

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Escénicas



**LA IMPORTANCIA DE SER FORMAL, DE OSCAR WILDE: PROYECTO
DE PUESTA EN ESCENA**

Trabajo especial de grado para optar a la licenciatura en Artes mención Artes
Escénicas

Autor: J. René Guerra

Tutor: Santiago Sánchez Espinoza

Caracas, 2015

“Por más desagradable que pueda resultar la mezcla de dos estilos en una obra de arte, basta multiplicar tal error para lograr un resultado auténtico: mezclemos, pues, muchos estilos. La forma magnificada todo lo disculpa. No comprendo por qué los más jóvenes, que están tan obsesionados por renovar su material, comienzan por la reforma del lenguaje. En realidad, el lenguaje es lo más intrascendente, superficial e inestable y su encanto se desvanece por completo cuando se advierte la intención de su manejo, es decir, cuando se advierte que ha pasado a ser objeto. Esos son afanes de una especie subalterna. ¡Para qué buscar nuevos ladrillos si en la arquitectura hay aún infinito lugar para ideas nuevas! Yo podría idear una farsa celestial, al estilo del Greco, que tratara acontecimientos ideales; un poema de ideas, pleno de carnalidad y malicia. Pero ¿dónde está la comedia política de gran envergadura? Apenas hemos investigado las bases de la burguesía; vastos territorios del acontecer humano permanece aún inexplorados; la imaginación del pueblo está paralizada, su fuerza creadora agotada. Apenas si se inventan nuevos estampados para corbatas”.

BERTOLT BRECHT. Fragmento, alrededor de 1920.

Dedicatoria

Para mi abuelín,

Mónica Oropeza

Y Johnny Guerra.

Para los Johnny

Para Wilde

Para ti

Para nadie

ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo I: Consideraciones sobre Oscar Wilde.....	11
I.1 La sociedad victoriana.....	11
I.2 Oscar Wilde.....	17
I.3 Oscar Wilde y la sociedad victoriana.....	21
Capítulo II: La dramaturgia wildeana.....	23
II.1 Introduciéndonos a la importancia de ser formal.....	25
II.1.1 Trama.....	25
II.2 Wilde de la mano de sus personajes o los personajes de la mano de Wilde.....	30
II.2.1 Personajes formales.....	32
II.2.2 Archibaldo Moncrieff.....	33
II.2.3 Juan Worthing.....	35
II.2.4 Güendolin Fairfax.....	37
II.2.5 Cecilia Cardew.....	38
II.2.6 Lady Bracknell.....	41
II.2.7 Miss Prism.....	43
II.2.8 Dr. Chasuble.....	44
II.2.9 Lane.....	45
II.2.10 Merriman.....	46
II.3 Vínculos de la formalidad.....	46
II.4 Revisión de La importancia de ser formal por actos.....	49

II.4.1 Acto I, parte I.....	49
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.4.2 Acto I, parte II.....	54
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.4.3 Acto II, parte I.....	58
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.4.4 Acto II, parte II.....	64
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.4.5 Acto III, parte I.....	67
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.4.6 Acto III, parte II.....	70
Resumen	
La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)	
II.5 Temas.....	73
II.5.1 El deber y la responsabilidad.....	73
II.5.2 La ausencia de la compasión.....	73
II.5.3 Religión.....	74

II.5.4 Cultura popular.....	74
II.5.5 Vidas secretas.....	75
II.5.6 La pasión y la moralidad.....	75
II.5.7 Cortejo y matrimonio.....	76
II.5.8 Perpetuar la clase alta.....	77
Capítulo III: El proceso de ser una directora formal.....	78
III.1 Información y trabajo sobre el texto teatral.....	79
III.2 Consideraciones sobre el actor.....	80
III.2.1 El actor como creador.....	80
III.2.2 El actor estereotipado.....	87
III.2.3 El actor y la acción.....	88
III.3 Estética de la puesta en escena: Basculando de lo clásico a lo contemporáneo.....	95
III.3.1 El vestuario.....	103
III.3.2 Iluminación.....	108
III.3.3 Música.....	109
Conclusiones.....	112
Fuentes.....	115
Anexos.....	119

Introducción

El presente trabajo de investigación constituye, como su título indica, la construcción de una posible puesta en escena de *La importancia de ser formal* (1895), de Oscar Wilde, una obra sobre la sociedad de su época, desde la ironía y la parodia.

En este caso, entiendo por puesta en escena el paso a la acción teatral desde un texto dramático, permitiéndome, como directora, un cierto grado de libertad en la composición de tal acción.

La necesidad de traer a escena este clásico universal apareció desde el primer encuentro con el texto, un enfrentamiento que despertó en mí una imaginación propia: necesitaba ver moverse a estos personajes. Así que la primera razón por la que el cierre de mi carrera universitaria se sostiene de la mano de *La importancia de ser formal* es la de atender al proceso creador en el teatro. Luego, tras varias lecturas del texto y una primera investigación sobre el autor, su obra y su época, aparecieron otras razones por las que el espectador venezolano debía escuchar el texto de Wilde. Una de ellas, acaso la más importante para mí, tiene que ver con la ironía, la mentira y la hipocresía en un contexto social dado, planteadas, por supuesto, desde la comicidad, lo que permite una relación con el público dentro de los límites de un género dramaturgico específico.

Es importante señalar que *La importancia de ser formal* fue montada por el grupo Amentia Teatro, bajo mi dirección, en el año 2013. He decidido apartarme de esa puesta en escena, en tanto las condiciones para llevarla a cabo en ese momento no fueron satisfactorias. Replantearé desde el inicio la construcción de mi puesta en escena. En la siguiente exposición de ideas no se hará referencia alguna al montaje anterior.

También he querido demostrar y demostrarme que es posible pasar sobre las circunstancias que, como creadores, vivimos en Venezuela. Desde que tengo uso de razón me han hecho saber que, como venezolana, en el campo del teatro nuestras posibilidades son huidizas, transitorias, y pocas veces correspondientes al cuerpo de ideas que fundamentan nuestro oficio. Difícil es la tarea para aquellos que creemos en

el hecho teatral. Es por ello que la idea de llevar a cabo la puesta en escena de esta obra es un reto para construir un puente entre quienes producimos el arte escénico y quienes lo consumen.

Dadas las duras condiciones en que se produce la actividad teatral en el país en este tiempo, no solo es difícil la presentación de un espectáculo, sino también adquirir el conocimiento y el acceso a distintos autores y obras del teatro. Cada vez es mayor la urgencia de traer a nuestra actualidad textos fundamentales y olvidados, que aportarán nuevas luces para un criterio sobre la cultura y el arte en general. En este sentido, el presente trabajo de grado transfiere al presente *La importancia de ser formal*, a través de una posible puesta en escena, contemporánea, de la obra de Wilde.

Lo que aquí se presenta no se encuadra en el ámbito disciplinario de la teoría, ya que la intención es construir un trabajo de grado orientado hacia la práctica teatral, partiendo de una investigación que ayude a elaborar las incertidumbres o interrogantes que se presenten en el momento de abordar la puesta en escena. Por eso se evaluará todo lo referente al marco histórico bajo el cual fue escrita la obra.

Por otra parte, a mi entender, hoy resulta más que justificado el esfuerzo por argumentar, en materia artística, posturas firmes, aunque contingentes, personales, en la creación teatral. Este convencimiento ha dejado su impronta en este trabajo que, desde sus inicios, adopta la forma de un ejercicio de orientación hacia la construcción de una posible puesta en escena similar a aquello que suponemos que la obra solicita.

De ahí que este escrito pretenda configurarse como una estructura relacional, que se explique a sí misma y se distancie de la simple declaración de intenciones. En él prima un orden acumulativo y no pautado, interesado en apuntar conexiones o sendas, desde la disgregación hasta un todo compacto. Sólo así, a mi entender, lograríamos dar cuenta del proceso de construcción de la puesta en escena.

Metodológicamente, este proyecto se fue construyendo sobre necesidades y preguntas que fueron apareciendo durante la investigación y que pronto se hicieron fundamentales para poder definir el rumbo de la proposición. Este es el caso de la

inclusión de Vsévolod Meyerhold; después de plantearme la necesidad de que el actor trabajase con su cuerpo en la búsqueda de nuevas formas de expresión, me vi en la necesidad de respaldar mis ideas bajo una concepción afín, y fue entonces cuando, tras buscar ese respaldo, me topé con Meyerhold, cuya visión del actor encajaba perfectamente con lo que estaba buscando. Esto reformuló el planteamiento actoral y terminó por convertirse en lo que se leerá en las siguientes páginas.

Abordar un clásico universal moderno como lo es *La importancia de ser formal*, una obra contextualizada en la exaltación de la clase alta y la formalidad de la Inglaterra victoriana, implica, también, hacer un recorrido por todo aquello que rodea a dicho texto. En este sentido, la primera parte de este trabajo de grado busca rastrear las características de esa sociedad, sus maneras, y cómo Wilde, nuestro dramaturgo, se vinculó con ella. Si bien la primera parte es investigativa, apuntará, siempre, a la idea del montaje que se tiene en mente.

En la segunda fase del trabajo, que registra una investigación del universo estético de Wilde, se busca delimitar los intereses con respecto a la obra original para construir una visión personal de la comedia, sopesando así cuáles serán los lineamientos a seguir para que la puesta en escena esté apegada a la ironía sostenida desde la dramaturgia. Así mismo, se hará una exposición detallada de cada acto de la obra, así como de los temas expuestos en ella y los personajes de la pieza, para enriquecer y orientar el proyecto escénico.

¿Cómo hubiera querido Wilde que su obra fuera representada? Esta pregunta forma parte del trabajo. Se hizo entonces necesario revisar detenidamente sus ensayos, comentarios y lineamientos sobre el vestuario, la máscara, etc. Se trata, por supuesto, de un ejercicio de imaginación que no pretende resultados fácticos.

El triunfo de la mentira sobre la verdad es la teatralidad, y esa condición será el instrumento de trabajo de la propuesta escénica que aquí se expone: los personajes de *La importancia de ser formal* serán puestos en escena como falsos y excesivos, y de ellos el espectador será cómplice.

La tercera parte del trabajo explica el lugar desde el que, como directora, me enfrento a una puesta en escena de la pieza. Esta sección, constituye, claramente, la sección central del trabajo de grado, aunque no pueda comprenderse sin aquellas otras que la introducen.

