

# **LA IMPORTÀNCIA DE SER FRANK**

**d'Oscar Wilde**

.....

**MATERIALS PEDAGÒGICS**  
**Teatre Nacional de Catalunya**

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a [serveieducatiu@tnc.cat](mailto:serveieducatiu@tnc.cat))

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *La importància de ser Frank* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre per què l'obra està escrita com està escrita. També hi trobareu materials gràfics relacionats amb l'escenografia i el vestuari del muntatge que podreu veure al TNC.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic, en què us pugueu sentir lliures per aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Som a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça [serveieducatiu@tnc.cat](mailto:serveieducatiu@tnc.cat) o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si us sembla que en aquest dossier que us proposem sobre *La importància de ser Frank* hi manquen materials o hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agrairem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional

## Índex

### L'autor

Notícia d'Oscar Wilde	pàg. 5
Aforismes	pàg. 10
La decadència de la mentida	pàg. 14
El espectáculo del armario y representación de la homosexualidad a principios de siglo	pàg. 15

### L'obra

Una vida entregada a l'art	pàg. 18
La importancia de llamarse Ernest	pàg. 20
Lady Windermere no es deia Nora	pàg. 30
Oscar Wilde y su teatro «frívolo»	pàg. 33
Oscar Wilde, autor de comedias	pàg. 37

### El muntatge

Maqueta de l'escenografia	pàg. 46
Figurins de vestuari	pàg. 47



## L'autor

### Notícia d'Oscar Wilde

Jordi Larios, Pròleg a *De profundis*

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde va néixer a Dublín el setze d'octubre de 1854. El seu pare, William Robert Wilde, era un metge eminent que, a més de practicar les seves especialitats —l'oftalmologia i l'otologia—, sobre les quals va publicar diverses obres, va saber trobar temps per escriure sobre arqueologia i folklore. La mare, Jane Wilde, era una nacionalista irlandesa que va exercir el seu dret a la fama amb uns quants volums de versos, avui justament oblidats. El segon de tres fills, Oscar Wilde, es va educar primer a la Portora Royal School d'Enniskillen, i després al Trinity College dublinès, on ni tan sols va arribar a fer els exàmens finals, ja que el 1874 va guanyar una *scholarship* per anar al Magdalen College de la Universitat d'Oxford. A la seva biografia de Wilde, Richard Ellmann explica que al Trinity College ja va començar a manifestar els trets més conspicuos del seu comportament posterior a Oxford: «L'afinitat amb els pre-rafaelites, la indumentària del dandi, la inclinació per l'hel·lenisme, una sexualitat ambigua i el menyspreu per la moralitat convencional».<sup>1</sup> A la universitat, Wilde va fer seus els postulats del moviment literari que es coneix amb el nom d'*Aestheticism*, que en realitat és una versió de la doctrina de «l'art per l'art» inspirada per Kant i filtrada per Théophile Gautier al pròleg de *Mademoiselle de Maupin*, doctrina que a Anglaterra s'associa sobretot a l'obra d'Algernon Swinburne i Walter Pater, que el 1873 havia publicat *Studies in the History of the Renaissance*, una obra que, com el mateix Wilde indica a *De Profundis*, el va influir considerablement. A més d'adoptar la posa de l'*aesthete* i cultivar els seus interessos, sembla que a Oxford Wilde també va contraure la sífilis a través d'una prostituta —almenys així ho explica Ellmann—, i que va treballar de valent o, en tot cas, força més del que aparentava, ja que el 1878 es va llicenciar en *Litterae Humaniores* (literatura grega i llatina, història i filosofia) amb la màxima nota. El que no va poder aconseguir a Oxford va ser una *fellowship* per quedar-se al Magdalen College. Tancada la via acadèmica, que si més no li hauria proporcionat uns ingressos regulars, encara que modestos, i una sòlida plataforma per llançar la seva carrera literària, el desembre de 1878 es va establir a Londres amb la intenció de donar-se a conèixer com més aviat millor entre els rics i poderosos. Això no li va costar gaire: la seva conversa intel·ligent i divertida, l'extravagància en el vestir, l'amistat amb belleses famoses i una intensa vida social que el portava a les festes de moda i a les estrenes teatrals, el van convertir en poc temps en un personatge molt conegut als cercles de la societat londinenca. S'ha dit que Lord Byron és la primera celebritat de l'època moderna, i potser no seria del tot exagerat pensar que a finals de la dècada de 1870 en Wilde ja hi havia l'embrió de la segona.

L'afició pel teatre li va fer concebre la idea d'escriure'n, i potser va ser conèixer i veure actuar Sarah Bernhardt el que finalment el va decidir. Sigui com sigui, el setembre de 1880 havia enllestit *Vera; or The Nihilists*, que el 1883 s'estrenaria a Nova York. Pocs mesos després (1881), va publicar el primer llibre, *Poems*, pagat per ell mateix, amb poemes que ja havien aparegut en revistes i altres d'inèdits. En general, la recepció no va ser gaire favorable, i se li va retreure la falta d'originalitat, retret que més tard W. H. Auden tornaria a formular en aquests termes: «Dels seus poemes, no n'ha sobreviscut cap, perquè estava totalment mancat d'una veu poètica pròpia i el que va escriure era una imitació de la poesia en general».<sup>2</sup> De totes maneres, la notorietat que havia adquirit com a figura prominent de l'*Aestheticism* li va servir perquè el productor Richard D'Oyly Carte el contractés com a conferenciant per fer una gira pels Estats Units, que va durar des de gener fins a mitjan octubre de 1882. D'Oyly Carte volia

<sup>1</sup> Oscar Wilde, Harmondsworth: Penguin Books, 1988, p. 32.

<sup>2</sup> «An Improbable Life», a *Forewords & Afterwords*, Londres: Falun nul l abcr, 1973, p. 321.

promocionar una òpera còmica, *Patience*, considerada una sàtira de l'esteticisme de Wilde, que en aquesta gira va parlar del que conceptuava com un renaixement de l'art anglès, que s'ha de relacionar sobretot amb l'interès per les arts decoratives propi de la segona meitat de l'època victoriana. La gira en qüestió va ser un èxit considerable, fins i tot econòmicament, i va estendre la seva fama a l'altre costat de l'Atlàntic. El gener de 1883, poc després d'haver tornat a Londres, on l'*Aestheticism* ja havia caigut en desús, es va embarcar cap a París amb el projecte d'acabar *The Duchess of Padua*, que havia començat a escriure l'any anterior. S'hi va estar fins al maig, i una de les persones que el van ajudar a instal·lar-s'hi i el van acompanyar va ser Robert Sherard, un dels seus futurs biògrafs. A París va acabar, efectivament, *The Duchess of Padua*, i a l'estiu d'aquest mateix any tornava a ser a Nova York per assistir a l'estrena de *Vera*, que va tenir lloc el vint d'agost. Les crítiques van ser adverses i l'obra es va retirar aviat. A França s'havia gastat els diners de la gira americana, i, malgrat la seva fama, el fracàs de *Vera* l'obligava a seguir donant conferències per guanyar-se la vida. El novembre es va prometre amb Constance Lloyd, amb qui es va casar el vint-i-nou de maig de 1884. Segons Auden, el matrimoni amb Constance «sens dubte va ser l'acte més immoral i potser l'únic de realment cruel de la vida de Wilde».<sup>3</sup> Auden creu que aleshores Wilde ja era conscient de la seva homosexualitat i que, per tant, va condemnar Constance a una situació que per força l'havia de fer infeliç. La societat victoriana només tolerava l'homosexualitat en la mesura que fos invisible, i Wilde ja havia provat de casar-se dues o tres vegades, sense fortuna. Sabia que era objecte de comentaris maliciosos i que el matrimoni li podia atorgar una «respectabilitat» molt convenient per obrir-se camí com a escriptor. Per dir-ho amb paraules d'Ellmann, sabia que «una dona el salvaria dels moralistes, i una de rica dels prestamistes».<sup>4</sup> Pel gener de 1885 el matrimoni es va traslladar a viure al número 16 de Tite Street, al barri londinenc de Chelsea. El naixement dels dos fills —Cyril (1885) i Vyvyan (1886)— li va plantejar amb més urgència la necessitat de disposar d'uns ingressos regulars. Per això es va dedicar a escriure ressenyes i, de novembre de 1887 fins a octubre de 1889, va dirigir una revista, *Woman's World*, destinada a un públic femení. En aquests moments ja portava una doble vida: el 1886 havia conegut Robert Ross a Oxford, que probablement va ser el primer dels seus amants i després un amic lleial i el seu marmessor literari.

A finals de la dècada de 1880, Wilde publica *The Happy Prince and Other Tales* (1888), el relat que porta per títol *The Portrait of Mr W. H.* (1889), i dos assaigs: «Pen, Pencil and Poison» (1889) i «The Decay of Lying» (1889), diàleg on presenta una versió més o menys revisada del seu esteticisme inicial. Els anys en què la seva estrella domina el firmament de la literatura anglesa són a punt d'arribar. Són pocs i coincideixen amb la primera meitat de l'última dècada del segle. Es pot dir que comencen el 1890, amb la publicació de *The Picture of Dorian Gray* a la *Lippincott's Monthly Magazine*. L'any següent, el 1891, publica dos llibres de relats —*Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* i *A House of Pomegranates*—, una col·lecció de quatre assaigs o diàlegs crítics —*Intentions*—, *The Picture of Dorian Gray* en forma de llibre, i l'assaig «The Soul of Man under Socialism», que, més que una apologia del socialisme, és una defensa de l'individualisme que encara es deixa llegir. Per acabar d'arrodonir l'any més prolífic de la seva carrera, escriu *Lady Windermere's Fan* —la primera de les seves comèdies de societat i l'obra que el va fer triomfar com a dramaturg— i bona part de *Salome*. Aquest any també es va estrenar *The Duchess of Padua* a Nova York, amb el títol de *Guido Ferranti*.

*The Picture of Dorian Gray* va provocar un gran escàndol, cosa que potser no va desagradar del tot a Wilde, ja que, tal com diu Lord Henry Wotton, un dels personatges de la novel·la, «només hi ha una cosa pitjor que el fet que es parli d'un, i és que no se'n parli». Ellmann sosté que tracta de l'*Aestheticism* per la via d'exposar-ne els perills, i recalca que «també és un dels

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p. 220.

primers intents d'introduir l'homosexualitat a la novel·la anglesa».<sup>5</sup> Alguns crítics van decretar que era un llibre avorrit i, sobretot, immoral. Wilde va reaccionar escrivint una sèrie d'aforismes, publicats el març de 1891, que constitueixen una mena de prefaci a la novel·la i, al mateix temps, una síntesi del seu credo estètic: «No hi ha llibres morals o immorals. Els llibres estan ben escrits o mal escrits, i prou»; «L'art no té mai cap utilitat», etc.

Amb la publicació de *The Picture of Dorian Gray* obté el reconeixement com a escriptor, però és un reconeixement tenyit per l'escàndol. En aquest sentit, no és pas estrany que la crítica a vegades n'hagi parlat com si fos el primer pas d'una trajectòria que havia de culminar en la ignomínia dels judicis i la condemna de 1895. I és precisament enmig de la polseguera aixecada per *The Picture of Dorian Gray* que a la vida de Wilde apareix Lord Alfred Douglas, que l'acompanyarà en aquesta trajectòria i serà un dels agents indiscutibles de la ignomínia final. Wilde va regalar un exemplar de la novel·la al poeta Lionel Johnson, que formava part del cercle de les seves amistats, i aquest el va deixar a Douglas, que era cosí seu. Douglas va quedar fascinat per la història de Dorian, i Lionel Johnson li va presentar l'autor.

Alfred Douglas —o Bosie, com li deia la família— era el tercer fill de John Sholto Douglas, novè marquès de Queensberry, un aristòcrata ric, amant de la cacera i la boxa (va inventar les regles que regeixen aquest esport i en va impulsar l'estratificació en diferents categories o pesos), que menyspreava el seu fill petit i practicava l'energumenisme d'una manera més o menys sistemàtica, tant en públic com en privat. Quan Wilde el va conèixer, Bosie tenia vint-i-dos anys i estudiava llengües clàssiques al Magdalen College. La seva relació, al principi superficial, es va intensificar a la primavera de 1892, en demanar-li Douglas que l'ajudés a resoldre un xantatge de què era víctima a causa d'una carta comprometedora. Wilde es va desplaçar a Oxford i va deixar la qüestió en mans del seu advocat, que va recuperar la carta pagant. Es va enamorar de Douglas i a l'octubre va conèixer Lady Queensberry, la seva mare, que li va advertir que Bosie era una persona molt vanitosa i tenia les mans foradades. Wilde, que també era vanitos i mai no va mirar prim amb els diners, de moment no en va fer cas, tot i que no va trigar gaire a adonar-se de fins a quin punt Lady Queensberry tenia raó. Douglas, que era molt car de mantenir, es va entestar a dependre econòmicament de Wilde, i ho va aconseguir. D'altra banda, a Wilde tampoc no li va costar gaire comprovar que, a més de ser una càrrega des del punt de vista econòmic, el seu amant tenia un geni ferotge i una tendència sorprenent a organitzar escenes violentes amb qualsevol pretext. Sembla que el sexe va ser un factor més aviat secundari a la seva relació. Però el que sí que va ser important per Wilde és que Douglas l'introduís en el món de la prostitució masculina. Tal com assenyala Auden, fins aleshores tots els afers de Wilde havien estat amb gent de la seva pròpia classe social, és a dir, molt poc perillosos. Però freqüentant nois que es prostituïen per diners s'exposava que el xantatgessin, que és el que el 1893 li va passar amb Alfred Wood, un tipus a qui Douglas havia regalat roba que li sobrava sense advertir que hi havia unes cartes de Wilde a les butxaques. Wilde va poder recuperar totes aquestes cartes menys una, que més tard aniria a parar a les mans de Queensberry. Per desactivar el perill d'un possible xantatge, se'n va fer una versió en francès que es va publicar a *Sprit Lamp*, revista que Douglas dirigia a Oxford.

Wilde sabia que l'amistat amb Douglas no li feia cap bé i va intentar trencar-hi en diverses ocasions. Segurament la primera va ser el 1893, a Goring-on-Thames, on havia llogat una casa a instàncies de Douglas. Però aquest va saber fer-se perdonar. Una altra temptativa de desempallegar-se'n coneguda es va produir a finals d'estiu d'aquest mateix any, quan Douglas se li va enfurismar perquè no havia volgut acceptar la seva traducció anglesa de *Salome*, obra que Wilde havia escrit en francès. En aquest cas va ser la intervenció d'una tercera persona, possiblement Robert Ross, el que va impedir la ruptura. Conscient que Douglas, que ni tan sols

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 300.

s'havia presentat als exàmens finals de la llicenciatura, només perdia el temps, el novembre de 1893 Wilde va escriure a la seva mare perquè l'enviés a l'estranger, concretament a Egipte, amb l'esperança d'encabir-lo al servei diplomàtic. Douglas estava d'acord amb aquesta maniobra epistolar i, de fet, tenia una raó prou poderosa per voler desaparèixer una temporada d'Anglaterra, ja que ell, Robert Ross i el mateix Wilde havien dormit amb un noi de setze anys que estava en una escola per nois de Bruges, i el seu pare, un coronel de l'exèrcit, se n'havia assabentat i no li havia fet gaire gràcia. Poc abans de marxar cap a Egipte es va tornar a barallar amb Wilde, que va fugir a París, deixant una adreça falsa, i només va accedir a reconciliar-se perquè Douglas l'amenaçava a cancel·lar el viatge. Quan el va tenir a Egipte, Wilde es va negar a contestar les seves cartes i Douglas va recórrer a la seva mare i a la mateixa Constance Wilde perquè intercedissin. A petició de la seva dona, el març de 1894 Wilde li va enviar un telegrama afirmant que passaria mesos sense veure'l ni escriure-li. En rebre'l, Douglas va marxar cap a París, on l'esperava una carta de Wilde confirmant que no el volia veure. Douglas va respondre amb un telegrama llarguíssim en què donava a entendre que si no canviava de parer se suïcidaria. Davant d'això, Wilde, que no ignorava que a la família de Douglas ja hi havia hagut algun suïcida, va cedir, i la reconciliació es va efectuar a París.

L'u d'abril de 1894, quan acabaven de tornar a Londres, el marquès de Queensberry, assabentat dels rumors que corrien sobre l'afer, els va veure dinant al Café Royal. En arribar a casa va escriure al seu fill demanant-li que posés fi a aquesta amistat. Bosie, que detestava el seu pare, va replicar amb un telegrama impertinent. Era la primera escaramussa d'una guerra familiar que, encara que en principi no tenia res a veure amb Wilde, el va arruïnar en tots aspectes. A finals de maig ja va creure prudent consultar l'advocat C.O. Humphreys sobre l'actitud del marquès, que havia amenaçat el seu fill d'organitzar un escàndol públic si no trencava amb el seu company. De fet, el trenta de juny Wilde va rebre una visita inesperada i molt poc cordial de Queensberry, visita que després descriuria a *De Profundis* i que tenia per finalitat allunyar-lo de Bosie. Però no es va deixar intimidar i la visita va ser inútil, de manera que pare i fill van continuar intercanviant amenaces i provocacions, fins al punt que Douglas corria amb una pistola per defensar-se d'una possible agressió del marquès. L'agressió no es va produir, però un dia la pistola se li va disparar en un restaurant, el Berkeley, i va causar la commoció pròpia del cas.

