



**JAUME MELENDRES, pròleg a *El ventall de Lady Windermere*. Proa: Teatre Nacional de Catalunya, 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; Roentgen, els raigs X; els germans Lumière, el cinema; Outcault (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 pu-guin 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 Arbutnot 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 lliris 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 epidèmica 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.