En el proceso de construcción de la puesta en escena, me referiré a los sujetos sobre los que se levanta la investigación actoral, como Meyerhold y Declan Donnellan, pues la propuesta apunta a que el actor viva un proceso de creación consciente, capaz de reaccionar a cada estímulo escénico de una manera viva y a la vez codificada, proporcionando un lenguaje corpóreo organizado; la caracterización de los personajes parte de la propuesta dramaturgica de Wilde, por ello el texto como tal ocupa una posición central en la investigación actoral. Sin embargo, no profundizaremos en la vía del actor para alcanzar tal resultado porque esa parte del proceso forma parte del período de ensayos.

Se presentará un diálogo entre las ideas estéticas de Wilde y algunos apuntes sobre Peter Brook y Tomaz Pandur, entre otros creadores teatrales, para formular una idea particular sobre la puesta en escena. Siendo *La importancia de ser formal* una obra compleja, desde diversos puntos de vista, entre ellos el conceptual, la puesta en escena nutre esos contenidos con imágenes provocadoras que adquieran cuerpo y movimiento, partiendo de la máxima depuración de recursos escénicos y con la finalidad de llegar a una poderosa unidad visual.

En tal sentido, en las siguientes páginas se conjugarán factores y pensamientos, se enlazarán vivencias y ensoñaciones. La imagen y la palabra serán los compañeros inseparables del trayecto; nos acercarán a la incertidumbre del proceso creativo, llevándonos de la mano de una historia, la historia que Wilde nos cuenta en *La importancia de ser formal*.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE OSCAR WILDE

El artista es creador de belleza [...]

Todo arte es completamente inútil

Óscar Wilde

No hay creación que esté divorciada de alguna necesidad, de algún esfuerzo para lograr un propósito, algún objetivo; no hay creación sin que el creador sienta en su interior una justificación muchas veces inexplicable. El teatro, como manifestación de la creatividad del hombre, se encuentra inseparablemente relacionado con el entorno social y tiene sus raíces en los orígenes mismos del individuo. El acontecimiento teatral nos recuerda continuamente que toda obra de arte se fundamenta en el ser humano, definido como ser social. En tal sentido, lo que se leerá a continuación constituye el comienzo de un trabajo de investigación para una posterior propuesta de puesta en escena de una de las obras de teatro que ponen en evidencia la afectación de la sociedad sobre la creación artística del dramaturgo Oscar Wilde: *La importancia de ser formal* (1895). Es importante destacar que el arte teatral como medio de transformación es, sin duda, una de las banderas más importantes de esta investigación.

I.1 Una mirada sobre la sociedad victoriana

Hablar sobre Oscar Wilde, más específicamente sobre su última comedia de sociedad, *La importancia de ser formal*, solicita una revisión del objeto de su crítica: la sociedad victoriana. La era victoriana es uno de los períodos más significativos de toda la historia de Inglaterra. En consecuencia, es fundamental conocer dicha sociedad, cómo llegó a convertirse en la Inglaterra que satirizó Oscar Wilde. Lo que se leerá a continuación no busca estudiar detalladamente el sistema político, social y cultural en el que se ve sumergida Inglaterra en este periodo, sino revisar datos y circunstancias particulares

que nos ayuden a comprender y enmarcar nuestro objeto de estudio: *La importancia de ser formal*. (Ellmann, R: 1988; Altick, R: 1973; Cortés, C: 1985)

El término “victoriano” ha adquirido una serie de connotaciones, entre ellas la de un conjunto particularmente estricto de normas morales, a menudo aplicadas hipócritamente. Esto se debe a la imagen de la Reina Victoria y su esposo, el príncipe Alberto.

Victoria sólo tenía 18 años cuando fue coronada, y durante su largo reinado de 64 años, Inglaterra se convirtió en la indiscutible primera potencia mundial de su época, encabezando el desarrollo económico e industrial, imponiendo su supremacía militar y forjando un Imperio que se extendía por todos los continentes, destacando la colonización de África y la que era considerada como la joya de la corona, la India, de la que sería emperatriz desde 1877.

La Reina Victoria no comprendió en totalidad la idea de una monarquía democrática, oponiéndose así a la mayoría de las ideas sociales progresistas de su época o manteniéndose al margen de ellas. Manifestó una definitiva indiferencia por el destino de los sectores más desfavorecidos de la sociedad y nunca concibió el avance de la democracia, ni el sufragio femenino, ni los inconvenientes sociales de la clase obrera.

La novedad en ese período de la historia era que la sociedad había abandonado la ruralidad; en 1851, y por primera vez en la historia, los habitantes de las ciudades excedieron a los del campo: dos de cada cinco ingleses, galeses y escoceses vivían en los grandes conglomerados de Londres y el área metropolitana. En los años sucesivos, el número de pobladores rurales continuó decreciendo de manera precipitada. En 1880 la población rural era tan sólo un 10% de la población total activa y la carencia de alimentos era sustituida con importaciones.

La idea habitual que se tiene de la época victoriana es la de una sociedad pudiente y de clase media. Las diferencias de clase en la época estaban claramente marcadas y eran relativamente inmodificables. La clase predominante se llamaba a sí misma *Middleclass* (clase media), dejando una marcada diferencia con la *Upperclass* (clase

alta); los típicos miembros de la clase alta eran políticos, magistrados, sacerdotes y los propietarios de las compañías. La clase media común y la clase media baja sólo deseaban copiar los modos y procedimientos de la clase alta y aproximarse, lo más posible, a su calidad de vida.

El *Establishment*, cimiento de la sociedad victoriana, estaba compuesto por la clase alta y la *Nobility*, de títulos prestigiosos. Siendo poseedores de terrenos de más de 4 mil hectáreas, pasaban allí los meses de verano, y en el invierno se trasladaban a Londres.

Otro grupo incluido en la *Upperclass* era la *Gentry*, propietarios de fincas: aproximadamente 3 mil familias con 100 a 4 mil hectáreas de terrenos.

La clase alta dominaba cerca del 80% de Inglaterra, disponía además de representación en el Parlamento y el Gabinete de Ministros, estando emparentada con la aristocracia. También ocupaban los puestos directivos del ejército y de la iglesia anglicana, por lo que, hacia finales de siglo, la mitad de los obispos estaban casados con mujeres de la aristocracia.

La clase trabajadora, la baja, incluía numerosos trabajadores domésticos, tan característicos de la época victoriana: en 1851, alrededor de 1.900 individuos estaban al servicio de sus señores. El obrero no obtenía beneficio alguno de la expansión capitalista; para las masas trabajadoras no existía el beneficio social, salvo por la Ley de Pobres que seguía en vigor, aunque no resultaba muy alentadora.

Por otro lado, los reformistas sociales se esforzaron por acercar la educación a todas las clases sociales, lo que hizo posible que las clases más bajas tuviesen acceso al aprendizaje de la escritura y la lectura. Para los adultos se instauraban clases y reuniones para enseñarles a leer y a escribir, y se trataba de que los niños asistiesen habitualmente a las escuelas.

Las bibliotecas estaban vetadas a los obreros. Los horarios de funcionamiento de las mismas coincidían con sus horarios de trabajo, por lo que les resultaba imposible visitarlas; Sin embargo, el número de bibliotecas públicas aumentó y amplió su horario, por lo que el acceso a ellas por parte de las clases trabajadoras fue más fácil.

En cuanto a la prensa, en 1850 circulaban 560 periódicos por todo el país, de los que tenían aparición diaria nueve; el de mayor tirada era el Times, seguido del Morning Post. La asimilación de los periódicos se hizo cada vez más efectiva, la lectura de los mismos formaba parte de la cotidianidad, haciendo que éstos se hiciesen cada vez más baratos, llegando incluso al “periódico de un penique” como es el caso del Daily Telegraph.

Entre los diarios de prensa conservadora, estos tres periódicos, junto con el Yorkshire Post, eran los de mayor difusión. En cuanto a los diarios de convicción liberal, destacaban el Daily Chronicle y el Manchester Guardian. Y entre los de ideas radicales, el Daily News. En 1841 apareció el primer periódico satírico, el Punch, cuyas caricaturas y críticas al gobierno llegaron a tener enorme difusión.

Las publicaciones de prensa, los organismos educativos y la religiosidad crearon esa mentalidad colectiva denominada *moral victoriana*. Esta *moral victoriana* parte de una consideración filosófica derivada de la religión metodista, en la que el hombre es un ser pecador, que sólo puede salvarse a través de la fe íntima, pero que, a la vez, debe dar constantes pruebas de la pureza de su fe y su disposición de ser elegido para la salvación.

La idea insistente del pecado, la necesidad de salvación, la figura de la tentación y la posible condena, llevan a esta mentalidad victoriana al más angosto puritanismo. En consecuencia, el carácter de los jóvenes debe formarse en la disciplina, bajo la más dura represión y con la tutela de la familia, la cual no se concibe como un núcleo afectivo, sino como un instrumento de control y protección. Todo esto confiere a la sociedad victoriana ese acusado carácter de hipocresía, sobre todo en materia sexual. La riqueza estaba vinculada con los excesos y la pobreza con el vicio. La repulsión social hacia el vicio también se manifestaba hacia el sexo, relacionado con las bajas pasiones y su carácter animal proveniente de la carne. Por ello la castidad era una virtud a resguardar.

Victoria era la reina de una sociedad de rígidos prejuicios y severas interdicciones. Los valores destacados en la época eran: ahorro, trabajo, moral, la fe y el descanso dominical.

Los hombres dominaban la escena tanto en los espacios públicos como en la privacidad, las mujeres se debían a los lugares privados, con un estatus de sometimiento y el cuidado de sus hijos y del hogar; no se permitía el resquebrajamiento de la moral.

Quizá a la acentuada moral de la época se deba la observación del psicoanalista Jacques Lacan, quien dice que sin la reina Victoria el psicoanálisis no hubiera existido, ella fue la causa del deseo de Sigmund Freud y la que hizo necesario lo que Lacan llamó el "despertar".