A Wilde encara se li va presentar una altra oportunitat per escapar-se de la follia dels Douglas. Va ser després d'un episodi lamentable que li va tocar viure a l'octubre de 1894, a Brighton. Douglas va caure malalt en un hotel d'aquesta ciutat i el va vetllar amb l'afecte que es desprèn del que explica a *De Profundis*. Quan es va haver recuperat, va ser Wilde qui va caure malalt, i Douglas no sols se'n va desentendre, sinó que el va tractar amb una brutalitat inexplicable. Però quan Wilde va arribar a Londres i es disposava a comunicar a Queensberry, a través d'un advocat, que havia pres la decisió de no tornar a veure mai més el seu fill, es va assabentar de la mort de Francis, vescomte de Drumlaring, el germà gran de Bosie, en circumstàncies més aviat obscures. Drumlaring era secretari de Lord Rosebery,aleshores Ministre d'Afers Exteriors, i la premsa va presentar la seva mort com a conseqüència d'un accident de caça, tot i que és molt probable que s'hagués suïcidat per por d'un possible escàndol a causa de la seva relació íntima amb el Ministre. Queensberry ho sospitava, això, i es va acabar de convèncer de la necessitat de separar Bosie de Wilde. Però la mort de Drumlaring va fer que Wilde tornés a perdonar Douglas, i a Queensberry se li va ocórrer desacreditar-lo públicament la nit del catorze de febrer de 1895, en què s'estrenava *The Importance of Being Earnest*. Wilde ho va saber per casualitat i va frustrar la iniciativa del marquès.

El que va posar en marxa la sèrie de tres judicis que van determinar la caiguda de Wilde va ser una targeta que Queensberry li va deixar a l'Albermale Club acusant-lo de ser homosexual, o,

més exactament, de fer-ho veure. Sembla que el primer impuls de Wilde va ser marxar a París, però el propietari de l'hotel on s'estava l'hi va impedir, ja que en aquells moments no tenia prou diners per pagar la factura. Almenys aquesta és la seva versió, que Ellmann corrobora, encara que si realment hagués volgut marxar ho hauria pogut fer. Mal aconsellat per Douglas, que va manifestar que la seva família estaria disposada a fer-se càrrec de les despeses legals, l'u de març de 1895 va denunciar el marquès per difamació, i Queensberry va ser arrestat. El tres d'abril, en començar el primer judici, Queensberry disposava de proves més que suficients per demostrar que Wilde havia mantingut relacions sexuals amb uns quants nois. Alguns amics van recomanar a Wilde que ho deixés córrer i retirés la denúncia, però Douglas, entestat a combatre el seu pare, l'atiava, i la perspectiva de l'exili no era gaire temptadora. Aquest primer judici va acabar amb l'absolució de Queensberry i un capgirament de la situació, ja que al segon i al tercer va ser Wilde qui es va asseure al banc dels acusats, juntament amb Alfred Taylor, que regentava un prostíbul masculí. Al segon judici el jurat va ser incapaç d'arribar a un veredict, i se'n va fer un tercer, que va acabar amb una sentència de dos anys de presó, la màxima pena prevista per la Criminal Amendment Act, una llei de 1885 que criminalitzava l'homosexualitat masculina. Després del tercer judici, Wilde va passar per les presons de Newgate, Holloway, Pentonville, Wandsworth i, finalment, va ser traslladat a la cel·la C.3.3 de la presó de Reading. Van ser dos anys de misèries, físiques i de tota mena, incloent-hi la bancarrota, la mort de la seva mare i la cessió de la custòdia dels fills, a qui ja no veuria més. Enmig de la desgràcia, el nomenament de J. O. Nelson com a director de la presó de Reading va significar una millora de les seves condicions de vida. El predecessor de Nelson li havia limitat molt l'activitat epistolar, però Nelson s'hi va mostrar més benèvol i va consentir que tingués ploma i paper de forma permanent. És per això que, entre gener i març de 1897, va poder escriure *De Profundis*, que és una carta adreçada a Bosie i motivada pel silenci d'aquest davant la negativa de Wilde a deixar-se dedicar un volum de poemes. En aquesta carta, que és l'únic document autobiogràfic que va escriure, Wilde dissectiona l'amistat amb Douglas i explica el viatge al fons de si mateix a què el va empènyer el descobriment del dolor. En acabar-la, va intentar enviar el manuscrit a Robert Ross, amb les instruccions sobre el que calia fer, però Ross només va rebre les instruccions, ja que el règim de la presó no permetia la tramesa de documents escrits pels reclusos. El dinou de maig de 1897, quan va recuperar la llibertat, Wilde es va endur el manuscrit, i l'endemà el va entregar a Ross, que l'esperava al moll de Dieppe, la ciutat on va començar l'exili amb el nom fals de Sebastian Melmoth. Obeint la voluntat de Wilde, Ross va fer copiar el manuscrit i enviar una còpia a Douglas, que, pensant-se que era l'única, la va destruir. El 1905 Ross en va fer una edició pòstuma —Wilde havia mort el 1900 a París— i abreujada, i el 1909 va deixar el manuscrit, dins un sobre segellat, al Museu Britànic, estipulant que no s'havia d'obrir fins al cap de seixanta anys. Però els fragments que havia suprimit a l'edició de 1905, que feien referència a Douglas, es van conèixer en un judici de 1913 en el qual aquest feia de part demandant. Va ser a causa d'aquest judici que Douglas en va obtenir una segona còpia, i va decidir publicar-la als Estats Units, afegint-hi els seus comentaris. Ross va actuar amb rapidesa i ho va evitar enviant una altra còpia als Estats Units i fent-ne imprimir setze exemplars a corre-cuita per assegurar el *copyright*. Després de la mort de Ross (1918), aquesta còpia va passar a mans de Vyvyan Holland, el fill petit de Wilde, que la va publicar el 1949, quan Douglas ja era mort. Tothom va creure que es tractava d'una reproducció fidel del manuscrit, però en realitat contenia nombrosos errors i hi faltaven diversos fragments. Finalment, Rupert Hart-Davies va publicar-ne la versió definitiva a *The Letters of Oscar Wilde* (1962). *De Profundis* és l'última obra en prosa de Wilde, que després de complir la condemna només va escriure *The Ballad of Reading Gaol*. I és que del Wilde prolífic que just abans de celebrar-se els judicis seduïa el públic de Londres amb la representació simultània de *An Ideal Husband* i *The Importance of Being Earnest*, només en quedava l'ombra.

## Aforismes

Oscar Wilde, dins *L'ànima de l'home* (traducció de Joan Solé)

### UNES QUANTES MÀXIMES PER A LA INSTRUCCIÓ DELS MASSA EDUCATS

L'educació és admirable. Però cal recordar de tant en tant que res del que val la pena saber no es pot ensenyar.

L'opinió pública només existeix on no hi ha idees.

Els anglesos sempre degraden les veritats a la condició de fets. Quan una veritat esdevé un fet perd tot el seu valor intel·lectual.

És ben trist que avui dia hi hagi tan poca informació inútil.

L'únic vincle que ens queda ara com ara a Anglaterra entre la literatura i el teatre és l'entrada de l'obra.

A l'antiguitat, els llibres els escrivien els homes de lletres i els llegia el públic. Avui dia els escriu el públic i no els llegeix ningú.

Moltes dones són tan artificioses que no tenen cap sentit artístic. Molts homes són tan naturals que no tenen cap sentit de la bellesa.

L'amistat és molt més tràgica que l'amor. Dura més.

El que resulta anormal en art té unes relacions normals amb l'art. És l'únic de la vida que té relacions normals amb l'art.

Un motiu que sigui bell en si mateix no suggereix res a l'artista. Li manca imperfecció.

L'únic que l'artista no pot veure és l'obvi. L'únic que el públic veu és l'obvi. Se'n segueix la crítica del periodista.

L'art és l'única cosa seriosa del món. I l'artista és l'única persona que no és mai seriosa.

Per ser medieval de debò caldria no tenir cos. Per ser modern de debò caldria no tenir ànima. Per ser grec de debò caldria no tenir roba.

El dandisme és l'afirmació de l'absoluta modernitat de la bellesa.

L'únic que pot consolar de la pobresa és l'extravagància. L'únic que pot consolar de la riquesa és l'economia.

No s'hauria d'escoltar mai. Escoltar és una mostra d'indiferència als oients.

Fins i tot el deixeble pot fer servei. S'està dret darrere el nostre tron, i en el nostre moment d'èxit ens xiuxiueja a l'orella que, al cap i a la fi, som immortals.

Tenim les classes criminals tan a prop que fins i tot la policia les pot veure. Les tenim tan lluny que només el poeta les pot comprendre.

Els estimats dels déus es fan joves.

#### **FRASES I FILOSOFIES PER A ÚS DELS JOVES**

El primer deure de la vida és ser tan artificiosos com es pugui. El segon encara no l'ha descobert ningú.

La maldat és un mite que s'ha inventat la bona gent per explicar l'estrany atractiu d'altres persones.

Si els pobres només tinguessin perfils no seria gens difícil resoldre el problema de la pobresa.

Els que veuen alguna diferència entre el cos i l'ànima no tenen ni una cosa ni l'altra.

Un trau de botó ben fet de debò és l'únic vincle entre l'art i la naturalesa.

Les religions moren quan se'n demostra la veritat. La ciència és el registre de les religions mortes.

Els distingits contradiuen els altres. Els savis es contradiuen ells mateixos.

Res del que passa en realitat no té cap importància.

L'avorriment és la majoria d'edat de la serietat.

En totes les qüestions secundàries, l'essencial és l'estil, no la sinceritat. En totes les qüestions principals, l'essencial és l'estil, no la sinceritat.

Si dius la veritat segur que tard o d'hora t'enxampen.

El plaer és l'únic que hauria de justificar la vida. Res no envelleix com la felicitat.

L'única esperança de perdurar a la memòria de les classes comercials és no pagar les factures.

Cap delictes no és vulgar, però tota vulgaritat és un delictes. La vulgaritat és la conductora dels altres.

Només els superficials es coneixen a si mateixos.

Els temps és una pèrdua de diners.

Caldria ser en tot moment una mica inversemblant.

Els bons propòsits tenen sempre una qualitat fatal. Invariablement es fan massa aviat.

L'única manera de compensar una ocasional elegància excessiva és observar sempre una educació excessiva.

Ser prematur és ser perfecte.

Qualsevol preocupació per les idees sobre el bé i el mal revela una aturada del desenvolupament intel·lectual.

L'ambició és l'últim refugi del fracassat.

Una veritat deixa de ser vertadera quan hi creu més d'una persona.

Als exàmens, els ximpls fan preguntes que els savis no poden respondre.

La vestimenta grega era essencialment inartística. Res no hauria de revelar el cos tret del cos.

Cal ser una obra d'art o bé dur una obra d'art.

Només les qualitats superficials duren. La natura més profunda de l'home s'endevina de seguida.

La laboriositat és l'origen de tota lletjor.

Les èpoques viuen a la història a través dels seus anacronismes.

Només els déus tasten la mort. Apol·lo ha passat, però Jacint, a qui els homes diuen que va assassinar, continua viu. Neró i Narcís són sempre amb nosaltres.

Els vells s'ho creuen tot; els de mitjana sospiten de tot; els joves ho saben tot.

El requisit de la perfecció és l'ociositat; l'objectiu de la perfecció és la joventut.

Només els grans mestres de l'estil aconseguen ser obscurs.

Hi ha una cosa tràgica en la quantitat enorme de joves anglesos que avui dia emprenen la vida amb un tarannà perfecte i acaben adoptant una professió útil.

Estimar-se un mateix és el principi d'un amor vitalici.

#### **PREFACI A «EL RETRAT DE DORIAN GRAY»**

L'artista és el creador de coses belles.

Revelar l'art i amagar l'artista és l'objectiu de l'art.

El crític és qui sap traduir a una altra forma o a un nou material la seva impressió de les coses belles.

Les formes més nobles i més baixes d'exercir la crítica són una modalitat de l'autobiografia.

Els que troben significats lletjos en coses belles són corruptes sense encant. Els que troben significats bells en coses belles són els cultes. Per aquests hi ha esperança. Són els elegits aquells que només veuen bellesa en coses belles.

No hi ha llibres morals ni immorals. Els llibres estan ben escrits o mal escrits, i prou.

L'hostilitat que el segle XIX té al realisme és la ràbia de Caliban en veure's el rostre en un mirall. L'hostilitat que el segle XIX té al romanticisme és la ràbia de Caliban en no veure's el rostre en un mirall.

La vida moral de l'home pertany als motius de l'artista, però la moralitat de l'art consisteix en l'ús perfecte d'un mitjà imperfecte.

Cap artista no desitja demostrar res. Fins i tot les coses certes, es poden demostrar.



Cap artista no té preferències ètiques. Una preferència ètica en un artista és una imperdonable afectació estilística.

Cap artista no és mai morbós. L'artista ho pot expressar tot.

El pensament i el llenguatge són per a l'artista instruments d'un art. El vici i la virtut són per a l'artista materials d'un art.

Des del punt de vista de la forma, el model de totes les arts és l'art del músic. Des del punt de vista del sentiment, el model és l'ofici de l'actor.

Tot art és alhora superfície i símbol. Els que passen sota la superfície assumeixen un risc. Els que llegeixen el símbol assumeixen un risc.

És l'espectador, i no la vida, que l'art reflecteix de debò.

La diversitat de parers sobre una obra d'art demostra que l'obra és nova, complexa i vital. Quan els crítics discrepen, l'artista està d'acord amb si mateix.

Podem perdonar a un home que faci res útil sempre que no ho admiri. L'única justificació d'una cosa inútil és que l'admirem amb intensitat.

Tot art és inútil.

### La decadència de la mentida

Oscar Wilde, dins *L'ànima de l'home* (traducció de Joan Solé)

**CYRIL:** (*entrant de la terrassa per la finestra oberta*) Estimats Vivian, no t'enclaustris tot el dia a la biblioteca. Fa una tarda esplèndida de debò. L'aire és exquisit. Hi ha suspesa una boirina sobre els boscos que és com el borrim morat que envolta la pruna. Anem a jeure a la gespa i a fumar cigarrets i fruitar la natura.

**VIVIAN:** Fruitar la natura! M'alegro de poder dir que he perdut del tot aquesta facultat. Ens diuen que l'art ens fa estimar la natura més que no l'estimàvem abans, que ens revela els seus secrets, i que després d'un estudi atent de Corot i Constable hi veiem coses que havien quedat fora de la nostra observació. L'experiència em diu que, com més estudiem l'art, menys cas fem de la natura. El que de veritat ens revela l'art és la falta de pla de la natura, les seves singulars barroeries, l'extraordinària monotonia, la condició absolutament inacabada. La naturalesa té bones intencions, és clar, però, com va dir Aristòtil molt temps enrere, no les pot portar a la pràctica. En mirar un paisatge no puc sinó veure-hi tots els defectes. Però per a nosaltres és una sort que la natura sigui tan imperfecta, perquè d'altra manera no existiria l'art. L'art és la nostra protesta resolta, l'intent valerós d'ensenyar a la natura el lloc que li correspon. Quant a la varietat infinita de la natura, és un pur mite. No es troba a la natura mateixa. Rau a la imaginació, o a la fantasia, o a la ceguesa cultivada de l'home que la contempla.

[...]

**CYRIL:** ¿T'oposes a la modernitat de la forma, doncs?

**VIVIAN:** Sí. És un preu enorme per un resultat molt magre. La pura modernitat de la forma és sempre una mica vulgaritzadora. No pot evitar-ho. El públic s'imagina que, estant interessat en l'entorn immediat, l'art també hauria d'interessar-s'hi i prendre'l com a tema. Però el sol fet que el públic s'interessi per aquestes coses les torna inadequades com a matèria artística. L'únic bell, com va dir algú, és el que no ens incumbeix. Tot el que ens resulta útil o necessari o ens afecta d'alguna manera, sigui amb plaer o amb dolor, o suscita amb força la nostra adhesió o forma una part fonamental del medi en què vivim queda fora de la legítima esfera de l'art. Hauríem de ser si fa no fa indiferents al tema de l'art. Com a mínim, hauríem d'estar-nos de tenir preferències, prejudicis, tendències partidistes de qualsevol mena. És precisament perquè Hècuba no té res a veure amb nosaltres, que les seves tribulacions constitueixen un motiu tràgic tan admirable.<sup>6</sup> [...] Fes-me cas, estimat Cyril, la modernitat de la forma i la modernitat del tema són un error complet i absolut. Hem pres la lliurea de l'època per la túnica de les muses, i passem els dies als carrers sòrdids i als espantosos barris perifèrics de les nostres vils ciutats quan hauríem de ser al mont amb Apol·lo. Sens dubte som una espècie degradada i hem venut el dret de primogenitura per un plat de fets. [...]

