

TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



LA IMPORTÀNCIA DE SER FRANK

Oscar Wilde



Sala Petita

03/05/18 — 10/06/18

#laimportànciadeserfrank

Informació pràctica

Sala Petita

03/05/18 — 10/06/18

#laimportànciadesserfrank

Horaris:

Dimecres a les 19 h (*a excepció dels dimecres exclusius per a centres educatius)

De dijous a divendres a les 20 h

Dissabte a les 17 h i 21 h, excepte dissabte 05/05/2018 a les 20 h

Diumenge a les 18 h

Funció amb audiodescripció i subtitulació

Dissabte 12 de maig a les 17 h

Diumenge 13 de maig a les 18 h

Funcions només per a centres educatius

Dimecres 9 de maig de 2018 a las 11 h

Dimecres 16 de maig de 2018 a las 11 h

Dimecres 23 de maig de 2018 a las 11 h

Durada: 1 hora i 45 minuts

Publicació de *La importància de ser Frank*

En col·laboració amb Arola Editors i TNC Club de lectura, TNC/Biblioteques públiques de Catalunya. Llibres disponibles a taquilles i a la web del TNC: <https://www.tnc.cat/lilibres>

NOU! Publicació del llibret d'estrena. Text de l'obra per només 3 €.

En venda al personal de sala mentre l'espectacle estigui en cartell.

Preu:

— Preu general: 23 €.

— Preu 50%: 11,5 €. Dimecres, dijous, dissabte tarda i diumenge: joves de fins a 35 anys i aturats. Tots els dies: Carnet Jove. Cal presentar l'acreditació corresponent.

— Preu especial: 19,5 €. Compra abans de l'estrena, dia de l'espectador (dimecres), abonats TNC (entrades fora d'abonament), grups (+10 persones), +65 anys, discapacitats i famílies nombroses, monoparentals i d'acollida. Divendres i dissabte nit: joves de fins a 35 anys i aturats, tots els dies. Cal presentar l'acreditació corresponent.

— Preu escolar: 12 €. Centres educatius en funcions escolars i de públic en general. Cal presentar l'acreditació corresponent.



Activitats entorn de l'espectacle

El Teatre Nacional de Catalunya no vol ser només un espai d'exhibició d'espectacles, sinó sobretot un espai de reflexió i articulació de les arts escèniques catalanes.

Per això, dediquem un gran esforç al llarg de la temporada a totes les activitats «complementàries», entre les quals hi ha projectes de llarg recorregut amb algunes de les principals institucions culturals públiques catalanes.

David Selvas conversa amb Albert Lladó

Conversa

Bibl. Horta – Can Mariner

07/05/1 a les 19 h

Activitat gratuïta

El periodista Albert Lladó dialoga amb diferents directors de la temporada per aprofundir en la seva lectura sobre el muntatge que han presentat al TNC. Cicle organitzat amb les Biblioteques de Barcelona, que té lloc a diferents biblioteques de la ciutat.

Col·loqui al TNC amb Marina Espasa

Col·loqui

Sala Petita del TNC

11/05/18 després de la funció

Els col·loquis sobre els espectacles compten amb la presència d'una persona destacada de la nostra cultura i els membres de la companyia. Una ocasió única per aprofundir en cada proposta escènica amb la mirada particular d'un espectador privilegiat.



Un dels retrats més àcids i divertits que s'han fet mai sobre la hipocresia social

La gloriosa trajectòria d'Oscar Wilde va quedar arruïnada sobtadament amb la condemna a dos anys de presó que l'acusava d'indecència per la seva vida privada, només tres mesos després d'haver estrenat aquesta comèdia.

L'escriptor, que no es refaria d'un cop tan dur, ja havia denunciat sovint la hipocresia d'una societat cada cop més conservadora i controladora sobre la intimitat dels seus ciutadans. Una hipocresia que, de manera premonitòria, esdevindria la protagonista d'aquesta deliciosa obra mestra sobre els embolics amorosos de dos joves britànics i les seves secretes dobles vides, la qual anticipa algunes de les principals avantguardes del segle XX.

Text publicat: Arola Editors i TNC Club de lectura, [TNC/Biblioteques públiques de Catalunya](#).