Lacan (1975), expresa:

No obstante, eso podría, me parece, mostrar que quizá hay más de un origen para ese fenómeno estupefactivo del descubrimiento del inconsciente. Si el siglo XIX, me parece, no hubiera sido tan asombrosamente dominado por lo que es muy necesario que yo llame la acción de una mujer, a saber la reina Victoria, tal vez no nos hubiéramos dado cuenta de hasta qué punto era necesario esta especie de estrago para que hubiera al respecto lo que yo llamo un despertar. (*Seminario 22*)

El nacimiento del psicoanálisis estuvo estrechamente ligado a una sociedad exacerbadamente moralista y disciplinaria. Incluso algunos conceptos que Freud acuña - represión y función de la censura -, entre otros, conllevan las marcas de aquella época.

Ana Karenina, escrita por Tolstoi en 1867, constituye un buen referente de aquel entonces; después de gozar de un amor prohibido, Ana termina arrojándose a los rieles del ferrocarril; aquella sociedad no iba a permitir un resquebrajamiento del orden de esa magnitud. La persecución y condena a dos años de prisión que soportó Oscar Wilde, por cometer "sodomía" con lord Alfred Douglas, también ilustra tal acartonamiento prejuicioso.

Por otro lado, el sentido del deber, que los abarcaba a todos por igual, incluso a aquellos que rechazaban la religión, constituía una de las columnas fundamentales en dicha sociedad. Uno de los ejemplos es George Eliot (Mary Ann Evans Eliot), novelista, una de las mentes críticas que mejor supo ridiculizar la mediocridad de la vida de la provincia inglesa, llegando a la conclusión de que la humanidad y la civilización se habían conducido por tres únicos conceptos: Dios, la inmortalidad y el deber; ella rechazaba el primero por “impensable”, el segundo por “increíble”, pero aceptaba el tercero como un “imperativo absoluto”. Este sentido del deber conducía a la glorificación del trabajo, así pues, este es una necesidad y una virtud.

Los victorinos pensaban que los ricos podían salvarse a sí mismos, mientras que los pobres necesitaban ser salvados; así, en los barrios del East londinense, proliferaban las misiones cristianas, y es en esta época cuando surge el Ejército de Salvación, fundado por William Booth.

Sin embargo, hacia los últimos años de la época victoriana surgieron algunas modificaciones en la sociedad que se manifestó con el retroceso de las iglesias, en cuanto organismos que regulaban la existencia colectiva, aunque este retroceso sólo fue una tendencia. Paralelo a este hecho, la vida familiar en el victorinismo tardío cambió como consecuencia de la restricción voluntaria del número de nacimientos; así, el modelo de la familia era de uno o dos hijos. Esto comenzó entre las clases medias profesionales y se transmitió a las clases más bajas debido a la presión del modelo cultural dominante, que no era otro que el burgués.

En lo que se refiere a la mujer, su papel iba evolucionando, las reivindicaciones de las mujeres británicas tendrán cuatro formas diferentes: jurídica, educativa, política y sexual. Luchaban en el plano de los derechos civiles por el divorcio y el control propio de la fortuna de las mujeres casadas. Se desarrolló la enseñanza secundaria femenina y se luchó por el acceso de las mujeres a la sociedad. En el terreno político, las mujeres se centrarán en el derecho al sufragio.

Sin embargo, en esa época no todo el mundo comulgaba con los valores victorianos, como son los casos de Oscar Wilde o Bernard Shaw, que reprocharon la mediocridad y la estrechez de su época.

I.2 Oscar Wilde

"De Irlanda por raza, y de Oxford por cultura" (Wilde, 1897, Pp. 128-129) como solía decir de un amigo suyo, a Wilde se le puede visualizar de largo como el prototipo del hombre moderno: repleto de contradicciones, y sin embargo, portador de una sustancial capacidad para soñar. Esa constante disposición al desafío lo puso frente a frente con una masa informe de reglas, normas y prohibiciones, que a la larga terminarían por aplastarlo.

El 16 de octubre de 1854 nacía en Dublin un niño que fue bautizado con estos patronímicos y apellidos sonoros y singulares: Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Oscar es un antiguo nombre que se halla en el folklore céltico. Fingal es el padre de Ossian, el fabuloso monarca y bardo escocés del siglo III. O'Flahertie, en cambio, es el primer historiador de Irlanda, que compuso en la segunda mitad del siglo XVIII una relación exacta de los primeros acontecimientos irlandeses. El apellido Wills recuerda una antigua familia escocesa; sin embargo los Wilde eran de origen inglés. Sir William Wilde, padre de Oscar, desaliñado en su indumentaria, sabio y filántropo, pertenecía a la burguesía acomodada y distinguida y entre sus antepasados se contaban personas de alta significación. Oscar fue el segundo de sus hijos varones. Su hermano mayor, William Charles Kingsbury Wills, nació en 1852 y murió el 13 de marzo de 1899.

Oscar también tuvo una hermana, Isola, nacida en 1859 y que murió a los ocho años; ella le inspiró ese finísimo poema: "Requiescat". Su madre, Jane Francesca Elgee, aficionada a la política y a la literatura desde su juventud, estaba persuadida de que su apellido era una corrupción del italiano Alighieri y que era descendiente del autor de *La divina comedia*, Dante Alighieri (Florencia, 1265 – Rávena, 1321). Aunque fue criada en un ambiente protestante, ella se apasionó por la independencia de la Irlanda católica.

El salón de la magnífica casa de los Wilde era el más célebre de Dublín. Los días de recibo había tal cantidad de gente en el primer piso que Lady Wilde apenas podía abrirse paso entre sus invitados. Como hizo después su hijo Oscar, ella se cuidaba de ocultar los estragos del tiempo en su rostro: se maquillaba sin freno y sólo estaba visible después de las cinco de la tarde. Mandaba a cerrar las ventanas y encender suaves lámparas con pantallas rosas.

Los Wilde constituían una familia muy unida. La vida y las conversaciones de los Wilde eran muy pintorescas; en aquella casa se comía a horas desusadas y se bebía de pie. Por más avanzadas que fuesen sus maneras y sus simpatías políticas, el matrimonio Wilde sentía el deseo del éxito social.

La pasión por el éxito en sociedad, heredado de sus padres, fue el impulsor para que muy pronto Oscar Wilde se convirtiera en uno de los máximos representantes del esteticismo inglés, movimiento que se inició con los prerrafaelistas y que en esencia consiste en el culto a la belleza.

André Maurois (Normandía, 1885-1967) explica las razones de que surgiera este movimiento; según él era lógico que la Inglaterra del siglo XIX, a causa de su misma constitución, produjera estetas; en aquella época tuvo lugar la revolución industrial, y la civilización mecánica se organizó con más rapidez y profundidad en Inglaterra que en otros países. En un espacio de cincuenta años, el pueblo inglés se vio reducido a una existencia miserable, al tiempo que la clase burguesa, práctica y utilitaria, ávida de dinero y de poder político, se elevaba. La burguesía se convertía entonces en la élite, y para ella, que aún no tenía formado el gusto, se fabricaban obras de arte en serie y objetos carentes de belleza. De ahí que aparecieran jóvenes que, frente a la miseria y fealdad reinantes, se refugiaron en el culto a la belleza y llegaron incluso a odiar a su propio país y su propia época.

El movimiento esteticista sufrió una evolución, y entre sus principales exponentes se cuentan Ruskin, Swinburne, Pater y Whistler, de quienes Wilde tomó ideas; y si la

belleza había existido hasta entonces, fue Wilde quien, mediante sus excesos y su exhibicionismo, dio a conocer al gran público las teorías de los estetas.

Descontento de la vida común, ya en Oxford empezó a mostrarse partidario de estas teorías, llegando con el tiempo a convertirse en el protagonista del movimiento esteticista; durante su estancia allí se basó sobre todo en las enseñanzas de los prerrafaelistas, siendo más tarde también influenciado por Huysmans, Maeterlinck y especialmente por los simbolistas franceses, con cuyas teorías coincide en gran parte. Ese esteticismo y su afición a las extravagancias le llevaron a vestirse como un esteta. Durante cerca de diez años llevó siempre un sombrero blando de alas anchas, bajo el cual caían sus largos cabellos. En invierno se envolvía en abrigos de pieles que no se quitaba ni en las habitaciones más caldeadas. En verano, ya estuviera en un teatro, en un salón o en la calle, se exhibía con chaqueta de terciopelo, calzón corto, medias de seda y zapatos escotados de charol, con hebillas de plata. Y sobre el negro severo de aquella chaqueta estallaba una doble nota de fantasía: la gran chalina verde o carmesí y la gran flor en el ojal. A veces, cuando la flor era demasiado grande para el ojal, Wilde la llevaba en su mano con indolencia.

Según testimonia Ransome (Leeds, 1884-1967), fue precisamente a causa de esa extravagancia por lo que se le envió a América, a fin de que allí pudieran contemplar un espécimen viviente del esteticismo, de aquello de lo que se burlaba la ópera cómica *Paciencia* de Gilbert, con música de Sullivan, representada por aquel entonces en América.

En su esteticismo, el propio Wilde sufrió también una evolución; este movimiento alcanzó su punto culminante en 1880, y hasta 1889 Wilde fue en realidad un vulgarizador de las ideas de sus predecesores; pero a partir de entonces desarrolla un estilo personal y una forma individual de expresión literaria, haciendo de la paradoja su procedimiento literario favorito. Para él, el arte es superior a la vida y por esto rehúye el ideal realista de la verdad, considera que la imitación servil de la vida y de la naturaleza mata la imaginación artística y en consecuencia rechaza la fidelidad absoluta a la realidad.

De este modo, “rechazando el empleo de materiales actuales en arte, rehusaba la opinión de Ruskin, para quien el arte es siempre una interpretación de la época que lo produce” (Rosenblatt, 1931, p. 259). Con ello se subraya la importancia del artista individual, a la vez que en la obra de arte se da preeminencia a las cualidades formales; para él, que considera que el arte tiene vida independiente como el pensamiento, la forma es lo principal, de manera que cuando esta se olvida con la preocupación de expresar la vida, el arte decae. Por lo tanto, el primer deber de la vida consiste en ser tan artificial como sea posible, y en ese punto de vista coincide con Whistler. En su *De profundis* afirma: “Yo trataba el arte como la realidad suprema, la vida como una rama de la ficción”; y añade Louise Rosenblatt (1931, p.272): “Y pedía para esta rama de la ficción todas las libertades preconizadas para la ficción del arte por el arte; en tal sentido, la obra de arte se ha convertido ahora en modelo de vida, y el diletante tratará de hacer de su vida una obra de arte”. Wilde declarará que sólo tiene un fin en la existencia: vivir en armonía con sus porcelanas azules.

