



ALBERTO MIRA, prólogo a *El abanico de Lady Windermere; La importancia de llamarse Ernest.*
Cátedra, 2003

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 Erlynne, 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 adultera. 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 *Earnest* 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 personae*, 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 importància 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 guantes. 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. 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 «superficie» 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 insopportable 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 (Spininger, 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 Emest

[...]. 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 pomosidad 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 *Earnest*. 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. [...]