---

<sup>6</sup> Referència a *Hamlet* II.ii.540: «Què és Hècuba per a ell i ell per a Hècuba, que l'hagi de plorar d'aquesta manera? »

## El espectáculo del armario y representación de la homosexualidad a principios de siglo

Alberto Mira, dins *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*

Los juicios de Wilde son el momento que marca contundentemente el triunfo de la nueva homofobia: hay un antes y un después de la condena a dos años de trabajos forzados. Recordemos que fue Wilde quien llevó a juicio al Marqués de Queensberry acusándolo de calumnia cuando éste le llamó «sodomita». En aquel momento se encontraba en la cumbre de su triunfo, se sentía adorado por el público y la sociedad londinense tras el estreno de *La importancia de llamarse Ernesto*. Estaba seguro de ganar el pleito. Pero no sólo perdió, sino que tras el primer juicio fue citado para un segundo: esta vez el demandante era Queensberry, amparado en una ley relativamente reciente (la «Enmienda Labouchere», de 1885) que castigaba las relaciones sexuales entre hombres y que hasta entonces se había aplicado de manera restringida, quizá porque se consideraba que la homosexualidad era un asunto demasiado desagradable como para salir a la luz. Entre el primer proceso y el segundo, Wilde tuvo la oportunidad de escapar a Francia, pero quizás la arrogancia le cegó: seguía sin llegar a creer que se le pudiera condenar por un comportamiento que precisamente le había llevado a la cima del éxito social.

Una vez que el escándalo irrumpe de manera espectacular en la escena pública ya nada será lo mismo. Los juicios de Wilde confirman que la homofobia legal iba en serio y que nadie estaba a salvo. El castigo no se limitaría a prostitutas, chaperos o individuos sorprendidos con las manos en la masa por el exceso de celo de un agente de la autoridad. Ahora se convertía en un asunto de moral pública. El entramado conceptual que se había construido en torno a la categoría de homosexualidad adquiere gran vitalidad, la maquinaria homofóbica se pone en marcha, la homosexualidad abandona los discursos especializados y se convierte en un tema público. Al escándalo de Wilde siguieron otros (el príncipe Eulenburg, el industrial Krupp), pero sobre todo afectó a la actitud de quienes nunca se verían en el banquillo. El juicio de Wilde tuvo una función disuasoria, mucho más contundente y de mayor alcance que la pena de cárcel o el deshonor.

Cuando, tras dos años de miseria y enfermedades, abandona el penal de Reading, su vida como personaje público ha acabado. Trampeará durante algunos años, aceptará dinero de su mujer a cambio de desaparecer, se establecerá en Normandía y luego en París, dará sablazos, pedirá ayuda, pero el pedestal que le había sostenido ya no existía. A pesar de su gran dignidad, el Wilde de los últimos años es un hombre patético que servirá para ilustrar los estragos de la homofobia.

A partir de estos contextos y de las propias palabras de Wilde, especialmente en *De profundis* podemos reconstruir con cierto grado de especificidad lo que la homosexualidad significó para Wilde y de ahí podemos leerla más claramente en sus escritos. Sabemos por ejemplo que, si bien no fue exactamente un rebelde, tampoco hizo grandes esfuerzos por ocultarse. Durante los años noventa, especialmente tras su éxito como dramaturgo, fue, de hecho, más que obvia, hasta el punto de que algunos amigos le volvieron la espalda y algunos conocidos dieron en evitarle. Sabemos que con mostrarse al mundo como homosexual el autor no defendía otra causa que la de la individualidad. Sin embargo, algunos elementos de esta afirmación de una identidad homosexual resultan apropiables por el movimiento gay, incluso hoy en día. Algunas expresiones de la individualidad eran más tolerables que otras.

El gran error de Wilde consistió en minusvalorar la fuerza de la homofobia en su entorno y creer que no se atreverían a dirigirla contra él. O quizá estaba en lo cierto y, como señala en la epístola a Lord Alfred, su orientación sexual en el fondo no tuvo que ver nada con su caída: se empleó en su contra cuando osó llevar a juicio a un miembro de la aristocracia, él, que no era más que un irlandés de clase media.

En cualquier caso, no hay duda de que la homofobia tuvo un papel importante en su encarcelamiento: cuando hace falta injuriar, encarcelar o sumir a alguien en la desgracia, la homofobia, como dice Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay*, está ahí y es siempre perfectamente utilizable. La injuria, como hemos visto, no se detiene ante detalles irrelevantes o pruebas: consistentemente se ha lanzado contra casos sobre los que existe menos evidencia, como Azaña o José Antonio. Que lo que realmente les hacía incómodos como individuos fuera otra cosa es irrelevante. Lo importante es que en su fuerza de injuria, la homofobia siempre parece el proyectil más utilizable.

Wilde se convertiría pronto en una de las figuras recurrentes en la retórica de la injuria. Pero a esta imagen pronto se superpone otra relacionada con su leyenda oscura. De hecho, el adjetivo «wildiano» o «wildeano» se emplea de manera recurrente para insinuar «anomalías» sexuales. Lo emplea consistentemente Cansinos en *La novela de un literato*. Wildeanas, por ejemplo, son las novelas *El ángel de Sodoma* y *Pasión y muerte del cura Deusto*, dos libros totalmente distintos en presupuestos y forma. Wildeano es Benavente, Retana y Pedro de Répide, pero también Baeza, traductor del dramaturgo irlandés e incluso Isaac Muñoz, escritor que se distingue por una narrativa orientalista tremendamente kitsch pero esencialmente heterosexual y en quien, según su biógrafa reciente, el homoerotismo no era más que una pose. En varios casos, por otra parte, se trata de separar la paja del grano, como sucede con las declaraciones de Unamuno. Pío Baroja, menos tolerante, no simpatizó con el escritor ni siquiera después de su encarcelamiento. Wilde se emplea para hacer visible la homosexualidad de Benavente, de Hoyos o de Répide.



## L'obra

## Una vida entregada a l'art

Victòria Camps, pròleg a *La importància de ser Frank*

Les contradiccions i les paradoxes nodreixen tota l'obra d'Oscar Wilde. També la mentida, però no ens equivoquem: entesa com antirealisme. Estem en l'àmbit de la ficció on tot brolla de la imaginació. *La importància de ser Frank* és una paròdia extrema d'aquesta tendència que va fer del seu autor un dels homes més irreverents, anticonvencionals, sarcàstics i temuts de l'univers literari del seu temps. La seva va ser una literatura intempestiva, iconoclasta, lúdica. Com va escriure Jorge Luis Borges: «Oscar Wilde fue un *homo ludens*. Jugó con el teatro, *La importància de llamarse Ernesto* o, como quiere Alfonso Reyes, *La importància de ser severo*, es la única comedia del mundo que tiene el sabor del champagne».

Amant de l'art i exigent amb l'artista, va albirar la idea que al principi era l'art, tot capgirant la creença que la vida imita l'art per defensar exactament el contrari: «Per paradoxal que sembli [...] no és tan cert que la vida imita l'art com que l'art imita la vida». L'art és independent: imaginació, creació, ficció pura, s'alimenta des de dintre i s'expressa a si mateix. De tal manera que l'artista no ha de sortir del món artístic per aprendre el seu ofici, sinó explorar més i més les virtualitats de l'artifici que produeix. És per això que la mentida passa a ser un valor cabdal en la moral que guia l'artista, perquè «mentir, dir coses boniques i falses, aquest és el vertader objectiu de l'art». L'esplèndid assaig de Wilde sobre *La decadència de la mentida* va ple de frases com aquesta, totes de la màxima incorrecció política. Vegem-ne unes quantes sortides d'un ingeni inexhaurible i admirable: «En literatura ens agrada la distinció, l'encant, la bellesa i el poder imaginatiu. El relat dels fets i gestes de les classes baixes ens torba, ens fastigueja»; «Cap gran artista veu les coses tal com són en realitat. Si les veiés així deixaria de ser un artista». «Els únics personatges reals són els que no han existit mai; i si un novel·lista és tan mediocre com per prendre els seus herois directament de la vida, almenys, ha de dir que són creacions seves i no lloar-los com si fossin còpies».

Des del joc de paraules del títol, *The Importance of Being Ernest*, impossible de traduir-lo a qualsevol llengua sense espatllar-lo, tota l'obra transcorre al voltant d'una impostura feliç, ja que finalment deixa de ser-ho. Com passa en les millors «comèdies d'emboïcs», aquesta és summament hàbil en enredar i desenredar, sempre amb la intenció que el públic no deixi de somriure. L'impostor John s'adona al capdavall que ha fet el contrari del que volia: «s'ha passat tota la vida dient la veritat i només la veritat», sense saber-ho!

Trivialitzar el que és seriós i tractar el que és seriós amb trivialitat és l'objectiu que Wilde manté en el punt de mira. *La importància de ser Frank* és la representació perfecta d'aquesta filosofia que es ratifica explícitament en el subtítol (sorprenentment desaparegut de la traducció catalana): *A trivial Comedy for Serious People*. Quines són les coses serioses que cal trivialitzar? Els costums, la moral burgesa, les convencions al voltant del matrimoni i les diferències de classe tan arrelades en la societat anglesa vuitcentista, victoriana, on cadascú sabia quin era el seu lloc al món, els rics menjaven sandvitxos de cogombre i els pobres pastís de ronyons. La sàtira independent i lliure de Wilde carrega contra les formalitats d'una burgesia que detesta. Sabia que per formar part d'una classe social no era suficient tenir propietats; calia aprendre a fingir, comprometre's i conformar-se amb la manera de ser establerta. Jugar a ser John o Frank, *bunburying*, la paraula inventada per Algernon per fer veure que és una altra persona, l'atractiu de viure una doble vida, li serveixen per dir, lluny de tota solemnitat i transcendència, que en el món de l'art qui compta és el creador, que no hi ha culpa ni pecat,

que la frivolitat és la norma, que l'estil importa més que la sinceritat. *Manners before morals*, li diu Lady Eryllyne a Mr. Windermere: sobretot no perdem les formes!

Wilde va experimentar en carn pròpia tota la crueltat de la moral burgesa. S'ha dit que amb *La importància de ser Frank* va riure per última vegada. Tres mesos després de l'estrena, el 25 de maig de 1895, va ser declarat culpable per *gross indecency*, segons la legislació de l'època. Va ser condemnat a dos anys de presó i a treballs forçats, que va complir íntegrament. La condemna va marcar el fi de la seva popularitat artística. L'èxit d'aquesta darrera obra havia estat aclaparador. Com va reconèixer Lord Alfred Douglas, el pare del qual va promoure tota l'acusació contra Wilde, «*La importància de ser Frank* va donar més diners i més glòria a Wilde que cap altra de les seves obres».

Ha dit Italo Calvino que els clàssics són autors que es rellegeixen, i que en cada lectura ens sorprenen amb quelcom inesperat i inèdit. Wilde està considerat el promotor de la comèdia moderna que acaba amb els melodrames vulgars que omplien els teatres britànics. El que fa de Wilde un clàssic, però, és que el seu teatre no ha perdut l'aroma de modernitat. Els temps i les societats canvien, la hipocresia d'avui no és la de la burgesia vuitcentista, ni tan sols sabem si encara som burgesos. Però el cinisme i la singularitat que presenten els personatges de Wilde serveixen igualment per trivialitzar i ridiculitzar les convencions actuals.

En un article sobre els llibres que no s'han de llegir mai, Wilde es refereix a tota l'obra de John Stuart Mill. Però n'exceptua un: l'assaig sobre la llibertat. Efectivament, es tracta del text filosòfic més clar, concís i brillant que s'ha escrit mai sobre la llibertat individual. Cal saber distingir —afirma Mill— entre una llibertat autèntica i la llibertat, per dir-ho així, submissa. L'home autènticament lliure és el que es governa a si mateix, no el que es deixa governar per les modes, els prejudicis, el que toca fer o està ben vist. Oscar Wilde no es va apartar mai d'aquesta norma. I ho va pagar amb la llibertat. Una més de les paradoxes del món lliure, com ho reconeix en una altra de les seves frases memorables: «La societat no perdona ni al somniador ni al geni».

En el fons, la lluita de Wilde contra els pressupòsits victorians era un intent de rebutjar qualsevol actitud que es fonamentés en l'odi i no en l'amor. La figura de Crist, com la doctrina de Plató, va ser una de les seves referències més preuades. Veia una connexió entre la veritable vida de Crist i la de l'artista. Probablement, l'afirmació de la individualitat manifestada en forma de rebel·lia contra les convencions i l'autoritat moral establerta. Rebel·lia que va saber reforçar amb el dandisme i una sexualitat ambigua. Com ell mateix manifestà en l'amarg *De Profundis*, escrit a la presó, la societat mai li va perdonar ni les extravagàncies ni l'individualisme: «La societat, tal com l'hem constituïda, no té lloc per a mi, no té res per oferir-me».

### ***La importancia de llamarse Ernest***

Alberto Mira, prólogo a *El abanico de Lady Windermere; La importancia de llamarse Ernest*

### **Apología de la trivialidad: Earnest en la trayectoria de Wilde**

Me encantaría escribir una comedia dramática moderna para ti, y cederte los derechos para ambos lados del decepcionante océano Atlántico, pero tú, entre todos nuestros jóvenes actores, no debes ir a América para hacer una farsa... Además, espero hacer 3.000 libras en los Estados Unidos con esta obra, así que, ¿qué cantidad te pediría por derechos que incluyan este país? Algo que tú, como productor sensato, no podrías permitirte pagar.

Carta de Oscar Wilde a George Alexander, septiembre de 1894

¿Hacia dónde iba el teatro de Wilde en 1895? Se trataba de un dramaturgo de éxito, bien establecido, que parecía haber encontrado una fórmula de cierta aceptación. Al menos en apariencia. De hecho, ni *Una mujer sin importancia* ni *Un marido ideal* tuvieron tan buena acogida como *Lady Windermere* y la crítica le seguía reprochando lo mismo, cada vez con mayor insistencia: que sus tramas eran convencionales; que la hipertrofia del ingenio hacía los textos repetitivos, monótonos, lentos; que los personajes eran de una pieza en muchas ocasiones, sus protagonistas implausibles psicológicamente (Tydeman, comp., 1982). Las objeciones de la crítica periodística no le afectaban demasiado: el desprecio era mutuo, como Wilde había manifestado de manera casi obsesiva tanto en sus ensayos como en sus obras. En *Ernest*, una opinión sobre literatura de Jack provoca la siguiente reacción en Algernon: «La crítica literaria no es tu fuerte, amigo mío. No te esfuerces. Has de dejarla en manos de gente que no ha ido a la Universidad. Lo hacen la mar de bien en los diarios». Por su parte, la prensa se vengaría de comentarios como éste cebándose en el dramaturgo al tratar de su procesamiento.

No, los gruñidos de la crítica no preocupaban demasiado al dramaturgo, sobre todo dado su éxito de público. Pero él mismo tenía una baja opinión del género en el que había acabado casi por casualidad. Le había dado un giro personal, introduciendo sus propias ideas sobre el arte, la vida, la sociedad y el individuo, además de utilizar una estética personal. A pesar de todo, la cautela lastraba cualquier idea dramática realmente personal. Podía permitirse «salvar» a la señora Erylne, pero el matrimonio Windermere tenía que protagonizar el final feliz; podía hacer del dandi Lord Goring una fuerza positiva en la trama, pero se veía obligado a casarlo al final. Para empeorar las cosas, *Salomé*, su proyecto más acariciado, fue censurada y sólo se estrenaría en París cinco años después de los juicios. La fórmula que había adoptado era ciertamente comercial y el dinero venía bien. Y de dinero se trataba: como sugiere el extracto de la carta a Alexander con que se abre esta sección, no podía permitirse renunciar a él. El tren de vida que llevaba en sus escapadas con Lord Alfred Douglas era difícil de mantener. A Wilde le gustaba el lujo y Douglas no constituía un freno en este sentido. Era generoso con su dinero, que derrochaba en viajes, hoteles e invitaciones a cenar en reservados con *ragazzi di vita*. De hecho, estaba atrapado en una paradoja que, como se ha apuntado, es propia del dandismo: para mantenerse «fuera» de la sociedad intensificando su individualidad, necesitaba el apoyo de la propia sociedad. Así estaban las cosas cuando George Alexander le ofreció una buena cantidad por otra obra para el St. James. Sería la última que escribió y para la mayoría de los críticos se trata no sólo de su

obra maestra, sino de una de las mejores comedias jamás escritas en inglés: un perfecto juguete cómico que funciona con la precisión de la mejor farsa y, siguiendo la tradición de Carroll, Lear y Gilbert, acerca el género al más delicioso absurdo. La obra fue calificada de «perfecta», aunque, como veremos, hasta la perfección tiene sus límites.

Y, sin embargo, pudo no haberse escrito jamás. Antes de dedicarse en cuerpo y alma a *Ernest*, Wilde había acometido otra obra en la que también se apuntaba un cambio de dirección. Para empezar, se trataba de un auténtico melodrama. La protagonista, una sencilla campesina casada con un hacendado, se enamoraba apasionadamente de un amigo de su marido que visitaba a la pareja desde la ciudad. El triángulo se resolvía sólo con el suicidio del marido. El tema de la obra no era la moralización sobre el adulterio, sino el triunfo del amor: una pasión que se veía ensalzada por la propia muerte. Vemos cómo el dramaturgo no había desistido del todo de sus coqueteos con la tragedia: la relación entre pasión y muerte (*Liebestod*) es uno de los motivos del decadentismo, que Wilde ya había explorado en *Salomé* y en su teatro más arcaizante. Aquí daba a esta apoteosis del amor pasional un contexto contemporáneo. Wilde no pasó de escribir unas cuantas notas que serían desarrolladas por su amigo Frank Hanis (que le compró la idea en 1899, aunque sólo una pequeña cantidad llegaría a manos de Wilde, lo cual causó la ruptura definitiva de sus relaciones) en una obra titulada *Mr and Mrs Davenport*, publicada en 1956.