El esteticismo de Wilde tiene el tono de la ficción, del puente que se establece entre el sueño y la realidad. Vivir la vida como una obra de arte puede plantearle problemas a quien la aborda con la cordura que da la perpetua racionalización a que nos obliga la vida cotidiana. El arte por el arte, postulado central de algunos de los grandes teóricos de la estética pre-rafaelista como Walter Pater (Londres, 1839-1894), cuya influencia artística en Wilde fue decisiva, en apariencia podía profundizar las contradicciones entre la amoralidad del arte y el supuesto compromiso que el artista debía tener con los problemas de su tiempo.

El esteticismo de Oscar Wilde, su dandismo, pertenecen a la era del imperialismo, a los sobrecogedores umbrales del siglo XX. No es el dandismo de Charles Baudelaire, por ejemplo, todavía bajo los influjos de una revolución francesa que no acabó su tarea. El arte por el arte, como patrón ideológico, en el caso más que concreto de Oscar Wilde, es una estrategia de evasión, ante las evidencias contundentes de la fealdad de la sociedad industrial. En estos casos jamás el arte podrá imitar la vida. Si partimos de la base de que el arte por el arte es una actitud irresponsable, sometida a los vaivenes del

gusto literario y artístico de la época, o a los caprichos estéticos del artista, pondríamos límites muy estrictos a ideas que no se agotan en el culto por el objeto de arte, sino que van más allá y abarcan también el grado de inserción del artista en su realidad social, política y cultural específica.

Autores como Edward Arnold, John Ruskin y Walter Pater, que defendían la importancia central del arte en la vida, le prepararon el terreno a Wilde para que su estética esencialista fuera más allá del simple placer cotidiano o instantáneo que pudiera producir una obra de arte. En este aspecto Pater influyó mucho sobre Wilde; así como Ruskin afirmaba que había que privilegiar la moral sobre la belleza, Pater, por el contrario, decía que era preciso gozar de esta belleza tan ardientemente como fuera posible; y Wilde, siguiéndolo, considera que el fin de la vida es ver todo lo que hay en el mundo con los sentidos agudizados, y, en cuanto a saber dónde está la verdad, no hay tiempo para ello.

Wilde, partiendo de lo exótico y extraño, de lo ideal e imaginario, y descontento de la realidad, condena el interés en reproducir la vida contemporánea; rechaza la fidelidad absoluta a la verdad y por ello la mentira se convierte en el ideal del arte, el cual tendrá por finalidad crear belleza, narrar bellas falsedades, lejos de toda realidad práctica.

Así, es interesante reflexionar sobre la construcción social que hizo Wilde de sí mismo; su máscara, condición que, además, extiende a los personajes de nuestra obra: *La importancia de ser formal*.

I.3 Oscar Wilde y la sociedad victoriana

La sociedad victoriana, como las propias obras que la epitomizan, presenta una naturaleza dual que se revela en lo que se quiere mostrar y en lo que se quiere ocultar. Esta condición se hace evidente en la obra de este autor.

Entre los argumentos recurrentes de Wilde estuvieron la hipocresía social, la superficialidad de los prejuicios y las restricciones del código socio-moral victoriano, o el materialismo de la sociedad. La figura de Oscar Wilde ha sido objeto de crítica, no tanto por sus logros literarios, como por su personalidad polémica. Es importante

destacar el rechazo que en última instancia supusieron sus costumbres sexuales para una sociedad puritana y farisaica. Aunque existían rumores de sus aventuras homosexuales, estas sólo se hicieron públicas a raíz del juicio que escandalizó a la sociedad victoriana y lo llevó a prisión. Esa dualidad en la vida de Wilde se reflejó en su obra.

El énfasis en disfraces y apariencias, en secretos y máscaras, indica su interés en el papel de la doble vida en la sociedad de su época. Al plantear que "la vida es demasiado importante como para hablar seriamente de ella" (Wilde, 1892, p.587), Wilde adopta la máscara del cínico para burlarse del puritanismo de sus contemporáneos.

El interés de este trabajo de grado es esa particularidad, moral, social, de apariencias, para sostener la puesta en escena de su última comedia de sociedad, *La importancia de ser formal*. Por medio de ella, el genial escritor, el hombre que quiso hacer de la vida un arte y que sucumbió finalmente a su propia tragedia, muestra sus propias máscaras y las de su sociedad, sus diferentes retratos, ante los estamentos que componían la pirámide social. En *La importancia de ser formal* se evidencia el ataque que el autor realiza a las convenciones y aspiraciones sociales de la clase media de fin de siglo, un contexto caracterizado por la frivolidad, en el que coexiste una alta burguesía despreocupada con la miseria del proletariado de las grandes urbes.

La acción de dicha comedia se desarrolla en las capas más altas de la sociedad, capas que en su totalidad ejercían en Wilde un atractivo irresistible, pues procuraba incorporarse a ellas, las veneraba, y, al mismo tiempo, se burlaba de ellas.

Éste es el Londres de las fastuosas pompas imperiales, el Londres donde el matrimonio se entiende como el fin de la educación, sobre todo para la mujer, el lugar donde los personajes de *La importancia de ser formal* se afanan en ser otros; la misma sociedad que acabó cercenando a uno de sus más grandes representantes, ese esteta llamado Oscar Wilde: un autor profundo, por encima de su imagen de dandi, artificial, diletante, extravagante y superficial; el hombre que, según Borges, "no ha poseído en sus escritos otra virtud que la perfección". (Borges, 2001, p. 83).

CAPÍTULO II

LA DRAMATURGIA WILDEANA

II.1 Introduciéndonos a la importancia de ser formal

“La experiencia ha demostrado la imposibilidad de convertir un gran teatro en un lugar de experimentación”.

(Meyerhold. Gaceta de San Petesburgo. 1908)

En el capítulo XVIII de la novela de Samuel Butler, titulada: *The Way of All Flesh* (1903), se encuentra el pasaje siguiente:

Al día siguiente (era septiembre de 1835) iba a ser bautizado realmente el culpable de toda esta agitación. Theobald propuso que se le diese el nombre de Georg en memoria del viejo Pontífice. Pero insólitamente el mismo Pontífice, imponiéndose sobre su opinión, hizo que se le llamase Ernest. La palabra earnest (sic) acababa de ponerse de moda y él pensó que el hecho de poseer ese nombre y de haber sido bautizado con agua del río Jordán ejercería una influencia constante en el carácter del chico y le haría inclinarse hacia el bien en los momentos críticos de la vida.

La seriedad intelectual y moral constituía el primer mandamiento de la época, y es justamente esta actitud de seriedad de lo que se burlaba la “comedia trivial para gente seria”, como Wilde colocó en el subtítulo de *La importancia de ser formal*. Superficial era el tema y frívola la forma de representar la vida.

Después de la lucha mantenida con los críticos de *El retrato de Dorian Gray* (1890), era muy fuerte la tentación de lanzarse a combatir, por medio de una comedia, la estrechez de pensamiento y la hipocresía teñida de puritanismo. Así Wilde escribió *La importancia de ser formal*, una pieza donde la expresión es de una ingeniosidad

magnífica, condensada en forma de paradoja en los diálogos, que además son estéticamente muy atractivos.

Su época de gloria fue transformándose cada vez más en una época de extremos, en una época de exaltación vital y de melancolía exagerada. El mayor extremismo se halla reflejado en esta pieza teatral, la última y más brillante de sus comedias.

Wilde pudo crear *La importancia de ser formal* (1895), después de haberse entrenado con tres comedias de sociedad: *El abanico de Lady Windermere* (1892), *Una mujer sin importancia* (1893) y *El marido ideal* (1895), obras que, en cierto modo, pueden calificarse de precedentes.

La acción de las cuatro comedias se desarrolla en las capas más altas de la sociedad, que ejercían en Wilde un atractivo irresistible. La manera de dialogar de Wilde es un recurso mediante el cual el autor despliega a plenitud todas sus objeciones hacia la sociedad burguesa, pero tiene la fuerza particular, asumida con sutileza y elegancia, de revelar sus paradojas sin caer en la vulgaridad discursiva o panfletaria que sus temas pudieron haber provocado: el origen nobiliario, el prestigio social y la riqueza causaban en él profunda impresión; mas con su mirada penetraba las formas de vida anquilosadas y socavadas de esas capas, su hipocresía, y las ponía en ridículo. Así divertía a quienes hacía objeto de su sarcasmo, acrecentaba a la vez su prestigio social y ganaba una fortuna.

Tanto en *La importancia de ser formal* como en el resto de las comedias de sociedad, se evidencia -por la pluralidad cognoscitiva denotada por la pieza- una amalgama de corrientes teatrales diversas, desde el melodrama hasta la farsa, pero también hay ejemplos de parodia en todas ellas. Elementos propios de la sátira social, junto a la sofisticación del ingenio verbal. Las cuatro comedias son obras cuyos contenidos y formatos desafían el marco de catalogación tradicional.

