libertino (ya se tratase de un Dorimant o un Bellmour, o bien una Lady Fidget o una Lady Woodvill) es muy ambivalente durante la Restauración. "Crudely defined, a rake (short for rakehell) is a *roué*, a licentious or dissolute man. The term carries strong connotations of profligacy, idleness, and waste" (Hume 1977: 33). Tanto el héroe como la heroína de las comedias de la Restauración son, en expresión de Harold F. Brooks, "duellists of sex" (Brooks 1988: 201). De entre ellos ciertamente destaca, por su solidez lingüística, por su preponderancia dramática, el personaje del libertino o *wild gallant*.

El credo libertino negaba toda relación con el amor: cualquier referencia al amor era juzgada por los ingenios libertinos de las comedias de Wycherley, Etherege o Congreve como pura hipocresía, pura retórica, pura vaciedad. La filosofía libertina rebaja el amor a una pura ilusión, una metáfora manida que recubre el deseo en su estado más puro y salvaje. "A woman", señala Angeline Goreau (1982: 54), "was a 'cunt' and any man who was fool enough to respect her for other qualities was missing the point".

Maximillian E. Novak (1977: 15) resume así el perfil amoroso del libertino típico de las comedias inglesas de la década de 1670: un seductor incansable que tiene relaciones con numerosas mujeres pero que, finalmente, sucumbe ante los encantos de la heroína, no tanto por amor cuanto por una pasión encendida. Ello nos retrataría el comportamiento de un Dorimant, por ejemplo. No daría cuenta cabal de Horner, personaje mucho más complejo, ni tampoco de los libertinos –si podemos considerar como tales a Mirabell o a Vainlove– de Congreve.

La comedia de los años 70 (en una época en que se justifica la noción hobbesiana de que en la sociedad todos están en lucha contra todos) glorifica los apetitos desordenados de un Horner o un Dorimant: ello muestra primordialmente un deseo de poder. En la comedia posterior, los héroes libertinos son degradados o domesticados por el orden social imperante: los impulsos individuales quedan supeditados al ser social. Hay un travase entre tragedia y comedia: se registra una inversión ética que permite, según Neill (1983: 120), que "the Hobbit villains and sainted heroines of tragedy are transformed into the truewit heroes and hypocritical prudes of comedy, the heroic head of one genre becoming the humble tail of the other".

Harold Weber (1982) señala la diferencia básica que separa a libertinos co-

mo Horner o Dorimant (los libertinos “hobbesianos”, según su terminología) de Mirabell (libertino “filosófico”). Weber no trata con ello de abonar la teoría según la cual los libertinos de las comedias de la Restauración van, desde los años 1675 y 1676, reformando sus costumbres y su lenguaje y, en definitiva, su potencial subversivo.

Las múltiples lecturas que se derivan de *The Country Wife* y que la han convertido, hoy en día, en la obra más popular del repertorio de la Restauración, proceden en gran medida del complejo personaje de Horner. En él hallamos un libertino violento e impetuoso, que disfruta tanto de sus maquinaciones sociales como de las sexuales. Vive en un mundo extravagante y falso que ha inventado para sí (como atestigua Quack, un espectador intratextual) y que, en definitiva, constituye su única fuente de placer. Harold Weber señala la paradoja fundamental que rodea a este tipo de héroes: por un lado muestran una gran dosis de escepticismo (heredado de Maquiavelo y Hobbes, apóstoles del egoísmo, la agresión y la conquista) y por otro, propugnaban el deseo del ser humano por lograr la libertad y el placer.

Ni *The Country Wife* ni *The Man of Mode* son, en opinión de Robert D. Hume (1977: 44), manuales libertinos: el primero por tratarse de una fantasía cómica y el segundo por aceptar sin reservas el marco social y moral de la época, por aceptar la maduración y la reforma del espíritu libertino. Pese a su fama de drama corrupto e indecente, viene a decir Hume (1977: 55), la comedia de la Restauración sólo escandalizaría a los espíritus victorianos; en realidad, su filosofía transgresora se detiene en la antesala del matrimonio; más allá, se desvanece.

James Wright, en *Country Conversations* (1694: 10), ya señalaba la importancia central que tenían los galanes libertinos en la comedia de la Restauración y procedía a una simplificación moral de las mismas:

First I must observe, that the Common Parts and Characters in our Modern Comedies, are two young Debauchees whom the Author calls Men of Wit and Pleasure, and sometimes Men of Wit and Sense (but that is when they admire the Name of *Lucretius*, and seem to have Judgement above the Common Doctrines of Religion). These two Sparks are mightily addicted to Whoring and Drinking. The Bottle and the Miss (as they Phrase it) twisted together make their *Sumum Bonum*; all their Songs and Discourse is on that Subject.

Robert Jordan (1972) aporta, a una hipotética galería de los personajes libertinos, el tipo del *extravagant rake*, que apareció por vez primera en la figura de Wellbred (James Howard, *The English Monsieur*), y que posteriormente tendrá otros continuadores: Alberto y Philidor (James Howard, *All Mistaken*), Wildblood (Dryden, *An Evening's Love*), Celadon (Dryden, *Secret Love*), Sir Fre-

derick (Etherege, *The Comical Revenge*), Loveby (Dryden, *The Wild Gallant*), etc. Tras su florecimiento durante la década de 1660 a 1670, este prototipo de libertino prácticamente desaparece de la escena inglesa, aunque cuenta con uno de sus más significativos representantes: Sir Harry Wildair (Farquhar, *The Constant Couple*). Este personaje se caracteriza por un comportamiento desordenado, bullicioso, turbulento, alocado. Participa, con mayor o menor fortuna, en diversos duelos y lances de fortuna, en conquistas amorosas, etc. Los *extravagant rakes* participan, ciertamente, de algunos de los postulados libertinos, aunque la imagen que nos transmiten es más bien la de la extravagancia (Jordan 1972: 75), la hipérbole, la inadecuación al mundo de la comedia. Se les suele caracterizar con una serie limitada de adjetivos (“mad”, “airy”, “extravagant”, “gay”, “wild” ...) Se trata de unos personajes cómicos, con puntos de contacto con los *fops*. El origen de los *extravagant rakes* puede hallarse en los *humores* jonsonianos: puede decirse que padecen de un exceso de sangre, origen más que probable de las enfermedades venéreas, la inconstancia, la extrema alegría, etc. Jordan (1972: 88) apunta también el origen carnavalesco de este tipo de personajes libertinos. Su función es, como la de todo carnaval, catártica. El público de la Restauración se liberaba en los *extravagant rakes* no sólo de las angustias o represiones sexuales, sino también de la necesidad de comportarse con elegancia y propiedad, de hablar con refinamiento.

Harold Weber (1986) distingue entre el *Hobbesian libertine* y el *philosophical libertine*. El primero correspondería a los héroes de algunas comedias de Etherege y Wycherley (Horner y Dorimant), y el segundo a Congreve (Heartwell, Vainlove o Mirabell). Los segundos ponen de relieve las potencialidades destructivas de los primeros. El libertino *hobbesiano* nos ofrece, en sí mismo, una metáfora básica del sexo como apetito animal y su modelo, dentro y fuera de la literatura, sería Rochester. Destaca por su escepticismo (Maquiavelo, Hobbes) y por una creencia en la necesidad natural de la libertad y el placer. Los libertinos *filosóficos* proceden a la rehabilitación total del pensamiento de Epicuro.

La característica distintiva de los *rake heroes* es, sin duda alguna, su sexualidad. Una sexualidad, según analiza Weber (1986: 3), muy compleja. Los libertinos no son unos meros artefactos sexuales: a la dimensión sexual estricta habremos de sumar su deseo de libertad, su propensión al juego, su necesidad de disfrazarse, su ingenio y su poder, su teatralidad. Su incansable búsqueda de placer sexual, no obstante, es el factor que transforma las comedias en que participan en una vasta confrontación amorosa. Los libertinos (recuérdese a Horner o a los muchos Don Juanes de la literatura universal) poseen una identidad nula tras el juego amoroso que escenifican. Sus vidas poseen ritmos parásitos, pues han de acoplarse al son de sus galanteos, a los vaivenes del deseo.

El libertino (mucho más que la libertina o la adúltera) es uno de los tipos

dramáticos más populares y fuente continua de ambivalencias. Su presencia en las comedias de la Restauración parece iluminar una transformación sin precedentes en Inglaterra en cuanto a la percepción de la sexualidad humana. Weber considera que su presencia en los escenarios de la Restauración inaugura el discurso moderno sobre la sexualidad, pues representa “the initial attempts of English culture to transfer control of sexuality from the divine to the secular world” (1986: 10). Giles Slade (1992: 31) incide en el carácter subversivo de la figura del libertino: su hipersexualidad es un indicio externo de la crisis profunda de la masculinidad durante los últimos años del siglo XVII.

La figura del libertino de la Restauración posee muchos elementos procedentes de la figura medieval del Vicio: ocupa constantemente el espacio y el tiempo teatral; aparece y desaparece; controla el desarrollo de la trama; mantiene una comunicación constante con el público acerca de sus expectativas, de sus estrategias o de sus anhelos, etc.; anuncia la llegada de sus víctimas; recurre a la máscara, el engaño o el disimulo para lograr sus objetivos; reside en los límites de la inmoralidad o en la más clara inmoralidad, etc. En definitiva, desempeña los mismos cometidos dramáticos que un Horner o un Dorimant, que apuntan a una suprema *teatralidad*. El libertino de la comedia de la Restauración muestra una sofisticación que no mostraban los pícaros o bufones de tradiciones anteriores, pero sigue siendo esa figura añorada que, ajeno a los demás, sigue jugando su juego interminable. Para Birdsall, la figura del libertino es “a mischief-maker, a prideful rebel, a showman, a shameless egotist, an actor complete with disguises, a clever manipulator of the world he lives in, and above all an artist” (Birdsall 1970: 10). En efecto, un artista dramático que crea sus propios mundos lingüísticos y morales y, también, un actor cuyo papel va improvisando a cada momento, cuyas líneas se esfuerza por escribir escena a escena. Sus guiones constituyen sus obras y la fuente principal de conflictos (mayoritariamente morales y verbales) de las comedias en que aparecen.



## 4. ENTRE LA METÁFORA Y EL SÍMBOLO

### 4.1. La metáfora, fenómeno universal: de la metáfora al símbolo

La metáfora es uno de los fenómenos más complejos del pensamiento humano. Forma parte de los mecanismos expresivos del lenguaje en su totalidad o de la capacidad extraordinaria del ser humano para trascender sus propias limitaciones expresivas y su propia individualidad. Acercarse en profundidad a la metáfora requeriría la dilucidación de una gama variada de conceptos que están lejos de haber sido superados: nos referimos a nociones como semejanza e identidad, tropo y figura, denotación y connotación, significación literal y sentido figurado, función pragmática y persuasiva del discurso, y otros muchos. La metáfora, en realidad, más que constituir uno de los mecanismos de la retórica, se ha convertido en un paradigma de la capacidad figurativa del lenguaje e, incluso, en el propio lenguaje. Todo enunciado lingüístico es, o es susceptible de ser, metafórico.

Aristóteles definía la metáfora como una idea nueva, una traslación, un “traslado” o desplazamiento que se lleva a efecto para percibir semejanzas con la idea de la que se parte:

Metáfora es el traslado de un nombre de una cosa al de otra cosa, o del género a especie o de la especie al género o de la especie a otra especie, o según la analogía. (en González Pérez, ed. 1984: 101)

La metáfora, en Aristóteles, indica un desplazamiento de significado y una cierta sofisticación, un cierto alejamiento de la expresión cotidiana y, en definitiva, una marca inequívoca del lenguaje poético. Por ello toda la tradición que arranca de Aristóteles insistió en prescribir su uso efectivo. Horacio recomienda delicadeza y prudencia en su uso. Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, advierte de la necesidad de combinar su belleza con su precisión en el uso (en Correa Calderón, ed. 1987: 230):

Puédese decir de los conceptos lo que de las figuras retóricas: ni todo el cielo es estrellas, ni todo el cielo es vacíos: sirven éstos como de fondos para que campeen los más altos de aquéllas, y alternanse las sombras,

para que brillen más las luces.

En la base de la metáfora hay, según la indicación de Aristóteles, una analogía o símil, posibilitando así la famosa definición de Quintiliano, quien habla de “*metaphora brevior est similitudo*” (en Lausberg 1984; II, 61), que explicita la relación analógica entre la designación metafórica y lo así designado. Ortega y Gasset (1983: II, 391) nos obsequia con una metáfora para explicarnos qué papel cumple, a su vez, la metáfora:

La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencial conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil.

La metáfora no es un fenómeno exclusivamente literario o estético, sino que se halla indisolublemente unida a la vida cotidiana. Nuestro pensamiento y nuestra imaginación se rigen por procedimientos metafóricos y nuestra vida está gobernada por una serie abierta de frases hechas o dichos (en definitiva, metáforas) que han pasado a constituir lo que Lakoff y Johnson (1980) llaman *metáforas de la vida cotidiana*. Como señala MacCormac (1971: 239), “much of our ordinary language is composed of meaningful metaphors”. La metáfora es un procedimiento que pone en entredicho al lenguaje y nos hace constatar su carácter paradójico. La misión del lenguaje, ciertamente, es llamar a las cosas por su nombre, definir, precisar los valores de las cosas. La metáfora es, pues, la negación de ese papel primordial del lenguaje: su esencia es designar las realidades con nombres distintos a los que les correspondería. La metáfora, contrariamente al lenguaje, se sustenta sobre la falta de lógica. Se opone y modifica la propia sustancia lingüística, altera la estabilidad entre signo y referente.

Se pueden hallar diversas justificaciones a la existencia de la metáfora. En primer lugar, podemos hablar de la pobreza expresiva del lenguaje humano, trunfo de nuestra propia pobreza mental o imaginativa. La metáfora es, también, uno de los medios privilegiados que posee la lengua para acuñar nuevos términos con que nombrar otras realidades. La metáfora es, finalmente, el medio privilegiado para transmitir emociones. Casi todas las metáforas expresan un juicio de valor porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción afectiva. En última instancia, y ese parece ser en ocasiones el mecanismo de la literatura, recurrimos a la metáfora porque se nos han agotado las palabras y no sabemos cómo formular nuestros pensamientos o, más aún, nuestros deseos más íntimos. Aquí encajaría, con pleno derecho, el esfuerzo metafórico de la comedia de la Restauración inglesa.

La metáfora presenta algunos elementos comunes al símil: hacer intervenir una representación mental ajena al objeto de la información que motiva el enunciado, es decir, una imagen. Se transgrede la isotopía del enunciado; en una comparación (en sentido estricto) no habría tal transgresión. La analogía es, en realidad, la que posibilita tanto el símil como la metáfora o el símbolo. Al igual que en la metáfora, en el símil se expresa una analogía poniendo de relieve un atributo dominante: la única diferencia es que, en el caso de la metáfora, este atributo dominante no pertenece a la isotopía del contexto. Dicha analogía permite pasar con cierta facilidad del símil a la metáfora y, con posterioridad, al símbolo. La comparación podría también ser vista como un símbolo incipiente, que todavía no ha alcanzado plena madurez.

Hay, sin embargo, algunas diferencias que conviene reseñar entre metáfora y símil. Ésta no forma parte de los llamados “tropos” (por oposición a “figuras” retóricas), que hacen soportar a las palabras una significación que no es la propia (por ejemplo, la metáfora); el símil conserva su sentido propio, en ella no se opera ninguna transferencia de significado. La imagen que introducen no ha de ser considerada como una imagen asociada, pues interviene de manera lógica e intelectualizada. Quien recibe el mensaje no halla en el símil incompatibilidad semántica alguna, mientras que sí lo halla en la metáfora. El carácter más abstracto de ésta le garantiza una mayor densidad *poética*, un mayor valor retórico. El símil apela a la imaginación por medio del intelecto, mientras que la metáfora apela a la sensibilidad por medio de la imaginación.

En ocasiones, la imagen que contiene toda metáfora llega a crear una representación propia, independiente: podemos así llegar al símbolo, en que no hay relación directa entre signo y objeto, sino una mera convención que asigna un significado determinado a una imagen concreta. El símbolo representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica, cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado. De la metáfora al símbolo hay, en ocasiones, un tenue paso que puede darse con suma facilidad o no darse nunca, tanto en el lenguaje o la literatura como en la vida cotidiana.

La diferencia esencial entre metáfora y símbolo yace en la función que una y otro atribuyen a la representación mental (o *imagen*) que corresponde al significado habitual de la palabra utilizada. En el símbolo (recordemos la contundente admonición de Pinchwife a su esposa en *The Country Wife*: “Write as a I bid you, or I will write ‘whore’ with this penknife in your face (IV.ii.110-111) la percepción de la imagen es necesaria para poder llegar al mensaje lógico contenido en la construcción lingüística. “Penknife” se convertirá en la propia sexualidad negada de Pinchwife. La imagen simbólica ha de ser captada intelectualmente para que pueda ser interpretada, se basa en una analogía captada intelectualmente. La imagen metafórica, por contra, no interfiere la lógica del enun-

ciado lingüístico, al que podemos llegar sin la ayuda de la imagen. En definitiva, la relación simbólica precisa de una intelectualización o conceptualización para su adecuado entendimiento, mientras que la relación metafórica se dirige a la imaginación o la sensibilidad y es aprehensible al nivel mismo del lenguaje. El símbolo, resume Wheelwright, “se distingue de la metáfora por su mayor estabilidad y permanencia” (1962: 100). El símbolo puede romper los moldes del lenguaje; la metáfora permanece dentro de sus lindes. En la comedia (y quizá en todo el discurso) de la Restauración la *mujer* o la *feminidad*, por su incapacidad e ilegitimidad para generar discursos, por su pasividad, por su carácter de receptáculo de los discursos patriarcales, acabarán siendo un mero *símbolo*: la mujer será esa *pasividad*, será ese *espacio vacío desde el que no se proyecta ningún discurso*, será la *naturaleza* creada que se opone a la fuerza creadora del hombre. Este será uno de los símbolos fundamentales de toda la Restauración, y es uno de los ejes básicos de nuestro trabajo.

## 4.2. La comedia de la Restauración, entre la metáfora y el símbolo

### 4.2.1. Los personajes de la Restauración y su conciencia metafórica

*The Country Wife* es, probablemente, como apunta P.F.Vernon (1965: 30), una de las comedias más metafóricas de la literatura inglesa: tan sólo en el primer acto, hay 23 símiles. La mayor parte del diálogo gira en torno a comparaciones y campos metafóricos diversos: los símiles se amplían, se discuten, se corrigen, se repiten, etc. Hay una profunda conciencia metafórica en todos los personajes, que conocen –mejor o peor– su autotranscendencia como personajes. Dicha conciencia metafórica revela una de las características de gran parte de la literatura y la ensayística de la Restauración: la correcta utilización del lenguaje figurado. Hobbes (ed. Oakeshott 1960: 19), en su *Leviathan*, advertía que la metáfora era un abuso expresivo, cuya finalidad era el engaño y la mentira. Y, en efecto, en *The Country Wife* Horner usa y abusa del lenguaje figurado (en especial de la metáfora y el símil) para lograr los objetivos que se ha propuesto con su estratagema; sus palabras significan una cosa para los maridos y su opuesto para las esposas. Horner consigue gran parte de su dominio (táctico, dramático, sexual) sobre el resto de personajes mediante la apropiación y la explotación de los discursos ajenos, mediante la corrupción sistemática del lenguaje. Frente a esta extrema malicia lingüística, podemos situar, como contrapunto, la inocencia –también estratégica– de Margery Pinchwife, que entiende los significados primarios del discurso: para ella no hay doblez en el lenguaje.

La mayoría de los personajes en *The Country Wife*, sin embargo, distorsionan la significación de todas las palabras que se refieren a cualidades espiritua-

les. *The Country Wife* es un vasto esfuerzo figurativo, en el que palabras como “honour”, “love”, “kindness”, “business” o “china”, tienen lecturas muy diversas según los personajes y las circunstancias. En múltiples ocasiones, sin embargo, los receptores esta obra habrán de proceder a una sustitución léxica, a una traslación de significados. James Thompson señala que dicha profusión metafórica “produces this confusion between sexual and verbal communication, and such confusion is what Hobbes and Locke fear is the inevitable consequence of figurative language” (1984: 85).

El teatro cómico de la Restauración parece surtir sus páginas con un calculado juego de metáforas masculinas (el mar, el mundo legal, la honestidad airada, la impotencia) y de metáforas femeninas (los ropajes, la literatura, la máscara pastoral, la propia idea del matrimonio como contrato), susceptibles todas ellas de estabilizarse y devenir símbolos. Un *símbolo* superior parece englobarlas a todas: la *teatralidad*. Una metáfora habitual en las comedias del siglo XVII es la de Dios como dramaturgo divino que dirige la representación de la vida. Obras como *Love in a Wood* utilizan repetidamente términos como “plot”, “design”, “contrive”, etc. como refuerzo metafórico. Los teólogos contemporáneos sugieren que, a imagen de Dios como supremo creador y dramaturgo, los hombres crean sus propias obras individuales, diseñan su propia providencia. *The Gentleman Dancing-Master* explota conscientemente uno de los *topoi* más extendidos de la comedia de la Restauración: la metáfora del hombre como actor sobre la escena del mundo. Esta idea va mucho más lejos de la idea de apariencia, de máscara social.

