



**LUIS ANTONIO DE VILLENA, «Oscar Wilde y su teatro “frívolo”», pròleg a *El abanico de Lady Windermere; Un marido ideal; La importancia de llamarse Ernesto*.
Círculo de Lectores, 2000.**

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

Pero lo cierto es que Oscar Wilde, además de poeta, quiso esencialmente (y primero) ser dramaturgo. Tras su primer libro *Poems*, de 1881, y las conferencias de temas artísticos —divulgación feliz de Ruskin y de Pater, sus maestros— Wilde se lanzó de lleno al teatro. Desde luego cierto ingrediente *snob*, cierta apasionada querencia por el mundo de las bambalinas y las candilejas, no puede desecharse al considerar su impulso. Wilde quería ser famoso y además adoraba a las grandes divas de la escena del momento, algunas hermosas y adoradas por la

alta sociedad (como Lillie Langtry) y otras excéntricas y metafóricas, como la francesa Sarah Bernhardt o la británica Ellen Terry, a la que dedicó un poema en su primer libro... ¿No se dice que hasta tenía mucho de actriz la propia madre de Oscar, lady Wilde, *Speranza*, cuando recibía en su casa muy maquillada, y con las cortinas echadas y las luces prendidas, aunque aún hiciera sol? ¿Y no hizo el propio Wilde —sobre todo en sus primeros tiempos de esteta— teatro en la calle, teatro con su propia vida?

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



Ferrantz) que sólo se estrenó en 1891, y también en Nueva York. Pero esta vez el éxito (pese a la fama de Wilde) tampoco se acercó.

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

mientras Wilde sufría en la cárcel. Al contrario que todos los dramas y esbozos anteriores, *Salomé* (traducida al inglés, inicialmente, por lord Alfred Douglas) constituyó un rotundo éxito y es razonablemente considerada como una de las obras cimeras del drama poético simbolista.

Buscando el éxito teatral que, aún, se le negaba y sobre todo buscando dinero, en una época en que sus finanzas opulentas lo eran menos que sus múltiples gastos (algunos indecibles), Wilde se puso a escribir comedia de salón, alta comedia, género para el que estaba magníficamente dotado —pues era un conversador muy ingenioso y no simpatizaba, en el fondo, con la sociedad que lo halagaba— y en el que haría escuela. ¿Cómo no se le ocurrió antes? Quizá porque, artística e intelectualmente, la comedia no tenía el prestigio de los grandes dramas. El teatro burgués no podía compararse con el teatro intelectual, con el teatro como obra de arte, y eso Wilde lo sabía y lo tuvo presente. Tanto que, pese al enorme éxito de sus comedias, nunca puso, públicamente, demasiado empeño por defenderlas. A André Gide llegó a decirle en 1895, y en Argelia, lo siguiente: «Bueno, sí —exclamó inmediatamente. Mis obras de teatro no son buenas, lo sé;

no las aprecio en absoluto... Pero ¡si supiera usted cómo me divierten! Casi todas son el resultado de una apuesta». Gide le había preguntado, con talante impertinente: «¿Por qué no son mejores sus comedias? Lo mejor de usted lo gasta en conversación». ¿Se refería Gide a sus comedias de salón —que quizá aún no había visto en ese momento— o al teatro de Wilde en general, incluido *Salomé*, que ya se había editado? En cualquier caso, al responder, Wilde se refería obviamente a sus cuatro comedias, la última a punto de ser estrenada, y desde luego es dudoso que fuese profundamente sincero al contestar. Las comedias podían ser teatro burgués, pero Wilde sabía que eran buen teatro. Aunque hubiera de apreciarlo de otra manera. En ellas está lo más alado de su genio personal: la brillantez paradójica. El fulgor de su humor inteligente. Y además su inmensa piedad por los condenados y proscritos. La natural bondad de un alma (pagana pero caritativa) a quien encrespaban las hipocresías, la falsa moral victoriana, cuajada de terribles y orgullosos sepulcros blanqueados. Wilde fue, en sus comedias, como normalmente —como más cotidianamente— era él mismo. Por eso quizá (muy en lo íntimo) podían resultarle *fáciles*. Sólo por eso.