II.1.1 Trama:

El joven caballero Juan Worthing, a fin de pasar el mayor tiempo posible divirtiéndose en Londres, ha inventado que tiene un hermano menor por el que velar, cuyo nombre dice que es Ernest, aunque es él quien adopta ese nombre en la ciudad para poder entretenerse despreocupadamente. Con ese nombre conquista y pide matrimonio a Güendolin, hija de Lady Bracknell y prima de su compañero de diversiones, Archibaldo Moncrieff, quien también excusa sus frecuentes desapariciones con la existencia de un amigo imaginario con muy mala salud y al que siempre debe cuidar, Bunbury. Güendolin acepta casarse con Juan Worthing, porque se llama Ernest (que suena igual que earnest, “serio” o “formal” en inglés), un nombre que la subyuga, y comenta que no podría casarse con él si se llamara de otra manera, por lo que Juan plantea, en secreto, bautizarse de nuevo para cambiarse el nombre. No obstante, hay un problema más grave para su matrimonio: Lady Bracknell se niega a dar su autorización debido a que Juan-Ernest, aunque tiene una posición y un futuro garantizado, no conoce sus orígenes, pues apareció en un bolso de mano, extraviado en una estación de ferrocarril, y fue adoptado por un caballero. El segundo acto de la comedia se desarrolla en el jardín de la finca campestre de Juan-Ernest, donde, en ausencia de este, aparece repentinamente Archibaldo, haciéndose pasar por el disoluto hermano de Juan-Ernest, y bajo esta identidad conquista y pide matrimonio a la pupila de Worthing, Cecilia, la cual afirma, también, que el nombre de Ernest la subyuga y que sólo sería capaz de casarse con un Ernest, lo cual hace que Archibaldo solicite al párroco del pueblo una cita para rebautizarse, media hora después de la que ha fijado Juan para hacer lo mismo. Güendolin llega a la casa de campo y tiene una conversación con Cecilia en la que acaban por creer que ambas están comprometidas con el mismo hombre, Ernest Worthing. La llegada de los dos hombres aclara la situación y también pone en evidencia las mentiras que cada uno ha dicho a su prometida. En el tercer acto (en el interior de la casa campestre) todo llega a un final feliz. Gracias a la información suministrada por la institutriz de Cecilia, Miss Prism, se descubre que Juan-Ernest es en realidad hijo de la fallecida hermana de Lady Bracknell, madre igualmente de

Archibaldo, y que por lo tanto Juan Worthing y Archibaldo Moncrieff son hermanos, y que el nombre del muchacho es el mismo que el de su fallecido padre: Ernest Juan. Así Juan Worthing afronta la terrible evidencia de que durante toda su vida ha estado diciendo la verdad.

En tal sentido, la comedia narra los divertidos entresijos en la alta burguesía del viejo Londres, y la doble personalidad que los protagonistas adoptan para, por una parte, lograr tener la conciencia en armonía con lo que la sociedad les dicta, el “ser formales, ser como es debido”, y por otra, mostrarse como realmente son, con sus instintos, sus bajezas, sin sus máscaras.

Wilde establece los acontecimientos de la acción dramática de tal manera que deja a la audiencia preguntándose si los jóvenes podrán casarse con las mujeres. También provoca el conflicto, creando una situación improbable en la que cada chica dice que solo podrá casarse con un hombre llamado Ernest, y ambos hombres se llaman Archibaldo y Juan, respectivamente. El conflicto también surge por el personaje de Lady Bracknell, madre de una de las chicas y futura suegra de la otra. El personaje de Lady Bracknell tiene la costumbre de inmiscuirse o bloquear el devenir de los acontecimientos en momentos muy precisos.

Aunque la mayoría de los detalles se explican con el desarrollo de la acción, los acontecimientos que hayan podido sucederles a los personajes antes de que la obra comience no se resuelven. En tal sentido, la audiencia debe suplir esos espacios en blanco como considere oportuno. Por ejemplo, ¿cómo era Mr. Cardew, padre de Cecilia y guardián de Juan? ¿Hasta qué punto resulta terrible cenar con Mary Farquhar? ¿Y qué ocurre después de que los sirvientes beban todo el champán? Todas estas cuestiones caen en la categoría de antecedentes (incluyendo, por ejemplo, cómo se conocieron Juan y Cecilia y las aventuras que Juan y Archibaldo hayan podido tener), que significan lo contrario de la acción anticipada.

¿Cómo se comportará Lady Bracknell en las bodas de Juan/Ernest y Güendolin, y en la de Archibaldo y Cecilia? Debido a su tendencia dictatorial, ¿cómo irán estos

matrimonios? Archibaldo dice (quizá actuando como portavoz del dramaturgo) que “un hombre que se casa sin conocer a Bunbury se sentirá siempre aburridísimo” (“a man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it” (Wilde, 1895, p.124). ¿Significa este comentario que como hombre casado el personaje de Archibaldo continuará con su fascinación hacia el bunburysmo? ¿Se convertirá en el “marido ideal” (título de otra obra de Oscar Wilde)? En tanto que estas cuestiones quedarán sin resolver debido a que se refieren a antecedentes y acciones anticipadas, será tarea de la audiencia discernir dichos vacíos.

La importancia de ser formal corresponde a los rasgos fundamentales de la personalidad del autor y puede relacionarse con la vida doble que Wilde llevaba en aquella época. La obra contiene elementos serios y obviamente formales y un marco de valores dentro del que se despliega la comedia. Por ejemplo, la relación entre Cecilia Cardew y su tutora Miss Prism, quienes sostienen fuertes discusiones sobre la importancia de la educación y la memoria; el Dr. Chasuble sacrifica el amor que siente por Miss Prism por respeto a sus cualidades religiosas; Mr. Worthing se somete a las humillaciones de Lady Bracknell para obtener la aprobación de casarse con Güendolin. Toda la pieza concluye en el marco establecido de la escala de valores victoriana.

La repetición de determinados temas lleva, sin embargo, a concluir que había algo que a Wilde le importaba más que el aleccionamiento del público. Todos los dramas llevan el sello de la oposición parecer/ser. Es raro que algunos de los personajes sean lo que parecen y los otros los vean tal como son.

En la comedia aparece, por otra parte, la figura del inconformista que no acepta las leyes de la sociedad y se rebela, ya sea por amor, como Cecilia o Güendolin, ya sea por ansia de poder, como Lady Bracknell. En los tres personajes resuena la importancia que tiene la sociedad en sus vidas; sin embargo, cada quien se enfrenta a ella desde un lugar diferente y por consiguiente obtienen resultados distintos en su hacer. El poder de la sociedad queda incólume. La rebelión quedaría reservada a la propia vida de Wilde.

Por su estructura, el conflicto y el juego de la mentira se desarrollan de una manera clara y ágil; las escenas cómicas se hallan articuladas de forma más orgánica que en las tres comedias anteriores. Los personajes están diseñados con rasgos más diferenciados, pero no lo suficiente, cosa que Wilde reconocería más adelante. En esta pieza, el lenguaje y el dinamismo están más logrados y el diálogo serio es más verosímil que el de las comedias precedentes. Contiene, además, otro rasgo que la distingue de éstas: un acopio de frases que parecen llevar el cuño de la propia vida del autor.

He aquí alguna de esas frases:

- “Si las clases inferiores no dan buen ejemplo, ¿para qué sirven en este mundo?”
(Wilde, 1895, p. 636).

(If the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them?)¹

- “Todas las mujeres llegan a parecerse a sus madres. Esa es su tragedia. A los hombres eso nunca les ocurre. Esa es su tragedia” (Ibid. p.651).

(“All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That's his”)

- “La única manera de tratar a una mujer es hacerle el amor, si es bonita, o hacérselo a otra, si es fea” (Ibid. p.652).

(“The only way to behave to a woman is to make love to her, if she is pretty, and to someone else, if she is plain ”)

- “¿No le parece que esa ocupación tan prosaica de regar las flores corresponde mejor a un jardinero?” (Ibid. p. 656).

(“Surely such a utilitarian occupation as the watering of flowers is rather Moulton's duty than yours?”)

¹ Todas las citas del texto en inglés provienen de *The Importance of Being Earnest*, by Oscar Wilde. Transcribed from the 1915 Methuen & Co. Ltd. edition by David Price.

- “El hogar es la esfera natural del hombre. Y realmente cuando empieza a descuidar sus deberes domésticos, se vuelve dolorosamente afeminado” (Ibid. p. 672).

(“The home seems to me to be the proper sphere for the man. And certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate”)

- “Este no es el momento para ponerse la usada máscara de la cortesía” (Ibid. p. 674).

(“This is no time for wearing the shallow mask of manners”)

- “En los asuntos de gran importancia, el estilo, y no la veracidad, es lo esencial” (Ibid. p. 682).

(“In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing”)

Proféticamente suenan sobre todo a palabras que fácilmente saldrían de la boca de Wilde sin indolencia.

La comicidad se basa, esencialmente, en efectos producidos por la sorpresa. Wilde no juega con el lenguaje, sino con la expectativa que se desprende de las palabras. Wilde las desenmascara al hacerles decir lo contrario de lo que se espera de ellas, como ocurre en la conocida sentencia sobre Lady Harbury a propósito de su viudez: “No la había visto desde que murió su marido. No he visto nunca a una mujer tan cambiada: parece enteramente veinte años más joven” (Ibid. p. 643). (“I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered; she looks quite twenty years younger”). O toma un tópico social y lo pone cabeza abajo: “Hoy son pocos los padres que hacen caso de lo que dicen o desean los hijos” (Ibid. p. 654). (“Few parents nowadays pay any regard to what their children say to them”). Frases de esa índole aparecen a veces en forma de sentencia: “Los divorcios se realizan en el cielo” (Ibid. p. 638). (“Divorces are made in Heaven”). La intensificación lleva a la paradoja: “En la vida conyugal tres representan compañía, y dos, soledad” (Ibid. p. 642). (“In married life three is company and two is none”). El juego de palabras, así como otros instrumentos de la comicidad, se basa en el enlace inesperado de cosas alejadas, lo que produce un efecto cómico. De ello resulta que la pieza divierte, pero no conmueve.

Wilde poseía cierta astucia, que halla eco en los diálogos de sus personajes y que presupone cierta visión de la realidad del mundo. Además, era en el fondo un hombre de acción. Wilde fue un hombre de vida pública que supo hacerse y explotar una posición social. Una postura vital de esa índole presupone también cierta visión para los hechos reales.

II.2 Wilde de la mano de sus personajes o los personajes de la mano de Wilde.

A semejar a un escritor con sus personajes es una labor poco rigurosa, y generalmente inútil, a pesar de ser interesante. De ahí que la obra de Wilde sea altamente significativa para interpretar los usos y convenciones sociales de una época que presenta numerosos ejemplos literarios del motivo del *doblo*, el que aparenta.

Esto se hace evidente, también, en autores como Stevenson, quien en su obra *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), introduce un aspecto alegórico sobre el bien y el mal, refiriéndose a la existencia de una personalidad oculta y malvada.

Hablaré un poco sobre esta historia para esclarecer el recurso de la otredad, el *doblo*:

El Dr. Jekyll inventa un brebaje que le permite alterar su personalidad y extraer la parte más vil de su naturaleza, transformándose, mental y físicamente, en otra persona. Ese nuevo ser asume la identidad de Mr. Hyde, al que nadie conoce y que disfruta llevando una vida depravada y violenta. Las cosas cambian cuando ese lado diabólico de Jekyll comienza a tomar el control, y el doctor, horrorizado, se encuentra incapaz de volver a su estado inicial.