Junto a esta idea, también le rondaba por la cabeza la trama de una farsa, que describió con cierto detalle a Alexander en una carta fechada a finales de agosto de 1894. Quizá fuera la necesidad acuciante de dinero lo que le hizo decidirse por el proyecto en apariencia más ligero. Curiosamente, el tratamiento del amor, en tonos casi opuestos, es común a ambas: *La importancia de llamarse Ernest* también incluye el amor como motivo, pero la vehemencia de la pasión adquiere un tono irónico. Si el borrador para *Mr and Mrs Davenport* extremaba los aspectos melodramáticos de las obras anteriores introduciendo pasión y muerte, *Ernest* retomará los aspectos cómicos, también llevándolos al exceso. No hay autenticidad en Wilde: la primera obra mistifica el amor hasta extremos irreales, la segunda, lo trivializa.

Como Wilde esperaba, la escritura fue rápida. A pesar de las interrupciones y de las rabietas de Bosie, la redacción no llevó más de un par de meses. En agosto había escrito a Alexander una detallada carta sobre su historia de pasión adúltera. Probablemente, la respuesta de Alexander mostraba su escepticismo. Empezó a trabajar en *Ernest* a finales de mes, y el 26 de octubre envió el manuscrito a Alexander. Poco después consideraría la obra inapropiada para la línea que seguía George Alexander en el St James. En la carta de octubre de 1894, que adjunta al manuscrito, expresa sus dudas sobre la idoneidad de Alexander para su obra:

Por supuesto, la obra no es en absoluto apropiada para ti: eres un actor romántico: la obra necesita actores como Wyndham y Hawtrey. Además, sentiría en el alma que tuvieras que alterar la trayectoria artística que siempre has seguido en el St James.

Como consecuencia de estas dudas (sin duda inspiradas por pasadas experiencias) y quizá acuciado por la necesidad económica, la vendería a otro empresario, Charles Wyndham, especializado en farsa y papeles cómicos. Alexander se la compró a Wyndham en enero de 1895 cuando se vio en la necesidad de reemplazar urgentemente *Guy Domville*, de Henry James, que había sido un sonado fracaso (esto contribuiría a exacerbar los celos que James sentía por el éxito de Wilde: su actitud durante el proceso del segundo destaca por su falta de generosidad).

Como siempre, las cartas del periodo muestran gran entusiasmo por su nuevo trabajo, que califica de «realmente divertido». Los ensayos, que prácticamente coincidieron con el estreno

de *Un marido ideal*, empezaron sin dilación. Los roces entre dramaturgo y primer actor / empresario (Alexander interpretaría el papel de John Worthing) fueron continuos, hasta que Wilde optó por evitarlos por completo y marcharse a Argelia con Douglas. Como había sucedido en el caso de *Lady Windermere*, Alexander introdujo numerosos cambios en el manuscrito durante los ensayos, la mayoría de ellos sin la aprobación directa del autor. El más importante fue la reducción de cuatro actos a tres, con la desaparición de una escena en la que un cobrador de deudas visita a Algernon y otras alteraciones menores (las más relevantes se consignan en las notas de la presente edición). Y a pesar de cierta resistencia inicial (en la que para entonces había un elemento de pose), Wilde autorizaría esos cambios en la edición que preparó en 1899: la copia trabajada por Alexander constituyó la base de la edición definitiva del texto, a la que Wilde añadió numerosas matizaciones, todas ellas oportunas. En cualquier caso, Wilde nunca restituyó la estructura en cuatro actos, a pesar de que podría haberlo hecho en este momento. La que se publicó en la edición de las obras completas de 1948 es, en realidad, un híbrido procedente de una traducción alemana cotejada con diversas versiones de los manuscritos. Se trata de una edición rigurosamente basada en la autoridad, pero en ningún caso definitiva o incluso «autorizada». Para el dramaturgo, una farsa tenía que ser, en sus propias palabras, como «un disparo de pistola» y resulta innegable que, a pesar del valor intrínseco del material cortado, no añade absolutamente nada a la trama. Tres actos siempre son mejores que cuatro, y la estructura de *Ernest* es clásica: el primer acto prepara la situación de confusión; el segundo, la desarrolla y la complica; el tercero, la resuelve. Una farsa excesivamente alargada da tiempo al espectador para descubrir sus resortes, y el parón que suponía la escena del cobrador de deudas constituía un intermedio innecesario en el frenesí de «bunburistas», matrimonios y mentiras.

### Risa hueca: Wilde en *Ernest* según la crítica

¿Qué puede hacer un pobre crítico con una obra que no defiende ningún principio, artístico o moral, y que no es más que la expresión absolutamente caprichosa de una personalidad que desborda ingenio? El señor Pater [...] tiene un ensayo sobre la tendencia de todo arte a parecerse al arte absoluto, la música. Habría encontrado ilustración en *La importancia de llamarse Ernest*, que no imita nada, que no representa nada, que no significa nada, que no es nada más que una especie de *rondo capriccioso* en el que los dedos del artista corren con ágil irresponsabilidad toda la gama del teclado de la vida.

William Archer, crítica publicada en *World*,  
20 de febrero de 1895

El estreno tuvo lugar el 14 de febrero. Wilde se había convertido en una presencia casi constante en los escenarios londinenses: *Un marido ideal*, estrenada el 3 de enero seguía en cartel. Después de tres éxitos seguidos, mostraba gran confianza en el destino de su nueva obra. Cuando la prensa le preguntó si creía que tenía un nuevo éxito entre manos, su respuesta fue característica: «La obra ya es un éxito. Lo que queda por saber es si el público será un éxito también». Como vemos, nada dice de los críticos.

Para Wilde se trataba de un cambio de trayectoria y en cierto modo establece una nueva relación con el espectador. Hemos visto, al estudiar *El abanico de Lady Windermere*, las dificultades del dramaturgo para introducir un problema moral en sus obras y resolverlo al gusto

de su público. En *Ernest* produce un texto que no trata explícitamente la moralidad victoriana como un problema y propone lo que parece un mero pasatiempo. Comprobaremos en nuestro análisis que en el fondo sólo se trata de apariencias (algo oportuno al hablar de una obra que se refiere a la importancia de lo superficial). Aquí, incluso más que en su primera obra de salón, hay un impulso satírico que aparece en la diferencia entre el lenguaje y la acción, entre el mundo de la obra y el mundo social. Es cierto que la crítica no mostró demasiado entusiasmo en algunos casos (Russell Jackson discute las reacciones en su edición de la obra: véase Jackson, 1980), pero hubo también un importante sector que aplaudió efusivamente. La falta de intenciones serias restaba fuerza a los halagos: era posible bendecir la obra y maldecir a Wilde en una sola crítica. Alabar esta obra equivalía a decir que Wilde sólo servía para las frases ingeniosas, y dado que esta farsa no aspiraba a más, había conseguido su objetivo. Aplauso envenenado. Así el anónimo crítico del *Observer*, el 17 de febrero de 1895, escribía lo siguiente:

[...] lo que nos parece claro es que en su último trabajo, el señor Oscar Wilde ha abandonado su versión de los métodos de la comedia genuina en favor de la pretendida farsa. Así ha logrado un medio nuevo, y en nuestra opinión, más apropiado para el humor tipificado en los quasi-epigramas que pone en boca de cada miembro de su *dramatis persone*, viejos y doncellas, damas y caballeros, señores y criados, indistintamente. Ha creado motivos extravagantes y acciones extravagantes para que encajen con su extravagante estilo de conversación y visión del mundo. De hecho ha aceptado la situación, y ya que el público se ha mostrado receptivo a sus esfuerzos como bufón de salones de sociedad, ha resuelto por continuar sus bufonadas sin la menor pretensión de seriedad

En realidad, se trata de una crítica positiva, aunque ciertamente resulta difícil descubrirlo a simple vista. Pero lo cortés no quita lo valiente y el odio al personaje no impidió el reconocimiento de las virtudes de la obra. Wilde había dominado los mecanismos de la farsa como nunca consiguió dominar los de la comedia de salón.

Fueron los críticos más penetrantes quienes quedaron menos impresionados. Para William Archer, como hemos visto, se trataba de una obra intrascendente. Bernard Shaw, que había sido uno de los defensores incondicionales del teatro de Wilde, expresó sus dudas en esta ocasión: a uno de los mejores representantes del drama humanista le parecía (no podía ser de otro modo) una obra divertida pero sin corazón. No negaba que la obra a menudo producía risa, que era entretenida. El problema era la función de esa risa. Si sólo era una risa mecánica, su valor como arte era casi nulo: se trataba, en palabras de Shaw, de «simples cosquillas», carentes de sustancia que dejaban insatisfecho. Lo que Shaw había admirado en las obras anteriores era la capacidad del dramaturgo para hacer de los problemas individuales un reflejo de injusticias sociales. En una obra donde los propios problemas son poco creíbles, este impulso «social» se desvanece (para una selección de críticas contemporáneas, véase Tydeman, comp., 1982). Años después, Shaw explicaría su actitud en cierto detalle mostrando también mayor comprensión y entonando una suerte de *mea culpa*: Wilde había escrito su obra más intrascendente mientras su vida de disipación le reducía a la miseria; *Ernest* era, según Shaw, un muro de contención contra la realidad, un esfuerzo por negar lo que se venía encima.

Quizá. O quizá no. Wilde, como hemos sugerido, era en el fondo un optimista, y continuó siéndolo durante su calvario. El modo en que diversos pasajes de la obra se relacionan con el que sería su destino resulta a veces casi siniestro. Por ejemplo, pensemos en el uso que se hace de París, como lugar donde mueren los depravados. Había pasado por momentos difíciles y la amenaza de chantaje no era cosa que pudiera tomarse a la ligera. Sin duda,

expresa cierto fatalismo, por ejemplo cuando durante su visita a Argel en 1895 confía a André Gide que cree que se avecina algo terrible. Pero su comportamiento no era el de una persona que de verdad temía la desgracia social (de hecho Bosie era su fuente principal de preocupaciones): quizá distinguía entre imaginación y realidad, quizá confiaba en que su buena estrella le evitaría la catástrofe. En este aspecto he de disentir con Luis Antonio de Villena, que en diversos ensayos (Villena, 1983, 1989) ha insistido en el lado premonitoriamente trágico de sus declaraciones a Wilde. En el lado positivo de la balanza, Wilde había conocido el amor (cierto que ello le había producido más de un dolor de cabeza) y era un dramaturgo de éxito y personalidad pública que podía llevar una vida de lujo y disipación siendo él mismo. Tenía problemas económicos, pero el horizonte era prometedor y todo parecía indicar que los resolvería pronto. La versión de Shaw (cercana a la de Villena) trata de reintroducir una trama melodramática en las condiciones de creación, un elemento serio que echaba a faltar en la propia obra; Wilde rehuía tal seriedad por naturaleza. Pero en cualquier caso no se trata más de una teoría. Más creíble resulta la voluntad de Wilde de explorar un nuevo género popular sin entrar de lleno en el teatro social como hizo Shaw.

Las reminiscencias de Shaw apuntan a una importante falta de sintonía entre Wilde y la crítica de su tiempo. Parte del problema de algunos críticos se debía no tanto a las cualidades intrínsecas del texto (que incluso Archer y Shaw supieron ver) como al género al que pertenecía. Como cualquier otro género, la farsa tiene sus reglas, opera dentro de un limitado horizonte de posibilidades. Si no se aceptan esas reglas, no existe comunicación entre obra y espectador. Wilde dominará el género primero para añadirle dos importantes niveles, en primer lugar, el énfasis en el absurdo, en segundo, quizá el aspecto más crucial, un subtexto satírico.

### **Entradas, coincidencias y mentiras: Ernest como farsa**

El señor Wilde, con su perversión habitual, insiste en llamar su obra «una comedia trivial para gente seria»; pero, de hecho, podría haber olvidado a la «gente seria». *La importancia de llamarse Ernest* es «comedia trivial», de eso no cabe duda. Nosotros preferimos llamarla farsa extravagante. Con todas sus inclinaciones hacia el diálogo paradójico y su sorprendente inversión de los lugares comunes, el señor Wilde en sus intentos previos de escritura dramática ha dedicado cierta parte de su tema al incidente serio y trabajado —sin conseguir un éxito total, pero con cierta sinceridad— hacia un fin dramático. Pero en la obra que George Alexander ofreció anoche no hay ni un resto de intención solemne.

De una crítica aparecida en el *Daily Telegraph*,  
15 de febrero de 1895

La farsa era sin duda un género menor, y lo había sido desde los tiempos de Plauto y Terencio. Mientras que la tragedia clásica estaba protagonizada por personajes de alta cuna, la farsa era, en sus inicios, cuestión de criados. Para una sociedad clasista, la clase social de los protagonistas era un aspecto definitorio del valor de un género dado. En la farsa no hay reflexión filosófica, no hay crítica social, no se trata de reflejar el mundo (aunque ayuda que el mundo representado sea plausible). En cierto sentido, se trataba de un género idóneo para Wilde: por ejemplo, la farsa no plantea (o siquiera busca) verdad alguna. Si bien la clausura es predecible, no se trata de una clausura moralista, como la del melodrama o el teatro social: el espectador no aprende, no juzga, lo cual se ajusta a las ideas de Wilde sobre la

«impersonalidad» del arte como veremos. El motor dramático de la farsa no son las ideas, las motivaciones son poco elevadas y a veces indignas y/o inmorales. De hecho, el marco genérico nos invita a olvidar el hecho de que se trata de transgresiones a los códigos; predomina el elemento lúdico. Mentira, adulterio e hipocresía son pilares de la farsa, del mismo modo que la igualdad entre los sexos lo es del teatro feminista de principios de siglo o la revolución social era la motivación de los personajes en el teatro socialista. Veremos cómo, al introducir un componente satírico en la farsa, Wilde añade cierto peso a estos elementos que el género trata a la ligera: de alguna manera, los contamina de realidad. En cuanto a los personajes, la psicología que favorece el teatro realista queda en la farsa reemplazada por el estereotipo: el *miles gloriosus*, el criado sabiondo, el viejo verde, la mujer mandona, pertenecen a un limitado repertorio de figuras que se comportan mecánicamente al ponerse en marcha la trama. Los personajes siempre van en pos de algo. [...] Como sucede en el melodrama, la acción en la farsa avanza a través de coincidencias, encuentros y desencuentros. [...] En realidad, los motivos dramáticos de la farsa y del melodrama pueden ser sospechosamente similares: amor no correspondido, paternidad ignorada, adulterio. Hay diferencias de tono, que se consiguen a través del movimiento continuo, la acumulación de sorpresas, los reveses de fortuna: la rapidez del desarrollo de la farsa impide que el espectador reflexione sobre las consecuencias reales o morales de lo que sucede. También hay una diferencia crucial y de gran relevancia para la discusión que sigue: mientras que el melodrama invita a la participación, a la identificación del espectador, la farsa invita a la distancia, al *voyeurismo*.

A finales del siglo XIX, la farsa inglesa por excelencia era *Charley's Aunt (La tía de Carlos)*, de Brandon Thomas, estrenada en 1892 (el mismo año que *El abanico de Lady Windermere*). [...] un aspecto clave en que el crítico Ian Gregor ha basado uno de los análisis más influyentes de la obra [*La importancia de llamarse Ernest*], su artículo de 1966 «Comedy in Oscar Wilde» (*Sewanee Review*, LXXIV): Wilde, como ya se apuntaba en otras obras, crea un mundo totalmente nuevo a través del uso del lenguaje. El mundo en que viven los personajes de Brandon Thomas es una versión simplificada del que habitaba el espectador contemporáneo: sus normas son más o menos las mismas. Si el público comparte la exasperación de los personajes es porque sabe cuáles son las consecuencias de sus acciones en el mundo escénico. El proceder de Wilde es distinto: a través de la intensificación de recursos utilizados en otras obras (por ejemplo, la hipertrofia del ingenio) logra construir un mundo que no es el del espectador, en el que las normas y los valores son distintos; un mundo, en definitiva, que se ajusta al dandi como un guante. El frenesí de los personajes y sus problemas no tienen nada que ver con los nuestros. Y, si cabe, tienen mucho menos que ver con los del público victoriano. De ahí que el texto no pase de moda: si de implausibilidad hemos de hablar, era igual de implausible en 1895 que en 2002. En ninguna de las dos épocas, por ejemplo, podría una madre «inculcar miopía» a su hija, como, según Gwendolen (en el segundo acto), ha hecho Lady Bracknell. De hecho, es posible que en términos de plausibilidad, haya ganado con el tiempo. Hemos perdido proximidad al mundo social de Wilde: al té de las cinco, a la leyenda de la paz rural, a las clases privilegiadas con criados, a los vetos matrimoniales; pero también es cierto que el espectador de hoy ha aprendido del teatro del siglo XX a leer la ironía de la obra de un modo que no habría sido posible al espectador medio de la época, está más abierto a la ambigüedad y puede adivinar sin anteojeras el subtexto sexual (es posible, por ejemplo, sacar mayor partido al sutil cortejo entre el reverendo Casulla y la señorita Prísica con un encantador subtexto erótico y un explosivo desenlace).