Un eje, pues, fundamental para diferenciar a los personajes de la comedia de la Restauración será su capacidad/incapacidad para usar y comprender el lenguaje figurado (mayoritariamente, metáforas y comparaciones), para erigirse a sí mismos en metáforas o símbolos vitales, metáforas y símbolos de un discurso sexual omnipresente. En *The Country Wife*, Margery Pinchwife constituye un personaje único, entre otras cosas, por su absoluta inocencia retórica, por su incapacidad para utilizar y descifrar el lenguaje figurado que se cruza en torno a ella. Margery, especialmente al principio de la obra, no utiliza metáforas ni sabe descifrarlas.

Prue es una versión más tierna, más joven, de Margery Pinchwife. En *Love for Love* (II.i.636-722) Tattle procede a una completa educación sentimental (teórico-práctica) de Prue. En apenas cien líneas se condensa el manual cínico-galante de la Restauración. “His speech”, dice Markley, “is a reductive, satiric attempt to normalize the language of deceit, to reduce double-dealing to a social lesson” (1988: 223). Tanto Prue como Margery Pinchwife aprenden –la primera con suma rapidez y la segunda tras un proceso más largo– la docena de metáforas sexuales básicas que constituyen el tejido retórico de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve.

El parque es, ciertamente, un símbolo de gran fuerza en la comedia de la Restauración. El parque es, físicamente, un pedazo de campo en la ciudad, un lugar donde se borran las diferencias entre lo que somos y lo que pretendemos, entre nuestra alma y nuestra máscara. En el parque, lejos del campo propiamente dicho (que nos empequeñece y muestra a la luz nuestros defectos) y de la ciudad (que extiende su máscara de impersonalidad sobre nosotros), el fondo oculto de las almas de los personajes sale a relucir. En *Love in a Wood*, el sintagma “In a Wood” es ambiguo y hace referencia a un estado de confusión: ciertamente, la confusión que sigue a la caída de todas las máscaras, cuando –por vez primera en la comedia– las almas son transparentes y las intenciones se hacen diáfanas. La obra empieza y comienza en el parque, “in a wood”, es decir, en un estado de confusión, primero, y al final, en un estado de confusión que precede a la claridad final. Esta claridad, por supuesto, sólo llega para aquellos personajes con entidad dramática suficiente, aquellos personajes de la trama elevada. Los personajes marginales son ciegos a toda claridad, sus almas están tan corrompidas que no pueden vencer su afectación y sus pretensiones: continuarán disimulando aunque la comedia baje el telón.

Otros personajes que son, en sí, metáforas de distintas actitudes ante el amor y el sexo son Freeman, Manly, Vainlove, Mellefont, etc. La comedia de la Restauración, como corresponde a toda comedia estereotipada, formularia, llena de convenciones, abunda en actitudes arquetípicas.

Muchos personajes –Valentine y Angelica, la viuda Blackacre, Millamant y Mirabell o la figura de Manly– tienen una entidad determinada en tanto que metáforas (de mayor o menor complejidad) de las actitudes humanas básicas ante el amor y el sexo, ante el discurso sexualizado en la escena.

#### 4.2.2. ‘Nombrar’ los personajes: el símbolo codificado

Humpty Dumpty, el archiconocido personaje de Lewis Carroll, parece apuntar a la comedia de la Restauración en la siguiente respuesta:

‘Don’t stand chattering to yourself like that,’ Humpty Dumpty said, looking at her for the first time, ‘but tell me your name and your business.’

‘My name is Alice, but –’

‘It’s a stupid name enough!’ Humpty Dumpty interrupted impatiently. ‘What does it mean?’

‘Must a name mean something?’ Alice asked doubtfully.

‘Of course it must,’ Humpty Dumpty said with a short laugh: ‘my name means the shape I am –and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.’ (*Through the*

---

*Looking Glass* 1979: 75)

‘Nombrar’ es el corolario necesario a la existencia y conciencia metafóricas de los personajes de la Restauración. ‘Nombrar’ es crear, modelar el lenguaje es todavía un descubrimiento, un gozo de la creatividad. En la comedia de la Restauración parece detectarse un denodado intento por parte de los personajes por ser fieles a su propio nombre: hay en ellos una abrumadora conciencia metalingüística y metateatral.

Nadie se puede llamar a engaño con los personajes de la comedia de la Restauración: conocemos de antemano sus tendencias, sus *humores*, sus pautas de comportamiento. La comedia, por tanto, no aportará ninguna novedad o sorpresa: será tan sólo un esfuerzo retórico por combinar las palabras y los gestos que mejor se adecúen a su nombre, a las expectativas sexuales que despiertan. El discurso cómico se configura ya desde antes de comenzar la representación; se configura desde las expectativas colectivas, desde una larguísima tradición teatral que incluiría también a la *commedia dell’arte* y la comedia de los humores de Ben Jonson. Recordemos que el mero hecho de *hablar* (o guardar silencio), de articular y pronunciar palabras, constituye un acto de creación “Cada vez que hablamos –y se entiende aquí también cada vez que *no* hablamos– reproducimos la materia lingüística que nos atraviesa, y al mismo tiempo producimos *ex novo* las articulaciones de la relación entre nosotros y el mundo” (Calefato 1990: 122).

Patrizia Calefato acentúa el alto grado de conciencia metalingüística que poseen determinadas fases de nuestra vida y de nuestro desarrollo lingüístico. En concreto, se refiere a la infancia y a la literatura, dos espacios en que el discurso se interroga a sí mismo. Las palabras se ven transportadas en el gozo de escucharse a sí mismas, de interrogarse sin fin, sin esperar mayor respuesta que la propia cadena de sonidos y mundos sugeridos. Asimismo, hay zonas en el lenguaje que vehiculan las utopías y que ofrecen la posibilidad al hablante de trascender sus límites de mero reproductor y homologador de sentido. Estas zonas son, en opinión de Calefato, el “nombre propio” y la “ironía” (ese juego con los límites del discurso, para Bajtin), a los que podríamos añadir la palabra obscena, lo tabuizado.

El nombre propio es una entidad incómoda para el lenguaje. Denota pero no connota; tiene un referente claro, unívoco, pero no significa nada. Al nombrar se da vida, se otorga orden y desorden, movimiento y estatismo. El nombre aprisiona el cuerpo del hablante en el acto de enunciar. Su sentido es un entramado complejo de otros textos, otros nombres, otras evocaciones, otros ecos. Personajes como Vainlove o Heartwell, Maskwell o Pinchwife, se interrogan (consciente o inconscientemente) a sí mismos, interrogan al mundo verbal y retórico que los ha creado, al lenguaje mismo. Multitud de personajes de la

Restauración, portadores de nombres con un valor etimológico codificado, que los caracterizan de manera estable, ostentan lo que Bajtin (1974: 415-17) llama un *sobrenombre*, una especie de *nombre-apodo* que posee un carácter marcado, no neutro, que lleva siempre asociada una apreciación, positiva o negativa. En muchas ocasiones, sin embargo, los nombres o *sobrenombres* son ambiguos: pueden sugerir, casi simultáneamente, matices elogiosos o injuriosos y sus raíces se hunden en la lengua y en el universo metafórico popular que los ha hecho nacer. La comedia, como sabemos, privilegiará los aspectos grotescos u obscenos de dichos nombres.

Se ha dicho repetidas veces que la comedia de la Restauración es una comedia de *estereotipos*. Los nombres de los personajes les asignan, ya desde el inicio, una función y un significado, una especie de máscara que se mantendrá constante cada vez que intervengan en la trama de las obras o cada vez que se les mencione por parte de otros personajes. Una repetición abusiva de dichos personajes, con unas características cada vez más uniformes, los convertirá en estereotipos, en marionetas, en máscaras de la *commedia dell'arte* y, en definitiva, les hará perder individualidad, aunque provocará una más fácil sintonía de los lectores (y especialmente, espectadores) contemporáneos.

Los nombres y sobrenombre, los títulos y tratamientos conservan su poder ya que la lengua es un medio de unión entre cielo y tierra: la visión medieval consideraba que las palabras humanas quedaban registradas en el gran libro celestial y eran, por tanto, juzgadas conforme a los preceptos de una gramática celestial, inmutable y perfecta. Con la Restauración, dicha conciencia se debilita, y los dramaturgos como Wycherley, Etherege o Dryden, consideran el lenguaje como revelador del abismo entre el mundo interior y los acontecimientos exteriores. Las ideas lingüísticas de Hobbes contribuirán al proceso de secularización de la lengua. Hobbes (ed. Oakeshott 1960: 18) minimizaba el origen divino de la lengua y negaba el vínculo natural entre las palabras y los objetos: la lengua es una creación social con un origen convencional y, en ocasiones, manifiestamente incapaz de expresar las interioridades del alma o las urgencias del sexo. *The Country Wife* es, quizá, uno de los ejemplos más sobresalientes de discrepancia entre las imágenes pública y privada. Horner vive atrapado entre los intersticios de su lenguaje, que lo lleva desde su figura pública de eunuco hasta la consumación, en privado, de numerosas relaciones sexuales. Según Derek Hughes, los personajes de la Restauración, tanto trágicos como cómicos, “repeatedly endeavour to escape from society and speech and to attain secret and silent copulation” (1987: 262).

En el teatro de los siglos XVI y XVII, según el propio Derek Hughes, la recuperación de la identidad moral y social va asociada a la recuperación del nombre o tratamiento. Hay, para dramaturgos como Etherege o Congreve, una interdependencia entre los órdenes lingüístico y moral. El discurso posee una

fuerza moral directa. En *The Plain Dealer* Olivia se finge alarmada ante “the clandestine obscenity in the very name of Horner” (II.i.485-486). El nombre de Pinchwife tiene unas connotaciones que se manifiestan en su sadismo, en su agresividad hacia las mujeres, en su intento de secuestrar a su mujer de la mirada pública, etc. y que lo convierten en un prototipo de la acción discursiva masculina de la comedia de la Restauración, que es agresiva y ataca sistemáticamente a la mujer y al amor como sentimiento noble. Para habitar el mundo cómico de la Restauración, hay que nombrarlo. Y el discurso de la Restauración, en sus ejes simbólicos, ha elegido unos parámetros muy claros. Un mundo predominantemente masculino (postura, recordemos, de Spender 1980) y una concepción mayoritariamente negativa de las relaciones entre los sexos: desde la indiferencia al amor (Careless, Vainlove) a la vanidad o la estupidez (Sir Fopling Flutter, Bluffe, Cully, Dapperwit, Sir Frederick Frollick, Lady Froth, Petulant) o desde el engaño (Blunder, Horner, Maskwell, Medley, Splitcause, Traplund, Wheadle) hasta la sospecha (Mrs. Caution), la fragilidad (Mrs. Frail), la locuacidad (Mrs. Gazette, Scandal, Tattle), la vejez (Major Oldfox) o las intrigas de criados y personajes menores (Busy, Mrs. Joyner). Algunas mujeres amenazan con una sexualidad destructiva (Fidget, Touchwood, Squeamish); la sexualidad masculina casi siempre lo es. Los conceptos positivos (Alithea, Angelica, Christina, Fidelia, Freeman, Manly, Valentine) palidecen frente a los negativos, son excesivamente abstractos y expresan conceptos que corremos el riesgo de confundir con los ecos paródicos de una retórica heroica. Etherege, Wycherley y, en menor medida, Congreve, observan en la lengua una oposición entre las experiencias internas de la persona y los acontecimientos exteriores. El orden simbólico de los personajes reinstaura y recodifica ideológicamente el caos que puede sugerirnos la riquísima mezcla de discursos y voces en la comedia de la Restauración. *Nombrar*, pues, no es un proceso neutro. Tiene un propósito y responde a una codificación de valores. En la comedia de la Restauración, nombrar es una actividad discursiva masculina, aunque autores como Wycherley o Congreve, sobre todo, nos muestren voces y ecos muy diversos.



## 5. EL DISCURSO AMBIGUO Y LA IRONÍA

### 5.1. La comedia de la Restauración: *double entendre*, la máscara, la mentira. Lo ambiguo como estrategia

Joseph Candido (1977: 27-36) llama la atención sobre la complicidad que guarda *The Country Wife* con el mundo del teatro y de los actores y actrices. Hay constantes referencias a actores y actrices famosos, a personajes de la literatura dramática inglesa, a otras obras dramáticas [“...the *École des Filles*...”; “Oh, here’s *Tarugo’s Wiles*, and *The Slighted Maiden*...”, al acto físico de ir al teatro [“...your appearance at the play yesterday...”, a los espectadores [“...the vizard-masks...”; “the women in the boxes”; “the eighteen-penny place”, hay referencias corales a determinados personajes, etc. La propia literatura (especialmente la dramática) ocupa el centro de muchas reflexiones: “Damn the poets!” (Sparkish, III.ii.123); “No, mistresses are like books...” (I.i.243); y hay expresiones que utilizan el teatro como base metafórica [“With a most theatrical impudence”, I.i.210; etc.]. Y, quizá por encima de todo, hay un uso deliberado y consciente de la máscara como estrategia de la ambigüedad lingüística. Sparkish es inepto ante el lenguaje ambiguo de Harcourt, incapaz de intuir el juego con las palabras, ante la desesperación de Pinchwife, que quizá es demasiado consciente de ellas:

SPARKISH. True, true; but by the world, she has wit too, as well as beauty. Go, go with her into a corner and try if she has wit; talk to her anything; she’s bashful before me.

HARCOURT. Indeed, if a woman wants wit in a corner, she has it nowhere.

ALITHEA. (aside to SPARKISH) Sir, you dispose of me a little before your time –

SPARKISH. Nay, nay, madam let me have an earnest of your obedience, or – go, go, madam –

HARCOURT courts ALITHEA aside.

PINCHWIFE. How, sir! If you are not concerned for the honour of a

wife, I am for that of a sister; he shall not debauch her. Be a pander to your own wife, bring men to her, let 'em make love before your face, thrust 'em into a corner together, then leave 'em in private! Is this your town wit and conduct?

SPARKISH. Hah, ha, ha, a silly wise rogue would make one laugh more than a stark fool, hah, ha! I shall burst. Nay, you shall not disturb 'em; I'll vex thee, by the world. (Struggles with PINCHWIFE to keep him from HARCOURT and ALITHEA) [II.i.233-252]

La ambigüedad es una propiedad de las unidades lingüísticas que las hace susceptibles de más de una interpretación, si tiene más de un referente. Está relacionado con una serie de problemas léxicos contiguos, como la polisemia o la vaguedad significativa, la sinonimia o la homonimia, etc. La ambigüedad puede afectar a todos los niveles de la lengua y, así, hablamos de ambigüedad léxica, sintáctica, fonológica, etc. a las que podemos añadir la ambigüedad contextual o pragmática. En *Pinchwife* se adivina la misma santa impaciencia de Mrs. Caution: ambos son demasiado conscientes del potencial transgresor de las formulaciones ambiguas (“Go, go with her into a corner and try if she has wit”; “you shall not disturb 'em”, etc.). Ambos serán víctimas del discurso ambiguo. Más adelante (IV.i) Sparkish acabará conduciendo a Harcourt, disfrazado de sacerdote, al encuentro de Alithea, a quien aquél creía estar tomando en santo y legal matrimonio. Harcourt se hace pasar por su propio hermano Ned y la burla se extiende sobre la escena durante más de cien líneas (82-200). Sparkish no llega a penetrar el doble nivel de lenguaje que asegura, paralelamente, una escena de encendidos matices religiosos y una típica escena amorosa de carácter pastoral. En la tradicional línea satírica barroca, que ridiculizaba a los sacerdotes por sus inclinaciones mundanas, vemos entremezclados en Harcourt la pasión religiosa y el deseo. Éste lucha por poseer verbalmente a Alithea (término griego que significa “la verdad”), por aprisionar con el lenguaje el objeto de su deseo, seguro como está de que los oídos necios de Sparkish no serán impedimento alguno para su amor.

No sólo Sparkish es presa del lenguaje ambiguo, ese lenguaje rico y poliédrico del que está excluido. La propia Alithea, como hemos podido comprobar, también sucumbe –entre halagada y colérica– al embrujo del discurso ambiguo de Harcourt: “though you delay our marriage, you shall not hinder it”.

Pinchwife, por su parte y pese a su celo, sólo consigue sucumbir al embrujo de las máscaras. En numerosos apartes (técnica altamente teatral) expresa sus celos enfermizos, su inseguridad, su palpable deficiencia social (I.i.506-532).

La inferioridad de Pinchwife se refleja en numerosos detalles, en especial en el lenguaje que utiliza, que pasa con suma facilidad de la agresividad y la fanfarronería (“you shall never lie with my wife; I know the town”) que le hace ele-

var la voz, hasta el temor pánico que le priva de la voz y sólo puede refugiarse en un aparte (“How the devil! Did he see my wife then?”), desde la mortificación (“I could never keep a whore to myself”) hasta la prohibición (“she shall never go to a play again”). Los continuos cambios de sus interlocutores, los distintos tonos que adopta, los embarazosos silencios y otros detalles convierten a Pinchwife en una víctima de ese lenguaje calculadamente ambiguo y elegante, mezcla de chanza y obscenidad con que Horner, Dorilant y hasta Harcourt sellan su complicidad galante. Como indica Ogée (1989: 86):

In the “fighter pilot” world of Restoration comedy, clear-sightedness, or clairvoyance, is a prerequisite for victory. Seeing into other people’s games, not being detected, discriminating between affectation (superficial, artless, wrong) and dissimulation (strategic, artful, right) are what make a courtier successful.

La comedia es dominada por aquellos que poseen la *clarividencia* necesaria, que saben *ver* y *leer* los actos, los gestos, las palabras, los sobrenombres de los otros personajes. Sucumbir ante el potencial ambiguo, metafórico, irónico u obsceno de las palabras sitúa a ciertos personajes en los márgenes del discurso cómico de la Restauración. La calculada monosemia de Pinchwife ante sus amigos al referirse a su esposa (“she has no beauty” [I.i.434]; “She’s too awkward, ill-favoured, and silly to bring to town”, [I.i.438-439]; “she’s ugly” [I.i.463]; “silly and innocent” [I.i.465], etc.) deviene, para éstos, gozosa ambigüedad, sencilla decodificación.

Mentir (véase Thompson 1982: 11), como se encargan de demostrar los manuales de cortesía y la literatura homilética, es uno de los abusos del lenguaje más íntimamente repudiados. Mentir es una ofensa a Dios, un intento de instaurar una “verdad” (Alithea) alternativa, una usurpación del poder creador de Dios. El poder creador de los hombres se reafirma frente al de Dios. Es una inversión radical de valores. Se asocia inmediatamente a la máscara y, ambas, a la ambigüedad. En todos los casos lo que observamos es la duplicidad, la doble alternativa, la posibilidad del engaño, la divergencia de los mundos significados.

De entre todos los géneros literarios, quizá sea el drama (Thompson 1982: 15) el que precise más acuciantemente desarrollar estrategias de la ambigüedad y del engaño para cumplir sus fines expresivos. La propia idea de teatro se sustenta sobre la ficción, sobre el engaño compartido, sobre la noción de *mimesis*, etc. El espectáculo teatral necesita de una deliberada ambigüedad y de una total complicidad del público para que sus palabras se sostengan sobre la escena.

La *china scene*, en *The Country Wife*, es una de las cumbres del potencial expresivo de la comedia de la Restauración. Obscenidad, ironía, metáforas sexuales, simbolismo y, sobre todo, ambigüedad se congregan para producir una

de las escenas más brillantes del periodo. Gran parte de los conceptos o las expresiones son susceptibles de al menos dos interpretaciones. Horner y Lady Fidget se internan en uno de los aposentos de aquél y, al cabo de unos pocos minutos, la dama lleva en sus manos una pieza de porcelana china. En ninguna línea se dice que ambos acaban de mantener relaciones sexuales (probablemente, ni siquiera hubo el tiempo *real* necesario para ello) pero la insistencia en un lenguaje marcado sexualmente no dejan duda sobre el hecho: sólo la complicidad de los espectadores o lectores y su capacidad para producir simultáneamente dos lecturas antitéticas da sentido dramático a esta escena. La evidencia, la gozosa evidencia textual, es casi inexistente: no hay forma de romper la ambigüedad. Quizá Wcyherley deseaba mantenerla voluntariamente. “Wcyherley”, como señala Adams (1970: 187), “may have contrived an ambiguous scene and an ambiguous character in order to direct his satire even more sharply at the lust and hypocrisy around him, to cynically give the playgoers a chance to damn themselves by their reactions to his play”.

En ocasiones la ambigüedad es meramente convencional, dramática, intratextual: sólo engaña a otros personajes cuyo estigma es la insuficiencia dramática. El disfraz físico (como hemos visto más arriba en el caso de Harcourt; o cuando, en el acto III, Pinchwife disfraza a su esposa de su propio hermano Sir James, para ocultarla de las miradas de los galanes de la ciudad; o cuando, en V.ii, Pinchwife ofrece a Horner, como si de un objeto se tratase, su propia esposa, la mujer enmascarada que Pinchwife cree su hermana) tan sólo engaña a los personajes ciegos e insensatos. Sparkish o Pinchwife demuestran, así, pertenecer por derecho propio a la categoría de los *fops*. El *travestismo*, no obstante, es un elemento sexual perturbador, que se suele valer de la ambigüedad para derribar las barreras de la hipocresía, la estupidez o la intolerancia. Este disfraz físico formaría parte de la farsa, de la comedia burlesca, del vodevil. La comedia de la Restauración, sin embargo, apunta colectivamente a otro disfraz más sutil (véase Persson 1975: 88-89), el disfraz mental: la mentira, las falsas apariencias, los bajos instintos del ser humano. Este disfraz sería parte de las obras más desesperanzadas, más satíricas, de la Restauración, como *The Plain Dealer*.