El Dr. Jekyll se presenta como un retrato de la excelencia social y profesional, mientras que Hyde es la encarnación de su perversa naturaleza oculta. Sin embargo, tal y como revela la carta final del propio Jekyll, tal análisis es incompleto. Efectivamente, el doctor confiesa que siempre tuvo unas pulsiones irrefrenables que le llevaban a cometer actos reprobables de los cuales se arrepentía, pero que su personalidad no le permitía evitar. La fascinación y el interés que desarrolló por esa dualidad lo llevaría a investigar la manera de disociar claramente ambos opuestos. Al crear una identidad separada, consigue dar rienda suelta a sus ansias con la tranquilidad de que nadie conoce a Hyde

y que puede hacerlo desaparecer cuando desee. Así, mientras Hyde es efectivamente pura maldad, un ser instintivo y emocional sin ataduras morales, Jekyll no es totalmente puro, no es su opuesto, por tanto. Aun cuando la mayor parte de su vida la ha pasado haciendo el bien y siguiendo un modelo de rectitud moral, sus cada vez más frecuentes apetitos carnales lo llevan una y otra vez a transformarse en Hyde para gozar de ellas sin cargo de conciencia.

Stevenson basó esta novela en sus propias experiencias: la historia transcurre en el ámbito de una clase media-alta, de hombres poderosos que ejercen respetadas profesiones y en cuyos círculos la simple manera de vestir cobra una gran importancia. Al plantear la dicotomía fundamental entre la responsabilidad y la seriedad de cara a la sociedad, frente a los impulsos turbulentos internos, Stevenson realiza una crítica a la hipocresía subyacente en el estricto sistema victoriano de estratificación social.

Por otro lado, en *Little Dorrit* (1857), Charles Dickens muestra su visión más oscura sobre la sociedad victoriana. En esta novela critica con alevosía la avaricia y la hipocresía enmascarada por la ética del utilitarismo, los abusos del gobierno, la incapacidad de la sociedad británica para reconocer el talento individual y el desprecio de las clases altas hacia las bajas.

En el capítulo I de *Historia de dos ciudades* (1859). Charles Dickens nos dice:

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, sólo es aceptable la comparación en grado superlativo.

La dualidad como juego dramático es recurrente en todo este contexto, surgiendo el miedo a la alteridad, a lo otro, a lo distinto y diferente.

II.2.1 Personajes formales:

La importancia de ser formal fue escrita a finales del verano y durante el otoño de 1894 en el balneario inglés de Worthing. A Wilde le gustaba dar a sus personajes el nombre de las localidades en que se encontraba al escribir sus obras; también a estas les daba un título provisional. Lady Lancing fue el primer título de *La importancia de ser formal*, aunque en la redacción primitiva no aparece ningún personaje de ese nombre. En esa redacción, que aún abarcaba cuatro actos, todavía no se aludía al juego de palabras que contiene el título. «Ernest» es un nombre propio de la época victoriana, y su homófono earnest (serio) señala uno de los rasgos fundamentales de la postura espiritual de esa época.

El Londres victoriano aparece reflejado como un marco referencial de absoluta dualidad; es el Londres de la fastuosidad, donde Lady Bracknell y Juan Wonthing se afanan en pasatiempos.

En *La importancia de ser formal*, los personajes atraviesan dificultades que deben superar para poder desarrollar una vida paralela a la presente, adecuando su identidad a la creación de una nueva, determinada por un nuevo espacio que lo identifique como tal.

Así, Juan y Archibaldo deben remitirse a la creación de Bunbury y Ernest de acuerdo con la vida anclada en el campo o en la ciudad, respectivamente. Los personajes recurren a la movilidad geográfica y nominal para desarrollar y devenir los *dobles* de sí mismos que ellos desean, en una espiral escapista de constante escisión-reconciliación con ellos mismos que finalmente concluye en, muy propia de Wilde, la priorización de la mentira sobre la verdad o del arte sobre la vida.

Donde aparece con mayor evidencia la dualidad burlón/moralista es en el personaje de Archibaldo.

II.2.2 Archibaldo Moncrieff:

Es un encantador, ocioso, soltero, sobrino de Lady Bracknell, primo de Güendolin Fairfax y el mejor amigo de Juan Worthing, a quien conoce desde hace años como Ernest. Archibaldo es un personaje de gran ingenio verbal; es brillante, egoísta, amoral, y dado a hacer deliciosas declaraciones paradójicas y epigramáticas que, o bien no tienen sentido en absoluto, o tienen un toque de algo profundo. Ha inventado un amigo ficticio, Bunbury: un inválido enfermo, cuyas frecuentes y repentinas recaídas le permiten zafarse de las obligaciones sociales desagradables o aburridas para darle un respiro a su vida real. Al igual que el hermano de ficción de Juan Worthing, Bunbury le ofrece a Archibaldo una forma de entregarse a sí mismo, de salir de lo rutinario, aparentando un sentido del compromiso: la gran preocupación por tener un amigo enfermo. Sin embargo, existe una diferencia entre Juan y Archibaldo: Juan no admite ser un *Bunburista*, mientras que Archibaldo no sólo reconoce su mala acción, sino que se regodea en ella.

Archibaldo se deleita en su propia astucia, su filosofía personal pone en alta estima al arte y el genio, más que a cualquier otra cosa; considera la vida como una obra de arte, algo que él mismo tiene la posibilidad de crear a su gusto. Donohue, J. (1994).

Es por ello que Archibaldo se acerca más a la figura del dandy que cualquier otro personaje de la obra: es un defensor de la estética y un suplente para el propio Wilde, como lo son también: Lord Goring en *Un marido ideal*, Lord Darlington en *El abanico de Lady Windermere* y Lord Illingworth en *Una mujer sin importancia*. Sin embargo, a diferencia de estos otros personajes, Archibaldo es completamente amoral; no tiene convicciones morales en absoluto, no reconoce ninguna obligación distinta de la responsabilidad de vivir bien.

Este personaje tiene un carácter bastante prepotente y con cierto aire de omnipotencia, ya que se puede apreciar, en muchas partes de la obra, que hace lo que quiere y logra

tomar ventaja de cualquier situación; por ejemplo, cuando Juan está comiendo, Archibaldo lo hace ingerir pan con mantequilla en lugar de los panes de pepinillo; y es aún más claro cuando logra robar la dirección de la casa de campo de Juan para así conquistar a Cecilia, a quien, además, aún no conoce. Con su actitud irreverente sobre el matrimonio y su propensión a una doble vida, Archibaldo representa el lado trasgresor de reglas de Oscar Wilde.

Archibaldo Moncrieff es un miembro de la clase alta, viviendo una vida de soltería total en una zona de moda de Londres. Él es más joven que Mr. Worthing, es mucho más irresponsable y siempre es frívolo y despreocupado. Él - como Juan - funciona como el hombre victoriano con una vida llena de falsedad. A diferencia de Juan Worthing, él está mucho más absorto en las actividades que va a realizar para conseguir lo que quiere; así Wilde, a través de él, se permite hablar sobre la represión y la culpa victoriana, que a menudo acaban en el narcisismo.

Junto con Lady Bracknell, Archibaldo es un personaje de líneas ingeniosas, epigramas que muestran su humor y falta de respeto a la sociedad de la que forma parte. Al hablar de la música para la recepción de lady Bracknell, Archibaldo dice: “Por supuesto que la música es una gran dificultad. Usted ve, si uno toca buena música, la gente no escucha, y si uno toca música mala, la gente no habla” (Wilde, 1985, p. 644). (“If one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music, people don't talk”). Este es el ingenio y la sabiduría de Archibaldo contenidos en un parlamento.

Este es un personaje que se plantea y se mueve con la languidez del esteta que no tiene nada que hacer más que admirar su propio ingenio.

Por último, Archibaldo es una expresión de los extremos a los que los victorianos tenían que llegar para escapar de la asfixiante represión moral y la culpa provocada por una sociedad que valora, sobremanera, la apariencia. Las constantes referencias de Archibaldo sobre ir a comer y sus repetidas acciones de hartarse de sándwiches de pepino, magdalenas y cualquier alimento, son símbolos de la auto-absorción total, la lujuria y los placeres físicos negados por la sociedad victoriana. Al igual que

instituciones como la iglesia (Chasuble) y el sistema educativo (Prism), funcionan para mantener a las personas en una actitud recta y estrecha, llena de restricciones. Archibaldo simboliza la naturaleza sin prohibiciones, la trasgresión.

II.2.3 Juan Worthing:

Es el protagonista del juego. Juan Worthing es un joven aparentemente responsable y respetable que lleva una doble vida. En Hertfordshire, donde tiene una casa de campo, Juan es conocido como Juan. En Londres se le conoce como Ernest.

Juan fue encontrado en un bolso de mano en el depósito de equipajes de la estación Victoria por un anciano que lo adoptó y le puso el nombre de Worthing porque daba la casualidad de que el anciano iba en dirección a Worthing. Worthing es un lugar de veraneo en Sussex. Posteriormente Juan se hizo tutor de su nieta, Cecilia Cardew.

Más que cualquier otro personaje de la obra, Juan Worthing representa los valores victorianos convencionales: quiere que otros piensen que se adhiere a nociones como el deber, el honor y la responsabilidad, pero él se burla hipócritamente de esas nociones, sin que los demás lo noten.

De hecho, lo que Wilde hizo fue realmente satirizar, a través de Juan, su intolerancia general hacia la hipocresía de la moral victoriana convencional.

Juan ha creado un supuesto hermano llamado Ernest para mantener su imagen honorable intacta. Ernest le permite escapar de los límites de su vida real y actuar como él no se atrevería bajo su verdadera identidad. Ernest proporciona una excusa conveniente y el disfraz perfecto, por ello Juan no siente ningún reparo en invocar a Ernest siempre que sea necesario para escaparse a la ciudad y ser y hacer lo que desee.

La responsabilidad y el decoro son también una característica del carácter de Juan; a pesar de que lleva una vida engañosa en la ciudad, Juan representa el ideal de una vida responsable y coherente. Él está más de acuerdo con la idea de la seriedad del estilo victoriano o del deber que su amigo Archibaldo. A veces hace el papel del hombre

recto para contrarrestar el humor de Archibaldo, pero, de vez en cuando, asume una conducta quizá más inmoral que la del mismo Mr. Moncrieff.