¿Cómo llega Wilde a esta nueva dirección en su carrera? La propuesta de Gregor, también en el artículo citado, resulta atractiva porque da sentido a la trayectoria del dramaturgo y queda confirmada por aspectos de sus obras anteriores. El personaje más característico de las obras de sociedad de Wilde era el dandi. Se trataba del portavoz del dramaturgo, de la figura con la

que éste se identificaba realmente. El dandi tiene una posición externa a la sociedad convencional, y de la tensión entre ambos surge el aspecto satírico de las obras, así como su originalidad lingüística: el dandi es el principal enunciador de paradojas, recurso favorito de Wilde. La presencia de un dandi en estos textos da al texto una voz singular y justifica algunos recargamientos estilísticos. Sin duda, el público disfrutó de la presencia de estos dandis en las obras de sociedad wildeanas. A pesar de todo, las convenciones del género no permitían dar rienda suelta al personaje, siempre encajonado en el mundo social. [...]

En este sentido, *La importancia de llamarse Ernest* puede verse como un intento más de resolver el «problema» del dandi. Esta vez se encontrará la solución: no se trata de «humanizar» al dandi, sino de «deshumanizar» el mundo dramático. Wilde ha creado un entorno cuyas reglas parecen surgir de las paradojas de Lord Illingworth y Lord Goring, un mundo en que los valores se invierten y la lógica parece ajena a la que el mundo nos tiene acostumbrados. En una entrevista previa al estreno de la obra, Wilde se expresó en términos que han quedado como la clave de su funcionamiento: «Es exquisitamente trivial, una delicada burbuja de imaginación, y tiene su filosofía [...] Que hemos de tratar todas las cosas triviales de la vida con gran seriedad y las cosas serias con una estudiada y sincera trivialidad» (Tydeman, comp., 1982, pág. 41).

Una de las consecuencias inmediatas de esta deshumanización es el radical distanciamiento emocional entre público y personajes. Toda identificación va a ser lúdica, el artificio lo envuelve todo. Si nos reconocemos en los personajes, también tendremos que reconocer en su absurdo comportamiento el nuestro. La misma distancia existe entre dramaturgo y mundo dramático. Hemos visto cómo el cinismo de Wilde resulta ineludible una vez se presta atención a la construcción retórica de *El abanico de Lady Windermere*: su papel como creador es cuestionar las reglas de las que se sirven los personajes. Aquí, esta distancia se hace aun mayor, y así empezamos a alejarnos de la farsa clásica.

Si bien la impersonalidad del arte no es un nuevo concepto en Wilde, con *Ernest* parece haber dado con la fórmula para llevarla a cabo de manera total. Sabemos que el tema de la impersonalidad le preocupaba, que la buscaba y que formaba parte de su estética. Jonathan Dollimore, en *Sexual Dissidence*, dedica un capítulo a esta voluntad de distanciamiento. André Gide recuerda que durante su último encuentro con Wilde, tras su salida de la cárcel en 1897, éste le aconsejó que nunca emplease la palabra «yo». «En el arte», dijo, «no hay Primera persona». La interpretación de Gide está en consonancia con su propia aproximación a la literatura: según él, Wilde se refería a la necesidad de ocultar lo que la gente no quería ver, algún tipo de identidad profunda. Dollimore reinterpreta las palabras de Wilde en términos de deconstrucción derridiana. Wilde no hablaba de la necesidad de ocultarse como homosexual (como entiende Gide), sino de la autonomía del lenguaje frente a la realidad, según las teorías esteticistas. Para Wilde, la obra literaria es artificio, no imitación. El artista crea, pero crea dentro del lenguaje, no desde las profundidades de la psique: toda belleza es superficial; la literatura nace de la literatura, no de la vida.

Según Dollimore, en los debates sobre Wilde, la oposición entre «profundidad» y «superficialidad» es una distinción clave para los comentaristas. Nos recuerda que es posible verla en términos de lo que Jacques Derrida denominó «jerarquía violenta»: una oposición desigual, uno de cuyos términos se impone a la fuerza en un sistema cultural dado, mientras que el otro se considera «menor» o incluso «despreciable». Para la crítica institucional, la que representa intereses hegemónicos, el modelo de profundidad sería el mecanismo idóneo de representación artística, y el psicoanálisis sería un modo de articularlo: se valora la caracterización profunda, se desprecia la «superficialidad». En su rechazo de la primera persona, en la adopción del esteticismo y en el movimiento hacia el mundo antirrealista de

*Ernest*, Wilde estaría, precisamente, invirtiendo esta jerarquía, al igual que (quizá de manera más inocua) invirtió los valores de «bueno» y «malo» en *El abanico de Lady Windermere*. Al proceder así, Wilde trabajaría a contracorriente del arte de su época, caracterizada por el realismo que privilegia el «modelo de profundidad» (las vanguardias que llegarían por el mismo periodo siguen los postulados del esteticismo en este sentido, aunque en la mayoría de los casos, especialmente a medida que se suceden las oleadas, en lugar de una «inversión» de los binarismos, se tiende a su «superación»). Esta distinción explicaría algunos desencuentros que hemos encontrado entre Wilde y algunos de sus contemporáneos (Shaw, por ejemplo).

El mundo de *Ernest* es, pues, la plasmación más acabada del aforismo de Wilde sobre el rechazo de la primera persona en la representación artística. Su siguiente obra, *De profundis*, realizada bajo una insoportable presión física y anímica será, por supuesto, la antítesis: una carta en la que Wilde prácticamente desnuda su alma y hace un uso plenamente sentimental de la primera persona sin un ápice de ironía. En este texto parece retractarse del dandismo cuando dice a Douglas que «la superficialidad es el vicio supremo». Para algunos críticos, *De profundis* es prueba palpable del fracaso del esteticismo de Wilde; para otros, simplemente demuestra que los discursos dominantes fueron mucho más fuertes en este caso. Se perdió la batalla, no la guerra.

### **El revés de la trama: palabra y absurdo teatral en *La importancia de llamarse Ernest***

[...] Lo que Wilde propone es una visión un tanto drástica del debate entre platonistas y nominalistas. En esta obra, el absurdo es el revés de la trama realista clásica: la lectura no se produce desde la realidad al lenguaje, sino desde el lenguaje hacia la realidad (Spingler, 1976). El nombre no es simplemente una manera de referirse a la idea esencial y eterna de perfección en un marido, sino que se identifica absolutamente con la idea platónica. Pero a diferencia de la formulación nominalista clásica, aquí se insinúa con insistencia que *el nombre* (y no la idea) es eterno e inamovible; en una nueva inversión wildeana, el individuo al que se aplica es sólo la sombra del nombre, transitorio e intercambiable. Ernest es la idea de lo sublime. O al menos de lo sublime conyugal en versión de ir por casa. El matrimonio perfecto no es el que incluye amor y responsabilidad, sino el que contiene (por lo menos) un Ernest.

Pero ¿quién es Ernest? Durante buena parte de la obra Ernest es una ficción, totalmente inexistente como personaje real, pero de gran rendimiento como mentira. Desde el punto de vista de Jack, «Ernest» es una excusa para escapar del aburrimiento (de la «formalidad») de la vida en el campo. Aquí hay que recordar el juego de palabras implícito en el título. «Ernest» suena igual que «earnest», que significa «formal». Ernest, en la ficción de Jack, representa, por el contrario, una versión ligera de lo que la institución victoriana consideraría como «la oveja negra» de la familia: se trata de un «Ernest» que no tiene nada de «formal». Es el hijo o hermano al que hay que apartar de la sociedad para que no contamine el buen nombre familiar, pero al que es ineludible apoyar aunque sólo sea para evitar que se meta en situaciones peores. Se trataba de alguien cuyas costumbres resultaban condenables. Podía tratarse de un jugador, un mujeriego, podía ser excesivamente pródigo. Y, por supuesto, podía ser un homosexual. Toda familia aristocrática tenía su Ernest, y la frase «yo no tengo ningún hermano», pronunciada por Jack hace referencia al afán por ocultar en lo posible la existencia de estos individuos. Así, Ernest es una ficción basada en un modelo real; cercano, hay que añadir, a la vida de Wilde y a la escurridiza relación que mantiene con la sociedad victoriana. Se trata de un dato que recordaremos más adelante.

Para Gwendolen y para Cecily, Ernest es, pues, el ideal del amor verdadero, que en una metonimia (no sin cierta carga irónica) se asocia aquí al matrimonio: cuando éste parece imposible, los personajes no se refugian en los consuelos del amor extramatrimonial (como harían en un melodrama romántico, como de hecho hacían en la obra proyectada por Wilde antes de escribir *Ernest*). El trámite legal es esencial para su felicidad. Para Gwendolen, el nombre en sí justifica al individuo:

mi ideal siempre ha sido amar a alguien con el nombre de Ernest. Hay algo en ese nombre que me inspira una confianza absoluta. En cuanto Algernon mencionó por vez primera que tenía un amigo llamado Ernest, supe que mi destino sería amarle.

Hemos dicho que la palabra tiene un significado concreto en inglés, pero conviene precisar este significado algo más. En su sentido propio (más adelante veremos otras connotaciones de la palabra), denota «formalidad», «seriedad», «buen comportamiento». Es importante insistir en los tres significados: no se trata simplemente de «portarse bien», sino de identificarse con esa idea, tomarse en serio los modales. Cuando uno es «earnest», no hay ironía posible: un hombre de apariencia «formal» que se comporta como un crápula no puede ser «earnest». Se ha sugerido que una de las posibles traducciones del título es *La importancia de ser formal*. Sería incluso más acertado traducirlo por *La importancia de tomarse las cosas en serio*. «Ernest» es un nombre ideal que representa precisamente una actitud opuesta no sólo a la de Wilde, sino a la del mundo de la obra, en especial a Jack y Algernon. Uno de los elementos cómicos del inglés, que cualquier traducción del título sólo consigue transmitir a medias, es la obsesión de los personajes por una formalidad / seriedad que brilla por su ausencia: nadie se toma nada realmente en serio durante mucho tiempo (aunque ocasionalmente la seriedad ha de fingirse). En el segundo acto de la obra, Algernon nos recuerda que hay que ser selectivo con las cosas que uno se toma en serio: «En fin, uno tiene que tomarse algo en serio, si quiere diversión en la vida. En mi caso me tomo en serio el bunburineo. No sé qué te tomas en serio tú. Igual todo. Tu naturaleza es absolutamente trivial».

Pero es la actitud de Cecily la que quizá nos ayuda mejor a entender la función de «Ernest» en la obra. Al ser el último de los cuatro amantes que se introduce en la trama, su situación es quizá la más compleja, pues puede aprovechar el terreno preparado en el primer acto. Es cierto que está enamorada del nombre y sus motivos aquí son muy similares a los de Gwendolen, como vemos en esta intervención tan similar a la anteriormente citada:

No te rías de mí, querido, pero siempre he tenido el sueño infantil de amar a alguien que se llame Ernest [...]. Hay algo en ese nombre que parece inspirarme una confianza absoluta. Siento lástima por una mujer casada con un hombre que no se llame Ernest.

Cree que con un nombre así cualquiera puede ser un buen marido. Pero, en una vuelta de tuerca a la moral tradicional, está también enamorada de la mala reputación del supuesto hermano de su tutor. Su ideal (en esto se diferencia de Gwendolen) es un nombre que indique formalidad en alguien que es esencialmente informal; su amor es el amor de la contradicción. En la oveja negra, la joven despierta ve una figura romántica, cual si se tratase de un Heathcliff aristocrático. Cecily está enamorada del amor. Más concretamente, está enamorada de una versión del amor romántico (nada formal) que implica aventura, pecado, pasión. Richard Foster (Foster, 1956) ha hablado de *La importancia de llamarse Ernest* en términos de parodia del teatro serio: aquí hay una parodia de la fascinación de las clases adineradas por un amor romántico de procedencia exótica.

En este sentido podría aventurarse que las dos parejas seguirán trayectorias diferentes en la vida conyugal. Mientras que es posible que Jack y Gwendolen acaben adoptando la

formalidad a la que tienden (imaginarse a Gwendolen acabando como su madre no es tan difícil como Jack pretende), Algernon y Cecily, atraídos por la contradicción, serán probablemente una pareja de dandis en los márgenes de la sociedad establecida. Jack y Gwendolen tienden a participar de la hipocresía victoriana, Algernon y Cecily, del libertinismo «moderno». Algernon ya nos ha advertido en el primer acto que «todo hombre casado debe conocer a Bunbury» (su versión particular del Ernest de Jack), y es posible que Cecily, para no ser menos, acabe por inventar a su amiga imaginaria personal.

La farsa queda estructurada a partir de mentiras que se descubren, y uno de los aspectos que orientan la trama hacia el absurdo es que las mentiras se convierten en verdades y retazos de literatura en acción teatral. Jack se llama, en realidad, Ernest, tal como fingió: una vez más, la realidad conforma la ficción. Es un ejemplo más de las inversiones de las expectativas del espectador tradicional que se produce en la obra. Así, todo en la obra parece de segunda mano: la realidad dramática parodia la ficción. La narración sobre los orígenes de Jack es una referencia a las historias de huérfanos de Dickens; hemos visto como Cecily ve el mundo a través de la novelita sentimental; Gwendolen es una parodia de la niña bien cuyo modelo podría ser la Agatha de *El abanico de Lady Windermere*. Y Algernon es una parodia del dandi, si es que tal cosa es posible. Su dandismo aparece como pomposidad vacía, su vicio más visible es la fascinación por las magdalenas y los canapés de pepino. Richard Ellmann ha apuntado que la gula substituye al sexo como el vicio principal en el mundo del *Ernest*. Pero si todo se remite a textos fuera del mundo de la obra, tampoco faltan ejemplos de actos que surgen de la escritura o al menos del lenguaje dentro del mundo dramático: Cecily narra en su diario el cortejo de Ernest antes de que éste se produzca; para Gwendolen y Cecily el anuncio de sus compromisos matrimoniales es prueba (y no reflejo) de que éstos han tenido lugar; para Gwendolen la mayor ratificación de que se vive en una época de ideales es el hecho de que se hable de ello en los púlpitos de provincias (otros ejemplos de la relación inversa entre lenguaje y experiencia se señalan en las notas); Algernon anuncia en el primer acto que las mujeres sólo se tratarán de «hermanas» tras haberse llamado otras muchas cosas y así sucede efectivamente. En fin, uno tiene que tomarse algo en serio, si quiere diversión en la vida. [...]

### ***Lady Windermere no es deia Nora***

Jaume Melendres, pròleg a *El ventall de Lady Windermere* (2007)

Els anys 90 del segle XIX poden ser considerats com una de les dècades prodigioses de la història del teatre occidental: mai no s'havien vist a Europa tantes tendències emergents disputant-se els favors dels vells o dels nous públics. A França (amb el Théâtre Libre d'Antoine), a Alemanya (amb la Freie Bühne de Brahm), a Anglaterra (amb l'Independent Theatre de Grein) i a Rússia (amb el Teatre d'Art de Stanislavski i Nemiròvitx-Dantxenko), s'expandeix, imparable, el teatre naturalista amb la seva doble revolució: ideològica, per una banda (el teatre ha d'explicar les causes biològiques i socials del comportament humà) i, per l'altra, escènica (amb la generalització de la quarta paret). Però aquest nou isme, just en néixer, ja s'enfronta amb els seus impugnadors: amb el simbolisme de Maeterlinck (i de Gual, a Catalunya), amb les noves concepcions escèniques d'Adolf Appia (que el 1891 utilitza per primera vegada una projecció a escena sobre un decorat abstracte) i, sobretot, amb l'*Ubú Rei* de Jarry (1896), que obrirà de bat a bat les portes de les avantguardes del segle XX. França encara és el centre del món teatral i, al seu territori, mentre Artaud escriu *El teatre i el seu doble*, hi germinen dues noves formes de teatre popular: l' striptease (introduït el 1894 per l'actriu Blanca Cavelli amb la pantomima *Le coucher d'Yvette*) i el teatre obrer, amb la creació a París, el 1895, del Théâtre Civique, que aspira a portar els classics als barris proletaris.

Com es pot suposar, aquesta efervescència no és només teatral, sinó que afecta totes les esferes de la vida política, social i científica. Marx i Engels escriuen *el Manifest comunista*; Krupp inventa el canó d'acer; Marconi, la telegrafia sense fils; Rotgen, els raigs X; els germans Lumière, el cinema; Outcalt (amb *The Yellow Kid and his Phonograph*), el còmic; els científics descobreixen la radioactivitat, la tuberculina, l'aspirina, el bacil de la lepra; i a Suècia, les dones voten per primera vegada a Europa, tres anys després que, el 1893, ho haguessin fet, per primera vegada al món, a Nova Zelanda.

Ignorava tots aquests fets Oscar Wilde? Sens dubte que no, però podem afirmar que no semblen tenir cap incidència en les seves quatre grans obres dramàtiques —*El ventall de Lady Windermere*, *Una dona sense importància*, *Un marit ideal* i *La importància de ser Franc*: totes semblen situar-se al marge de qualsevol dels corrents innovadors de l'època, tant en el terreny teatral com en el polític i social. Si no fos perquè sabem que va residir a París (abans de tornar-hi per morir en la misèria) i que va viatjar als Estats Units (per a una *tournee* de conferències), es podria creure que mai no va sortir de la bombolla d'aquella aristocràcia londinenca per a la qual (i sobre la qual) escrivia les seves peces, una aristocràcia decadent i cega, més obsedida per l'ascensió de les classes mitjanes que pels perills d'un proletariat cada vegada més organitzat políticament i ideològicament més emparat arreu d'Europa pels partits d'esquerres.

