

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 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. [...] 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»).



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

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.