Así, ocupa un lugar legítimo en la misma sociedad que en ocasiones critica por sus actitudes. Wilde ha sido capaz de poner en diálogo el decoro y la formalidad de la clase dominante con la trasgresión de las normativas sociales, todo en un mismo personaje: lo correcto y lo incorrecto. Por ejemplo, el atuendo fúnebre por la supuesta muerte de su hermano Ernest muestra que, mientras Juan anhela respeto y compasión, tiene el ingenio y la rebeldía suficiente para burlarse de la preocupación por la muerte que manifiestan los demás.

Mr. Worthing quiere ser visto como correcto y apegado a la moral de la época, sin embargo no le importa lo que tenga que decir a sus seres queridos con el fin de comportarse como él mismo no se lo permite. Aunque Ernest siempre ha sido visto por la familia de Juan como un ser desagradable, él juega a convertirse en Ernest, no sólo en nombre, sino en comportamiento. Así como lo es Bunbury para Archibaldo, Ernest es un instrumento para la representación de un conjunto de ideas o actitudes.

Juan ha utilizado a Ernest como un escape, pero la fijación de Güendolin –el amor de su vida–, por el nombre de Ernest obliga a Juan a mentir con el fin de perseguir la vida que él desea. Él siempre ha logrado conseguir lo que quiere mediante el uso de Ernest y su mentira, pero, finalmente, ésta se ve amenazada a ser descubierta. Juan debe luchar para conciliar sus dos mundos.

Juan está enamorado de la prima de su mejor amigo Archibaldo, Güendolin Fairfax; anhela casarse con ella y está dispuesto a hacer lo que sea necesario, incluso, aguantar la presencia de Lady Bracknell, mamá de Güendolin. Muestra cierta sumisión delante de Lady Bracknell. Esto se ve reflejado en la obediencia absoluta hacia las peticiones de ella y las respuestas a todas las preguntas que le formula, y en todos los interrogatorios a los que lo somete. Sin embargo, cuando Lady Bracknell le hace pruebas para saber si puede formar parte de su *lista de jóvenes elegibles* para casarse con su hija, Juan sabe qué es exactamente lo que ella quiere oírle decir.

Así, es un personaje inteligente, lleno de mucha intuición.

Mr. Worthing es reconocido en la clase alta, debido a la fortuna de su padre adoptivo, pero, además, la sociedad le ha puesto en una posición de conocedor de las reglas de comportamiento, reglas de las que se burla y usa a su favor cuando quiere. Su capacidad para dialogar ingeniosamente sobre temas triviales y contradecir cualquier verdad, sólo para aumentar la incertidumbre o simplemente provocar al otro, es una peculiaridad de este personaje.

Donohue, J. (1994).

Wilde usa a Mr. Worthing para representar un carácter de clase alta, fácilmente reconocible por su público. Además, con él, Wilde explora las actitudes acerca de los rituales victorianos sobre el noviazgo y el matrimonio. Como un alter ego de Wilde, Juan representa la idea de llevar una vida respetable en la superficie y una vida de engaño por placer. Su nombre, Worthing, está relacionado con la dignidad, allí es donde Wilde se burla a cabalidad de las maneras correctas de la sociedad victoriana.

II.2.4 Güendolin Fairfax:

Güendolin es la prima de Archibaldo y la hija de Lady Bracknell. Está enamorada de Juan, a quien ella conoce como Ernest. Es un modelo y árbitro de la moda y la alta sociedad.

Güendolin habla con autoridad indiscutible en cuestiones de gusto y moralidad. Ella es sofisticada, intelectual, cosmopolita y absolutamente pretenciosa. Está obsesionada con el nombre Ernest y dice que no se casará con un hombre que se llame de otra manera. Esta preocupación sirve como una metáfora de la inquietud de las clases media y media alta victoriana por la apariencia de la virtud y el honor. Güendolin está tan atrapada en la búsqueda de un marido llamado Ernest, cuyo nombre, dice ella, “inspira confianza absoluta” (Wilde, 1985, p. 645). (“inspires absolute confidence”), que ni siquiera puede ver que el hombre que se hace llamar Ernest le está engañando precisamente con eso. De esta manera, su propia conciencia de lo que quiere supera su capacidad de juicio.

Ella, a pesar de ser una mujer criada por sus padres en un régimen muy estricto y de tipo conservador, muestra una calidad moral que ha desarrollado por sí misma, esto aparece, por ejemplo, al no fijar su atención completamente en el dinero sino en su amor por Juan/Ernest, y a pesar de que muestra un gran enamoramiento por el nombre Ernest, al final no da mucha importancia al hecho de que por unos momentos Juan dejó de ser Ernest y decide perdonarlo por la mentira que le dijo.

Más que cualquier otro personaje femenino en la obra, Güendolin sugiere las cualidades de la feminidad victoriana convencional. Ella tiene ideas e ideales, asiste a conferencias, y se inclina hacia la auto-superación. Sin embargo, también es artificial y presumida.

Aunque es menos intelectual que Lady Bracknell, Güendolin se parece mucho a su madre. Ella es igualmente fuerte de mente y habla con autoridad indiscutible en cuestiones de cualquier índole, tal como lo hace Lady Bracknell. Casi todo lo que dice y hace está calculado para producir un efecto. Como dice Juan, Güendolin demuestra claramente signos de llegar a convertirse en su madre.

Güendolin ofrece a Wilde la oportunidad de discutir el matrimonio, el noviazgo y los absurdos de la vida. Sus pronunciamientos sobre trivialidades y sus contradicciones hacen de ella el instrumento perfecto para hacer comentarios sobre las actitudes de la juventud victoriana. Donohue, J. (1994).

II.2.5 Cecilia Cardew:

Cecilia es la pupila de Juan Worthing, es una joven que está bajo su tutela y la de la señorita Prism. Cecilia es una joven muy inteligente pero, aun así, tiene un temperamento algo voluble en lo que a lo que a sus estudios se refiere. Está muy bien educada y es de un carácter fuerte y directo, esto se puede ver claramente en el enfrentamiento que tiene con Güendolin por Ernest.

Cecilia es la nieta del anciano que encontró y adoptó a Juan cuando éste era un bebé. Tiene una relación muy estrecha con la señorita Prism, a quien persuade constantemente para evadir sus responsabilidades académicas. Tiene un diario en el

que escribe todo lo que pasa en su vida y como ella misma dice: “Comprenderá usted que esto es, sencillamente, la relación de los pensamientos e impresiones de una joven muchacha y que está hecho, por consiguiente, con la intención de publicarlo” (Wilde, 1985, p. 668). (“it is simply a very young girl's record of her own thoughts and impressions, and consequently meant for publication”). Cecilia tiene una gran capacidad para eludir y envolver al resto de los personajes, tomando en cuenta que es la más joven de todos.

Si Güendolin es un producto de la alta sociedad de Londres, Cecilia es su antítesis. Ella es hija de la naturaleza, ingenua y virgen como una rosa, con la que Archibaldo la compara en el Acto II.

Sin embargo, su ingenuidad es desplazada por su fascinación por la maldad. Ella está obsesionada con el nombre de Ernest, pero la maldad es principalmente lo que la lleva a enamorarse del hermano de su tío Juan, puesto que, dentro de la familia de Juan, Ernest tiene una reputación bastante mala. Así, en Cecilia aparece una necesidad peculiar relacionada con el mal y es esta idea la que la ha incitado a caer en un amor imaginario con el hermano de su tutor e inventar un romance de gran elaboración y detalle del supuesto noviazgo entre ellos. Al igual que Archibaldo y Juan, ella es muy fantasiosa. El romance que ha inventado con Ernest está hecho con tanta maestría y entusiasmo que sorprende infinitamente a Archibaldo/Ernest cuando se lo cuenta. Cecilia es probablemente el personaje más imaginativo, pero realista, dibujado en la obra, y es el único personaje que no habla en epigramas.

Su encanto reside en su sentido idiosincrásico de la libertad y su capacidad imaginativa, cualidades derivadas de la noción de Wilde de la vida como una obra de arte. Estos elementos de su personalidad la convierten en una compañera perfecta para Archibaldo.

A través de Güendolin y Cecilia, Wilde discute las ideas sobre la mujer de finales del siglo XIX.

Ambas mujeres son inteligentes, persistentes y persiguen metas en las que toman la iniciativa. Güendolin sigue a Juan desde Londres a la casa de campo, y Cecilia persigue a Archibaldo desde el momento en que lo conoce. Ambas mujeres son perfectamente capaces de burlar a sus carceleros: Güendolin se escapa de su madre dominante, Lady Bracknell; Cecilia burla a Juan, disponiendo que Archibaldo se quede en la casa de campo; además, también se las arregla para escapar de Miss Prism, todo con el fin de mantener una cita con su futuro prometido.

Para ambas mujeres, las apariencias y el estilo son importantes: Güendolin debe tener la propuesta perfecta y casarse con un hombre llamado Ernest, simplemente por las connotaciones del nombre. Cecilia también ansía apariencia y estilo: ella cree que el hermano de Juan es un hombre malvado, y aunque ella nunca ha conocido a un hombre así, piensa que la idea es romántica. Así, juega con rebeldía y románticamente persigue al "hermano malvado", pero tiene intenciones de reformarlo hacia lo que conoce como correcto y apropiado. El nombre de Ernest para un marido es importante para las dos mujeres; a pesar de sus diferencias, son producto de un mundo en el que la forma y lo superficial son más importantes que el contenido real de las cosas.

Cecilia y Güendolin son diferentes en algunos aspectos de sus personalidades y orígenes. Güendolin forma parte de una familia tradicional y conservadora, dentro de los patrones sociales de las familias victorianas, siendo esto también un ejemplo del juego wildeano. Por otra parte, Cecilia vive en el campo, en un entorno más natural y menos sofisticado. Ella no tiene ninguna figura materna, tan solo a Miss Prism, y en lugar de un padre tiene a Mr. Worthing.

Ambas mujeres parecen estar escritas perfectamente para sus prometidos. Güendolin es tan sensata y directa como Juan. Ella cree en las apariencias, el esnobismo de la clase alta, la conducta correcta, y la capacidad de discutir lo trivial hasta la saciedad. Juan también es práctico y toma muy en serio sus responsabilidades; él se da cuenta – sobre todo en la ciudad – que debe mantener una imagen adecuada y pagar sus cuentas. Donohue, J. (1994).