Dramatúrgicament, en efecte, les quatre obres esmentades són d'un convencionalisme tan absolut que, fins i tot, podríem dir que estan escrites a la manera francesa, probablement sota la influència dels melodrames de Dumas i Sardou (una mica de suspens, cops d'efecte amb canvis de fortuna), respectant gairebé fil per randa les dues unitats subsidiàries a la d'acció, erròniament, atribuïdes a Aristòtil, és a dir, la de temps (tot ha de passar en vint-i-quatre hores aproximadament) i la d'espai (l'acció transcorre en un sol lloc o en llocs on els personatges es puguin traslladar en el curs d'aquest lapse temporal). Les quatre obres segueixen el model de la *pièce bien faite*, amb el seu plantejament concís, el seu nus —de vegades allargassat per la incontinència verbal dels personatges— i el seu desenllaç inesperat: tot ha d'estar tan ben lligat des del principi que, en l'obra que presentem avui, al

cap de només deu rèpliques l'autor ja farà que un dels personatges (una mica grollerament, val a dir-ho) ens avisi de la presència a escena del ventall al voltant del qual, tal com indica el títol, gira la trama. Tot i que en una ocasió Wilde va dir que detestava «la vulgaritat del realisme en la literatura», el seu teatre (llevat de la tragèdia *Salomé*) estèticament es plega del tot a aquell (pretès) realisme que buscava i exigia la frontalitat escènica predicada per Goethe un segle abans i que els naturalistes coetanis de Wilde ja havien denunciat i superat. Les de Wilde són, en fi, obres que poden representar-se amb pocs assaigs (dues setmanes com a molt) perquè tant l'escenografia (la disposició de les portes i dels mobles) com els moviments, els estats emocionals i els tons dels personatges, estan minuciosament descrits per l'autor. En altres paraules, els grans texts de Wilde no solament no reclamaven un nou tipus d'actor (com les de Txèkhov), sinó que podien prescindir perfectament de la gran figura emergent del teatre a final del segle XIX: el director d'escena entès com a creador de l'espectacle i no com a mer ordenador del trànsit actoral.

Si en el seu corpus dramàtic principal Wilde se sotmet als cànons més conservadors, tampoc es pot dir que els temes de les obres i la ideologia dels personatges estiguin contaminats pels nous aires de l'època, a diferència del que passa, per exemple, amb Georges B. Shaw i amb Ibsen. Les dones de Wilde ho il·lustren perfectament; les protagonistes i coprotagonistes de Wilde són sempre dones extraordinàriament fortes, infinitament més fortes que els homes, sovint reduïts a la condició de titelles ociosos («Els homes bé s'han d'entretenir en alguna cosa», diu la lady Bracknell de *La importància de ser Frank* quan el seu futur gendre John li confessa que fuma), però aquesta fortalesa està al servei de l'ordre polític i domestic establert més reaccionari. Fins i tot les figures femenines amb un passat obscur (la senyora Erlynne d'*El ventall de Lady Windermere*, la senyora Arbuthnot d'*Una dona sense importància*) volen redimir-se reincorporant-se a les files de les dones considerades honestes i com cal. Totes les dones de Wilde aspiren al matrimoni si són solteres (la Cecily, la Gwendolen i la miss Prism de *La importància de ser Frank*) o a salvar la pau conjugal al preu que sigui si són casades. Lady Windermere no és de la raça de la Nora d'Ibsen, capaç d'abandonar marit i fills per assumir el seu propi destí, perquè, tal com veurem, encara que tingui un impuls de revolta («És ell qui ha trencat el vincle del matrimoni, no jo! Jo només trenco el seu esclavatge», dirà al segon acte), l'esperança d'una reconciliació i, per tant, d'un final feliç, no l'abandonarà ni en aquest instant de desesperació. I farà bé de confiar, perquè —ve a dir-nos Wilde— en aquest món decadent i hipòcrita de l'aristocràcia encara hi ha lloc per a l'amor pur i sincer i, quan existeix, triomfa: els liris poden florir en una cort de porcs.

¿Ho creia realment Oscar Wilde o bé es decantava sempre (en les quatre obres esmentades) pel *happy end* a fi de donar a les seves peces l'estatut comercial de comèdia? No ho sabrem mai però, sigui com sigui, és cert que Wilde inventa un gènere espuri: l'estructura de les seves obres pertany al melodrama i el desenllaç a la comèdia, anomenada «alta» no perquè sigui més comèdia que la «baixa», sinó per la condició social dels personatges que l'habiten. Aquesta és, potser, la seva major gosadia teatral.

¿Què té, doncs, el teatre de Wilde que el faci vàlid avui si és dramaturgicament i ideològicament tan conservador i, per escriure, retrata un món que ja no existeix? ¿Rau el seu valor en la brillantor dels diàlegs, en l'enlluernadora verbalitat que despleguen els seus personatges desafiant totes les lleis de la versemblança, atesa —per exemple— l'evident improbabilitat de reunir en un temps tan curt tantes persones enginyoses per metre quadrat? Si fos així, els texts de Wilde serien aptes per a la lectura silenciosa o, com a molt, per al teatre radiofònic, on no cal la contemplació dels cossos, i quedaríem desmentits tots el qui creiem que val la pena posar-les en escena.

Val la pena per dues raons, si més no. En primer lloc, perquè el teatre de Wilde se sustenta en un ideari filosòfic i estètic que, al darrere de la denominació equívoca de «decadentisme», postulava la posició contrària a la dels dramaturgs naturalistes: el teatre, com l'art en general —creia Wilde—, no té per finalitat reproduir la vida (o sigui, «la veritat») sinó retre culte a la forma, a l'artifici o, com deia ell, a la mentida, una pràctica aleshores en decadència, segons es lamenta en un article que duu precisament aquest títol: *La decadència de la mentida* (1889). Els salons de Wilde no són la reproducció de cap saló real, sinó falsos salons, espais imaginaris on hi caben tota mena de llicències i d'infraccions a la credibilitat més elemental i a la sòlida regla dramàtica que aconsella fer avançar l'acció d'una manera trepidant i lineal. Per això, com el Shakespeare d'*Al vostre gust*, Wilde s'atorga la llibertat d'interrompre el curs dels esdeveniments amb diàlegs en aparença innecessaris, però justificats si les regles del joc són les d'un artifici que, lluny d'avergonyar-se de ser-ne, es mostra com a tal i se n'enorgulleix.

La segona raó cal buscar-la en l'extraordinària intel·ligència de Wilde, una intel·ligència no entesa com una capacitat d'anàlisi i de relació abstracta o general, sinó pròpiament teatral, a dir, aquella que, a partir d'un coneixement profund de la naturalesa humana, sap dibuixar el perfil dels personatges amb trets ràpids i precisos, sense que la mà de l'autor tremoli i sense que aquesta contundència —heus aquí la clau de volta de la saviesa dramàtica— es tradueixi en simplificació, en caricaturització o esqueletització. Sota l'embolcall *fashion* de la màscara social, hi ha sempre un alè de persona —cínica, desgraciada, corrupta, mesquina, ena-morada o ambiciosa, però al capdavant persona— que reclama una real encarnació escènica, l'única que ens permet no caure en el parany d'una comicitat epidèrmica basada en la gràcia dels acudits, en l'acumulació de paradoxes i d'oxímorons.

Aquesta capacitat de Wilde es fa més palesa encara en els personatges secundaris i especialment en els criats i majordoms (els únics representants de la classe treballadora al corpus wildeà, llevat de l'esmentada miss Prism) que són, sovint, delicades miniatures del teatre de tots els temps. Wilde aquesta és la seva grandesa, això és el que justifica que avui el ressuscitem —aplica a la perfecció un principi que molts dramaturgs semblen haver oblidat: el bon teatre sempre s'escriu en contra d'algú, però amb amor per a aquest algú, amb aquella misteriosa barreja de compassió i de còlera que els tràgics grecs sabien dosificar tan bé. Per això podem pensar que el mateix Wilde que feia riure el seu públic, en veure aquests espectadors convertits en pobres personatges presoners d'ells mateixos i de les seves convencions, plorava de pena per dins; potser perquè, premonitòriament, ell mateix intuïa que tard o d'hora en seria víctima. En tot cas, els seus anys d'empresonament acusat d'homosexualitat i la seva trista i prematura mort, aporten a les (en aparença) amables comèdies de Wilde una dosi extra de dramatisme.

### Oscar Wilde y su teatro «frívolo»

Luis Antonio de Villena, próleg a *El abanico de Lady Windermere; Un marido ideal; La importancia de llamarse Ernesto*

En Inglaterra la llamada *alta comedia* (la comedia burguesa, cuyo primer ancestro occidental sería el griego Menandro) se abre, en el siglo XVIII, con Richard Brinsley Sheridan, y quizá su obra maestra contra la hipocresía, *The School for Scandal* [La escuela del escándalo] de 1777. Sin duda, al escribir teatro para el gran público (teatro que se quería, y lo fue, muy comercial) Wilde, entre otros, tuvo presente a Sheridan.

Pero lo cierto es que Oscar Wilde, además de poeta, quiso esencialmente (y primero) ser dramaturgo. Tras su primer libro *Poems*, de 1881, y las conferencias de temas artísticos —divulgación feliz de Ruskin y de Pater, sus maestros— Wilde se lanzó de lleno al teatro. Desde luego cierto ingrediente *snob*, cierta apasionada querencia por el mundo de las bambalinas y las candilejas, no puede desecharse al considerar su impulso. Wilde quería ser famoso y además adoraba a las grandes divas de la escena del momento, algunas hermosas y adoradas por la alta sociedad (como Lillie Langtry) y otras excéntricas y metafóricas, como la francesa Sarah Bernhardt o la británica Ellen Terry, a la que dedicó un poema en su primer libro... ¿No se dice que hasta tenía mucho de actriz la propia madre de Oscar, lady Wilde, *Speranza*, cuando recibía en su casa muy maquillada, y con las cortinas echadas y las luces prendidas, aunque aún hiciera sol? ¿Y no hizo el propio Wilde —sobre todo en sus primeros tiempos de esteta— teatro en la calle, teatro con su propia vida?

La primera obra dramática que Wilde escribió (aun antes de aparecer su libro de poemas) fue *Vera o los nihilistas*, un drama de connotaciones políticas y anarquistas, escrito en 1880. Por supuesto tardó en representarse (se estrenó en Nueva York, con la asistencia del autor, en agosto de 1883) y no tuvo ningún éxito. Quizá viendo que el drama sociopolítico resultaba —acaso— problemático, Wilde pasó en su siguiente drama —escrito en 1883— de la tiránica Rusia zarista de 1800, a una ciudad italiana, Padua, en la segunda mitad del siglo XVI. Y de la prosa al verso. Se trata de *La duquesa de Padua* (en algún momento rebautizada con el nombre de su protagonista masculino, *Guido Ferrantz*) que sólo se estrenó en 1891, y también en Nueva York. Pero esta vez el éxito (pese a la fama de Wilde) tampoco se acercó.

En 1893, Oscar volvió a sentir la tentación de escribir dramas de altura (ya totalmente inmerso en el clima del simbolismo) y empezó *La Sainte Courtisane*, en francés, que nunca acabó. Y *Una tragedia florentina*, drama en un acto y en verso blanco, que algunos creen inacabado, aunque tenga sentido. Para otros críticos sería la primera pieza de una trilogía de dramas breves, que tampoco llegó a completarse. La verdad es que en lo que podríamos denominar dramas literarios o poéticos —teatro que buscaba la gran literatura— Wilde sólo acertó en una corta obra maestra, el drama simbólico y ritual *Salomé*, escrito en francés entre 1891 y 1892 —quizá bajo la influencia de su enorme éxito personal parisino— y que iba a interpretar Sarah Bernhardt, pero cuyo estreno fue prohibido en Londres, cuando ya se ensayaba, en el verano de 1892, acogiéndose el rancio lord Chambelán a una vieja ley que impedía representar asuntos bíblicos. El miedo y la censura moral estaban, naturalmente, detrás de la prohibición. *Salomé* se estrenaría en París, en febrero de 1896, mientras Wilde sufría en la cárcel. Al contrario que todos los dramas y esbozos anteriores, *Salomé* (traducida al inglés, inicialmente, por lord Alfred Douglas) constituyó un rotundo éxito y es razonablemente considerada como una de las obras cimeras del drama poético simbolista.

Buscando el éxito teatral que, aún, se le negaba y sobre todo buscando dinero, en una época en que sus finanzas opulentas lo eran menos que sus múltiples gastos (algunos indecibles), Wilde se puso a escribir comedia de salón, alta comedia, género para el que estaba magníficamente dotado —pues era un conversador muy ingenioso y no simpatizaba, en el fondo, con la sociedad que lo halagaba— y en el que haría escuela. ¿Cómo no se le ocurrió antes? Quizá porque, artística e intelectualmente, la comedia no tenía el prestigio de los grandes dramas. El teatro burgués no podía compararse con el teatro intelectual, con el teatro como obra de arte, y eso Wilde lo sabía y lo tuvo presente. Tanto que, pese al enorme éxito de sus comedias, nunca puso, públicamente, demasiado empeño por defenderlas. A André Gide llegó a decirle en 1895, y en Argelia, lo siguiente: «Bueno, sí —exclamó inmediatamente. Mis obras de teatro no son buenas, lo sé; no las aprecio en absoluto... Pero ¡si supiera usted cómo me divierten! Casi todas son el resultado de una apuesta». Gide le había preguntado, con talante impertinente: «¿Por qué no son mejores sus comedias? Lo mejor de usted lo gasta en conversación». ¿Se refería Gide a sus comedias de salón —que quizá aún no había visto en ese momento— o al teatro de Wilde en general, incluido *Salomé*, que ya se había editado? En cualquier caso, al responder, Wilde se refería obviamente a sus cuatro comedias, la última a punto de ser estrenada, y desde luego es dudoso que fuese profundamente sincero al contestar. Las comedias podían ser teatro burgués, pero Wilde sabía que eran buen teatro. Aunque hubiera de apreciarlo de otra manera. En ellas está lo más alado de su genio personal: la brillantez paradójica. El fulgor de su humor inteligente. Y además su inmensa piedad por los condenados y proscritos. La natural bondad de un alma (pagana pero caritativa) a quien encrespaban las hipocresías, la falsa moral victoriana, cuajada de terribles y orgullosos sepulcros blanqueados. Wilde fue, en sus comedias, como normalmente —como más cotidiana-mente— era él mismo. Por eso quizá (muy en lo íntimo) podían resultarle *fáciles*. Sólo por eso.

Las cuatro fueron escritas en un lapso breve de tiempo. La primera, *El abanico de lady Windermere*, se escribió a fines de 1891, y la última, *La importancia de llamarse Ernesto* (sin duda la mejor, la más renovadora) a fines de 1894. Los tres años que, en conjunto, deben considerarse como el cenit de Oscar Wilde en todos los órdenes. Quien probablemente impulsó a Oscar a escribir comedias fue uno de los grandes actores y empresarios de la época, George Alexander, que intuyó —vio— las grandes dotes de Wilde para un teatro de réplicas ingeniosas, en medio de la buena sociedad contemporánea. *El abanico de lady Windermere* se estrenó en el teatro Saint-James de Londres, el 20 de febrero de 1892, con éxito resonante.

Cuando ese día, entre grandes aplausos y acabada la función, se pedía la presencia del autor, Wilde avanzó tranquilo por el proscenio fumando un cigarrillo y con un clavel verde en el ojal —el clavel que representaba el esteticismo, la principalía del artificio sobre la vida corriente— y se dirigió brevemente al público rendido: «Señoras y señores: Celebro mucho que les haya gustado mi obra y los felicito por ese buen gusto. Estoy seguro de que aprecian ustedes sus méritos casi tanto como yo mismo. Realmente me he divertido esta noche una enormidad». El público siguió fascinado y, como diría Frank Harris, amigo y futuro biógrafo de Wilde, «de favorito, Oscar pasó a ser el ídolo del Londres elegante». Por descontado, el éxito económico acompañó al éxito social, por lo que George Alexander tardó muy poco en solicitarle a Wilde una nueva comedia. La segunda (considerada habitualmente la menos brillante de las cuatro) se titula *Una mujer sin importancia*, y se estrenó en el teatro Haymarket, el 19 de abril de 1893. Por supuesto sus enemigos —siempre los tuvo, y no pocos— criticaban y hasta parodiaban el gran éxito de Wilde, pero ese éxito nada mermó. Llegó incluso al punto de que sus dos comedias siguientes estuvieran en cartel a la par en dos teatros londinenses, de donde sólo las retiró —y aún en la condena final— el enorme escándalo de los procesos contra Wilde por sodomita.

*Un marido ideal* —considerada la más clásica, la más equilibrada de estas comedias— se estrenó el 3 de enero de 1895. Y *La importancia de llamarse Ernesto* (un giro de tuerca en la significación del enredo) el 14 de febrero del mismo año, ya bajo las amenazas de boicoteo del marqués de Queensberry —padre de lord Alfred Douglas, amante de Wilde— y a quien hubo que prohibir aquella noche de febrero la entrada al teatro. Pero la venganza y el resquemor de Queensberry estaban servidos. ¿A qué se debió el enorme éxito de las comedias de Wilde, que añadían nuevo y monetario éxito al más elitista que ya tenía? Jorge Luis Borges —simplificando un tanto— dijo que «Oscar Wilde dio a su siglo lo que su siglo pedía: *comédies larmoyantes* para los más, y arabescos verbales para los menos». Como digo, brillante verdad simplificada. ¿Son estas comedias *lacrimógenas*, como las tragicomedias románticas que se pusieron de moda a principios del siglo XIX, y que merecieron, en francés, ese rótulo de *comedias lagrimosas*? Nada de eso. Aunque pudiesen causar lagrimitas entre las risas, fruto del más afilado ingenio.