Así, la mentira, el disfraz, la máscara, el travestismo o la asunción de otra personalidad son algunos de los vehículos de lo ambiguo. El fin último es la pretensión, el engaño. Era, además, frecuente que las damas acudiesen a las representaciones teatrales (o a otras ocasiones sociales o al parque) luciendo una máscara (*vizard-masks*). En unas ocasiones (como en el caso de Ariana y Gatty en *She Would If She Could*) las máscaras ponen en marcha el juego de la seducción en escena; en otras, sin embargo, el enmascaramiento facilita la confusión de parejas, alguna boda imprevista o la conclusión de la obra; en otras, finalmente, el disfraz físico (Margery Pinchwife, en *The Country Wife*) pone al descubierto la obsesión o la neurosis de algunos personajes (Pinchwife). En *The*

*Country Wife*, cuando Lady Fidget, Mrs. Dainty Fidget y Mrs. Squeamish, tras haber ingerido unas botellas de vino, comienzan a sincerarse sobre sus deseos más íntimos, son capaces de exponer con crudeza el significado del disfraz:

DAINTY. For, I assure you, women are least masked when they have the velvet vizard on.

LADY FIDGET. You would have found us modest women in our denials only.

SQUEAMISH. Our bashfulness is only the reflection of the men's.

DAINTY. We blush when they are shamefaced.

HORNER. I beg you pardon, ladies; I was deceived in you devilishly. But why that mighty pretence to honour?

LADY FIDGET. We have told you. But sometimes 'twas for the same reason you men pretend business often, to avoid ill company, to enjoy the better and more privately those you love. [V.iv.124-137]

En definitiva, un mundo –el de la comedia de la Restauración– que glorifica lo oblicuo, lo escondido, lo engañoso. La verdad y la monosemia quedan difuminadas ante un mundo de clarooscuro y apariencias. El recurso retórico fundamental de la comedia de la Restauración es, para Persson (1975: 91), el artificio, el truco, la estratagema:

Stratagem of any sort plays a major role in Restoration comedy, not only because in many of the plays plot is more important than characterization or theme but, also, as Aeschylus discovered, schemes which are disclosed to the audience and characters who are disguised heighten the dramatic irony of the play. Moreover these playwrights cater to an audience which consists of arch-schemers: the courtiers of Charles the Second, and their ladies who were only too eager to engage in intrigues. Consequently the stage, most of the time, reflects the attitude of the audience and the master-plotters become the most delightful and engaging individuals of the play.

La escena de la porcelana china (*china scene*), en *The Country Wife*, además de su evidente comicidad, es –de entre todos los ejemplos ofrecidos por la comedia de la Restauración– quizá la mejor muestra de la capacidad del lenguaje dramático para conjugar, en una escena tan breve, múltiples capacidades discursivas: ironía, lenguaje figurado, la sugerencia erótica u obscena. Desde esta perspectiva, por tanto, y como ocurre con tantos otros personajes de *The Country Wife*, esta escena podríamos incluirla en cualquiera de los capítulos del 3 al 5. Por este motivo la incluiremos íntegra a continuación para mejor estudiar su progresión:

[...]

HORNER. And they are rather their patients, but –  
Enter MY LADY FIDGET, looking about her.

Now we talk of women of honour, here comes one. Step behind the screen and but observe if I have not particular privileges with the women of reputation already, doctor, already.

[QUACK steps behind screen.]

LADY FIDGET. Well, Horner, am not I a woman of honour? You see I'm as good as my word.

HORNER. And you shall see, madam, I'll not be behindhand with you in honour and I'll be as good as my word too, if you please but to withdraw into the next room.

LADY FIDGET. But first, my dear sir, you must promise to have a care of my dear honour.

HORNER. If you talk a word more of your honour, you'll make me incapable to wrong it. To talk of honour in the mysteries of love is like talking of heaven or the deity in an operation of witchcraft, just when you are employing the devil; it makes the charm impotent.

LADY FIDGET. Nay, fie, let us not be smooty. But you talk of mysteries and bewtiching to me; I don't understand you.

HORNER. I tell you, madam, the word 'money' in a mistress's mouth, at such a nick of time, is not a more disheartening sound to a younger brother than that of 'honour' to an eager lover like myself.

LADY FIDGET. But you can't blame a lady of my reputation to be chary.

HORNER. Chary! I have been chary of it already, by the report I have caused of myself.

LADY FIDGET. Ay, but if you should ever let other women know that dear secret, it would come out Nay, you must have a great care of your conduct, for my acquaintance are so censorious (oh, 'tis a wicked, censorious world, Mr Horner!), I say, are so censorious and detracting that perhaps they'll talk, to the prejudice of my honour, though you should not let them know the dear secret..

HORNER. Nay, madam, rather than they shall prejudice your honour, I'll prejudice theirs, and, to serve you, I'll lie with 'em all, make the secret their own, and they'll keep it. I am a Machiavel in love, madam.

LADY FIDGET. Oh, no, sir, not that way.

HORNER. Nay, the devil take me if censorious women are to be silenced any other way.

LADY FIDGET. A secret is better kept, I hope, by a single person than

a multitude; therefore pray do not trust anybody else with it, dear, dear Mr Horner. (*Embracing him*)

*Enter* SIR JASPAR FIDGET.

SIR JASPAR. How now!

LADY FIDGET. (*aside*) Oh, my husband – prevented – and what’s almost as bad, found with my arms about another man – that will appear too much – what shall I say? – Sir Jasper, come hither, I am trying if Mr Horner were ticklish, and he’s as ticklish as can be; I love to torment the confounded toad. Let you and I tickle him.

SIR JASPAR. No, your ladyship will tickle him better without me, I suppose. But is this your buying china? I thought you had been at the china house.

HORNER. (*aside*) China house! That’s my cue, I must take it.- A pox, can’t you keep your impertinent wives at home? Some men are troubled with the husbands, but I with the wives. But I’d have you to know, since I cannot be your journeyman by night, I will not be your druge by day, to squire your wife about and be your man of straw, or scarecrow, only to pies and jays, that would be nibbling at your forbidden fruit; I shall be shortly the hackney gentleman-usher of the town.

SIR JASPAR. (*aside*) Heh, heh, he! Poor fellow, he’s in the right on’t, faith; to squire women about for other folks is as ungrateful an employment as to tell money for other folks. – Heh, he, he! Ben’t angry, Horner –

LADY FIDGET. No, ‘tis I have more reason to be angry, who am left by you to go abroad indecently alone; or, what is more indecent, to pin myself upon such ill-bred people of your acquaintance as this is.

SIR JASPAR. Nay, prithee, what has he done?

LADY FIDGET. Nay, he has done nothing.

SIR JASPAR. But what d’ye talke ill, if he has done nothing?

LADY FIDGET. Hah, hah, hah! Faith, I can’t but laugh, however; why d’ye think the unmannerly toad would not come down to me to the coach? I was fain to come up to fetch him, or go without him, which I was resolved not to do, for he knows china very well and has himself very good, but will not let me see it lest I should beg some. But I will find it out and have what I came for yet.

Exit LADY FIDGET and locks the door,  
followed by HORNER to the door.

HORNER. (*apart* to LADY FIDGET) Lock the door, madam. - So, she has got into my chamber, and locked me out. Oh, the impertinency of womankind! Well, Sir Jasper, plain-dealing is a jewel; if ever you suffer

your wife to trouble me again here, she shall carry you home a pair of horns, by my Lord Mayor she shall; though I cannot furnish you myself, you are sure, yet I'll find a way.

SIR JASPAR. (*aside*) Hah, ha, he! At my first coming in and finding her arms about him, tickling him it seems, I was half jealous, but now I see my folly. – Heh, he, he! Poor Horner.

HORNER. Nay, though you laugh now, 'twill be my turn ere long. Oh, women, more impertinent, more cunning and more mischievous than their monkeys, and to me almost as ugly! Now is she throwing my things about and rifling all I have, but I'll get into her the back way and so rifle her for it.

SIR JASPAR. Hah, ha, ha, poor angry Horner.

HORNER. Stay here a little; I'll ferret her out to you presently, I warrant.

Exit HORNER at t'other door.

SIR JASPAR. Wife! My Lady Fidget! Wife! He is coming into you the back way.

SIR JASPAR calls through the door to his wife;  
she answers from within.

LADY FIDGET. Let him come, and welcome, which way he will.

SIR JASPAR. He'll catch you and use you roughly and be too strong for you.

LADY FIDGET. Don't you trouble yourself; let him if he can.

QUACK. (*behind*) This indeed I could not have believed from him, nor any but my own eyes.

*Enter* MRS SQUEAMISH.

SQUEAMISH. Where's this woman-hater, this toad, this ugly, greasy, dirty sloven?

SIR JASPAR. (*aside*) So, the women all will have him ugly; methinks he is a comely person, but his wants make his form contemptible to 'em and 'tis e'en as my wife said yesterday, talking of him, that a proper handsome eunuch was as ridiculous a thing as a gigantic coward.

SQUEAMISH. Sir Jaspar, your servant. Where is the odious beast?

SIR JASPAR. He's within in his chamber, with my wife; she's playing the wag with him.

SQUEAMISH. Is she so? And he's a clownish beast, he'll give her no quarter; he'll play the wag with her again, let me tell you. Come, let's go help her. – What, the door's locked?

SIR JASPAR. Ay, my wife locked it.

SQUEAMISH. Did she so? Let us break it open then.

SIR JASPAR. No, no, hel'll do her no hurt.

SQUEAMISH. No. (*Aside*) But is there no other way to get in to 'em? Whither goes this? I will disturb 'em.

Exit SQUEAMISH at another door.

*Enter* OLD LADY SQUEAMISH.

OLD LADY SQUEAMISH. Where is this harlotry, this impudent baggage, this rambling tomrig? O Sir Jaspar, I'm glad to see you here. Did you not see my vild grandchild come in hither just now?

SIR JASPAR. Yes.

OLD LADY SQUEAMISH. Ay, but where is she then? Where is she? Lord, Sir Jaspar, I have e'en rattled myself to pieces in pursuit of her. But can you tell what she makes here? They sasy below, no woman lodges here.

SIR JASPAR. No.

OLD LADY SQUEAMISH. No! What does she here then? Say, if it be not a woman's lodging, what makes she here? But are you sure no woman lodges here?

SIR JASPAR. No, nor no man neither; this is Mr Horner's lodging.

OLD LADY SQUEAMISH. Is it so, are you sure?

SIR JASPAR. Yes, yes.

OLD LADY SQUEAMISH. So then there's no hurt in't, I hope. But what is he?

SIR JASPAR. He's in the next room with my wife.

OLD LADY SQUEAMISH. Nay, if you trust him with your wife, I may with my Bidy. They say he's a merry harmless man now, e'en as harmless a man as ever came out of Italy with a good voice, and as pretty harmless company for a lady as a snake without his teeth.

SIR JASPAR. Ay, ay, poor man.

*Enter* MRS SQUEAMISH.

SQUEAMISH. I can't find 'em. - Oh, are you here, Grandmother? I followed, you must know, my Lady Fidget hither; 'tis the prettiest lodging and I have been staring on the prettiest pictures.

*Enter* LADY FIDGET with a piece of china in her hand, and HORNER following.

LADY FIDGET. And I have been toiling and moiling for the prettiest piece of china, my dear.

HORNER. Nay, she has been toohard for me, do what I could.

SQUEAMISH. O Lord, I'll have some china too. Good Mr Horner, don't think to give other people china and me none; come in with me too.

HORNER. Upon my honour, I have none left now.

SQUEAMISH. Nay, nay, I have known you deny your china before now, but you shan't put me off so. Come –

HORNER. This lady had the last there.

LADY FIDGET. Yes, indeed, madam, to my certain knowledge he has no more left.

SQUEAMISH. O, but it may be he may have some you could not find.

LADY FIDGET. What, d'ye think if he had had any left, I would not have had it too? For we women of quality never think we have china enough.

HORNER. Do not take it ill. I cannot make china for you all, but I will a roll-wagon for you too, another time.

SQUEAMISH. Thank you, dear toad.

LADY FIDGET. (*to HORNER aside*) What do you mean by that promise?

HORNER. (*apart to LADY FIDGET*) Alas, she has an innocent, literal understanding.

OLD LADY SQUEAMISH. Poor Mr Horner, he has enough to do to please you all, I see.

HORNER. Ay, madam, you see how they use me.

OLD LADY SQUEAMISH. Poor gentleman, I pity you.

HORNER. I thank you, madam. I could never find pity but from such reverend ladies as you are; the young ones will never spare a man. [IV.iii.34-240]

La escena, plena, retórica, poderosa, sugerente, obscena, explota todas las potencialidades expresivas del lenguaje. La escena posee los ritmos del amor y la lujuria. *Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre* ...Lady Fidget, en los prolegómenos del amor, repite conceptos ambiguos, salmodia conceptos rituales, resbaladizos “I am a woman of honour”, “my dear honour”, “my reputation” ...*Mon langage tremble de désir* ...Lady Fidget teme haber sido descubierta por su marido, haciendo el amor con otro hombre. El deseo inventa nuevos términos, términos imprecisos (“ticklish” o “China”) que trascienden el lenguaje figurado y se proyectan hacia la metáfora y, posteriormente, el símbolo. Horner, amante desganado hasta el momento, trasciende su pobreza donjuanesca por el discurso (“China house! That's my cue, I must take it”). Lo que hasta el momento era rutina sexual, puro hastío del sexo, deviene ahora aventura retórica ...*une activité de discours* ... un juego discursivo, un

ejercicio literario, una lenta copulación en palabras. Pero la ambigüedad o la ironía o el juego metafórico necesitan víctimas, bufones lingüísticos, subpersonajes cómicos: Sir Jaspar o la vieja Lady Squeamish. Mientras Lady Fidget hace el amor con Horner, su marido acrecienta con su ignorancia el deseo ajeno: “what has he done?” ...*le langage jouit de se toucher lui-même* ...La metáfora sexual, para gozarse a sí misma y transformarse en símbolo, necesita escucharse, repetirse en un torbellino del sinsentido. Horner subvierte los fundamentos de la propia ironía y verbaliza lo que ésta tiende a ocultar bajo el manto de la ambigüedad: “she shall carry you home a pair of horns”, “I’ll get her the back way”, etc.... *j’enroule l’autre dans mes mots* ...Horner, amante mecánico e incapaz del placer, goza ahora de una verbalidad sin cortapisas, dice sin ambages lo que la comedia le pide silenciar. El ritmo es más entrecortado. Horner reafirma su dominio y su iniciativa sexual. Lady Fidget le responde desde la saciedad del amor (“Let him come, and welcome, which way he will”, “let him if he can”). Quack es un espectador privilegiado, la encarnación de nuestro ego más morboso, y convierte la escena en discurso verosímil para los espectadores que desean *ver*. Para quienes desean *escuchar* (...*je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation* . . .), Mrs. Squeamish proroga en su rabia incontenible los estertores del amor (“this woman-hater, this toad, this ugly, greasy, dirty sloven”). Su rabia procede del lenguaje y procede del sexo. Mrs. Squeamish juega el mismo juego (lingüístico y sexual) que Lady Fidget, pero ha llegado demasiado tarde. Su cuerpo y su discurso ya están fuera de lugar; sólo le queda negociar futuros encuentros (“I’ll have some china too”). También Lady Fidget y Horner, repuestos ya de la sintaxis del amor, tratan de prorrogar su experiencia en el lenguaje. Mrs. Squeamish, como ya hemos visto, se introduce en el círculo del deseo que sólo compartían los dos personajes anteriores. Lejos ya del fuego del sexo, “china” aparece repetida (explícita o implícitamente) en una docena de ocasiones. A esta repetición insistente y ritual atribuyen diversos autores (Bateson 1957; Holland 1959) su carga significativa; otros (Laura S. Brown 1981) a la materialidad (y ausencia de espiritualidad, por tanto) que dicha repetición conlleva.

*Parler amoureuxment, c’est dépenser sans terme, sans crise; c’est pratiquer un rapport sans orgasme. Il existe peut-être une forme littéraire de ce coitus reservatus: c’est le marivaudage.* Lady Fidget repite retazos de un manual social aprendido: el eufemismo, las formulaciones ambiguas, la apariencia. Sir Jasper y Lady Squeamish (de quien Horner apunta “Alas, she has an innocent, literal understanding”, IV.iii.232-233), en la mencionada escena, utilizan la porcelana “china” de manera literal; Horner, Lady Fidget y Lady Squeamish la utilizan metafóricamente. Mientras se abandona a los prolegómenos del amor, Lady Fidget repite los clichés de un manual social (“my dear honour”, “my reputation”, etc.), los arcanos de una retórica fósil. La escena nos muestra

que es necesario dominar el lenguaje figurado, cifrado, poseer la *clarividencia* necesaria, para ser partícipe en estratagemas cómicas. El discurso del sexo es un género literario, una liturgia, una estrategia.

Lo que se pone de manifiesto en esta escena es que el propio lenguaje, con su múltiple capacidad para la transgresión y la corrupción, constituye una metáfora del engaño, del adulterio, del deshonor. Es, por tanto, el propio discurso quien soporta el peso de tanta corrupción. Todos los personajes, en esta escena, creen seriamente estar demostrando su superioridad dramática sobre el resto, todos creen dominar los resortes del humor y la burla. Los múltiples significados que adquiere el concepto *china* reflejan sarcásticamente la corrupción del discurso de la sociedad acomodada londinense, el desmoronamiento del discurso social dominante. *The Country Wife* es “a comedy about the limitations of comedy, about how far men and women can be made to recognize and acquiesce in the comic corruption of their languages, values, and identities” (Markley 1988: 178). Parte del encanto de esta escena, pues, deriva no de su manifiesta sexualidad, sino del enorme placer que experimenta Horner en revelar la hipocresía de la alta sociedad londinense, desde Lady Fidget hasta el propio Pinchwife, y hasta la suya propia.

La *china scene* basa parte de sus referencias en la rotura de un objeto tan delicado como es la porcelana china. La rotura de piezas de porcelana o cristal, tanto en James Howell o George Herbert como en Shakespeare o Pope, tiene un valor simbólico fundamental, ya sea la pérdida de la belleza, la reputación o la virginidad (Williams 1962: 415). Recordemos que Sigmund Freud interpretaba todas las imágenes de receptáculos como símbolos de lo *femenino*. Además, como señala Neill (1988: 9), el simbolismo sexual de la Restauración no carece de sofisticación: los objetos propios de la cultura elegante y ciudadana (la porcelana china estaba en un momento de apogeo) simbolizan el animalismo sexual más primario (encarnado por Horner), de la misma manera que las palabras rituales (“honour”, “reputation”, etc.) de una sociedad cortesana, equilibrada y sana, se degradan –en escrituras como la de Wycherley– hasta la náusea.

La palabra “china” se convierte en eufemismo infinito: semen, actividad sexual, órgano sexual, lujuria, etc. Constituye, según Hee, “a code word which, like a good joke, conveys its meaning to the initiate while disguising it from the censor”. Y añade: “Horner’s “sign” of the eunuch, the ladies’ “sign” of honor, and the china symbol are disguises of a sort, assumed in order to cloak desired but forbidden activity. Disguise is a great facilitator of blocked or illicit purposes in Restoration comedy and, if we are to believe the social historians, was so in Restoration society itself” (1980: 13). Entre tanto disfraz, la *china scene* (al igual que *The Country Wife*) tiene como objetivo definir la *masculinidad* (Vieth 1966: 335).

Los personajes de la Restauración explotan, negocian o aprenden las poten-

cialidades dramáticas de la ambigüedad en el gran mercado de las significaciones que es la comedia de la Restauración. Lo ambiguo se alía, sin solución de continuidad, con lo irónico, con lo obscuro, etc. Es un mecanismo fundamental de toda buena obra. No en vano se puede afirmar que la comedia es un género que adopta la ambigüedad como fundamento, una ambigüedad que ordena el progreso de la comedia. Será necesario aquí invocar nuevamente a Horner, maestro de la lógica y de la impotencia, gran negociador de significados y de ambigüedades. Cuando Lady Fidget pregunta a Horner “Would you wrong my honour?” [I.i.118-119], éste responde concisamente “If I could” [I.i.120]. Esta respuesta desborda lo ambiguo y roza lo abstracto. ¿Qué quiere decir Horner? La misma pregunta se hace James Thompson (1984: 78). La solución pasa por la ambigüedad más espantosa: Horner no puede deshonorar a Lady Fidget porque es impotente o ha de mantener su reputación de impotente, porque Lady Fidget ya está deshonrada o su reputación está seriamente dañada, etc. La polisemia denota ingenio pero cuando es excesiva es un síntoma de corrupción moral. Horner es un experto estratega, un maestro de la lógica, tan sólo igualado por Lady Fidget.

Frente a los maestros de lo ambiguo como Horner o Dorimant, se sitúan sus víctimas, la más incómoda de las cuales será Jack Pinchwife. La máscara y la mentira que puede haber en la trastienda de toda estrategia ambigua pueden institucionalizarse: ése será el caso de Maskwell, Lady Cockwood o Lady Froth. La ambigüedad puede también aprenderse: Margery Pinchwife realizará un viaje iniciático desde la ignorancia campesina hasta la ciudad como emblema de lo ambiguo. Hippolita y Gerrard, finalmente, tejerán un discurso amoroso ingenioso entre líneas.