La importància de ser Frank, d'Oscar Wilde

Traducció

Cristina Genebat

Versió

David Selvas i Cristina Genebat

Direcció

David Selvas

Repartiment

Miki Esparbé	John Worthing
David Verdaguer	Algernon Moncrieff
Norbert Martínez	Lane i Reverend Canon Chasuble
Laura Conejero	Lady Bracknell
Paula Malia	Gwendolen Fairfax
Paula Jornet	Cecily Cardew
Mia Esteve	Leticia Prism, institutriu

Equip artístic

Escenografia

Jose Novoa

Vestuari

Maria Armengol

Il·luminació

Mingo Albir

So

Lucas Ariel Vallejos

Direcció musical i arranjaments

Pere Jou i Aurora Bauzà (Telemann Rec.)

Composició musical

Paula Jornet

Ajudanta de direcció

Sandra Monclús

Characterització

Paula Ayuso



Coreografia i moviment

Pere Faura

Ajudanta de vestuari

Raquel Ibort

Construcció escenografia

Carles Hernández "Xarli"

Òscar Hernández "Ou"

Cap tècnic de La Brutal

Arnau Planchart

Producció

Teatre Nacional de Catalunya i La Brutal

Amb la col·laboració de

Marco Pascali

Punto Blanco

Òptica Sanabre

Agraïments

Fluren Ferrer

David Selvas, director

Diu Paco Nieva que *La importància de ser Frank* és «un perfecte somni de teatre, una comèdia despietada i excèntrica, perfecta, bella i onírica com la vida d'una rosa en les estranyes parets d'un jardí vertical». Una rosa delicada que ens recorda allò efímer i revelador que tenen la bellesa i la vida.

Wilde va escriure un giny perfecte ple de saviesa dramàtica i d'intel·ligència vital. Amb les seves rèpliques desacomplexades fa que la veritat exploti a la cara dels espectadors que se senten constantment interpel·lats.

Wilde obra una gran quantitat de territoris per on es passegen els seus personatges: l'amor, el desig, els orígens, el compromís, la hipocresia, la identitat i, sobretot, la llibertat, la seva tan estimada llibertat, per poder ser qui era, i que el va portar a la presó poc després d'escriure *La importància de ser Frank*. Aquest sentiment de llibertat és present en tota la funció. I potser la concreció més ben trobada d'aquesta llibertat la veiem en dos dels personatges femenins, la Gwendolen i la Cecily, que viuen amb tanta o més intensitat la seva vida somniada que no pas la seva vida real. On són els límits de cadascú de nosaltres? Per què ens autocensurem? Com podem arribar a ser, amb plenitud, nosaltres mateixos?

Encara que potser costi de veure, ja que ens trobem davant d'una comèdia lluminosa, dins de *La importància* hi ha també una forta pulsó de mort. Com tota obra d'art que ens ressona, després de més de cent anys de ser creada, el que ens explica Wilde de com viure està profundament lligat al fet que això d'existir (que sapiguem nosaltres) només passa una vegada i que la nostra «estada» en aquest món només té sentit si arribem a ser lliures.

Victòria Camps, «Una vida entregada a l'art», pròleg a l'edició d'Arola Editors / TNC, 2017

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 importancia de llamarse Ernesto* o, como quiere Alfonso Reyes, *La importancia 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'embolics», 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 capdavant 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».

Harold Bloom, *Com llegir i per què*, 2000. [Traducció: Victòria Oliva Buxton]

És possible que la deliciosa obra de Wilde, que a partir d'ara anomenaré senzillament *Ernest* perquè és més curt, sigui la millor comèdia britànica des de *Nit de Reis*. [...] És una obra miraculosa: perpètuament fresca i refrescant i l'obra mestra de Wilde, tan magnífica com dos dels seus assajos crítics: «L'ànima d'un home sota el socialisme» i «La decadència de la mentida». La bona literatura de l'absurd ens allibera de les absurditats ordinàries transportant-nos a un regne que és estranyament lleuger, però en el fons pertorbador. L'obra mestra de l'absurd escrita en anglès són els llibres de l'*Alícia* [de Lewis Carroll], però *Ernest* mereix estar-hi molt a la vora. [...]