En realidad las comedias de Wilde —sobre todo las tres primeras— no son sino melodramas saboteados desde dentro por la ironía y la paradoja. Melodramas ingeniosamente dinamitados sin que, aparentemente, dejen de serlo. Exquisitas comedias de salón, altas comedias (Benavente fue, en parte, su heredero en España) donde los valores dominantes en la alta clase burguesa son puestos en contradicción y solfa, sin perder ni el elegante tono mundano, ni la sonrisa. Frases como éstas (de *Un marido ideal*) van mucho más allá de la ocasional réplica: «Te lo ruego, sé tan trivial como puedas». O: «No hay nada más detestable que los demás. La única forma posible de sociedad es la que uno constituye consigo mismo». Y aún: «No pronuncies grandes palabras. ¡Significan tan poco!».

En las comedias de Wilde hay siempre dos personajes básicos: Una mujer *mala* y un caballero mundano, ingenioso y dandi. Sobre ella recaen las sospechas —sexuales— de la sociedad; él ejemplifica —con su ingenio mordaz y refinadísimo— las múltiples contradicciones e hipocresías de esa alta sociedad en la que brilla. Al fin la mujer *mala* (la de pasado turbulento) es siempre la buena, la mejor persona, la que sabe lo que realmente es el amor, mientras que el caballero irónico y cínico —sin dejar de serlo, porque uno no debe abandonar la atalaya defensiva— resulta ser el más comprensivo, el más caritativo, incluso, en una palabra, el más tolerante. Es decir que quienes aparecen como *malos* y *ovejas negras* son realmente los buenos, los interesantes, los complejos, mientras que los que se presentan como probos modelos sociales, son, en verdad, los envidiosos, los intolerantes y en definitiva —en su medio— los malvados. Aunque los *malos* logren rescatar a alguno para su partido, estas comedias nos dicen —entre los fuegos artificiales del ingenio y la trama sentimental— que la sociedad *como es debido* es un gran cúmulo de mentiras, y que por tanto —una vez más— el mundo está al revés. Estas comedias de Wilde siguen siendo modernísimas porque la destreza de su ingenio es insuperable, y porque con variaciones más externas que internas, nada de lo que Wilde critica (y de lo que fue víctima en pleno éxito) ha cambiado sustancialmente.

*La importancia de llamarse Ernesto* es, sin duda, la mejor de estas piezas porque —a todo lo antedicho, que también le concierne— complica además la trama hasta el enredo y lleva los significados convencionales al borde del absurdo. Sin dejar de ser alta comedia, *La importancia de llamarse Ernesto* llega hasta el teatro paródico en el que beberían —en España— Jardiel Poncela o Miguel Mihura. Quizá los juegos que el título comporta digan ya algo de sus jugosas contradicciones, de su disparate reivindicativo de la libertad para vivir cada cual como desee, sin tabúes sociales. La obra se titula en inglés *The importance of being earnest* cuya traducción, obviamente, sería *La importancia de ser formal* (o *como es debido* o *serio*). Pero en inglés *earnest* —formal, serio— y *Ernest* —el nombre propio, Ernesto— suenan igual, por lo que Wilde juega con la polisemia a la que da lugar el inexistente Ernesto, falso nombre de

Jack, uno de los protagonistas, precisamente cuando huye de la *formalidad*. De otro lado (y más en secreto, claro es) Wilde homenajeaba en el título a unos poetas homosexuales que procuraban dignificar, en un ámbito culto, su deseo por los jóvenes hermosos, bajo el platónico nombre de *uranistas*. Uno de esos poetas, John Gambril Nicolson, había publicado en 1892 —con minoritario, oculto, pero claro éxito— un libro de poemas titulado *Love in earnest* (es decir, *El amor como es debido*) confundible con *Amor a Ernesto*, el chico más celebrado en los poemas. Gracias a ese libro —al que como digo Wilde homenajea en cierto secreto— *ser homosexual* (*entender* se diría en el español de hoy) podía decirse, manteniendo la clave críptica, *being earnest*, o sea —prestigiándose— *ser como es debido*. Todos estos juegos semánticos están en el fondo de una divertidísima comedia que aboga, derribando las máscaras de la hipo-cresía social, llanamente por la noble libertad del individuo. De esta obra existen dos versiones: la original —más larga— y otra abreviada por el propio Wilde (suprimiendo un acto) a instancias de George Alexander. Esa versión abreviada (insisto, por el propio Wilde) es la que habitualmente se representa y la que siempre se tradujo al español, hasta mi traducción —de la primera versión— publicada en Visor, Madrid, en 1995.

Oscar Wilde (1854-1900) no volvió a escribir nunca más teatro. Al salir de la cárcel —donde padeció dos años de trabajos forzados— en mayo de 1897, planeó un drama bíblico (al modo de *Salomé*) que se hubiese titulado *El faraón o Ajab y Jezabel*, pero no lo llegó a escribir. Sólo se lo anunciaba a sus amigos. Pero sí planeó el argumento de una nueva comedia (también un melodrama que dignifica la bondad) que tampoco escribió, pero cuya idea vendió a Frank Harris, al parecer por 100 libras esterlinas. Harris escribió la comedia —*Mr. and Mrs. Daventry*— y la estrenó en Londres (bajo la tutela, otra vez, de Alexander) el 25 de octubre de 1900, es decir, apenas un mes antes de la muerte de Wilde, que vivía en París, semidestruido, y que se enfadó con su amigo Harris, que nunca dejó de serlo. El texto de *Mr and Mrs. Daventry* sólo se publicó en 1956 y aunque, lógicamente, dice ser una obra, en cuatro actos, de Frank Harris, anuncia ya que se basa en una idea original de Oscar Wilde. Que había sufrido demasiado —a causa de una sociedad muy puritana— como para volver a escribir.

El Oscar Wilde inconformista, brillante y elegante de su teatro —magnífico— de costumbres modernas. El impecable autor de las más brillantes paradojas en los más tiernos argumentos. Piedad e ironía juntas. Rara mezcla. «Sólo me he casado una vez. Fue el producto de un malentendido que tuve con una jovencita.» Sátira, risa, amor y provocación. ¿Se podría pedir —aún hoy— algo más moderno?

## Oscar Wilde, autor de comedias

Fernando Galván, Introducción a *La importancia de llamarse Ernesto; El abanico de Lady Windermere*

Aunque las principales obras dramáticas de Wilde se escriben y representan en la última década de su vida, ya antes había mostrado interés por el género y había compuesto otras dos obras, que guardan muy poca relación con sus grandes éxitos de los noventa. Veamos brevemente esas dos obras antes de abordar su producción de mayor influencia y calidad.

En 1880 publica, en efecto, *Vera, o los nihilistas (Vera, or the Nihilists)*, una obra en cuatro actos que se representó por vez primera en Nueva York en 1883, aunque con escaso éxito pues no duró más de una semana en cartel. El tema de la obra era muy contemporáneo, ya que abordaba el asesinato del zar de Rusia a manos de un grupo de revolucionarios intelectuales, los nihilistas. La obra no pudo ser puesta en escena en Londres en 1881, como inicialmente estaba previsto, porque la historia que se presentaba en ella resultó ser profética. En marzo de 1881 fue efectivamente asesinado el zar Alejandro II por nihilistas rusos, y la noticia tuvo una amplia repercusión en los periódicos ingleses, ya que la esposa del zar era cuñada del príncipe de Gales. Esta primera obra dramática, a pesar de su bisoñez, ha sido alabada por la crítica por la atrevida presentación de vestuario y decorados cercanos al simbolismo, así como por la delineación de los personajes centrales, en especial el de la mujer revolucionaria, Vera —que se nos revela como anticonformista—, y el príncipe Paul, que en su forma de expresarse es un obvio preludio del personaje del dandi que luego cultivaría Wilde con tanto éxito en sus comedias de salón.

En 1883 escribe otra obra para el teatro, *La duquesa de Padua (The Duchess of Padua)*, una tragedia de venganza en verso al estilo de las obras del género producidas en el Renacimiento por dramaturgos como Shakespeare y John Webster (c. 1578-c. 1632). La trama transcurre en el Renacimiento italiano, pero Wilde pretende tratar la vida moderna a través de una tragedia antigua: «la esencia del arte es producir la idea de lo moderno bajo una forma antigua», declaró el autor.<sup>7</sup> La influencia principal, sin embargo, es más cercana en el tiempo, pues los críticos han señalado deudas considerables con *Los Cenci (The Cenci)* del poeta romántico Shelley (1792-1822). Las historias de las dos obras se parece mucho hasta el extremo de que ambas protagonistas se llaman igual, Beatrice, y ambas son poseídas sexualmente por un hombre tiránico lo suficiente mayor como para ser su padre (en el caso de *La duquesa de Padua*) o que, de hecho, es su padre, que la viola, en el caso de Beatrice Cenci. Esta obra, como la anterior, no fue representada en Inglaterra, sino en Estados Unidos, en enero de 1891, bajo el título de Guido Ferranti, y se mantuvo sólo tres semanas en cartel.

Es precisamente a partir de 1891 cuando Wilde decide dedicar más atención al teatro, y ese año escribe su primer gran éxito, *El abanico de lady Windermere*, a la vez que se embarca en un experimento azaroso: la creación de una obra dramática en francés, que será *Salomé*. *El abanico* se estrena en el teatro St. James de Londres en febrero de 1892, con una excelente acogida, y ello pone a su autor en el camino adecuado para escribir las otras tres comedias de salón que lo harán famoso en el mundo entero. *Salomé*, sin embargo, que acaba de escribir en diciembre de 1891, tiene serias dificultades para representarse. En 1892 es prohibida su puesta en escena en Inglaterra, cuando ya Sarah Bernhardt está ensayando para representarla en el teatro Palace, pues se le aplica una vieja ley que no permitía el tratamiento escénico de

---

<sup>7</sup> Cit. por Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, pág. 40.

temas bíblicos. Aunque se publica en 1893 en París y Londres (en su versión original francesa), la primera representación no llega hasta febrero del año 1896, en el Théâtre de l'Oeuvre, de París, donde es recibida con entusiasmo. No se representa en Londres hasta mayo de 1905.

*Salomé*, por su condición de obra francesa y por abordar el tema bíblico, está fuera claramente del corpus de las comedias de Wilde. Por un lado, el hecho de que Wilde la escribiera en francés le aportó sin duda un distanciamiento considerable con respecto al propio instrumento lingüístico, pues, aunque hablaba francés con fluidez, esta lengua no dejaba de ser extranjera para él, de modo que sometió su manuscrito a la revisión y corrección de amigos franceses. Han dicho algunos críticos galos que el francés de Wilde era florido y cargado de anglicismos, y que para que las palabras tuvieran la carga que el autor había querido darles lo ideal sería que la obra se representase con actores que tuvieran un fuerte acento inglés.<sup>8</sup> Por otro lado, el propio tema está teñido de influencias románticas y simbolistas francesas, tanto en el plano literario como en el pictórico. Se ha señalado, por ejemplo, que muchas de las escenas de la obra están inspiradas en el tratamiento del tema que hizo Huysmans en su novela *A rebours*, ya citada más arriba como influencia decisiva en *El retrato de Dorian Gray*. Peter Raby comenta varios detalles de esta deuda y sugiere también otros títulos franceses que pudieron haber despertado el interés de Wilde, como la *Salomé* de Laforgue en *Moralités Légendaires*, o *Hérodiade* de Mallarmé, con su estructura músico-dramática en la obertura, la escena y el cántico de San Juan, así como la *Hérodiade* de Flaubert. En palabras de Raby: «El tono global de Flaubert tiene similitudes particulares con el de Wilde, y hay muchos ecos verbales. Es quizá en la descripción de Flaubert del baile, que él retiene hasta el final de la historia, donde puede reconocerse la cualidad semimística que desarrolló Wilde en su propio concepto de *Salomé*».<sup>9</sup> La otra influencia decisiva en la composición de *Salomé* fue la del poeta y dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), por cuyas obras místicas Wilde se sintió pronto atraído. En concreto su primera obra, *La Princesse Maleine*, publicada en Gante en 1889 se cita como la conexión más directa con la *Salomé* wildeana. El sentido del ritmo, la musicalidad verbal, con una lengua llena de color y de evocaciones, las repeticiones de palabras y expresiones son algunos de los elementos de técnica dramática que toma nuestro autor del simbolista belga. Pero en esta obra también es esencial la creación del ambiente irreal y mágico a través del decorado y del vestuario, que rompían con el realismo dominante en la escena contemporánea. Cuando la obra se representó en París fue un éxito, porque se constituyó en seguida en ejemplo soberbio del triunfo simbolista en el teatro, que se divulgó por toda Europa. En 1905 Richard Strauss (1864-1949) la adaptó para la ópera, siendo posiblemente este medio el que la ha hecho más popular, aunque el mérito principal sigue siendo de Wilde, ya que la ópera no se aleja del texto escrito por nuestro autor, a pesar de que a veces faltan en ella elementos propios de la sutileza, el humor y la ironía wildeanas. Otra de las influencias más notorias ejercidas por *Salomé* es W. B. Yeats (1865-1939) y su teatro poético, pues, si bien este poeta y dramaturgo confesó que el diálogo le parecía vacío, lento y pretencioso, las imágenes de la danza lo subyugaron por completo, hasta el punto de llevarlo a escribir dos obras en imitación de la de Wilde, *El rey de la torre del gran reloj* (*The King of the Great Clock Tower*, 1934) y *Luna llena en marzo* (*A Full Moon in March*, 1935).<sup>10</sup>

La mayor relevancia pública la obtiene Wilde, sin embargo, como he venido diciendo, con sus cuatro comedias de salón escritas y representadas en la década de los noventa, y de las que este volumen ofrece dos: la primera, *El abanico de lady Windermere*, y la última y más popular

<sup>8</sup> Philippe Jullian, *Oscar Wilde*, trad. de Violet Wyndham (Londres, 1969), pág. 247; cit. por Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, págs. 101-102.

<sup>9</sup> Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pág. 104.

<sup>10</sup> Véase Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, págs. 71-72.

de todas, *La importancia de llamarse Ernesto*. En medio de ambas escribió y estrenó las otras dos, que merecen también sin duda ser recordadas: *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal*. ¿Qué tipo de obras son? ¿Por qué tuvieron tanto éxito en su momento entre la sociedad bienpensante, a la que los ensayos y la ficción de Wilde habían causado escándalo? Y, sobre todo, ¿por qué siguen siendo admiradas por el público un siglo después? [...]

El término que suele emplearse para clasificarlas es «comedias de salón» o «drama de sociedad», aunque *La importancia de llamarse Ernesto* suele calificarse además de farsa. En ellas se retratan personajes que Wilde quería que se parecieran lo más posible a seres reales. Como comentó en una carta escrita en febrero de 1891 mientras preparaba *El abanico*: «No me encuentro satisfecho conmigo mismo o con mi obra. No tengo todavía el control de la obra: no consigo hacer reales a mis criaturas»;<sup>11</sup> es decir, uno de los rasgos fundamentales de estas obras es que pretenden servir de espejo a la sociedad, algo que lograron, pues al público le encantó verse retratado sobre el escenario con tanta sutileza y elegancia. Por otro lado, y con el fin de alcanzar ese mimetismo, Wilde utiliza las historias y los recursos más conocidos y habituales en el teatro popular de su época, y especialmente del melodrama, hasta el punto de que cuando se estrenó *El abanico* muchos de los motivos del argumento eran sobradamente conocidos por sus espectadores: la mujer que se esconde en la habitación de un hombre que no es su marido, el abanico abandonado, la carta leída por quien no corresponde, etc. De inmediato surgieron las voces que relacionaban la obra con otras coetáneas, como las del francés Victorien Sardou (1831-1908), o los británicos C. Haddon Chambers (1859-1921), o Sydney Grundy (1848-1914), autores prácticamente olvidados hoy pero que gozaban de gran predicamento en la época. Y efectivamente, Wilde imitaba y copiaba las convenciones y los temas de la alta comedia de su tiempo, que se basaba, además de en el melodrama (de influencia francesa), en la comedia de costumbres (*comedy of manners*) del teatro clásico inglés de la segunda mitad del siglo XVII, y que luego llevaría a su más alta expresión, con mayor refinamiento, el dramaturgo dieciochesco Richard Sheridan (1751-1816). En concreto su obra *La escuela del escándalo* (*The School for Scandal*, 1777) es una presencia sentida en varias ocasiones en *El abanico de Lady Windermere*. Este tipo de comedias tenía como función criticar con sutileza, con elegancia y con amabilidad los comportamientos públicos y privados de los estamentos más elevados de la sociedad. Era sin duda el género en el que Wilde podía brillar con luz propia, como efectivamente ocurrió, pues su singular talento verbal, la ingeniosidad y la conversación chispeante de que había hecho gala durante años en los círculos más exquisitos de la sociedad londinense parecían haber nacido para ser llevados precisamente al teatro. El público al que se dirigían estas comedias era rico e influyente, bien vestido, elegante, con buenas relaciones, habitaba en las mansiones más suntuosas de Londres, y es ese tipo de auditorio el que se veía retratado, con gracia, finura y humor, en el escenario.