## 5.2. Unas palabras sobre la ironía. La ironía dramática

Nos hallamos ante un fenómeno similar al de la metáfora, pues en ambos mecanismos observamos un desplazamiento del significado: el significado literal del enunciado no coincide con su sentido. Ambos son, asimismo, fenómenos sometidos a procesos de universalización, de trivialización, que amenazan con convertirlos en paradigmas puros del lenguaje literario y de sus posibilidades expresivas. El concepto de ironía ha sufrido una enorme metamorfosis desde su concepción clásica, desde la comedia griega hasta nuestros días. En aquella, se aplicaba al lenguaje y comportamiento del *eiron* (una especie de *stock character*), que aparentaba ser menos ingenioso e inteligente de lo que en realidad era. De esta manera conseguía engañar a su adversario habitual, el *alazon*. Pierre Legouis (1971: 195) se lamentaba del crecimiento desmesurado del concepto de ironía durante el siglo XX. “Critics discover irony everywhere”, afirma. Asi-

mismo, como afirma Booth (1974: 218), “all good literature –or [...] the best literature– is ironic”. La ironía constituye una excelente manera de cerrar el presente trabajo, pues es un campo de estudio privilegiado para la pragmática, para el teatro, pues su valor suele ser casi siempre contextual. No puede haber ironía sin un contexto que determine su significado y, frecuentemente, sin una víctima que sufra las consecuencias o soporte la burla de la misma. La ironía es, fundamentalmente, un campo resbaladizo para la teoría lingüística y la investigación literaria.

El *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, de Ducrot y Todorov, recoge la definición clásica de ironía: “el uso de una palabra con el sentido de su antónimo” (1972: 319). Esta definición posee una evidente limitación pues reduce el campo de la ironía al fenómeno de la palabra y a una simple relación de antonimia. No tiene en cuenta esta definición, pues, las potencialidades irónicas de las unidades supraoracionales, ni el texto ni la tradición (dramática, poética, etc.) del que dicho texto forma parte. Gonzalo Díaz-Mingoyo ajusta más su definición para señalar que la ironía es un “procedimiento expresivo consistente en dar a entender que no se dice lo que se dice” (1980: 50). Esta definición se ajusta más a su realidad contextual, pragmática: la ironía no descansa sobre un esquema opositivo, de producción de antónimos, sino que pone en marcha y reivindica el juego de la mentira textual: jugar a no decir aquello que finalmente se dice. Es una tarea compleja, eminentemente *literaria*, que requiere un tratamiento textual, pragmático, contextual. La ironía consiste en palabras, situaciones, conceptos, acciones, o sentimientos enunciados y organizados de tal manera que mediante un procedimiento básico llamado “ruptura del sistema” llevan al lector o espectador desde una primera percepción a otra posterior que destruye las expectativas que aquella había creado.

Linda Hutcheon (1981) compara la ironía con la sátira y la parodia, concluyendo que la ironía posee un funcionamiento semántico, intratextual, mientras que la sátira es un fenómeno intertextual y la parodia extratextual. La ironía, para Hutcheon, posee un *ethos* burlesco de carácter negativo, con una amplia y variada gama de posibilidades, desde el puro desdén hasta la sonrisa burlona. La ironía supone una infracción de las reglas lingüísticas y exige la cooperación del lector. Suele funcionar por contraste: entre los objetos de una enumeración, entre el sujeto y el predicado, entre el tono de unos enunciados y otros, etc. La ironía es, pues, un quebramiento de la isotopía discursiva, polisemia infinita y circular mediante la cual el discurso se burla de la jerarquización de sentido que le imponen las normas institucionales. La ironía sería, así, un método de transgredir las reglas lingüístico-sociales, una forma de decir y no decir, una forma de liberar el discurso de sus ataduras públicas.

Alan Reynolds Thompson distingue tres tipos básicos de ironía: ironía del discurso, de lo que se dice (ironía verbal) [*“the implication of what is said is in*

*painfully comic contrast to its literal meaning*” (1948: 5)]; el fingimiento de ignorancia (la ironía socrática) [“*A person’s true character is shown to be in painfully comic contrast to his appearance of manner*” (1948: 7)]; y la inversión de las expectativas (ironía dramática) [“*Chance or fate in real life, the author in fiction, makes the outcome incongruous to the expectation, with painfully comic effect*” (1948: 9)]. Nos interesa aquí especialmente la ironía dramática, por ser consustancial al teatro. La propia idea de teatro es una convención irónica (véase Sedgewick 1935: 32) con una tradición ya milenaria, en que desde la actitud de los espectadores hasta la existencia de los personajes constituye un ritual codificado e inflexible. “*Dramatic irony, in brief*”, según Sedgewick (1935: 49), “*is the sense of contradiction felt by spectators of a drama who see a character acting in ignorance of his condition*”. Esta ironía dramática surge de aquella ironía más general que constituye su fermento y que es –a un tiempo– engaño, ilusión y ficción literaria. El teatro es tanto un texto literario cuanto una ilusión de realidad. Los personajes suelen ser víctimas de un haz de ironías y los espectadores supremos ironizadores que observan desde una butaca o desde las páginas de un libro. Si lo encerrásemos en una paradoja circular, diríamos que la vida es teatral y que el teatro reproduce esa teatralidad de la vida, convirtiéndola en ritual.

En la vida, como en la escena, hay múltiples discrepancias y desencuentros: lo ideal/lo real, apariencia/realidad, deber/ser, etc. De la percepción del abismo que media entre estas oposiciones básicas surge la *desilusión* característica de la ironía. Por eso, mientras el chiste produce una risa abierta, la ironía provoca la mueca y el gesto agríndice, una reacción a medio camino entre la fascinación y el engaño. La ironía, sin embargo, no tiene por qué ser mentira o engaño, síntoma de cinismo o de hipocresía: puede, por contra, constituir una clara *voluntad de ser descifrado* (Ballart 1994: 21). La ironía apunta también a la relatividad de todo enunciado humano (Ballart 1994: 23), a la pérdida del sentido unívoco de lo real, a la complejidad del mundo, al abismo entre palabras y acciones, etc. El arte dramático es vehículo privilegiado de ironías que apuntan a la alienación, al absurdo, a la distorsión que asedia permanentemente al ser humano. La ironía rebasa su mera existencia retórica y se ha convertido en un “modo específico de discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal sean cuales sean su extensión, asunto o características” (Ballart 1994: 32-33).

Toda ironía supone un acto de disimulo, fingimiento, enmascaramiento, mentira, desciframiento, de traducción (Harwood 1982: 33). Parece obvia, pues, su *teatralidad*, su *carácter dramático*. El carácter mimético del teatro y su inmediatez temporal lo abocan a un vértigo irónico de hechos, gestos y palabras que no hacen sino *teatralizar* más aún el texto dramático y la propia vida. La ironía refuerza la idea del teatro dentro del teatro y jearquiza los distintos nive-

les de ilusión de la propuesta teatral. Ello nos conduce a “una inquietante reflexión sobre nuestra propia realidad de espectadores, activando el principio de infinita regresión que la ironía suele poner en marcha” (Ballart 1994: 408). La ironía, en definitiva, refuerza la autoconciencia del hecho teatral y une al lector o espectador y al autor en una complicada danza intelectual.

## 6. CONCLUSIÓN: GÉNERO COMO CONFLICTO DISCURSIVO

José Ortega y Gasset afirmaba en 1925: “yo diría que el amor, más que un poder elemental, parece un género literario” (1985: 19). Más que instinto, el amor (o el sexo) es creación; más que sentimiento, es un discurso. Se trata de una metáfora preciosa y precisa, un diagnóstico profundo y bello de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve. En la comedia de la Restauración, no hay enamorados o *inamoratas*. Tan sólo hay intermediarios del discurso, personajes (damas y galanes) que negocian, con maestría o torpeza, un *sexo verbalizado*, un *espacio* en los intersticios de los discursos sociales. En una comedia inglesa de finales del siglo XVII suceden multitud de hechos intrascendentes: matrimonios, separaciones, violaciones, seducciones, bailes, representaciones teatrales, juegos, paseos, borracheras, etc. Pero una cosa sí posee una trascendencia indiscutible: los personajes hablan y hablan sin cesar. Los personajes cómicos de la Restauración son casi indiferentes a la trama y a los juegos triviales de sociedad, pero no a la construcción de su propio discurso: hacen de la conversación una actividad de honda significación moral (Roper 1973: 44). El lenguaje, mucho más que en otras tradiciones dramáticas, es una estructura que rige la configuración de los personajes y su sustancia retórica. Los ‘amantes’ de la comedia de la Restauración hallan grandes dificultades en expresar sus sentimientos amorosos, no en llenar de trivialidades un discurso sexual monótono e intrascendente. “Decir te amo es decir me posees”, parafraseando a Mme. de Meurteil en *Les liaisons dangereuses*. El amor amenaza constantemente con transgredir los límites sociales sobre el deseo (Roussel 1986: 129). Octavio Paz ha hablado también del potencial transgresor del amor y del sexo:

Sin sexo no hay sociedad pues no hay procreación; pero el sexo también amenaza a la sociedad. Como el dios Pan, es creación y destrucción. Es instinto: temblor pánico, explosión vital. Es un volcán y cada uno de sus estallidos puede cubrir a la sociedad con una erupción de sangre y semen. El sexo es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche: duerme y sólo despierta para fornicar y

volver a dormir (1994: 16).

La dimensión sexual posee una universalidad que otras dimensiones humanas no poseen. Reflexionar sobre el discurso sexual, como hemos tratado de hacer aquí a través de los personajes que surgen de él, es a su vez reflexionar sobre la ideología de una sociedad, reflexionar sobre sus deseos y sus represiones, sobre su lenguaje y sus silencios, sobre su literatura y su filosofía, sobre sus tabúes y sus metáforas. Una cultura cortesana como la de la Restauración inglesa, además, necesita de una filosofía sexual. El sexo, en las comedias de la Restauración, es mezcla de filosofía y recetario, de devoción y de retórica: es, en definitiva, un *culto*, un manual, un discurso. El sexo, en Etherege, Wycherley y Congreve, es ceremonia, representación, texto: es una construcción textual subversiva.

Habría que decir sin ambages que en la comedia de Etherege, Wycherley y Congreve *hay un discurso amoroso y sexual explícito*. Un discurso ininterrumpido, machacón, vulgar, intrascendente, que proclama su absoluta banalidad, producto de una generación –los ‘court wits’– que escribían con sus vidas antes que con sus plumas. En la Restauración, el discurso sexual es un discurso amplio, plural, crisol de muchos otros discursos sociales, políticos o literarios, y sirve para impregnar en la gramática social la palabra masculina sobre la femenina, aunque como toda comedia, nos posibilita unas páginas de franca convivencia. Consagra, asimismo, unas relaciones de poder (morales, lingüísticas, sexuales, etc.) y ayuda a prefigurar o a definir, en sus cualidades esenciales, los personajes tipo, los personajes posibles, de una comedia artificial y estereotipada como es la comedia de la Restauración. En ésta, pues, la dimensión sexual, además de erigirse en discurso propio, *sanciona* de manera inapelable el estatus de cada personaje. Nos reafirmamos en la convicción de que las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve (con matices particulares que ya hemos señalado) son, en su trivialidad e intrascendencia, un *crisol de discursos contemporáneos*, sancionados por el gran discurso del sexo, que reglamenta los gestos, las pasiones, las pulsiones, los sentimientos, la retórica y los propios mecanismos de producción del discurso. El discurso sexual de la Restauración es un *metadiscurso* de alcance universal y global que recorre desde la filosofía hasta el derecho, pasando por la literatura o el mecanismo de la enunciación. El sexo es un discurso efímero, cambiante, poliédrico, pero a través de él se expresa indeleblemente el deseo, la subjetividad o el ansia de poder de toda una época.

El personaje es una obsesión contemporánea que parece surgir de un exarcebado individualismo de inspiración romántica: la persona, el individuo como valor supremo, la subjetividad, el yo, el análisis de los estados emocionales, etc. En la Restauración, como en gran parte de la tradición teatral

anterior, el personaje sólo existe en el eje dramaturgo-actor: el personaje es un papel, un fantasma efímero de la complicidad entre autores, actores y público. “Todo fantasma”, afirma Pirandello (1990: 33), “toda criatura de arte, para existir, ha de tener su propio drama: un drama del que es personaje y por el que es personaje. El drama es la razón de ser del personaje: es su función vital, necesaria para existir”. Todo personaje, en efecto, para existir necesita un drama que lo constituya en personaje, y el drama es el resultado de una estrategia estilística, de una voluntad de escritura, de una sintaxis, de unas palabras.

Las comedias de la Restauración, con excepción de unos pocos personajes singulares, recurren a la caricatura y al tipo con frecuencia; por contra, son escasos los humores jonsonianos e inexistentes las moralidades medievales. Los criados despiertos e inteligentes, los padres autoritarios de la escuela española, el *miles gloriosus*, etc. son tipos universales, pertenecientes a numerosas tradiciones dramáticas clásicas. A ellos podemos sumar los que aporta la propia comedia de la Restauración: “(t)he frenchified fop, the would-be wit, the ridiculous *précieuse*, and the *belle*, are products of contemporary taste” (Persson 1975: 137). Los personajes que pueblan las comedias de la Restauración responden a esquemas opositivos básicos. El esquema fundamental frente al amor y al sexo (y por ende frente a la escena) es el que opone los *truewits* a los *witwouds* o *witlesses* (Fujimura 1952: 65).

Los *truewits* son galanes que viven en la ciudad, aunque no en la City. Pertenecen a la aristocracia, y frecuentan el ambiente cortesano de Westminster y Covent Garden. Participan en numerosas intrigas amorosas, especialmente en adulterios e infidelidades conyugales. Muestran un desprecio explícito por la institución matrimonial, así como por los maridos apocados o de escasa inteligencia. Su forma habitual de comportamiento lingüístico es el *wit*, ingenio en el decir, brillantez verbal, con el que discriminan a aquellos personajes menos inteligentes, menos brillantes. A través de ellos los dramaturgos denuncian la hipocresía de la sociedad. Frecuentemente van acompañados por otro galán: Dorimant y Medley, Valentine y Scandal, Mirabell y Fainall; a los que en ocasiones también se les unen dos damas, como Ariana y Gatty. Los *truewits*, en realidad, se oponen a casi todos los otros personajes de la comedia de la Restauración. Ellos son quienes llevan el peso del discurso, de la acción, de la sabiduría dramática. “In contrast to the *truewits*, the coterie of privileged insiders”, afirma Knutson (1988: 79), “the rest of the world consists chiefly of a formless mass of humanity carrying a mark of exclusion by reason of faulty judgement, poor breeding, or basic incompatibility”. Las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve no abundan en personajes complejos; más bien poseen una galería confusa de *fops*, *halfwits*, *would-be-wits*, etc., una constelación de bufones y semibufones que viven en regiones imprecisas del discurso: Sir Frederick Frolick, Sir Fopling Flutter, Monsieur de Paris y Don Diego, etc. El

ingenio (o conocimiento dramático) es tan importante en la comedia de la Restauración que Fujimura llega incluso a supeditar a él la configuración de los personajes y la trama. A los bufones de la comedia –pese a la brillantez verbal de sus palabras, como en el caso de Congreve– los traiciona su ignorancia. El ingenio trasciende su umbral literario y se convierte en actitud vital, en categoría moral, en decoro (Fujimura 1952: 27). También en fuerza discursiva y retórica. Los personajes ingeniosos, los personajes centrales y relevantes, destacan por su capacidad para la invención y la experimentación lingüística, por la profusión de símiles o metáforas, por su solidez, por su dominio de los recursos del idioma. Los personajes ingeniosos saben manipular el lenguaje para sus propios fines, saben esconder sus sentimientos tras las palabras; por contra, los *witlesses* o *false wits* caen sistemáticamente presa de su propia inferioridad en ingenio, en recursos lingüísticos: el exceso lingüístico los traiciona. La sabiduría, el ingenio, la elegancia, el conocimiento dramático: todos estos elementos conforman el distintivo de los personajes centrales de la comedia de la Restauración. Dichos conceptos pueden resumirse en el de *wit* poliforme y sugerente sin el cual las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve no serían, sin duda, lo que son. El *wit* –en su triple acepción de ingenio, decoro o imaginación– contribuye a dividir a los personajes en categorías funcionalmente estables, en convenciones dramáticas. Los galanes libertinos anteponen su discurso a su lujuria. Horner o Dorimant, por ejemplo, son antes un puñado de metáforas que unos donjuanes. El amor, el juego de la seducción y el sexo son un pasatiempos *à la mode*, ocasiones para lucir en sociedad los atributos lingüísticos y retóricos de los personajes cómicos.

Muchas de las heroínas de la Restauración –y aquí radica una de sus novedades más poderosas– poseen una voz fuerte y cálida. Son ingeniosas y aparentemente emancipadas. Se relacionan lingüística y sexualmente con bastante libertad. Hablan del amor y del sexo sin excesivas inhibiciones. Proponen un paradigma de igualdad para el sexo femenino como nunca antes la literatura se había atrevido a mostrar.

El amplio grupo de los *false wits* (*witwouds* o *witlesses*) aspira a pertenecer al grupo de los *truewits* pero carecen de la discreción y el juicio necesarios para integrarse plenamente en el código social subyacente de las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve. Dentro de este grupo podemos distinguir ciertos grupos reconocibles, aunque con límites difusos, que no se excluyen unos a otros. Los *witwouds* serían los parásitos de toda comedia que en vano tratan de imitar los códigos y los comportamientos sociales establecidos; mientras que los *witlesses* parecen vivir en los márgenes del discurso cómico de la Restauración y, como reacción, muestran un acatamiento o una hostilidad extremos, según el caso. Dichos personajes abundan en las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve, en especial los *fops*, ese personaje genuino de

la Restauración. Sir Fopling, Sparkish, Novel, Major Oldfox, Lord Plausible, Lord Froth, Brisk, Witwoud o Petulant son unos pocos ejemplos elegidos al azar. Los *fops* o *coxcombs* como Sir Fopling o Petulant son “the irrepressible buffoons who outdo themselves in continued similitudes and inept wooing” (Knutson 1988: 52). Parecen aceptar gustosos su propio destino como personajes carentes de toda inteligencia dramática y nunca se rebelan contra su propio estereotipo. *Country bumpkins* como Sir Wilfull Witwoud, Sir Joslin Jolly o Sir Oliver Cockwood vienen a coincidir con los anteriores aunque muestran síntomas de malestar y tratan de rebelarse contra su suerte en la comedia. Personajes como Sir John Brute en *The Provoked Wife* o Malvolio en *Twelfth Night* nos ofrecen “a powerful antisocial portrait of a foul-mouthed knight given to drunkenness, blasphemy, sadism, and debauchery in general. Such figures belong to the *pharmakos* archetype where society takes its revenge on nonconformist conduct by humiliation and exclusion” (Knutson 1988: 53). Son los llamados *boors* y se sitúan en el límite extremo de la deficiencia dramática, y muestran por lo común un carácter, un *ethos* extranjerizante (Don Diego y Monsieur de Paris), ciego, egoísta.

Las anteriores denominaciones fluctúan de comedia a comedia y, en ocasiones, parecen solaparse y, al enfrentarnos a los personajes de las comedias de la Restauración, podemos también sugerir la etiqueta –más amplia– de personajes desplazados (*outsiders*) que obviamente incluiría a todos los personajes que ya hemos mencionado (*fops*, *country bumpkins*, etc.) y también a diversos grupos de personajes irrelevantes (aunque necesarios) para las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve. Un personaje muy popular –y esencial al conflicto sexual– sería el representado por Lady Cockwood, Mrs. Loveit, Lady Fidget o Lady Wishfort. Se trata de las *superannuated coquettes*. La vejez lujuriosa siempre ha sido motivo de burla y de conmiseración: sus impulsos sexuales incontrolables las llevan con facilidad a la promiscuidad, a la mentira, al disimulo y al engaño más hiriente. Su edad y su decadencia física parecen excluirlas del juego amoroso, aunque no de la inflamabilidad de las pasiones (Lady Touchwood), de los celos o del engaño por parte de los galanes jóvenes (Lady Wishfort). El método habitual (Lady Fidget) de esconder su naturaleza lasciva es recubrirse de la máscara ambigua de la pudibundez y de la retórica falsa de la virtud. Esta falta de decoro (lingüístico y sexual) situaría a las *superannuated coquettes* entre los *false wits*, pero su dominio efectivo sobre los recursos del amor nos hace dudar: personajes como Lady Fidget dejan traslucir, por un lado, su falsedad y la inadecuación entre discurso y acción; y por otro, demuestran su virtuosismo en el ritual sexual y en el manejo del manual de conversación galante que es patrimonio de los héroes y heroínas de las comedias de la Restauración. La edad, no obstante, los aleja del mundo sofisticado de los galanes y damas jóvenes (Mignon 1947: 3).

Lady Cockwood, Lady Flippant, Caution, Don Diego, Pinchwife, Heartwell, Foresight, Sir Sampson Legend o Lady Wishfort son algunos ejemplos. La vejez, en la comedia de la Restauración, es ridícula por sí misma, sin distinción de sexo o clase social. La comedia la ridiculiza por pretender imponer su voluntad –especialmente sexual o matrimonial– en contra de los deseos de los jóvenes. Hay varios tipos: los padres (Don Diego, Sir Sampson) que cuidan de la honra de sus hijas; los maridos viejos y celosos (Pinchwife, Fondlwife, Foresight); la figura del marido tiranizado (Sir Oliver Cockwood, Sir Paul Plyant) o cornudo complaciente (Lord Froth); los viejos libidinosos (Old Bellair, Sir Sampson, Heartwell); las viejas libidinosas (Lady Flippant, Lady Wishfort, Lady Touchwood, Lady Cockwood), etc.

Olivia, en *The Plain Dealer*, representa a la perfección otro personaje sexualmente marcado: la *prude*, la mojigata. Se trata, normalmente, de una fachada, tras la cual se esconde un apetito sexual desmedido y reprimido. En la Restauración no hay mojigatería sincera: es un valor siempre denostado, siempre ridiculizado (Knutson 1988: 121).