Per a Wilde, originar o posar en marxa és una mentida. Quan a *A través del mirall* Alícia respon amb el seu nom a la petició brusca que li fa Humpty Dumpty, ell la interromp per preguntar-li: «Què vol dir?». «Un nom ha de voler dir alguna cosa, necessàriament?», pregunta Alícia, dubitativa, i Humpty Dumpty li contesta: «És clar que sí... el meu nom vol dir la forma que tinc». La importància de dir-se Ernest (el nom que tant Gwendolen com Cecily desitgen per al seu marit), com sap Wilde, tot i que no ens ho diu, és que *earnest* («sincer» o «franc» en anglès) o *Earnest* es remunta a l'arrel indoeuropea *er*, que vol dir original. En anglès, *to be earnest* també vol dir ser original, una formulació absurda de la qual Wilde gaudeix astutament perquè l'originalitat normalment és aliena al seu geni. No hi ha cap personatge a *Ernest* que sigui gens original; tots són exquisidament estrofolaris, però d'una manera tradicional i, malgrat això, l'obra està marcada per una originalitat vivaç.

El gran personatge d'*Ernest* és Lady Bracknell, potser el personatge còmic més estrofolari des de Sir John Falstaff, l'atracció més important de les obres d'*Enric IV* i l'única creació de Shakespeare que, des de la seva època fins avui, competeix en popularitat amb Hamlet. [...] Les digressions gratuïtes de Lady Bracknell són triomfs de Wilde i ratllen la línia de l'absurd. [...] Com hem de llegir els grans pronunciaments de Lady Bracknell? Per a mi, aquesta qüestió s'assembla a una altra: per què ens delecta tant Lady Bracknell?

L'interès incessant d'Algernon pel menjar és una obsessió d'aquest jove dandi. [...] Deu semblar estrany comparar Algernon amb Falstaff, que té una relació negativa amb el món de l'elegància, però sembla que Wilde (a qui agradava molt Falstaff) ha dividit Falstaff en Lady Bracknell (pel que fa al llenguatge) i Algernon (pel que fa a la gana). «En l'art tot importa excepte el tema», va destacar Wilde: un altre aforisme especialment valuós en la nostra era ideològica. [...]

Si Ibsen era Hedda Gabler, Oscar era Lady Bracknell, ja que la seva extravagància supera la de tots els altres de l'obra:

Lady Bracknell, *es treu el rellotge*: Va, estimada. (*Gwendolen s'aixeca*.) Ja hem perdut cinc o sis trens. Si en perdem un altre ens exposem que es facin comentaris sobre nosaltres a la via.

Vaig estar a punt de fer servir aquest fragment com a epígraf d'un llibre, *El cànon occidental*, però els meus editors m'ho van denegar i finalment el llibre va aparèixer sense epígraf. Considero que és la pedra de toc per al lector de l'any 2000 i per a tota la literatura



imaginativa autènticament canònica. Com hem de llegir *La importància de dir-se Ernest*? Sens dubte hem de començar el llibre reconeixent el que Lady Bracknell, d'una manera esplèndida, no és capaç de reconèixer: no hi ha ningú a la via que en veure Gwendolen i la seva formidable mare pugui saber que han perdut algun tren i encara menys que hagin estat cinc o sis! Lady Bracknell és tan egomaniàca que el món enter no és només el seu públic, sinó també qui li controla l'agenda. Tanmateix, aquí radica la seva grandesa estrofolària i la de l'obra, i és aquesta la raó per la qual hem de continuar llegint *La importància de dir-se Ernest*.

**Oscar Wilde, «La decadència de la mentida», dins *L'ànima de l'home*.
[Traducció: 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 en la imaginació, o en la fantasia, o en 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.¹ [...] 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. [...]

¹ 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? »

Alberto Mira, pròleg a *El abanico de Lady Windermere; La importancia de llamarse Ernest*, Cátedra, 2003

¿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. [...] 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. [...] 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. [...] 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*. [...]

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. [...] 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. [...] 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. [...]

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. [...] 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. [...]

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. [...]

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*). [...] 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 Prísima 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. [...] 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 aún 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.

MOLTES GRÀCIES!

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 **Obra Social "la Caixa"**

 **Sabadell**
Fundació

FUNDACION
ACS

Benefactors

Coca-Cola


Cualtis

Gramona

LA VANGUARDIA



CATALUNYA
RÀDIO

SOLAN
DE CABRAS

Col·laboradors

 **RED**
ELÉCTRICA
DE ESPAÑA

 **abertis**

 **GOETHE**
INSTITUT

Catalunya
DENOMINACIÓ D'ORIGEN

 **COMSA**
CORPORACIÓN

 **Port de Barcelona**

 **MARC MARTÍ**

serunion 

LASER
ESTÉTICO

ESTEVE

 **el Periódico**

 **Nestlé**
CAJA ROJA

 **CANDELAS**

EL PUNT AVUI+

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

a
ara.cat

RAC1