Aunque las tres primeras comedias de este tipo plantean aspectos sentimentales de dimensión moral, en la línea clásica del melodrama, la verdad es que Wilde no intenta darles una solución seria, sino que hace uso de su ingenio y habilidad para entretener a su auditorio, que parece tener la suficiente inteligencia como para reírse de sí mismo. En la noche del estreno de *El abanico de Lady Windermere* en el teatro St. James, propiedad del actor y empresario George Alexander I (1858-1918) —que representaba a la sazón a lord Windermere—, después de los sonoros aplausos que le brindó el público, y haciendo gala una vez más de su proverbial ingenio y extravagancia, se dirigió Wilde al auditorio en un estilo claramente pirandelliano:

Damas y caballeros, he disfrutado inmensamente esta noche. Los actores nos han

---

<sup>11</sup> Cit. en Peter Raby, «Wilde's Comedies of Society», en *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por el mismo autor. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 143.

brindado una encantadora representación de una obra deliciosa, y el aprecio que ustedes han mostrado hacia ella ha sido muy inteligente. Les felicito por el gran éxito de la representación que han hecho, lo que me convence de que valoran ustedes casi igual que yo mismo esta obra.<sup>12</sup>

Esta extravagante intervención del autor la noche del estreno fue controvertida, pero curiosamente no tanto por la ironía de sus palabras, sino porque las pronunció mientras fumaba un cigarrillo con ostentación. De hecho, como ha comentado Katharine Worth, este pequeño discurso pone de manifiesto algo más que el sentido del humor o el deseo de publicidad de Wilde. El autor, dice Worth,

estaba interesado en un nivel profundo de la imaginación por la provocadora constatación del proceso de construcción de las imágenes que ofrecía la relación actor/auditorio. En el teatro St. James fue especialmente curioso. La elaborada formalidad del vestuario que se llevaba sobre el escenario de George Alexander reflejaba las ropas del auditorio con una precisión que producía un cierto y misterioso efecto de imagen especular. ¿Quién imitaba a quién? Se decía que los caballeros estudiaban los immaculados conjuntos de dandi de Alexander [...] antes de encargarse sus propias ropas: presumiblemente pensaban que las suyas eran lo real y las de los actores imitación, pero Wilde sabía que la cuestión no era tan sencilla. «La Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida»<sup>13</sup>.

Esa singular capacidad de Wilde para ser fiel a la realidad circundante, riéndose de ella, pero sin causar la reacción negativa de su auditorio, debe ser resaltada adecuadamente. No sería correcto sostener que Wilde es el portavoz oficioso de esa clase social, que se sentía tan cómoda y complacida ante el retrato que de ella hacía él en los escenarios. La sociedad que presenta Wilde en estas comedias de salón es la clase dirigente de una Inglaterra poderosa, que en estas últimas décadas del siglo XIX poseía el control del Imperio Británico con una fuerza hasta entonces desconocida. Si consideramos la trayectoria vital y artística de Wilde que he venido trazando hasta aquí, no podemos ignorar la actitud con la que el escritor hubo de enfrentarse a este mundo: él era irlandés, sujeto colonizado y sometido por el Imperio, y por tanto ajeno a la clase dirigente inglesa; era homosexual, sujeto marginal y repudiado por la moral dominante; era esteta y artista poseedor de ingenio y sensibilidad, algo asimismo extraño al mundo social que dibuja. En los ensayos escritos unos pocos años antes, y en su novela *El retrato de Dorian Gray*, hemos podido ver cómo pensaba sobre cuestiones relacionadas con el arte y la sociedad. Así pues, no tendría ninguna lógica suponer que Wilde intentaba pintar con los mejores colores a esa sociedad a la que él era tan ajeno, de la que se sentía absolutamente apartado, como un *outsider*.

Sin duda no podía enfrentarse directamente a un mundo tan poderoso, pues si lo hubiera intentado no habría podido poner en escena ninguna de sus comedias. Ya conocía perfectamente la reacción que habían suscitado algunos de sus ensayos, los cuentos y la novela. ¿Cómo arriesgarse a escribir comedias hirientes que nunca podrían llegar a los teatros? ¿Cómo iba a conseguir financiar su cada vez más exigente tren de vida si no obtenía beneficios con el teatro? De ahí la calculada ambigüedad, en la que hay que reconocer que Wilde era un consumado maestro: las comedias gustaban al público del que se reían, y gustaban mucho. Algunos de los críticos actuales han explicado convincentemente esta situación acudiendo a la condición de sujeto colonial del escritor; así lo expresa Richard Alien Cave, que observa que Wilde pretende deconstruir el concepto de «lo inglés» (*Englishness*)

<sup>12</sup> Cit. por Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, pág. 5.

<sup>13</sup> Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, págs. 5-6.

como lo cultural y moralmente superior, que se impone por razón del Imperio a los territorios y sujetos sometidos:

Podría argumentarse que el colonialismo fuerza la duplicidad en los pueblos sometidos, especialmente en aquellos que pretenden conservar cierta medida de sentimiento nacionalista: deben adoptar una expresión pública de adhesión a los cánones de comportamiento impuestos, mientras en la vida privada mantienen oculta la convicción en el valor perdurable de su propia herencia cultural que han suprimido exteriormente. Esto es jugar con máscaras conscientemente; y la fidelidad con uno mismo se encuentra en la tensa intersección de estas identidades públicas y privadas. Declan Kiberd ha defendido recientemente que «Wilde fue el primer artista importante en desacreditar el ideal romántico de la sinceridad, sustituyéndolo por el imperativo más negro de la autenticidad: se dio cuenta de que al ser fiel a una sola identidad, un hombre sincero puede ser falso con media docena de otras identidades». Lo que las comedias nos muestran repetidamente es que la pretensión imperialista inglesa de la gran base moral a partir de una absoluta integridad es totalmente fraudulenta. La fijación y el control de los valores establecidos se muestran repetidamente como ridículos: la sinceridad en la Sociedad de estas obras es sólo afectación, una fachada. Lo que verdaderamente cuenta es un hábil pragmatismo<sup>14</sup>.

Por tanto, es cierto que Wilde usa (y hasta abusa a veces) de las convenciones y temas del teatro de su tiempo, como sostiene Kerry Powell en su libro *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Y ello a pesar de que negara reiteradamente influencias; por supuesto que las recibió, y se aprovechó en gran medida de sus contemporáneos. Gracias a ellos, como dice Powell en ese libro, consiguió Wilde dar forma a sus comedias y verlas representadas<sup>15</sup>. Las copió precisamente para buscar el favor del público, porque sabía que ésas eran las obras que su auditorio potencial prefería. Se acogió a las normas francesas de la «obra bien hecha» («*pièce bien faite*»), que se conoce en inglés como «*well-made play*», normas seguidas por los dramaturgos ingleses contemporáneos de Wilde, y que él aplicó estrictamente a sus obras. Pero, dicho eso, inmediatamente hay que añadir que logró trascender sus modelos y alcanzó supremas cotas en el dominio del lenguaje y la técnica teatral. Sus cualidades personales para la conversación y el ingenio verbal que caracterizaba su extravagante personalidad —que el lector de las dos comedias que se recogen en este volumen observará de inmediato— hicieron seguramente el milagro de dignificar un género que se hallaba en decadencia artística, aunque contara con el favor del público, pues las comedias de la época estudiadas por Powell en el libro citado ponen de manifiesto la distancia enorme que las separaba de las soberbias comedias de costumbres de Sheridan.

Como se ha dicho más arriba, las dos comedias que siguen, aun compartiendo rasgos comunes, son bien distintas, y de hecho algunos críticos suelen catalogar *La importancia de llamarse Ernesto* como farsa, y no como «comedia de costumbres» (*comedy of manners*), que es el tipo genérico que se emplea normalmente para describir a las otras tres obras. *El abanico de Lady Windermere* es, en efecto, una obra que pretende tratar un tema serio, de trascendencia moral: el de una mujer con pasado oculto, que tuvo una hija a la que abandonó y que ahora lleva una vida frívola en una sociedad que la acepta hipócritamente por su estatus

<sup>14</sup> Richard Alien Cave, «Wilde's Plays: Some Lines of Influence», en Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 223.

<sup>15</sup> Dice Powell que la prueba de que su talento no estaba sólo en él es que después de salir de la cárcel y exiliarse en Francia, al estar lejos del mundo teatral londinense y no tener los referentes de los que se había beneficiado en los años anteriores, fue incapaz de concluir ninguna obra dramática, aun cuando intentó escribir varias, como *Una tragedia florentina* (*A Florentine Tragedy*), o *La santa cortesana* (*La Sainte Courtesane*), en inglés, a pesar del título francés. Véase Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, págs. 141-142.

social. Pero lo cierto es que el desarrollo y el desenlace de la trama —que no desvelaré al lector para que pueda disfrutar de ella— no corresponden a esa temática seria, ya que sin duda se favorece la burla y se provocan las sonrisas, cuando no la risa franca, en el auditorio. Aunque la estructura dramática es la convencional del melodrama, aquí Wilde subvierte las normas morales dominantes, tratando de mostrar, como apunta el subtítulo, lo que en realidad es «una buena mujer», a pesar de las apariencias. La moralidad convencional —¿cabía esperar otra cosa de un autor como Wilde, que tan displicente se había mostrado siempre hacia ella en asuntos estéticos?— no cuenta para nada. Es más, en los momentos en que el melodrama alcanza sus límites más elevados, como ocurre al final del acto segundo, Wilde introduce un requiebro cómico, para suavizar el dramatismo de la acción y buscar la sonrisa de su auditorio, que se hace cómplice de la frivolidad manifestada por lord Augusto.

En cambio, *La importancia de llamarse Ernesto* es una joya del absurdo, llena de los chispeantes epigramas tan característicos de Wilde, y en ella no hay pretensión alguna de abordar asuntos de trascendencia. Su propio subtítulo nos pone sobre aviso: «Una comedia trivial para gente seria», como también la descripción que hizo de ella el autor: «escrita por una mariposa para mariposas». Domina en ella el principio del placer, por encima de cualquier otro requisito moral; el mundo que nos retrata Wilde es un mundo donde reina la armonía, la mayor libertad [...]. Como farsa que es, se sitúa en el terreno de la paradoja, de la fantasía, de la contradicción, donde se da rienda suelta al espíritu dionisiaco y desaparece cualquier atisbo del superego. El propio Wilde explicaba lo que pretendía esta obra con estas palabras: «deberíamos tratar todas las cosas triviales de la vida muy seriamente y todas las cosas serias de la vida con trivialidad sincera y estudiada».

Si bien estamos en el terreno de la farsa, como digo, aun así puede apreciarse la imagen de la realidad, pues Wilde consigue que la comicidad con la que trata a sus personajes y las situaciones que viven no empañen el espejo en el que se refleja la sociedad de aristócratas a la que se dirige. En *La importancia de llamarse Ernesto* está presente esa sociedad, sin duda, y sus valores morales, pero aquí más que en ninguna otra obra Wilde se siente con absoluta libertad para romper la moralidad dominante y reírse descaradamente del mundo. Dominan, más que en las anteriores, su habilidad epigramática y la fluidez de sus diálogos, que ponen de manifiesto muchas ideas modernas sobre el arte, la vida, la memoria, etc., aun bajo el disfraz del absurdo y lo fantástico. En efecto, a veces parece que estemos oyendo a personajes de Pirandello (1867-1936) o Beckett (1906-1989), aunque inmersos —eso sí— en un mundo musical, porque la música es un elemento esencial de la obra, tanto por el propio sonido del piano con el que se sube el telón en la primera escena como por las alusiones y artificios musicales que se usan. No en vano W. H. Auden (1907-1973) llegó a decir de esta obra que era «la única ópera verbal pura en inglés».

El éxito de la obra fue inmediato, y durante unas semanas se mantuvo en escena en el teatro St. James, donde se estrenó el 14 de febrero de 1895, a la vez que *Un marido ideal* se representaba con idéntico éxito en el teatro de Haymarket (donde se había estrenado el 3 de enero). Pero tristemente la misma noche del estreno se presentó en el teatro el marqués de Queensberry, dispuesto a reventar la representación. No se le permitió la entrada y optó por entregar en la puerta del escenario un ramo de verduras. Cuatro días después le dejó a Wilde en su club la tarjeta llamándolo «sodomita», y a principios de marzo el escritor, impulsado por Alfred Douglas, presentó la denuncia contra el marqués, comenzando entonces los juicios que acabarían con la condena de dos años de cárcel de Wilde el 25 de mayo. A partir de entonces el nombre de Wilde hubo de desaparecer de los carteles y sus obras no pudieron seguir representándose en Inglaterra (*La importancia de llamarse Ernesto* tuvo que retirarse del St. James en mayo, en medio de un clamoroso éxito, cuando sólo se habían celebrado sesenta y

seis representaciones). Mas unos pocos años después volverían a los escenarios, y a lo largo de todo el siglo XX estas comedias de salón —en especial *La importancia de llamarse Ernesto*— pueden contarse entre las obras más populares de la escena británica e internacional.<sup>16</sup>

Es curioso, y paradójico, que un autor marginal en muchos aspectos como Wilde (homosexual, irlandés, artista...), que se negó rotundamente a marginarse y escribir para una minoría afín, haya finalmente conquistado los gustos de la mayoría. Sin duda Wilde es un autor «canonizado», cuyas obras dramáticas forman parte de los repertorios teatrales de todo el mundo, y que es leído como una de las figuras más representativas de la literatura inglesa. Ha dejado huellas e influencias muy profundas en el teatro inglés, como ponen de manifiesto muchas obras de dramaturgos consagrados del siglo XX, como Somerset Maugham (1874-1965), Noel Coward (1899-1973), Edward Bond (1934) o Tom Stoppard (1937), que se han visto influidos por el sentido del ritmo, de la construcción escénica, así como por muchos detalles concretos de ciertas obras (en Stoppard es preciso mencionar la deconstrucción que de *La importancia de llamarse Ernesto* hace en *Travesties*, en 1974). Además, hay que señalar la importante influencia ejercida por el teatro y el pensamiento de Wilde en diversos dramaturgos homosexuales, como Joe Orton (1933-1967), u otros más recientes, como Frank McGuinness y Neil Bartlett<sup>17</sup>. El caso de Orton es especialmente interesante por cuanto constituye un paralelo de Wilde en el sentido de que sus obras, abiertamente subversivas, fueron asumidas por el teatro comercial y aceptadas como parte natural del repertorio del *West End* londinense.

Y, aunque sea sólo un breve apunte final, no podemos olvidar tampoco la huella que la obra de Wilde ha dejado en el teatro español del siglo XX. Traducidas sus comedias de la alta sociedad desde los años diez y veinte, y en versiones españolas también sus ensayos y sus cuentos, la alargada sombra arrojada por Wilde sobre autores como Alejandro Casona, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura o Francisco Nieva, entre otros, ha sido repetidamente señalada por la crítica. No debe extrañar, si tenemos en cuenta que la primera presentación del teatro de Wilde se hizo en el Ateneo de Madrid, en 1910 o 1911, con ocasión de una lectura hecha por escritores y actores de los papeles de *Una mujer sin importancia*, en traducción de Ricardo Baeza, que organizó Ramón Gómez de la Serna. En esa década se publicaron en España numerosos trabajos sobre el escritor irlandés, como los de A. Alcalá Galiano, *Conferencias y ensayos (Oscar Wilde: una semblanza)*, en 1919; Rubén Darío, *Peregrinaciones (Purificaciones de la piedad)*, en 1910; Manuel Machado, *El amor y la muerte (La última balada de Oscar Wilde)*, en 1913; y Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras* (en dos volúmenes en 1919: *Oscar Wilde v el espíritu de contradicción*, y *Las comedias modernas de Oscar Wilde*). Testimonio de ese eco son también algunos artículos periodísticos escritos por autores del renombre de Azorín («Algunas ideas estéticas», en el *ABC* del 26 de octubre de 1912, o de Ramiro de Maeztu («Oscar Wilde de nuevo», en el *Heraldo de Madrid* del 25 de abril de 1913). En la década de los veinte, además, se tradujo la biografía de Frank Harris: *Vida y confesiones de Oscar Wilde* (1928), debida a Ricardo Baeza, que desde finales de la primera década del siglo venía traduciendo toda la producción de Wilde. Esa traducción de la biografía de Harris, publicada en Biblioteca Nueva, venía acompañada de un interesante prólogo y abundantes

---

<sup>16</sup> La retirada de *La importancia de llamarse Ernesto* en mayo de 1895 causó importantes pérdidas a George Alexander, que logró, sin embargo, resarcirse cumplidamente de ellas en 1902 y en 1909, cuando se repuso la obra, así como en 1911 y 1913. En todas esas ocasiones *La importancia de llamarse Ernesto* volvió a convertirse en un éxito impresionante; sólo en 1909 estuvo en cartel durante once meses, lo que le reportó a Alexander unos beneficios superiores a las 21.000 libras, una cantidad muy considerable en la época.

<sup>17</sup> Un interesante estudio de estas influencias las proporciona el ensayo ya citado de Richard Alien Cave, «Wilde's Plays: Some Lines of Influence» en Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 219-248.



anotaciones, que ponían de manifiesto el excelente conocimiento que poseía el traductor sobre la vida y obra de nuestro escritor. Afortunadamente, pues, España no fue una excepción en el arrollador éxito que conoció la obra de Wilde poco después de su muerte. Y lo más grandioso quizá es que, un siglo después, aún se mantiene vivo ese interés.



## El muntatge

## Maqueta de l'escenografia

Imatge del disseny creat per Jose Novoa



## Figurins de vestuari

Figurins del vestuari creat per Maria Armengol