En algunos personajes como la viuda Blackacre o el viejo astrólogo Foresight, los autores cómicos de la Restauración ridiculizan determinadas jergas profesionales (la jerga legal o el lenguaje críptico y rídiculo de la astrología, etc.). Y quizá el gran ausente, el gran personaje desplazado de la comedia de la Restauración inglesa, sea el pueblo llano: los campesinos, las clases trabajadoras o los habitantes anónimos de las ciudades son los grandes ausentes de las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve. La comedia, que fustiga los vicios que observa en la sociedad, ignora durante la Restauración los vicios pequeños de la gente pequeña.

Los *fops* son personajes extranjeros, pobres en expectativas dramáticas, que desean por todos los medios entrar a formar parte de los círculos de poder y conocimiento dramático. En *The Man of Mode* Sir Fopling Flutter, que acaba de llegar de París, hace denodados esfuerzos por comportarse como Dorimant o Medley, por frecuentar los mismos espacios, por articular el mismo discurso. La comedia será cruel con él hasta el punto de ridiculizarlo en el título. Los *fops* (Sparkish o Sir Fopling) utilizan los ropajes elegantes y el lenguaje como formas de reclamar su pertenencia al grupo de los libertinos ingeniosos. Sir Fopling sufre un profundo narcisismo, una de cuyas manifestaciones es una atención exagerada a su vestuario, a los pañuelos, a los perfumes, a los espejos, a cualquier detalle que realce su aspecto externo y lo conforme a unos cánones que él imagina. Todo su potencial erótico o erotizante se pierde en una atención desmesurada a su aspecto exterior, en detrimento de la seducción. “To use the terms of the Freudian model, he is an amoeba with no pseudopod” (McLaughlin 1991: 20). *Fop* y *truewit* son los dos polos opuestos de la sexualización de los personajes: mientras Sir Fopling representa el deseo de ser visto (autoexhibicio-

nismo, sexualidad pasiva), Dorimant representa el deseo de ver y mirar (la sexualidad plena, masculina, agresiva).

En cuanto al lenguaje de los *fops*, Schneider (1971: 122) sugiere su irrelevancia, su dicción pretenciosa, sus errores lingüísticos y de registro, su vaciedad, etc. Personajes como Dufoy, Monsieur de Paris o Sir Fopling inutilizan el inglés como instrumento racional de comunicación y fracasan en su intento de acercarse al francés como vehículo de una civilización superior. Sparkish, por su parte, pese a su corrección idiomática, se pierde en huecas exhibiciones de ingenio, en un falso distanciamiento del discurso sexual. Su deseo, por encima de otras cuestiones, es ser tenido por miembro de pleno derecho de la sociedad galante y aristocrática del Londres de finales del siglo XVII. Su insustancialidad e irrelevancia mental y dramática provocarán su estrepitoso final. Como Monsieur de Paris, no sabe conservar a la mujer que la comedia había puesto ante su destino de manera tan fácil.

Los *fops* son presuntuosos pues creen que son irresistibles, pero les falta ingenio, juicio, magnetismo personal y discreción. Pueden llegar hasta el ridículo, pues siguen las reglas de juego del galanteo. Son, en palabras de Sharma, “great pretenders to wit” (1965: 98) cuyo pecado capital estriba en pretender usurpar el conocimiento, la sabiduría, la intuición dramática. Sin embargo, pese a sus deficiencias, pese a su insustancialidad, pese a su vaciedad, son personajes esenciales para las comedias de la Restauración. Los *fops* son los antagonistas de los *truewits*, son la imagen negativa del ingenio o la capacidad discursiva y proporcionan un contraste saludable para la comedia.

Hay, fundamentalmente, una jerarquía de sabiduría dramática. Quienes poseen el ingenio, la capacidad figurativa del lenguaje, los resortes del discurso, la clave del humor, etc. poseen la propiedad del discurso. Pueden crear y destruir a su antojo todo el edificio de la comedia, pueden controlar la subjetividad humana, pueden trascender su posición en el discurso para convertirse en sus dueños y, simultáneamente, *degradar* (idea básica en Purdie 1993) a aquéllos que no poseen, privarlos de los mecanismos de producción discursiva, negarles su propio estatuto de creadores de discursos sexualizados. En definitiva, y contrariamente a lo que se podría pensar, los personajes deficientes *confirman* los valores de los *wits*. La comedia de costumbres cultivada por Etherege, Wycherley y Congreve establece sin ambages la superioridad de los *wits*, personajes procedentes de las clases acomodadas, en el entramado de relaciones y discursos que constituye el amor y el sexo. Su superioridad, sin embargo, sería estéril si no viniese acompañada de su contrapunto negativo: los *fops*, víctimas de la comedia, dan variedad al conjunto, refuerzan la figura de los héroes, ayudan a consolidar una gramática sexual de la Restauración. En toda tradición dramática, los bufones son –simultáneamente– la conciencia y la catarsis de todos.

Si bien la comedia de la Restauración es una comedia pobre en tipos dramáticos, parece, por contra, rica en personajes individuales, en excepciones memorables al cliché. A la tipología parcial del ingenio dramático que hemos ensayado en las líneas anteriores, será productivo sumar el esfuerzo que cada personaje supone en la discursivización cómica del sexo. En *Etherege*, *Wycherley* y *Congreve* el amor se convierte en discurso universal: el amor es frívolo, un juego sexual donde triunfa el ingenio y se castiga con dureza la inadecuación dramática. El amor se trivializa y se convierte en una categoría retórica, sexual, política. Se habla pero no se ama. El amor es hostilidad, es lucha de sexos, lucha de ingenios, lucha de ideologías. El amor y el sexo, por tanto, se instalan como centros dramáticos de las comedias de la Restauración, y lo hacen situándose en la encrucijada entre la realidad física del sexo (necesidad vital y acto natural) y la hipocresía social que trata de ocultar esta dimensión física. La comedia de la Restauración es una comedia de inspiración romántica que explora las reacciones de una capa social determinada ante las distintas modalidades del amor y el desamor: ante la imposición amorosa, ante las desavenencias entre los amantes y los abismos lingüísticos y morales a que se ven abocados, ante el desamor, ante el amor como burla, ante la aberración sexual. De ahí los maridos burlados, la ironía constante del matrimonio, la sexualidad caprichosa de *Lady Touchwood* o *Lady Cockwood*, la ineptitud amorosa de *Sir Frederick* o *Monsieur de Paris*. De ahí, en definitiva, el lenguaje incomprensible y corrompido del sexo. Un lenguaje que sirve para el engaño y la burla y que viene a unir, caóticamente, las dos tradiciones occidentales sobre el amor: la degradación hasta la animalidad del discurso amoroso y, simultáneamente, la idealización heroica y cortés de algunos ideales u objetos amorosos. Cinismo y sentimentalismo, pues, juntos, en una contundente simplificación del discurso amoroso y sexual.

Obscenidad es todo aquello que transgrede el concepto de pudor social y consiste básicamente en degradar las actividades humanas a un nivel infrahumano, mecánico, material. Lo obsceno es resbaladizo y se hunde en la propia conciencia social, en los propios límites morales de la sociedad, en la encrucijada entre lo decible y lo indecible. Las comedias de *Etherege*, *Wycherley* y *Congreve* parecen proclamar el famoso verso de *Pope*: "Ev'ry woman is at heart a rake". Las mujeres son promiscuas, engañosas, inmorales. Lo mismo, cuando menos, podría decirse de los hombres, ejemplos del libertino o del cornudo, del bufón o del amante ingenioso o engañado. Hay, aparte de personajes concretos que destilan una obscenidad gruesa y directa, una obscenidad inconsciente, no maliciosa, que se manifiesta en múltiples personajes y que sirve para dar un tono entre cómplice y pecaminoso a algunas de las comedias de la época. La obscenidad es juego y es ritual carnavalesco, es fuente de situaciones ingeniosas, de delirios de la fantasía. El credo libertino

negaba toda relación con el amor. La comedia de los años 70 glorifica los apetitos sexuales incontrolados de un Horner o un Dorimant (no así de una Fidget o de una Cockwood) que son, en última instancia, unos deseos profundos de poder. Horner es un libertino violento e impetuoso, que disfruta tanto con sus estrategias sexuales como sociales. Vive en un mundo falso y mecánico que ha inventado para sí. Su única fuente de placer es un sucedáneo de placer que parece concretarse en una sucesión ininterrumpida de momentos de triunfo sexual. Horner y Dorimant son considerados libertinos “hobbesianos”, precisamente por su agresividad, su carácter competitivo, su sed de poder. Son héroes complejos, personajes polifacéticos, caleidoscopios de rostros y gestos y sobre todo de discursos. Ambos poseen un ingenio refinado, una voracidad sexual insaciable, una actitud desencantada ante la vida y el amor, y un extraordinario conocimiento de sus víctimas. Si *The Country Wife* glorificaba de manera única en la comedia inglesa el sexo por el sexo, *The Man of Mode* procederá a una redefinición del propio concepto de placer. En esta obra el erotismo se subordina a la violencia: el placer ya no es —como en la figura del Don Juan o burlador convencional— un torneo de seducción, sino un ejercicio de poder. Ambos héroes, sin embargo, son síntomas profundos de una especie de frustración existencial, que se manifiesta en un hastío en las relaciones personales, en una actitud impersonal hacia el sexo, en una pérdida de sentido de la vida. En la comedia de décadas posteriores, los héroes libertinos (Valentine o Mirabell) son degradados y engullidos por el orden social. Los impulsos individuales morirán ante los imperativos de la sociedad.

Robert Jordan aporta, a esa limitada galería de personajes libertinos, a personajes como Sir Frederick Frolick, que puede considerarse un *extravagant rake*. Su comportamiento es desordenado, bullicioso, pendenciero. Es extravagante en palabra, obra y atuendo. Su inadecuación al mundo de la comedia lo acerca peligrosamente a los *fops*, aunque una característica fundamental los hace diferentes: mientras los bufones o *fops* aspiran a ser lo que no son, los *extravagant rakes* se deleitan en ser como son, con sus ridículas cualidades.

La característica definitoria de los héroes libertinos es su sexualidad, una sexualidad compleja que en ocasiones los convierte en puros artefactos sexuales. Sus estrategias son una forma de representar incesantemente sus deseos de libertad, su propensión al juego, su devoción por el disfraz y por el ingenio, su deseo de poder, su teatralidad. Su incansable búsqueda de oportunidades para el placer sexual transforma las comedias en que aparecen en una vasta confrontación amorosa. Tras el juego amoroso que escenifican, no poseen identidad alguna y sus ritmos son parásitos y se adecúan a los ritmos entrecortados del amor y de la seducción, sin un fin aparente. Su carácter subversivo y su hipersexualidad son indicio externo de la crisis profunda de la

masculinidad durante los últimos años del siglo XVII. Sus complejos lenguajes son metáforas del engaño o de corrupción, su discurso ambiguo es duplicidad. Proceden a una eliminación sistemática de las diferencias entre “love and lust, marriage and adultery, honor and dishonor, until he succeeds in reducing all social intercourse, all human endeavor, to the pursuit of sexual pleasure” (Thompson 1984: 85). Su economía sexual, sin embargo, es borrosa. Horner representa el mito de la androginia. Su actividad en *The Country Wife* se define, no por el placer que obtiene de las mujeres a las que seduce, sino por el efecto de sus estratagemas sexuales sobre otros hombres. Su economía es, por tanto, como señala Sedgwick (1984), *homosocial*: se trataría del acto sexual realizado por un hombre sobre otro hombre. Para Horner (o Dorimant) el sexo no es placentero sino un gesto mecánico de hostilidad hacia las mujeres: al final de la obra Horner es, paradójicamente, el eunuco que había pretendido ser. El desorden, la transgresión y el amor traicionado han triunfado.

Frente a dos libertinos que claramente vehiculan una propuesta obscena y descaradamente sexual, hay mujeres que recurren a una retórica trágica que disfraza su lujuria. Mrs. Loveit es un ejemplo excelente. Su visión de hombres y mujeres es sumamente negativa. Su discurso se sitúa al nivel de sus instintos y no ve más allá de la satisfacción de sus deseos. Concibe el amor como una relación de poder con la persona amada. Persigue, en definitiva, lo mismo que Horner o Dorimant, pero carece de la sofisticación y cinismo de éstos. Mrs. Loveit es el ejemplo paradigmático de la amante rechazada. Lady Touchwood apenas puede ocultar su edad y su apasionamiento. Lady Fidget, sin embargo, representa un paso más en la erotización consciente del discurso que podría llamarse *femenino*. Las mujeres –recordémoslo– juegan en *The Country Wife* un papel peligrosamente ambiguo, pues son simultáneamente usuarias de símbolos y objetos del intercambio simbólico. El primer discurso sexualizado que resuena con fuerza en esta comedia es el de Pinchwife, que representa la figura del padre fuerte, del patriarca que intercambia y mercede con sus mujeres: Margery (su esposa) y Alithea (su hermana). Pinchwife, personaje que también destila obscenidad por todos sus poros, se muestra siempre airado, cual si fuese incapaz de erigirse en guardián de los valores patriarcales. Se ve incapaz de controlar y censurar los discursos de esposa y hermana, que poco a poco van alineándose con los discursos sociales imperantes. Margery y Alithea suponen una erosión constante al discurso homosocial de Pinchwife. En el segundo discurso sexualizado en *The Country Wife* se da una alternativa al discurso patriarcal. Horner, que se finge impotente pero que se sabe viril y así lo puede atestiguar Quack, representa la ausencia del falo, la ausencia de la autoridad patriarcal, y viene a representar el espacio tradicional de lo pasivo, de *lo femenino*. La escena de la porcelana china (reproducida en su integridad y analizada en el Capítulo 5) articula a la perfección el nuevo *discurso ginosocial*

(Burke 1988) que Lady Fidget y otras damas quieren instaurar. En esta escena, son los personajes femeninos quienes establecen (en Horner y la porcelana china) un objeto codificado del deseo y compiten entre ellas por poseerlo. Se trata de una parodia del discurso del deseo masculino. Horner es exprimido cual una manzana, zarandeado y pasado de mano en mano por Lady Fidget o Mrs. Squeamish. El discurso del deseo femenino erosiona el discurso masculino dominante, problematizando la categoría de mujer en el microcosmos de la comedia inglesa de finales del siglo XVII. En la galería de lo obsceno, pues, caben también la esposa adúltera y la viuda lujuriosa, prototipos casi similares de mujer licenciosa que sobreexplotan conceptos como “honour” o “virtue” y que poseen una enorme capacidad para la mentira o el disfraz. Las mujeres, en algunas de las comedias más complejas del periodo, poseen un estatuto ambiguo. El lenguaje de Lady Fidget y del resto de *women of honour* es el lenguaje del desdén, un discurso fragmentario, cruel, satírico, una corrupción de un lenguaje ideal, con el único objeto de satisfacer una sexualidad primaria.

La metáfora pone en entredicho la concepción misma de lenguaje y de lenguaje figurado. Es un trasunto de las ansias expresivas del ser humano y, al mismo tiempo, de su pobreza expresiva. Los personajes cómicos de la Restauración poseen una profunda conciencia metafórica. Las comedias que estudiamos nos abastecen de una serie de metáforas masculinas (el mar, el mundo legal, la impotencia, la rabia abstracta o el donjuan) y femeninas (la literatura, los ropajes, la máscara pastoral o el matrimonio como contrato) que sirven para sexualizar un discurso que rebosa diferencia, antagonismo sexual. Parece haber, entre otros, un símbolo superior que los engloba a todos: el de la *teatralidad*, el de Dios como dramaturgo divino que dirige las representaciones de la vida. En la comedia de Etherege, Wycherley y Congreve la *mujer* o la *feminidad* acaban convirtiéndose en poco más que un mero *símbolo*: la mujer será básicamente la pasividad, el espacio vacío desde el que no se emite discurso poderoso alguno y la incapacidad de generar discursos coherentes y duraderos, aunque los tres autores objeto de nuestro estudio abren unos espacios de igualdad sexual y discursiva desconocidos en la literatura inglesa hasta ese momento.

Margery Pinchwife lee las metáforas literalmente, mientras Pinchwife realiza siempre lecturas hipersignificantes. Muchos otros personajes son, en sí, metáforas de las distintas actitudes ante el amor. Freeman, pese a chantajear a la viuda Blackacre, es capaz de ver la diferencia entre la norma social y los deseos naturales. Manly y Fidelia son dos idealistas poco convincentes, metáforas de la inadecuación social y amorosa. Vainlove escenifica la incapacidad para consumir las relaciones que inicia. Valentine, por su parte, es un personaje oscuro que no puede leer a los demás (en especial, a Angelica) ni leerse a sí mismo. Los tres estados de locura por los que transita sólo son

metáforas de su propia inadecuación al amor de una mujer inteligente y razonable. La comedia le enseñará la constancia de amar. Angelica, a su vez, que ha de ocultar su amor porque así lo exige el ritual galante de la Restauración, es un emblema de la divinidad, que somete a prueba –cual un ángel enviado por Dios– el amor de su galán. Ello posee reminiscencias medievales (misterios y moralidades): se trata de probar a los hombres y recompensar su fe o valor. Metáfora, a su vez, como ya hemos apuntado, del mundo como escenario y de Dios como gran dramaturgo que llena la escena con sus personajes. Metáfora, también, del amor como arduo proceso de aprendizaje. La viuda Blackacre, por su parte, oculta su lujuria tras la metáfora del mundo de la ley, con sus propias normas y su propio orden simbólico. La viuda se niega, en definitiva, a ser símbolo: su fuerza reside en esa feminidad negada que la lleva a manejar dinero, discursos y voluntades ajenas a su antojo. Millamant y Mirabell, en *The Way of the World*, ponen en escena una de las más extraordinarias *proviso scenes* (IV.i.170-310) de la Restauración. El contrato es un instrumento que consagra una supuesta igualdad entre los sexos. El contrato se sustancia en unos diálogos ágiles, sugerentes, pero también plenos de indicaciones sociales. Son contratos más lingüísticos que amorosos o sexuales, y constituyen la aportación básica del espíritu femenino a la comedia de la época. Millamant toma la palabra en primer lugar y atestigua esa preeminencia –al menos formal– que posee la palabra femenina en el teatro de la Restauración. Mirabell, en su turno de palabra, refuerza las metáforas políticas del poder y de la autoridad paterna. En esta escena se negocian significados, se pacta la futura estabilidad discursiva de ambos jóvenes. Mirabell es considerado la personificación del caballero inglés ideal de finales del siglo XVII: si durante el Renacimiento el caballero ideal combinaba armas y letras, ahora la sociedad exige un caballero educado e instruido, versado en las artes del teatro y la conversación. En definitiva, se ha pasado de un ideal de caballero viril a otro con numerosos rasgos afeminados. Los discursos sexuales de Mirabell y Millamant en *The Way of the World* no tienen por objeto pactar las formas del amor o el matrimonio, sino perpetuar el propio discurso sexual. Manly es un personaje desplazado. Manly parece, al principio, representar el discurso correcto y unívoco, por oposición al mundo de las leyes. Se quiere autoproyectar como metáfora de la masculinidad, pero la comedia nos lo descubrirá vulnerable, inseguro. Al final de *The Plain Dealer*, él mismo habrá de renunciar a constituirse en metáfora alguna, aceptando su inadecuación a todo discurso o situación, aunque siendo sorprendentemente recompensado con los favores de Fidelia. Manly es incapaz de afirmar una de las metáforas básicas de la Restauración: su masculinidad.

La mayoría de personajes, también, hacen esfuerzos denodados por ser fieles al propio nombre. ‘Nombrar’, como ya hemos apuntado, es un gozo de la

creatividad, un placer, un ejercicio de poder. Las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve, en clara connivencia con tradiciones teatrales anteriores como la comedia de los humores, la *commedia dell'arte* o las propias moralidades medievales, concede a los nombres de los personajes una dimensión simbólica y dramática extraordinaria. Pinchwife o Manly parecen actuar únicamente para justificar su nombre. Un repaso apresurado nos muestra la estrecha relación entre los órdenes lingüístico y moral. La dimensión onomástica de la Restauración apunta a un mundo básicamente masculino y una concepción negativa y deformada de las relaciones entre los sexos, desde el desamor hasta la vanidad, desde la estupidez hasta la sospecha. Los personajes que indican conceptos positivos (Fidelia, Angelica, Manly) carecen de auténtica fuerza cómica, son de orden abstracto y en ocasiones más parecen muecas paródicas de una retórica desgastada. El orden simbólico de los nombres de los personajes recodifica ideológicamente el caos que parece sugerirnos la riquísima mezcla de voces, discursos y disonancias que es la comedia de la Restauración.

Las formulaciones ambiguas son potencialmente peligrosas. Pinchwife, al igual que Mrs. Caution, muestra una honda impaciencia ante el potencial transgresor de la ambigüedad: ambos serán sus víctimas. Los lenguajes ambiguos en las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve son lenguajes poliédricos que excluyen a quienes los ignoran. Pinchwife es víctima de ese lenguaje calculadamente ambiguo y elegante, entre gracioso y obsceno, con que Horner, Dorilant y hasta Harcourt sellan su complicidad galante. Ser presa del lenguaje ambiguo equivale, como hemos visto, a ser sumido en los márgenes, en los confines del discurso cómico de la Restauración. En ocasiones la ambigüedad es convencional: sólo engaña a otros personajes caracterizados por la insuficiencia dramática. El disfraz físico (el travestismo) sólo engaña a personajes ciegos e insensatos como Sparkish o Pinchwife. Junto al disfraz material, se sitúa el disfraz mental: la mentira, las falsas apariencias, los instintos más bajos del ser humano. La *china scene* es quizá una de las mejores escenas en que se comprueba el potencial transgresor de la ambigüedad. Ésta, como la ironía, necesita sus víctimas. En las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve, como sabemos, es necesario dominar el lenguaje figurado, poseer clarividencia, dotes de interpretación, capacidad de leer y leerse. El amor y el sexo son, ya lo apuntamos, un género literario, una estrategia. El propio lenguaje, en la Restauración, se erige en metáfora del engaño, del adulterio o del deshonor. Las palabras rituales de la una sociedad cortesana (“honour”, “reputation”, “virtue”, “conversation”, etc.) se degradan, en comedias como las de Wycherley, hasta la náusea. La palabra “china” se convierte en eufemismo infinito: semen, actividad sexual, órgano sexual, lujuria, etc.