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

Cuando ese día, entre grandes aplausos y acabada la función, se pedía la presencia del autor, Wilde avanzó tranquilo por el proscenio fumando un cigarrillo y con un clavel verde en el ojal —el clavel que representaba el esteticismo, la principalía del artificio sobre la vida corriente— y se dirigió brevemente al público rendido: «Señoras y señores: Celebro mucho que les haya gustado mi obra y los felicito por ese buen gusto. Estoy seguro de que aprecian ustedes sus méritos casi tanto como yo

mismo. Realmente me he divertido esta noche una enormidad». El público siguió fascinado y, como diría Frank Harris, amigo y futuro biógrafo de Wilde, «de favorito, Oscar pasó a ser el ídolo del Londres elegante». Por descontado, el éxito económico acompañó al éxito social, por lo que George Alexander tardó muy poco en solicitarle a Wilde una nueva comedia. La segunda (considerada habitualmente la menos brillante de las cuatro) se titula *Una mujer sin importancia*, y se estrenó en el teatro Haymarket, el 19 de abril de 1893. Por supuesto sus enemigos —siempre los tuvo, y no pocos— criticaban y hasta parodiaban el gran éxito de Wilde, pero ese éxito nada mermó. Llegó incluso al punto de que sus dos comedias siguientes estuvieran en cartel a la par en dos teatros londinenses, de donde sólo las retiró —y aún en la condena final— el enorme escándalo de los procesos contra Wilde por sodomita.

Un marido ideal —considerada la más clásica, la más equilibrada de estas comedias— se estrenó el 3 de enero de 1895. Y *La importancia de llamarse Ernesto* (un giro de tuerca en la significación del enredo) el 14 de febrero del mismo año, ya bajo las amenazas de boicoteo del marqués

de Queensberry —padre de lord Alfred Douglas, amante de Wilde— y a quien hubo que prohibir aquella noche de febrero la entrada al teatro. Pero la venganza y el resquemor de Queensberry estaban servidos. ¿A qué se debió el enorme éxito de las comedias de Wilde, que añadían nuevo y monetario éxito al más elitista que ya tenía? Jorge Luis Borges —simplificando un tanto— dijo que «Oscar Wilde dio a su siglo lo que su siglo pedía: *comédies larmoyantes* para los más, y arabescos verbales para los menos». Como digo, brillante verdad simplificada. ¿Son estas comedias *lacrimógenas*, como las tragicomedias románticas que se pusieron de moda a principios del siglo XIX, y que merecieron, en francés, ese rótulo de *comedias lagrimosas*? Nada de eso. Aunque pudiesen causar lagrimitas entre las risas, fruto del más afilado ingenio.

En realidad las comedias de Wilde —sobre todo las tres primeras— no son sino melodramas saboteados desde dentro por la ironía y la paradoja. Melodramas ingeniosamente dinamitados sin que, aparentemente, dejen de serlo. Exquisitas comedias de salón, altas comedias (Benavente fue, en parte, su heredero en España) donde

los valores dominantes en la alta clase burguesa son puestos en contradicción y solfa, sin perder ni el elegante tono mundano, ni la sonrisa. Frases como éstas (de *Un marido ideal*) van mucho más allá de la ocasional réplica: «Te lo ruego, sé tan trivial como puedas». O: «No hay nada más detestable que los demás. La única forma posible de sociedad es la que uno constituye consigo mismo». Y aún: «No pronuncies grandes palabras. ¡Significan tan poco!».