Pinchwife, personaje atrapado en multitud de entramados discursivos, teme

y odia a las mujeres. Pretende ahogar esa sexualidad gozosa y franca de su esposa, que visita la ciudad por vez primera. Pierde su indudable ingenio en formular teorías dogmáticas acerca de las mujeres, el matrimonio, el amor, etc. Su condición de “cornudo” condiciona todo su discurso y sus reacciones. Tiene una concepción patológica de las mujeres, lo cual no hace sino reforzar su propia esterilidad emocional. Más que un cornudo consentido, Pinchwife es una víctima incómoda del lenguaje ambiguo. Por contra, el discurso de Maskwell es una metáfora del poder. Su duplicidad, su falsedad como amigo, su vanidad, sus celos, su incapacidad para amar. Su única pasión (fiel al yugo de su nombre) es el engaño y el ansia de superioridad. Lady Cockwood es la esposa fiel y libidinosa. En el caso de Lady Froth, sus pretensiones literarias son una máscara para satisfacer sus instintos primarios. Su egoísmo, su autocomplacencia o su gran autoestima la convierten en pura metáfora. *The Country Wife*, asimismo, ilustra el proceso de aprendizaje del discurso amoroso por parte de Margery: desde la ignorancia campesina se llega, en un final crítico, a abrazar el modelo de las *women of honour*. Margery, no obstante, es una antítesis a Lady Fidget o Mrs. Fidget, pues utiliza las palabras a su antojo, libre e inocentemente, ajenas al simbolismo social. Margery aprende progresivamente que necesitará dos discursos paralelos: el de Pinchwife y el suyo propio. Gerrard e Hippolita apuntan, en su estratagema del maestro de danzar, al disfraz, al engaño. Todo se subordina al amor. Hippolita, por su parte, es una muchacha moderna, que a los catorce años siente ya la llamada del sexo y la pasión, y que negocia con maestría insuperada los límites de las relaciones interpersonales: el matrimonio ha de ser un acto de voluntad soberana de los hijos, no un acto de imposición paterna.

En la sociedad y en la escena de la Restauración se perciben múltiples desencuentros y disonancias: lo ideal frente a lo real, la apariencia frente a la realidad, las mujeres frente a los hombres, los discursos plenos frente a los discursos vacíos, el matrimonio de conveniencias frente al enlace romántico, etc. Del abismo que separa en ocasiones a estas oposiciones básicas surge el germen de la ironía, esa desilusión característica. La ironía provoca la mueca y el gesto agrídulce, una reacción a medio camino entre la fascinación y la decepción. La ironía puede ser engaño, cinismo, voluntad de oscurantismo, y muchas otras cosas, pero creemos que fundamentalmente indica una voluntad de ser descrifrado, una voluntad de complicidad intelectual. Ésa es también, en esencia, la voluntad del teatro. El carácter mimético e inmediato del teatro propician un vértigo irónico de gestos, palabras y ademanes que teatralizan más si cabe el texto dramático. La ironía refuerza la autoconciencia de todos los intervinientes en el hecho teatral, desde los autores hasta los espectadores.

En las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve destacan, por su importancia en el juego del amor solamente una serie de parejas ingeniosas que

parecen mofarse del amor y de su discurso. Parejas ingeniosas como Harriet y Dorimant o Hippolita y Gerrard o, más adelante, Millamant y Mirabell, demuestran la igualdad de sus ingenios en los celebrados *wit combats* característicos de toda la Restauración. Dichas parejas son maestras del discurso amoroso y sus conversaciones constituyen un epítome de la retórica amorosa y sexual de la Restauración. El amor, en sus manos, se hace justa irónica, juego de espejos y apariencias, galanteo interminable. Ya antes de la Restauración Shakespeare, Jonson o Middleton exploraron este antagonismo sexual en sus comedias, cuyo rasgo principal es la conciencia –todavía incipiente– del amor como juego. Con la Restauración, sin embargo, este juego lingüístico-amoroso se consolida hasta adquirir estatuto de ordenante estético. La mujer posee tanto ingenio como el hombre –tenemos la tentación de afirmar que, en Wycherley y Congreve, la mujer posee más ingenio que el hombre– aunque su destino será inevitablemente el matrimonio. El matrimonio, institución imperfecta e indefinida, es un asunto primordialmente femenino, que pone en juego como supremo valor la castidad femenina.

*The Country Wife* será la cima de la comedia cínica e hipersexual, que se organiza en torno al adulterio. Horner posee excesivo ingenio para ser un amante adecuado. Dorimant, por su parte, y en la estela de Horner, ha aprendido a seducir a las mujeres sin involucrarse emocionalmente. Su dominio sobre las mujeres es táctico y retórico, nunca emocional. Freeman, de manera similar, persigue a la viuda Blackacre sin que haya asomo de amor en sus diálogos. El amor es un juego cínico. Ésa será la gran diferencia entre la primera década de la Restauración y la segunda: en obras como *The Country Wife*, *The Man of Mode* o incluso *The Plain Dealer*, se ha reforzado el juego amoroso, el *wit combat*, el sexo mecánico y estéril, pero ha desaparecido todo indicio de amor. El propio Manly, cifra aparente de tantas virtudes, es un claro ejemplo: en su concepto erróneo de la honestidad no cabe el amor. El amor como juego agradable, como reminiscencia neoplatónica, ha desaparecido. La década de 1680 a 1690 (a través de *the ladies*, exponente de la presencia mayoritaria de las mujeres en las representaciones teatrales) reaccionará contra esta situación y proclamará una nueva sensibilidad teatral. *The ladies* rechazaban la oleada de comedias sexuales propiciadas por el éxito de *The Country Wife* y que concedían rienda suelta al héroe libertino, sometían a burla la institución del matrimonio, acentuaban la fragilidad femenina, etc. William Congreve vino a colmar esas nuevas expectativas dramáticas y sus parejas (Bellmour y Belinda, Valentina y Angelica) retomaban el amor como juego de ingenio entre coqueto y superficial. Angelica y Valentine o, más tarde, Millamant y Mirabell no negocian ninguna estabilidad sentimental. Para ellos el amor es el torneo máximo en que se pone a prueba la capacidad figurativa del lenguaje. La *proviso scene* en *The Way of the World* es el momento supremo del amor como

puro discurso ingenioso, pura pirotecnia verbal, que se prorroga indefinidamente. Después de 1700, la comedia adquirirá un decidido tono moralizante y ejemplar.

Olivia, Mrs. Marwood o Lady Lurewell, representantes del tipo de la *coquette-prude*, viven en una encrucijada irónica: manejan con aplomo y sabiduría el lenguaje del amor y se muestran a través de discursos engañosos y diversos. Muestran y ocultan el amor. Ocultan su fondo corrupto con la fachada de la virtud. Son mujeres agresivas, dominadoras, presas de una incontrolable ansia de poder. La comedia de la Restauración, en cuanto mujeres y en cuanto agresivas, las condena a la inadecuación dramática. La ironía es, muchas veces, cruel. La vejez también es un eco irónico, pura senilidad. Fondlewife es un viejo puritano, un cornudo consentido, casado con la bella y joven Laetitia. Heartwell es el viejo solterón misógino, que muestra una fuerte aversión hacia las mujeres y que, víctima también de la ironía, cae en las redes de la ex-amante de Bellmour. Pero quizá el grupo de personajes que más inviten al chiste y la mueca irónica sea el de los *fops*. Los *fops* son personajes desplazados, *outsiders* que pasean su estigma en ropajes y en discursos. Sus discursos consisten en clichés, frases prestadas, retazos de conversaciones ajenas y tienden al absurdo o la ausencia de comunicación. Los *fops* de la comedia (Sparkish, Sir Jaspar, Monsieur) son cruelmente expulsados a los confines del discurso, privados de entidad dramática. Sus lenguajes corruptos son un trasunto de la corrupción moral de la sociedad. El carácter del *fop* recoge, antes que un personaje-tipo, una disposición mental hacia los personajes. Son, dentro de las comedias de la Restauración, los destinatarios de la burla, la indiferencia, el menosprecio, el sarcasmo. Son los perdedores en los múltiples conflictos que mantienen ocupados a los personajes cómicos. En los *fops*, sin embargo, y pese a su deficiencia dramática, hay un poso de humanidad: son la antítesis a la caterva de personajes airados, lujuriosos y egoístas que llenan las comedias de la Restauración. Constituyen un modo indirecto de reafirmar la centralidad de los discursos hegemónicos: Sir Fopling (*the man of mode*) es una mala copia de Dorimant, Sparkish de Horner o Harcourt, Monsieur de Paris de Gerrard. Esta ironía –en ocasiones hiriente– acerca de los *fops* parece tralucir una añoranza de los días en que los hombres eran auténticos hombres y no marionetas de una convención social. Los *fops* apuntan también, y quizá de manera más incisiva, a la dificultad de distinguir entre lo falso y lo auténtico, el discurso del ingenio del discurso de la necesidad. En todo caso, y pese a ser objetos de la ironía ajena, personajes como Sir Frederick Frolick o Sir Fopling, Sparkish o Fondlewife, hacen de la comedia de la Restauración un ámbito más relajado, más distendido, más humano, menos intelectual (Goreau 1982: 65).

Las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve apuntan fragmentariamente a cambios en la construcción social del género, en la

conceptualización de la posición de la mujer, en la ideología de la familia. Hay un discurso sexual predominante que consagra un dualismo sobre la mujer: las mujeres y el amor son simultáneamente reinos ideales y paraísos perdidos, vastos campos de pecado. El matrimonio, consecuentemente, puede constituirse en un mal necesario, en la sede de las negociaciones y las luchas por la propiedad y el poder. Las comedias de la Restauración combinan los valores tradicionales rurales del carnaval y los valores emergentes ciudadanos (personificados en la burguesía y el comercio). La comercialización de los sentimientos y los valores humanos trae consigo la sátira de las relaciones entre dinero/sexo, matrimonio/propiedad/contrato, lujuria/amor, etc. Entre hombres y mujeres o entre libertinos y los esposos engañados hay unas pugnas o batallas interminables: se trata básicamente (y las metáforas militares son quizá las más apropiadas) de reafirmar el valor del sexo como objeto de intercambio y como símbolo de poder y control (Harwood 1982: 107).

La mujer –en cuanto discurso– es omnipresente en el siglo XVII, desde la economía hasta las letras, desde el hogar hasta la plaza pública o el púlpito universitario, desde las actividades lúdicas hasta los conflictos judiciales. La mujer ocupa la mayoría de los espacios sociales (excepto quizá el de la guerra); en definitiva, ocupa el campo de los discursos y las representaciones, el de los sermones, el de las admoniciones moralistas, el de la plegaria, el de los tratados filosóficos, etc. Sin embargo, el discurso sobre la mujer es un discurso que consagra su ausencia, que la excluye de los mecanismos de representación. El discurso del siglo XVII (y un discurso tan significativo y social como el dramático) no muestra a la mujer: la inventa, la bautiza y la caracteriza con rasgos adecuados, la inventa y la socializa. En obras cómicas como las de Wycherley, una de las preocupaciones principales presente en las obras de Wycherley es el estatuto cambiante de las mujeres (obviamente, de clase social elevada) y de la feminidad en su época. Durante los últimos años del siglo XVII, se estaba constituyendo en Londres (a imagen de lo que ocurría en París) una intensa vida social femenina. Predominaba en ella la afectación, la irrelevancia, los prejuicios, la vaciedad. El discurso sexual brinda a la mujer en la comedia de la Restauración un *reino efímero* de dominio verbal, escénico, retórico, táctico. Frente a la habitual locuacidad masculina, sancionada por una tradición de grandes papeles masculinos, de grandes actores y grandes dramaturgos varones, las comedias de Etherege, Wycherley y Congreve incorporan la *voz femenina* con una fuerza inusitada, una voz extemporánea, que no es un eco de su sociedad, sino un trasunto literario, dramático. Millamant, Angelica o Hippolita habitan un reino verbal que no tiene parangón en el Londres de finales del siglo XVII. Incluso personajes femeninos a quienes consume alguna traición o algún vicio, o son presas del discurso amoroso, como Loveit, Fidget o la viuda Blackacre, pese a sus deficiencias, pese a su opacidad

dramática, se reafirman en su papel de mujeres independientes, activas, que han afirmado un espacio frente al masculino. Un espacio ciertamente problemático y sobre el que no parece existir acuerdo alguno: un espacio de pugna sexual y redefinición del deseo; por tanto, como indican Armstrong y Tennenhouse (1987: 2), político.

De hecho, Margaret McDonald considera a la *mujer independiente* como uno de los tipos de personajes más activos. Hippolita, Harriet, Angelica o Millamant serían sus paradigmas. Ocupa una posición dominante, central, en muchas de las comedias, lo cual indica un cierto cambio en la sociedad inglesa de finales del siglo XVII. Después de Millamant y hasta Vivien Warren, en *Mrs. Warren's Profession* (1898), no volvería a haber sobre el escenario inglés otra mujer con una fuerza tan arrolladora y una posición dominante en el seno de la comedia. La comedia, como han insinuado diversos críticos, es un género más *femenino* que la tragedia o el ensayo.

Muchos personajes femeninos parecen poseer el ingenio que les está vedado a los masculinos, que se instalan mayoritariamente en una más o menos cómoda tradición actoral, social, sexual, etc. El personaje femenino ha de ser más versátil e ingenioso que el masculino porque no posee un espacio delimitado, porque carece de los recursos discursivos que la individualicen frente al hombre, porque carece del poder sobre haciendas, vidas y discursos. Una muestra de su independencia lo proporciona Aphra Behn, en su comedia *The Rover*. En ella, Hellena, al anunciar su intención de burlar a su hermano y encontrar un amante de su elección, expresa con toda claridad

FLORINDA.- Art thou mad to talk so? Who will like thee well enough to have thee, that hears what a mad wench thou art?

HELLENA.- Like me? I don't intend every he that likes me shall have me, but he that I like. [III.i..38-41]

Es ciertamente una voz fuerte, individual. La mujer (en cuanto personaje, dramaturga o estereotipo) busca nuevas parcelas de expresión, nuevas parcelas de poder: la expresión del ingenio, del humor. La mujer reivindica el humor, la farsa, la contorsión del cuerpo, la obscenidad. Reivindica, en definitiva, el discurso. En las comedias de Etherege, Wycherley o Congreve no ocurre nada trágico o irremediable, no se viola ningún virtuoso recinto. Tan sólo se habla y se explora, a conciencia, el inmenso recinto del discurso. Kimmel (1986-7: 103) insiste en el concepto de redefinición de los roles masculinos y femeninos. La comedia de Etherege, Wycherley y Congreve gira mayoritariamente a *cómo leerse* como hombre o mujer en una sociedad cambiante, caracterizada por una lenta pero franca igualación de los roles sociales y sexuales. La comedia de la Restauración es una comedia de salón, un juego de miradas que potencian la dimensión sexual en las relaciones humanas. Los hombres son criticados por su

maldad, fanfarronería o por su propensión a la mentira y —a través de los *fops*— por su *afeminamiento*, por su amaneramiento progresivo. Las mujeres, por contra, son personajes indiscutiblemente negativos, estereotipos cómicos. La comedia explota, además, su lado más antisocial: su vanidad, afectación, veleidad, propensión a la mentira o al disfraz. La mujer sigue siendo simultáneamente, aun en el vértigo de la redefinición sexual apuntada por Kimmel, virtuosa y depravada, ángel y diablo, virgen y puta.

Se ha sugerido el hecho que personajes femeninos y personajes masculinos hablan *lenguas* distintos; parece más acertado sugerir que, en realidad, se trata de *estrategias* distintas para utilizar un código (lingüístico, social, discursivo) común. Parece haber una coexistencia (y una pugna) entre dos *discursos*: el discurso del poder (del sexo o la obscenidad) y el *discurso que problematiza el propio discurso* y la propia producción discursiva, que interroga y duda, que finge y que juega. El primer discurso se puede asociar a los mecanismos masculinos (el dominio sexual o dramático, que entroniza una mayoritaria presencia de autores dramáticos masculinos). El segundo discurso es el lenguaje de las mujeres actrices, de los personajes femeninos, de la *ficción de iniciativa verbal* y *temática*: la comedia, recordemos, es el género más femenino. Pero por encima de todo, es un *discurso conflictivo*, intrínsecamente conflictivo, que se nutre del conflicto, que no renuncia al placer de saberse conflictivo: en ocasiones parece un guiño paternal(ista), en ocasiones un grito ahogado que surge de las estructuras textuales de los personajes femeninos.

Este trabajo, pues, rehuye la polaridad entre lenguaje (o discurso) femenino y masculino para sugerir una oposición múltiple y problemática entre *discursos femeninos* (también opuestos entre sí) y *discursos masculinos* (asimismo, opuestos entre sí), de discursos contradictorios en boca de personajes (femeninos o masculinos) también contradictorios. La voz femenina ha sido casi siempre un reflejo de los deseos del hombre. Las obras literarias son textualizaciones de los deseos de los hombres, que constituyen la gran voz narradora de la historia de la literatura. Un concepto clave en todos los estudios de género (en especial los feministas) es el de la reescritura: del cánón masculino, de la representación hegemónica, de códigos discursivos, etc. Cabe analizar, en una comedia como la de la Restauración, cómo es definida la mujer a través de un discurso ajeno que, no obstante, la invita al juego discursivo primordial de esta comedia: la mujer frente al hombre, la palabra femenina (plural y subversiva) frente a la masculina: las caras cambiantes de las estrategias de poder.

Los discursos dominantes en el siglo XVII nombran y controlan a la mujer. Su cotidianeidad choca constantemente con los límites que le imponen representaciones ajenas. Nunca está libre de su cuerpo, de su deseo de educación, de su destino, de su sexo. La mujer es tema de todos los discursos,

fuelle de la inspiración, espejo de juegos sociales refinados como el de la comedia.

Los personajes en la obra dramática de Etherege, Wycherley y Congreve no son, ciertamente, tan memorables como los de Shakespeare, pero son quizá más coherentes, más previsibles, más *inevitables*, más fruto de su tiempo y su literatura. Nacen del humor jonsonian, del trazo cómico, del aliento de tradiciones populares como la *commedia dell'arte* y de sociedades racionalistas como la sociedad acomodada londinense de finales del siglo XVII.

Quisiéramos sinceramente haber transmitido a quien lea este trabajo la misma vitalidad y frescura que despiden *The Country Wife* o *Love for Love*, por poner dos ejemplos señeros. También deseamos desmentir la aserción de algunos críticos del drama inglés que consideran que la comedia de la Restauración ofrece una galería estéril e ínfima de personajes. La frecuente asociación a tradiciones dramáticas como la *commedia dell'arte* y la comedia de los humores parecen haber potenciado este cliché. Los personajes de Etherege o Wycherley, dada la irrelevancia de su nudo temático, se juzgan irrelevantes para el análisis lingüístico y retórico. Nosotros ofrecemos una valoración muy distinta, que no se basa en su trascendencia o en su supervivencia o no en un repertorio teatral tradicional. Muchos de los personajes de Etherege, Wycherley y Congreve muestran una profunda *humanidad*, pues experimentan las mismas urgencias, impacencias y contradicciones que las personas de carne y hueso contemporáneos: el deseo, el sexo, la autoafirmación, el ego, la inteligencia, aunque desde la más fiera *literariedad*. Son personajes, mucho más que los de otras tradiciones dramáticas, hechos de palabras, son criaturas discursivas. La conversación amorosa o galante de la Restauración, salvo en contadas ocasiones, nunca es íntima, nunca hace aflorar auténticos sentimientos o pasiones. El discurso sexual de la Restauración tiende a ser estúpido, obsceno, intrascendente, pero es uno de los ejes sobre los que se articulan los conflictos básicos del siglo: la lucha de sexos, la redefinición de los roles sexuales, la lucha por la supremacía y el poder, el ingenio y el control discursivo. Triunfar equivale a consolidar una estatura dramática y pertenecer al grupo de los *truewits*; fracasar, por contra, es sinónimo de inadecuación, de exilio a los límites del lenguaje. Los personajes cómicos de la Restauración inglesa, femeninos y masculinos, se alimentan del conflicto discursivo, de la sexualización de un conflicto discursivo que se prolonga a sí mismo por pura inercia escénica. La comedia de la Restauración *acepta y transgrede, simultánea y sistemáticamente*, el modelo de conversación galante reglamentado por los manuales de conversación y conducta y por la práctica educada de las familias elevadas de finales del siglo XVII. El sexo en la comedia de la Restauración es primordialmente una conversación amorosa que no puede salir del lenguaje, de unos pocos efectos de estilo y de ingenio.

Etherege, Wycherley y Congreve, en su discursivización de identidades sexuales, ilustran a la perfección el recorrido que experimenta la comedia de la Restauración en los últimos años del siglo XVII. Somos conscientes que Etherege, Wycherley y Congreve *no son* toda la literatura cómica de la Restauración; tan sólo son individualidades independientes y a menudo antagónicas. Pese a ello, sin embargo, creemos que sin ellos no existiría discurso cómico de la Restauración o existiría con muy distintas matizaciones. Sería una comedia pobre, ritual, repetitiva. Las cimas de las tradiciones teatrales justifican no sólo sus bondades sino toda su existencia como tradiciones, aunque sea discutible dicha existencia. De manera similar, la sexualidad constituye únicamente uno de los discursos de la Restauración; creemos que el más poderoso y subversivo, pero uno más al fin y al cabo. Sin él no existiría la comedia de la Restauración tal y como la conocemos hoy en día. El discurso del amor y del sexo dibuja y posibilita unos argumentos, unos personajes y, de manera global, una *literaturización* de los múltiples rituales discursivos que postula la comedia de la Restauración. El discurso sexual de los personajes de Etherege, Wycherley y Congreve proyecta sobre sí un haz de discursos y parece apuntar a diversos espacios en aparente oposición (el de la ignorancia y el de la sabiduría dramática, el de lo femenino y el de lo masculino, etc.) que no llegan a cristalizar en territorios de afirmación discursiva plena.

Los personajes femeninos (aun sin realzar su sexualidad o su cuerpo) son, en sí, personajes transgresores. En muchos casos, el grado de independencia que la comedia les concede ha sido obtenido mediante la asunción de comportamientos masculinos, de actitudes que la sociedad conceptúa como masculinos. Para asumir la importancia dramática que la comedia les otorga (y que les niegan los discursos sociales más importantes) las mujeres han de apropiarse de unos usos y unas prerrogativas masculinos que sólo el espacio amoral de la escena les permite. Ello las convierte, como hemos dicho, en personajes transgresores, personajes profundamente conscientes de su *teatralidad*. La teatralidad será, en muchas ocasiones, la afirmación de sus *discursos femeninos*. Los géneros literarios mayores (como la teología, la filosofía o la historia) ignoran a las mujeres o las envuelven en un conjunto de misticismos, tradiciones y preceptos religiosos que tienen en común su subyugación o su esclavitud. Por contra, géneros intranscendentes como la comedia conceden a las mujeres sus papeles principales, desde el título hasta su predominio escénico o la voz más poderosa, los silencios más elocuentes, el dominio –siquiera sea ilusorio– sobre su propio discurso. Es lícito preguntarse, con Jean-Paul Desai (1992: 289), si la literatura y el espectáculo de entretenimiento, en conjunto, alimentan o no “una suerte de contracultura específicamente femenina”.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

#### *Comedias*

- Behn, Aphra. 1967. *The Rover*. Ed. Frederick M. Link. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- Congreve, William. 1982. *Comedies: The Old Bachelor, The Double Dealer, Love for Love, The Way of the World*. Ed. Patrick Lyons. Londres: Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 1982. *The comedies of William Congreve*. Ed. Anthony G. Henderson. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1985. *The comedies of William Congreve*. Ed. Eric S. Rump. Harmondsworth: Penguin.
- Etherege, Sir George. 1982. *The Plays of Sir George Etherege*. Ed. Michael Corder. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jonson, Ben. 1967. *Ben Jonson's Plays*. 2 vols. Ed. Felix E. Schelling. Londres: Dent, Everyman's Library.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Ben Jonson's Plays and Masques*. Ed. Robert M. Adams. Nueva York/Londres: W.W.Norton & Co.
- Wycherley, William. 1966. *The Complete Plays of William Wycherley*. Ed. Gerald Weales. Nueva York: Anchor Books.
- \_\_\_\_\_. 1979. *The Plain Dealer*. Ed. James L. Smith. Londres: Benn/Norton.
- \_\_\_\_\_. 1981. *The plays of William Wycherley*. Ed. Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press.

#### *Manuales de conducta y conversación y otros documentos de la época*

- Allestree, Richard. 1674. *The Government of the Tongue*. Oxford.
- Art of Making Love: or, Rules for the Conduct of Ladies and Gallants in Their Amours, The*. 1676. Londres.
- Character of the Beaux, The*. 1696. Londres.
- Collier, Jeremy. 1698. *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. Reimpr. *Critical Essays of the Seventeenth Century*. Ed.

- J.E. Spingarn. Bloomington: Indiana University Press, 1968. III. 253-91.  
*Conjugium Conjurgium, or, Some Serious Considerations on Marriage, Wherein (by Way of Caution and Advice to a Friend) its Nature, Events, Concomitant Accidents, &c. are Examined*, by William Seymar, Esq. 1673. Londres.
- Remarks Upon Remarques; or a Vindication of the Conversations of the Town, in another Letter directed to the same Sir T.L.* 1673. Londres.
- Savile, George. *The Lady's New Year Gift; or Advice to a Daughter*. 1688. Reimpr. *Miscellanies by the Late Right Noble Lord Marquess of Hallifax*. Londres, 1700.
- Sprat, Thomas. 1667. *The History of the Royal Society of London*. Ed. Jackson I. Cope y Harold Whitmore Jones. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- Wilkins, John. 1688. *An Essay Towards a Real Character, And a Philosophical Language*. Londres.
- Wright, James. 1694. *Country Conversations: Being an Account of Some Discourses that happen'd in a Visit to the Country last Summer, on divers Subjects; ...* Reimpr. Londres: Peter Davies, 1927.

## FUENTES SECUNDARIAS

- Abel, Elizabeth. (ed). 1982. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Adams, Percy G. 1970. "What happened in Olivia's Bedroom? or Ambiguity in *The Plain Dealer*". *Essays in Honor of Esmond Linworth Marilla*. Ed. Thomas Austin Kirby y William John Olive. Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press. 174-87.
- Alleman, Gellert Spencer. 1942. *Matrimonial Law and the Materials of Restoration Comedy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Armstrong, Nancy y Leonard Tennenhouse. (eds). 1987. *The ideology of conduct. Essays in literature and the history of sexuality*. Nueva York: Methuen.
- Auffret, J. M. 1962. "Wycherley et ses maîtres les moralistes". *Études Anglaises* 15: 375-88.
- \_\_\_\_\_. 1966. *The Man of Mode and The Plain Dealer: Common Origin and Parallels*. *Études Anglaises* 19: 209-22.
- Austin, Gayle. 1990. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bajtín, Mijail. 1974. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

- Bajtin, Mijail y V.N. Voloshinov. 1993. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barber, Charles L. 1957. *The idea of honour in the English drama, 1591-1700*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Barton, Anne. 1990. *The Names of Comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Bateson, F.W. 1957. Second Thoughts: L. C. Knights and Restoration Comedy. *Essays in Criticism* 7: 56-67. Reimpr. *Restoration Drama: Modern Essays in Criticism*. Ed. John Loftis. Nueva York: Oxford University Press, 1966. 22-31.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Olvidar Foucault*. Valencia: Pre-Textos. 3ª ed.
- Beauchamp, Gorman. 1977. The amorous Machiavellism of *The Country Wife*. *Comparative Drama* 11: 316-30.
- Beauvoir, Simone. 1982. *El segundo sexo (Vol. I: Los hechos, los mitos)*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Beauvoir, Simone. 1982. *El segundo sexo (Vol. II: La experiencia vivida)*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale, I*. París: Gallimard.
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale, II*, París: Gallimard.
- Berglund, Lisa. 1990. The Language of the Libertines: Subversive Morality in *The Man of Mode*. *Studies in English Literature* 30.3: 369-86.
- Bergson, Enrique [Henri]. 1971. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo.
- Berkeley, David S. 1952. The Penitent Rake in Restoration Comedy. *Modern Philology* 49: 223-33.
- Berman, Ronald. 1967. The Ethic of *The Country Wife*. *Texas Studies in Literature and Language* 9: 47-55.
- Berman, Ronald. 1982. Wycherley's Unheroic Society. *English Literary History* 51: 465-78.
- Blayney, Glen H. 1959. Enforcement of marriage in English Drama (1600-1650). *Philological Quarterly* 38: 459-72.
- Bode, Robert F. 1988. A Rape and No Rape: Olivia's Bedroom Revisited. *Restoration* 12.2: 80-86.
- Bold, Alan. (ed). 1982. *The Sexual Dimension in Literature*. Londres: Vision and Barnes & Noble.
- Brauer, George C. 1959. *The Education of a Gentleman. Theories of Gentlemanly Education in England, 1660-1775*. Nueva York: Bookman Associates.

- Braverman, Richard. 1977. Libertines and Parasites. *Restoration* 11.2: 73-86.
- Braverman, Richard. 1985. Capital Relations and *The Way of the World*. *English Literary History* 52: 133-58.
- Brooks, Harold F. 1988. Principal Conflicts in the Restoration Comedy of Manners: The Battle of Sex, and Truewits v. Witwouds and Lackwits. *Durham University Journal* 49: 201-12.
- Brown, John Russell y Bernard Harris. (eds). 1965. *Restoration Theatre*. Londres: Arnold.
- Burke, Helen M. 1988. Wycherley's 'Tendentious Joke': The Discourse of Alterity in *The Country Wife*. *Eighteenth Century* 29: 227-40.
- Burns, Edward. 1987. *Restoration Comedy: Crises of Desire and Identity*. Nueva York: St. Martin's.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Calefato, Patrizia. 1990. Génesis del sentido y horizonte de lo femenino. *Feminismo y Teoría del Discurso*. Ed. Giulia Colaizzi. Madrid: Cátedra. 109-26.
- Cameron, Deborah. (ed). 1992. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Londres: Routledge.
- Candido, Joseph. 1977. Theatricality and satire in *The Country Wife*. *Essays in Literature* 4: 27-36.
- Canfield, J. Douglas. 1991. Dramatic Shifts: Writing an ideological history of late Stuart drama. *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 6.1: 1-9.
- Cardín, Alberto y Federico Jiménez Losantos. (sel. e introd). 1978. *La revolución teórica de la pornografía*. Barcelona: Ucronia.
- Carroll, Lewis. 1979. *Through the Looking Glass*. Londres: Dent.
- Castilla del Pino, Carlos. (comp). 1993. *La obscenidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cecil, C. D. 1959. Libertine and *Précieus* Elements in Restoration Comedy. *Essays in Criticism* 9: 239-53.
- Cecil, C. D. 1966. 'Une espèce d'éloquence abrégée': The idealized speech of Restoration Comedy. *Études Anglaises* 19.1: 15-25.
- Cecil, C. D. 1966. Raillery in Restoration Comedy. *Huntington Library Quarterly* 29: 147-159.
- Chadwick, W. R. 1975. *The Four Plays of William Wycherley: A Study in the Development of a Dramatist*. La Haya: Mouton.
- Chomsky, Noam. 1978. *Syntactic Structures*. La Haya: Mouton Publishers.
- Clark, Lorenne M.G. 1983. Liberalism and Pornography. *Pornography and Censorship*. Ed. David Copp y Susan Wendell. Buffalo, N.Y., Prometheus Books. 45-60.

- Clor, Harry de. 1969. *Obscenity and public morality: Censorship in a liberal society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Coates, Jennifer. 1986. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Sex Differences in Language*. Londres: Longman.
- Colaizzi, Giulia. (ed). 1990. *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, Giulia. (ed). 1995. *Feminismo y Teoría Fílmica*. Madrid: Cátedra.
- Colman, E.A.M. 1974. *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*. Londres: Longman.
- Copp, David y Susan Wendell. (eds). 1983. *Pornography and Censorship*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books.
- Cordner, Michael, Peter Holland y John Kerrigan. (eds). 1994. *English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Corman, Brian. 1974. 'The Mixed Way of Comedy': Congreve's *The Double Dealer*. *Modern Philology* 71: 356-65.
- Corman, Brian. 1977. Interpreting and Misinterpreting *The Man of Mode*. *Papers on Language and Literature* 13: 35-53.
- Coy, Javier y Javier De Hoz. (eds). 1984. *Estudios sobre los géneros literarios II (Tipología de los personajes dramáticos)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Craik, T.W. 1960. Some aspects of satire in Wycherley's plays. *English Studies* 41: 168-79.
- Crawford, Patricia. 1985. Women's published writings 1600-1700. *Women in English Society 1500-1800*. Ed. Mary Prior. Londres: Methuen. 211-82.
- Davies, Paul C. 1969. The State of Nature and the State of War: A Reconsideration of *The Man of Mode*. *University of Toronto Quarterly* 39: 53-62.
- Davis, Natalie Zenon y Arlette Farge. 1992. Introducción. *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. Georges Duby y Michèle Perrot. Madrid: Taurus. III. 11-17.
- Desaive, Jean-Paul. 1992. Las ambigüedades del discurso literario. *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. Georges Duby y Michèle Perrot. Madrid: Taurus. III. 277-309.
- Díaz-Diocaretz, Miriam e Iris Zavala. (coords). 1993. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Madrid: Anthropos.
- Díaz-Diocaretz, Myriam. 1993. "La palabra no olvida de dónde vino": Para una poética dialógica de la diferencia. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Coord. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos. 77-124.
- Dobrée, Bonamy. 1924. *Restoration Comedy, 1660-1720*. Londres: Oxford

- University Press.
- Dobrée, Bonamy. 1963. *William Congreve*. Londres: Longmans, Green & Co./British Council.
- Donaldson, Ian. 1970. *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford: Clarendon Press.
- Drake, Robert. 1964. Manners anyone? or who killed the Butler? *South Atlantic Quarterly* 63: 75-84.
- Duby, Georges y Michèle Perrot. (dirs). 1992. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Dulck, Jean, Jean Hamard y Anne-Marie Imbert. 1979. *Le théâtre anglais de 1660 à 1800*. París: Presses Universitaires de France.
- Dulong, Claude. 1992. De la conversación a la creación. *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. Georges Duby y Michèle Perrot. Madrid: Taurus. III. 425-51.
- Duncan, Douglas. 1981. Mythic Parody in *The Country Wife*. *Essays in Criticism* 31.4: 299-312.
- Earle, Peter. 1989. *The Making of the English Middle Class: Business, Society and Family Life in London, 1660-1730*. Londres: Methuen.
- Eco, Umberto. 1985. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Enck, John J. 1957. *Jonson and the comic truth*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Erickson, Robert. 1984. Lady Wishfort and the Will of the World. *Modern Language Quarterly* 45: 338-49.
- Fairclough, Norman. 1989. *Language and Power*. Londres: Longman.
- Ferris, Lesley. 1990. *Acting Women. Images of Women in Theatre*. Londres: Macmillan.
- Ford, Douglas. 1993. *The Country Wife: Rake Hero as Artist*. *Restoration* 17.2: 77-84.
- Foucault, Michel. 1992. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI. 20ª ed.
- Fowler, Roger. 1988. *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*. Alcoy: Marfil.
- Freedman, William. 1972. Impotence and self-destruction in *The Country Wife*. *English Studies* 53: 421-31.
- Freud, Sigmund. 1972. La femineidad. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. IX. 839-51.
- Freud, Sigmund. 1986. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedson, A.M. 1967. Wycherley and Molière: Satirical Point of View in *The Plain Dealer*. *Modern Philology* 64: 189-97.

- Fujimura, Thomas H. 1952. *The Restoration Comedy of Wit*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gabilondo, Angel. 1990. *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*. Barcelona: Anthropos.
- Gagen, Jean. 1964. Congreve's Mirabell and the ideal of the gentleman. *P.M.L.A.* 79: 422-27.
- Gagen, Jean. 1986. The Design of the High Plot in Etherege's *The Comical Revenge*. *Restoration and 18th-century Theatre Research* 1.2: 1-15.
- García Lorenzo, Luciano. (coord). 1985. *El personaje dramático*. Madrid: Taurus.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1988. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century (vol. I: the War of Words)*. New Haven: Yale University Press.
- González Pérez, Aníbal. (ed). 1984. *Poéticas de Aristóteles, Horacio y Boileau*. Madrid: Editora Nacional. 2ª ed.
- Goreau, Angeline. 1982. 'Last Night's Rambles': Restoration Literature and the War Between the Sexes. *The Sexual Dimension in Literature*. Ed. Alan Bold. Londres: Vision and Barnes & Noble. 49-69.
- Gracián, Baltasar. 1986. *El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. Ed. Arturo del Hoyo Martínez. Barcelona: Plaza y Janés.
- Gregori Signes, Carmen. 2000. *A Genre based approach to daytime talk on television*. Valencia: Universitat de València (SELL Monographs).
- Gubar, Susan. 1982. "The blank page" and the issues of female creativity. *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: The University of Chicago Press. 73-94.
- Guillén, Claudio. 1993. La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad. *La obscenidad*. Comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Editorial. 41-98.
- Hallett, Charles A. 1973. The Hobbesian Substructure of *The Country Wife*. *Papers on Language and Literature* 9: 380-95.
- Harris, Bernard. 1965. The Dialect of Those Fanatic Times. *Restoration Theatre*. Ed. John Russell Brown y Bernard Harris. Londres: Arnold. 11-40.
- Harwood, John T. 1982. *Critics, Values, and Restoration Comedy*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hawkins, Harriett. 1972. *Likeness of Truth in Elizabethan and Restoration Drama*. Oxford: Clarendon Press.
- Hayman, John G. 1969. Dorimant and the comedy of a Man of Mode. *Modern Language Quarterly* 30: 183-97.
- Hee, Carol L. 1980. 'The Sign of a Jest': Freudian Jokes in Wycherley's *The Country Wife*. *Literature and Psychology* 30.1: 8-17.
- Heilman, Robert. 1982. Some Fops and Some Versions of Foppery. *English*

- Literary History* 49: 363-95.
- Hinnant, Charles H. 1977. Wit, Propriety, and Style in *The Way of the World*. *Studies in English Literature* 17: 373-86.
- Hirst, David L. 1979. *Comedy of Manners*. Londres: Methuen.
- Hjelmlev, Louis. 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hobbes, Thomas. 1960. *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*. Ed. Michael Oakeshott. Oxford: Basil Blackwell.
- Hoffman, Arthur W. 1978. Allusions and the Definition of Themes in Congreve's *Love for Love*. *The Author in His Work: Essays on a Problem in Criticism*. Ed. Louis L. Martz y Aubrey Williams. New Haven y Londres: Yale University Press. 283-96.
- Hoffman, Arthur W. 1993. *Congreve's Comedies*. Victoria, BC: University of Victoria.
- Holland, Norman Norwood. 1959. *The First Modern Comedies: The Significance of Etherege, Wycherley and Congreve*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Holland, Norman Norwood. 1987. Restoration Comedy Again. *Eighteenth Century* 7: 318-22.
- Holland, Peter. 1979. *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howe, E. 1992. *The First English Actresses. Women and Drama, 1660-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hughes, Derek. 1981. Play and Passion in *The Man of Mode*. *Comparative Drama* 15: 231-57.
- Hughes, Derek. 1987. Naming and Entitlement in Wycherley, Etherege, and Dryden. *Comparative Drama* 21: 287-304.
- Hume, Robert D. 1972. Some problems in the theory of comedy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31: 87-100.
- Hume, Robert D. 1972. Reading and misreading *The Man of Mode*. *Criticism* 14.1: 1-11.
- Hume, Robert D. 1973. Theory of comedy in the Restoration. *Modern Philology* 70.4: 302-18.
- Hume, Robert D. 1976. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Hume, Robert D. 1977. The Myth of the Rake in 'Restoration' Comedy. *Studies in the Literary Imagination* 10: 25-55.
- Hume, Robert D. 1977. Marital Discord in English Comedy from Dryden to Fielding. *Modern Philology* 74: 248-72.
- Hume, Robert D. 1981. William Wycherley: Text, Life, Interpretation. *Modern Philology* 78.4: 399-415.

- Hume, Robert D. 1982. Concepts of the Hero in Comic Drama, 1660-1710. *The English Hero, 1660-1800*. Ed. Robert Folkenflik. Newark: University of Delaware Press; Londres y Toronto: Associated University Presses. 61-77.
- Hume, Robert D. 1983. *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1600-1800*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Hurley, Paul J. 1971. Law and the Dramatic Rhetoric of *The Way of the World*. *South Atlantic Quarterly* 70: 191-202.
- Iriarte, Ana. 1990. *Las redes del enigma: Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Jackson, Wallace. 1973. *The Country Wife: The Premises of Love and Lust*. *South Atlantic Quarterly* 72: 540-46.
- Jones, Vivien. (ed). 1990. *Women in the Eighteenth Century. Constructions of femininity*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Jordan, Robert. 1972. The Extravagant Rake in Restoration Comedy. *Restoration Literature. Critical Approaches*. Ed. Harold Love. Londres: Methuen. 69-90.
- Kaufman, Anthony. 1975. Wycherley's *The Country Wife* and the Don Juan character. *Eighteenth Century Studies* 9: 216-31.
- Kaufman, Anthony. 1979. Idealization, Disillusion, and Narcissistic Rage in Wycherley's *The Plain Dealer*. *Criticism* 21: 119-33.
- Kaufman, Anthony. 1986. The Shadow of the Burlador: Don Juan on the Continent and in England. *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition. Essays in Honor of Eugene M. Waith*. Ed. A.R.Braunmuller y J. C. Bulman. Londres/Newark: Association UPs/University of Delaware Press. 229-54.
- Kedar, Leah. (ed). 1987. *Power Through Discourse*. Norwood, N.J.: Alex Publishing Corporation.
- Kenny, Shirley Strum. 1979. "Elopements, Divorce and the Devil Knows What": Love and Marriage in English Comedy, 1690-1720. *South Atlantic Quarterly* 78: 84-106.
- Kimmel, Michael S. 1986. From Lord and Master to Cuckold and Fop: Masculinity in Seventeenth-Century England. *The University of Dayton Review* 18: 93-109.
- Knights, L.C. 1937. Restoration Comedy: The Reality and the Myth. *Scrutiny* 6: 122-43. Reimpr. *Restoration Drama. Modern Essays in Criticism*. Ed. John Loftis. Londres: Oxford University Press, 1966. 3-21.
- Kraft, Elizabeth. 1989. Why didn't Mirabell Marry the Widow Languish? *Restoration* 13: 26-34.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.