En las comedias de Wilde hay siempre dos personajes básicos: Una mujer *mala* y un caballero mundano, ingenioso y dandi. Sobre ella recaen las sospechas —sexuales— de la sociedad; él ejemplifica —con su ingenio mordaz y refinadísimo— las múltiples contradicciones e hipocresías de esa alta sociedad en la que brilla. Al fin la mujer *mala* (la de pasado turbulento) es siempre la buena, la mejor persona, la que sabe lo que realmente es el amor, mientras que el caballero irónico y cínico —sin dejar de serlo, porque uno no debe abandonar la atalaya defensiva— resulta ser el más comprensivo, el más caritativo, incluso, en una palabra, el más tolerante. Es decir que quienes aparecen como *malos* y *ovejas negras* son realmente los buenos, los interesantes, los complejos,

mientras que los que se presentan como probos modelos sociales, son, en verdad, los envidiosos, los intolerantes y en definitiva —en su medio— los malvados. Aunque los *malos* logren rescatar a alguno para su partido, estas comedias nos dicen —entre los fuegos artificiales del ingenio y la trama sentimental— que la sociedad *como es debido* es un gran cúmulo de mentiras, y que por tanto —una vez más— el mundo está al revés. Estas comedias de Wilde siguen siendo modernísimas porque la destreza de su ingenio es insuperable, y porque con variaciones más externas que internas, nada de lo que Wilde critica (y de lo que fue víctima en pleno éxito) ha cambiado sustancialmente.

La importancia de llamarse Ernesto es, sin duda, la mejor de estas piezas porque —a todo lo antedicho, que también le concierne— complica además la trama hasta el enredo y lleva los significados convencionales al borde del absurdo. Sin dejar de ser alta comedia, *La importancia de llamarse Ernesto* llega hasta el teatro paródico en el que beberían —en España— Jardiel Poncela o Miguel Mihura. Quizá los juegos que el título comporta digan ya algo de sus jugosas contradicciones, de su disparate reivindicativo de la libertad



para vivir cada cual como desee, sin tabúes sociales. La obra se titula en inglés *The importance of being earnest* cuya traducción, obviamente, sería *La importancia de ser formal* (o *como es debido* o *serio*). Pero en inglés *earnest* —formal, serio— y *Ernest* —el nombre propio, Ernesto— suenan igual, por lo que Wilde juega con la polisemia a la que da lugar el inexistente Ernesto, falso nombre de Jack, uno de los protagonistas, precisamente cuando huye de la *formalidad*. De otro lado (y más en secreto, claro es) Wilde homenajeaba en el título a unos poetas homosexuales que procuraban dignificar, en un ámbito culto, su deseo por los jóvenes hermosos, bajo el platónico nombre de *uranistas*. Uno de esos poetas, John Gambril Nicolson, había publicado en 1892 —con minoritario, oculto, pero claro éxito— un libro de poemas titulado *Love in earnest* (es decir, *El amor como es debido*) confundible con *Amor a Ernesto*, el chico más celebrado en los poemas. Gracias a ese libro —al que como digo Wilde homenajea en cierto secreto— *ser homosexual* (*entender* se diría en el español de hoy) podía decirse, manteniendo la clave crítica, *being earnest*, o sea —prestigiándose— *ser como es debido*. Todos estos juegos semánticos están en el fondo de una divertidísima comedia que aboga, derribando las máscaras



de la hipo-cresía social, llanamente por la noble libertad del individuo. De esta obra existen dos versiones: la original —más larga— y otra abreviada por el propio Wilde (suprimiendo un acto) a instancias de George Alexander. Esa versión abreviada (insisto, por el pro-pio Wilde) es la que habitualmente se representa y la que siempre se tradujo al español, hasta mi traducción —de la primera versión— publicada en Visor, Madrid, en 1995.

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



texto de *Mr and Mrs. Daventry* sólo se publicó en 1956 y aunque, lógicamente, dice ser una obra, en cuatro actos, de Frank Harris, anuncia ya que se basa en una idea original de Oscar Wilde. Que había sufrido demasiado —a causa de una sociedad muy puritana— como para volver a escribir.

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