- Kroll, Richard W. F. 1986. Discourse and Power in *The Way of the World*. *English Literary History* 53: 727-58.
- Kroll, Richard W. F. 1991. *The Material World. Literate Culture in the Restoration and Early Eighteenth Century*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Krutch, Joseph Wood. 1949. *Comedy and Conscience after the Restoration*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lakoff, G. y M. Johnson. 1980. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lakoff, Robin. 1975. *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Editorial Hacer.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de. 1992. *Alicia ya no (Feminismo, Semiótica, Cine)*. Madrid: Cátedra.
- Lawrence, D.H. 1959. *Sex, Literature and Censorship*. Ed. Harry T. Moore. Nueva York: The Viking Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1983. *Las estructuras elementales del parentesco*. México: Editorial Paidós.
- Lindsay, Alexander y Howard Erskine-Hill. (eds). 1989. *William Congreve. The Critical Heritage*. Londres: Routledge.
- Loftis, John. 1959. *Comedy and Society from Congreve to Fielding*. Stanford: Stanford University Press.
- Loftis, John, Richard Southern, Marion Jones y A.H. Scouten. 1976. *The Revels History of Drama in English (vol. V, 1660-1750)*. Londres: Methuen.
- López, Ángel y Ricardo Morant. 1991. *Gramática Femenina*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Yuri M. 1982. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Fundamentos. 2ª ed.
- Love, Harold. (ed). 1972. *Restoration Literature. Critical Approaches*. Londres: Methuen.
- Love, Harold. 1974. *Congreve*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lozano Domingo, Irene. 1995. *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*. Madrid: Minerva Ediciones.
- Lund, Roger D. 1988. Bibliotheca and 'the British Dames': An Early Critique of the Female Wits of the Restoration. *Restoration* 12: 96-105.
- Lyons, Patrick. (ed). 1982. *Congreve's Comedies: A Casebook*. Londres: Macmillan.
- Macaulay, Lord T. B. 1840-41. Comic dramatists of the Restoration. *Edinburgh Review* 72: 490-528.
- McComb, John King. 1977. Congreve's *The Old Bachelour*: A Satiric

- Anatomy. *Studies in English Literature* 17: 361-72.
- McConnell, Sally, Ruth Barker y Nelly Furman. (eds). 1980. *Women and Language in Literature and Society*. Nueva York: Praeger.
- McDonald, Margaret Lamb. 1976. *The Independent Woman in Restoration Comedy of Manners*. Salzburgo: Universität Salzburg.
- McKillop, Alan Dugald. 1963. *Restoration and Eighteenth-Century Literature in honor of Alan Dugald McKillop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Macmillan, P.R. 1983. *Censorship and public morality*. Gower: Hants.
- Malekin, Peter. 1961. Wycherley's Dramatic Skills and the Interpretation of *The Country Wife*. *Durham University Journal* 31: 32-40.
- Malekin, Peter. 1981. *Liberty and Love. English Literature and Society, 1640-88*. Londres: Hutchinson.
- Markley, Robert. 1984. Kierkegaard and Wycherley's *The Plain Dealer*. *Kierkegaard and Literature: Irony, Repetition, and Criticism*. Ed. Ronald Schleifer y Robert Markley. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press. 138-63.
- Markley, Robert. 1988. *Two-Edg'd Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley, and Congreve*. Oxford: Clarendon Press.
- Marshall, William Gerald. 1979. Wycherley's *Love in a Wood* and the Designs of Providence. *Restoration* 3.1: 8-16.
- Marshall, William Gerald. 1982. The Idea of Theatre in Wycherley's *The Gentleman Dancing-Master*. *Restoration* 6: 1-10.
- Marshall, William Gerald. 1989. Wycherley's 'Great Stage of Fools': Madness and Theatricality in *The Country Wife*. *Studies in English Literature* 29.3: 409-29.
- Marshall, William Gerald. 1993. *A Great Stage of Fools: Theatricality and Madness in The Plays of William Wycherley*. Nueva York: AMS.
- Martin, Leslie H. 1976. Past and Parody in *The Man of Mode*. *Studies in English Literature* 16: 363-76.
- Mason, John E. 1935. *Gentlefolk in the Making: Studies in the History of English Courtesy Literature and Related Topics from 1531 to 1774*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Masters, Anthony. 1992. *The Play of Personality in the Restoration Theatre*. Ed. Simon Trussler. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.
- Matlack, Cynthia. 1972. Parody and Burlesque of Heroic Ideals in Wycherley's Comedies: A Critical Reinterpretation of Contemporary Evidence. *Papers on Language and Literature* 8: 273-86.
- Maus, Katharine Eisaman. 1979. 'Playhouse Flesh and Blood': Sexual Ideology and the Restoration Actress. *English Literary History* 46: 595-617.

- Michel, Robert H. 1978. English Attitudes Toward Women, 1640-1700. *Canadian Journal of History* 43: 35-60.
- Mignon, Elisabeth. 1947. *Crabbed Age and Youth. The Old Men and Women in the Restoration Comedy of Manners*. Durham, N.C.: Duke University Publications.
- Miles, Dudley Howe. 1971. *The Influence of Molière upon Restoration Comedy*. Nueva York: Octagon Books.
- Miles, Rosalind. 1990. *Ben Jonson: His craft and art*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Morris, David B. 1972. Language and honor in *The Country Wife*. *South Atlantic Bulletin* 37.4: 3-10.
- Morrow, Laura. 1990. The Right Snuff: Dorimant and the Will to Meaning. *Restoration* 14.1: 15-21.
- Muir, Kenneth. 1965. The comedies of William Congreve. *Restoration Theatre*. Ed. J.R. Brown y Bernard Harris. Londres: Arnold. 221-37.
- Muir, Kenneth. 1970. *The Comedy of Manners*. Londres: Hutchinson.
- Mukherjee, Sujit. 1966. Marriage as Punishment in the Plays of Wycherley. *Review of English Literature* 7: 61-64.
- Mulvey, Laura. 1995. Pandora: Topografías de la máscara y la curiosidad. *Feminismo y Teoría Filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Madrid: Cátedra. 65-84.
- Nácar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga. (eds). 1974. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 33ª ed.
- Neill, Michael. 1983. Heroic Heads and Humble Tails: Sex, Politics, and the Restoration Comic Rake. *Eighteenth Century*, 24.2: 115-39.
- Neill, Michael. 1988. Horned Beasts and China Oranges: Reading the Signs in *The Country Wife*. *Eighteenth Century Life* 12.2: 3-17.
- Nelson, Timothy G. A. 1975. The Rotten Orange: Fears of Marriage in Comedy from Shakespeare to Congreve. *Southern Review: An Australian Journal of Literary Studies* 8: 205-26.
- Nelson, Timothy G. A. 1990. *Comedy: The Theory of Comedy in Literature, Drama, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Nevo, Ruth. 1980. *Comic transformations in Shakespeare*. Londres: Methuen.
- Nicholson, Eric A. 1992. El teatro: imágenes de ella. *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. Georges Duby y Michèle Perrot. Madrid: Taurus. III. 311-333.
- Novak, Maximillian E. 1971. *William Congreve*. Nueva York: Twayne.
- Novak, Maximillian E. 1977. Margery Pinchwife's 'London Disease': Restoration Comedy and the Libertine Offensive of the 1670's. *Studies in the Literary Imagination* 10: 1-25.
- O'Barr, William M. y Bowman K. Atkins. 1980. "Women's language" or

- “powerless language”? *Women and Language in Literature and Society*. Ed. Sally McConell et al. Nueva York: Praeger. 93-110.
- Ogé, Frédéric. 1989. ‘All the World will be in the Park Tonight’: Seeing and Being Seen in Etherege’s *The Man of Mode*. *Restoration* 13: 86-94.
- Ortega y Gasset, José. 1985. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Salvat.
- Orwell, George. 1982. *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin.
- Palmer, D.J. (ed). 1994. *Comedy: Developments in Criticism*. Londres: MacMillan.
- Partridge, Eric. 1968. *Shakespeare’s Bawdy: A Literary and Psychological Essay and a comprehensive glossary*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Paz, Octavio. 1994. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral. 4ª ed.
- Pearson, Jacqueline. 1988. *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists, 1642-1737*. Nueva York: Harvester Wheatsheaf.
- Pedicord, Harry William. 1966. White Gloves at Five: Fraternal Patronage of London Theatres in the Eighteenth Century. *Philological Quarterly*, 45.1: 270-88.
- Peña-Marín, Cristina. 1993. Del amor y los desórdenes de la identidad. *Filosofía y sexualidad*. Ed. Fernando Savater. Barcelona: Anagrama. 2ª ed. 123-40.
- Perry, Henry Ten Eyck. 1925. *The comic spirit in Restoration Drama*. New Haven: Yale University Press.
- Persson, Agnes Valkay. 1975. *Comic character in Restoration drama*. La Haya: Mouton.
- Peters, Julie Stone. 1990. *Congreve, the Drama, and the Printed Word*. Stanford: Stanford University Press.
- Pirandello, Luigi. 1990. *Seis personajes en busca de autor*. Ed. Joaquín Espinosa Carbonell. Valencia: Universitat de València.
- Priestley, J.B. 1929. *English Humour*. Londres: Longman, Green and Co.
- Prior, Mary. (ed). 1985. *Women in English Society, 1500-1800*. Londres/Nueva York: Methuen.
- Purdie, Susan. 1993. *Comedy. The Mastery of Discourse*. Nueva York: Harvester Wheatsheaf.
- Richetti, John J. 1977. The Portrayal of Women in Restoration and Eighteenth-Century English Literature. *What Manner of Woman: Essays on English and American Life and Literature*. Ed. Marlene Springer. Oxford: Basil Blackwell. 65-97.
- Ricks, Christopher. (ed). 1971. *Sphere History of Literature in the English Language (English Drama to 1710, vol. 3)*. Londres: Barrie & Jenkins.
- Rigaud, Nadia J. 1980. La Femme chez Wycherley, prisonnière du regard

- d'autrui. *Caliban* 17 (Publications de l'Université de Toulouse): 45-56.
- Righter, Anne. 1965. William Wycherley. *Restoration Theatre*. Ed. J.R. Brown y Bernard Harris. Londres: Arnold. 71-92.
- Rodríguez Magda, Rosa M<sup>a</sup>. 1994. *Femenino fin de siglo: La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Rogers, K. M. 1961. Fatal Inconsistency: Wycherley and *The Plain Dealer*. *English Literary History* 28: 148-62.
- Rogers, K. M. 1972. *William Wycherley*. Nueva York: Twayne.
- Rolph, C.H. 1965. *Encuesta sobre la pornografía*. Barcelona: Seix Barral.
- Roper, Alan. 1971. *The Beaux' Stratagem: Image and Actions*. *Seventeenth-Century Imagery. Essays on Uses of Figurative Language from Donne to Farquhar*. Ed. Earl Miner. Berkeley: University of California Press. 169-86.
- Rose, Mary Beth. 1988. *The Expense of Spirit. Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rossi, Rosa. 1993. Instrumentos y códigos. La "mujer" y la "diferencia sexual". Introducción. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Coord. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos. 13-25.
- Rothstein, Eric y Frances Kavenik. 1988. *The Designs of Carolean Comedy*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Roussel, Roy. 1986. *The Conversation of the Sexes. Seduction and Equality in Selected Seventeenth- and Eighteenth-Century Texts*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rubinstein, Frankie. 1984. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*. Londres: Macmillan.
- Salvador, Vicent. 1984. *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*. València: Universitat de València.
- Santaemilia, José. 1996. Comedia inglesa, manuales galantes y conversación amorosa: Los textos femeninos cautivos en el siglo XVII. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris II: Funció didàctica i persuasió en la literatura*. Eds. Ferran Carbó, Evelio Miñano y Carmen Morenilla. Valencia: Universitat de València, 255-75.
- Santaemilia, José. (en prensa). The Discourse of Love in English Restoration Comedy: Ambiguity, Corruption and Sentimentality. Comunicación presentada al I Congreso Internacional de Estudios Ingleses: Pasado, presente y futuro. Almería, 19-25 de octubre de 1997.
- Saussure, Ferdinand de. 1985. *Curso de lingüística general*. Publ. por Charles Bally y Albert Sechehage, con la colab. de Albert Riedlinger. Barcelona: Planeta.
- Schneider, Ben Ross, Jr. 1971. *The Ethos of Restoration Comedy*. Urbana:

- University of Illinois Press.
- Sedgwick, G.G. 1967. *Of Irony, especially in Drama*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1984. Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne, and Male Homosocial Desire. *Critical Inquiry* 11: 226-45.
- Shafer, Yvonne. 1987. Restoration Heroines: Reflections of Social Change. *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 2: 38-53.
- Sharma, R.C. 1965. *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*. Londres: Asia Publishing House.
- Showalter, Elaine. 1982. Feminist Criticism in the Wilderness. *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: The University of Chicago Press. 9-36.
- Slade, Giles. 1992. The Two Backed Beasts: Eunuchus and Priapus in *The Country Wife*. *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research* 7.1: 23-34.
- Smith, John Harrington. 1948. *The Gay Couple in Restoration Comedy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Smith, John Harrington. 1948. Shadwell, the Ladies, and the Change in Comedy. *Modern Philology* 46: 22-33. Reimpr. *Restoration Drama. Modern Essays in Criticism*. Ed. John Loftis. Londres: Oxford University Press, 1966. 236-52.
- Smith, Philip M. 1985. *Language, the Sexes and Society*. Oxford: Blackwell.
- Smith, Winifred. 1964. *The Commedia dell'arte*. Nueva York: Benjamin Bloom.
- Spacks, Patricia Meyer. 1974. Ev'ry woman is at heart a Rake. *Eighteenth Century Studies* 8: 27-46.
- Spender, Dale. 1980. *Man Made Language*. Londres: Routledge Kegan & Paul.
- Spingarn, J. E. (ed). 1968. *Critical Essays of the Seventeenth Century*. 3 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- Srigley, Michael. 1988. The Lascivious Metaphor: The Evolution of the Plain Style in the Seventeenth Century. *Studia Neophilologica* 60: 179-92.
- Stanton, Domna C. (ed). 1992. *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Staves, Susan. 1982. A Few Kind Words for the Fop. *Studies in English Literature* 22: 413-28.
- Staves, Susan. 1979. *Players' Scepters. Fictions of Authority in the Restoration*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Stephens, John y Ruth Waterhouse. 1990. *Literature, language and change*. Londres: Routledge.
- Stoll, Elmer Edgar. 1934. The Beau Monde at the Restoration. *Modern*

- Language Notes* 49: 425-32.
- Stone, Lawrence. 1977. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Styan, J. L. 1971. *The dramatic experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, J. L. 1986. *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutherland, James R. 1957. *On English Prose*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tannen, Deborah. 1987. Remarks on Discourse and Power. *Power Through Discourse*. Ed. Leah Kedar. Norwood, N.J.: Alex Publishing Corporation. 3-10.
- Tannen, Deborah. 1994. *Gender and Discourse*. Nueva York: Oxford University Press.
- Thackeray, W.M. 1853. Lecture the Second: Congreve and Addison. *The English Humourists of the Eighteenth Century*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz. 53-102.
- Thomas, David. 1992. *William Congreve*. Londres: Macmillan.
- Thompson, Alan Reynolds. 1948. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*. Berkeley: University of California Press.
- Thompson, James Peter. 1980. Reading and Acting in *Love for Love*. *Essays in Literature* 7.1: 21-30.
- Thompson, James Peter. 1982. Lying and Dissembling in the Restoration. *Restoration* 6.1: 11-19.
- Thompson, James Peter. 1984. *Language in Wycherley's Plays: Seventeenth-Century Language Theory and Drama*. Alabama: University of Alabama Press.
- Thompson, Peggy Thompson. 1992. The Limits of Parody in *The Country Wife*. *Studies in Philology* 89.1: 100-114.
- Torrance, Robert M. 1978. *The Comic Hero*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Underwood, Dale. 1969. *Etherege and the Seventeenth Century Comedy of Manners*. Nueva York: Archon Books.
- Valle, Teresa del. 1993. La obscenidad como propuesta cultural. *La obscenidad*. Comp. Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Editorial. 141-56.
- Van Voris, William H. 1965. *The Cultivated Stance. The Design of Congreve's Plays*. Dublin: Dolmen Press.
- Varela, Julia. 1993. De las reglas de urbanidad a la ritualización y domesticación de las pulsiones. *Filosofía y sexualidad*. Ed. Fernando Savater. Barcelona: Anagrama. 2ª ed. 73-92.
- Velissariou, A. 1994. Gender and the Circulation of Money and Desire in

- Wycherley's *The Plain Dealer*. *Restoration* 18.1: 27-36.
- Vernon, P.F. 1962. Marriage of Convenience and the Moral Code of Restoration Comedy. *Essays in Criticism* 12: 370-87.
- Vernon, P.F. 1965. *William Wycherley*. Londres: Longmans, Green & Co.
- Vieth, David M. 1966. Wycherley's *The Country Wife*: An Anatomy of Masculinity. *Papers on Language and Literature* 2: 335-50.
- Violi, Patrizia. 1991. *El infinito singular*. Madrid: Cátedra.
- Wain, John. 1956. Restoration Comedy and its modern critics. *Essays in Criticism* 6: 367-85.
- Walpole, Horace. 1965. Thoughts on Comedy (*Works*, 1798). Reimpr. *Essays in Criticism* 15: 162-70.
- Weber, Harold. 1982. The Rake-Hero in Wycherley and Congreve. *Philological Quarterly* 61.2: 143-60.
- Weber, Harold. 1982. Horner and His 'Women of Honour': the Dinner Party in *The Country Wife*. *Modern Language Quarterly* 43.2: 107-20.
- Weber, Harold. 1986. *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Weigel, Sigrid. 1986. La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. *Estética feminista*. Ed. Gisela Ecker. Barcelona: Icaria. 69-98.
- Wertheim, Albert. 1986. Romance and Finance: The Comedies of William Congreve. *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition*. *Essays in Honor of Eugene M. Waith*. Ed. A.R. Braunmuller y J. C. Bulman. Londres/Newark: Association UPs/University of Delaware Press. 255-73.
- Wheatly, Christopher J. 1990. Romantic Love and Social Necessities: Reconsidering Justifications for Marriage in Restoration Comedy. *Restoration* 14.2: 58-70.
- Wheelwright, Philip. 1979. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa Calpe.
- Wildeblood, Joan y Peter Brinson. 1965. *The Polite World. A Guide to English Manners and Deportment from the Thirteenth to the Nineteenth Century*. Londres: Oxford University Press.
- Wilkinson, D. R. M. 1964. *The Comedy of Habit. An Essay on the Use of Courtesy Literature in a Study of Restoration Comic Drama*. Leiden: Universitaire Pers.
- Williams, Aubrey. 1962. The 'Fall' of China and *The Rape of the Lock*. *Philological Quarterly* 41: 412-25.
- Williams, Aubrey. 1968. Poetical justice, the contrivances of providence, and the works of William Congreve. *English Literary History* 35: 540-65.
- Williams, Aubrey. 1972. The 'Utmost Tryal' of Virtue and Congreve's *Love for Love*. *Tennessee Studies in Literature* 17: 1-18.

- Williams, Aubrey. 1977. Of "One Faith": Authors and Auditors in the Restoration Theatre. *Studies in the Literary Imagination* 10: 57-76.
- Williams, Edwin E. 1938. Furetière and Wycherley: 'Le Roman Bourgeois' in Restoration Comedy. *Modern Language Notes* 53: 98-104.
- Williams, Gordon. 1994. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. Londres: Athlone.
- Wilson, John Harold. 1928. *The influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama*. Columbus, Ohio: The Ohio State University Press.
- Wilson, John Harold. 1965. *A Preface to Restoration Drama*. Boston, Mass.: Harvard University Press.
- Wolper, Roy S. 1967. The Temper of *The Country Wife*. *Humanities Association Bulletin* 18: 69-74.
- Woolf, Virginia. 1929. Women and Fiction. Reimpr. *Collected Essays*. Londres: The Hogarth Press, 1966. II. 141-48.
- Woolf, Virginia. 1937. Congreve's Comedies. Reimpr. *Collected Essays*. Londres: The Hogarth Press, 1966. I. 76-84.
- Zavala, Iris M. 1993. Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Coord. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Madrid: Anthropos. 27-76.
- Zavala, Iris M. (coord). 1995. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española: Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Anthropos/ Comunidad de Madrid/ Dirección General de la Mujer/ Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Zimbaro, Rose A. 1961. The Satiric Design in *The Plain Dealer*. *Studies in English Literature* 1.3: 1-18.
- Zimbaro, Rose A. 1965. *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Zimbaro, Rose A. 1978. Imitation to emulation: "Imitation of nature" from the Restoration to the Eighteenth Century. *Restoration* 2.2: 2-9.
- Zimbaro, Rose A. 1981. Of Women, Comic Imitation of Nature, and Etherege's *The Man of Mode*. *Studies in English Literature* 21.3: 373-87.
- Zimbaro, Rose A. 1986. *A Mirror to Nature: Transformations in Drama and Aesthetics, 1660-1732*. Lexington: University Press of Kentucky.