Cecilia y Archibaldo son guiados por la pasión y la gratificación inmediata. Son más emocionales e impulsivos que sus contrapartes; persiguen la vida apuntando a lo que desean, sin importar las consecuencias.

Ambas parejas se entregan a los epigramas ingeniosos y están perfectamente adaptados los unos con los otros.

A pesar de la posición de la mujer en la sociedad victoriana, donde es vista como víctima de las maquinaciones de los hombres, los contratos matrimoniales y los bienes, en la obra de Wilde la última palabra la tienen sus personajes femeninos. Wilde ha creado a Güendolin y Cecilia, dos mujeres que carecen de la crueldad de Lady Bracknell, pero que tienen la fuerza y el sentido práctico de la que los hombres carecen.

II.2.6 Lady Bracknell:

Madre de Güendolin y tía de Archibaldo, es una mujer de clase alta, muy conservadora, que solo tiene interés en el bienestar económico (no emocional) de sus familiares, tanto de su hija como de su sobrino. Ella es astuta, de mente estrecha, autoritaria, y posiblemente el personaje más citable en la obra; indolente, dominante e ingeniosa, valora en exceso la sociedad y sus costumbres. Esto se muestra, por ejemplo, en comentarios que hace sobre su marido, a quien prefiere enviar a comer con los criados cuando ella da una cena en sociedad; o cuando entrevista a Juan, y este no es capaz de pasar su entrevista por el hecho de que él fue abandonado cuando pequeño; y también cuando su sobrino anuncia su compromiso con Cecilia y ella lo desapruueba porque no sabía de las grandes riquezas de la familia de Cecilia.

Lady Bracknell tiene una *lista de jóvenes elegibles* y un cuestionario preparado para hacerles preguntas a los posibles pretendientes. Al igual que su sobrino, Lady Bracknell es dada a hacer declaraciones hilarantes, pero donde Archibaldo es ingenioso, el humor cruel en los discursos de Lady Bracknell es astuto y humillante. A través de esta figura, Wilde se las arregla para satirizar la hipocresía y la estupidez de la aristocracia británica. Así, es un símbolo de seriedad victoriana y la infelicidad que ello trae como resultado. Es poderosa, arrogante y cruel hasta el extremo. De muchas maneras, ella

representa la opinión de Wilde sobre la negatividad victoriana de clase alta, los valores conservadores y represivos y el poder.

Wilde, con humor, hace de Lady Bracknell una herramienta de conflicto y parte importante en la resolución del mismo. Sus opiniones y gestos revelan un patrón de habla cuidadosa y calculada. Ella es capaz de envolver a los otros personajes con sus epigramas ingeniosos y réplicas sociales. A pesar de su posición actual, Lady Bracknell no siempre fue un miembro de la clase alta, era una arribista empeñada en casarse con la aristocracia. Como exmiembro de la clase baja, es excluyente con todo el que no forme parte de la sociedad elevada, hace comentarios constantemente sobre la sociedad, el matrimonio, la religión, el dinero, la enfermedad, la muerte y la respetabilidad. Ella ve el matrimonio como una alianza para la propiedad y la seguridad social, el amor o la pasión no son parte importante del mismo. Ella rompe las reglas para satisfacer su placer, ya que puede hacerlo.

La autoridad y el poder de Lady Bracknell se extienden sobre todos los personajes en el juego. Esto se ve, por ejemplo, cuando le dice a su hija, Güendolin: “Perdóneme, pero usted no está comprometida con nadie. Cuando usted se comprometa con alguien, o yo, o su padre, si es que su salud se lo permite, se lo comunicaremos” (Wilde, 1985, p. 647). (“Pardon me, you are not engaged to anyone. When you do become engaged to someone, I, or your father, should his health permit him, will inform you of the fact”). Y no sólo sobre su hija, sino también sobre personajes que recién acaba de conocer, como Cecilia Cardew: “Tenga usted la bondad de volverse, preciosa niña. No, lo que deseo es examinar su perfil. Sí, como lo esperaba, en absoluto. Su perfil tiene posibilidades de éxito en sociedad. Los dos puntos débiles hoy en día son la falta de principios y la falta de perfil” (Ibid. Pp. 685-686). (“Kindly turn round, sweet child. No, the side view is what I want. Yes, quite as I expected. There are distinct social possibilities in your profile. The two weak points in our age are its want of principle and its want of profile”).

Wilde ha creado, con Augusta Bracknell, un instrumento memorable de su ingenio satírico, ridiculizando a la clase privilegiada de Inglaterra, a través de un personaje

exagerado en sus formas lingüísticas cuya única y verdadera necesidad en la vida es la apariencia, la clase y la opinión de la sociedad.

II.2.7 Miss Prism:

Ella es la institutriz de Cecilia Cardew. Es muy estricta y exigente con los estudios de su pupila, aunque esta siempre logre persuadirla para terminar hablando sobre el hermano de su tío Juan, Ernest.

Este personaje, aunque no hace una aparición muy larga en la obra, es de suma importancia, dado que ella revela la verdad sobre Juan.

Miss Prism fue la que abandonó a Juan en la estación de ferrocarril porque se confundió y colocó un libro que estaba escribiendo, *en sus pocas horas de ocio*, en el coche y al bebé en el maletín de mano. Esta revelación delante de los otros personajes hace llegar a la conclusión de que Juan es el hermano mayor de Archibaldo, y también que el nombre verdadero de Juan es Ernest Juan Worthing.

Miss Prism es una fuente inagotable de chistes pedantes y clichés. Es un personaje que representa el ideal de la educación en Londres, por supuesto desde la ironía y la crítica, puesto que la firmeza con que se presenta delante de Cecilia para que esta estudie se desvanece rápidamente cuando aparece el Dr. Chasuble, con quien tiene un juego amoroso que finalmente no se realiza por completo.

Además, no es casual que Wilde ponga en relación a una institutriz con un canónigo, esto habla claramente de la alta corrupción que percibía en ambas instituciones: la educativa y la religiosa.

Miss Prism aprueba y cree fielmente en todo lo que dice y hace Juan Worthing y critica cruelmente a su hermano Ernest, al punto de celebrar con descaro la muerte del mismo.

En la obra se hace evidente que ella tenía sueños de convertirse en una novelista romántica sensacional, pero, por desgracia, no es más que la institutriz de Cecilia, guardián de su educación y de la virtud. Ella, al igual que el Doctor Chasuble, hace

juicios morales constantes. Sin embargo, a lo largo de la obra, sus apariciones hablan de un personaje que se regodea en el uso del lenguaje de tal manera que en algunos casos lo ridiculiza, diciendo frases tan rebuscadas que no tienen coherencia argumental.

La repetición de su frase favorita, “El hombre cosecha lo que siembra” (Wilde, 1985, p. 657). (“As a man sows so let him reap”), le permite a Wilde mostrar cómo la religión y los valores se han convertido en lugares comunes. Sobre todo porque este personaje, por debajo de la superficie, tiene una tendencia hedonista. A menudo su lenguaje se modifica cuando se aventura fuera de sus principios victorianos, sobre todo en presencia del Doctor Chasuble.

Miss Prism es un personaje apropiado para descubrir la verdadera historia de Juan porque ella tampoco es lo que parece. Wilde la usa para mostrar qué sucede cuando los sueños no pueden ser realizados en una sociedad estricta y de directrices morales severas. Tanto ella como Chasuble –con su falta de oportunidades sociales– se convierten en siervos del sistema y las costumbres sociales.

De este modo, Wilde pone de manifiesto su perspectiva con respecto a estas figuras educativas, cuya falta de educación queda en evidencia constantemente.

II.2.8 Reverendo Canónigo Chasuble:

Como clérigo, el doctor Chasuble es un objeto para las irreverencias de Oscar Wilde. El dramaturgo ya ha satirizado las virtudes victorianas de la belleza, la juventud, la moda, el ascenso social y la educación, no podía dejar de lado la piedad religiosa.

Chasuble es un personaje que también hace una breve aparición en la obra, pero que tiene algunos momentos decisivos, como, por ejemplo, cuando llega a esclarecer lo que Juan y Archibaldo planeaban hacer para cambiar sus nombres. Además, Chasuble está dispuesto a bautizar a los dos aspirantes –Ernest– sin hacer preguntas. El Bautismo es un sacramento "sagrado", pero Chasuble sólo parece ser feliz de tener el negocio.

Es el rector en la finca de Juan Worthing y por tanto tiene una estrecha relación con Cecilia y Miss Prism, con quien tiene también una relación romántica secreta.

Es un personaje intelectual y usa numerosas metáforas, que en la mayoría de los casos son indiscretas y sin sentido. Él es un reverendo que vive explicándole al mundo el derecho canónico y da consejos paternales constantemente. Se siente a cargo de las almas de sus feligreses, realiza bautizos y sermones interminables, dependiendo de la situación. De vez en cuando, sin embargo, se le cae la máscara y deja salir su mundo interior, allí donde aparece el deseo lujurioso con Miss Prism.

El Doctor Chasuble es un personaje fácilmente diferenciable de todos los demás, no hay en él referencias a la clase y el refinamiento, sino que aparece una búsqueda más abierta hacia la moralidad, puesto que constantemente habla sobre la vida en el matrimonio y lo poco atractivo que es el hombre casado para su mujer.

Estas dos caricaturas están menos desarrollados que los personajes principales y Wilde los usa a comentar sobre la religión y la moral.

II.2. 9 Lane:

Criado de Archibaldo en Londres. Cuando se abre el juego, Lane es la única persona que sabe sobre la práctica de Archibaldo del "Bunburysmo.", pero no emite ningún juicio sobre ello, simplemente cumple su función como sirviente y complace a su amo, tal como este lo solicita. Es un personaje fiel a su función como criado de Archibaldo e incluso oculta su mal comportamiento, esto se evidencia cuando Archibaldo tras haberse comido todos los panecillos de pepinillo de Lady Bracknell, lo llama para preguntarle dónde están, a lo que Lane responde que no encontró pepinillos en el mercado, evitando así que Lady Bracknell se entere de que Archibaldo se los ha comido todos.

Lane solo aparece en el Acto I. Este personaje le sirve a Archibaldo para dejar muy clara la diferencia que hay entre la alta sociedad y la clase obrera. A pesar de que no hay un maltrato directo en la dinámica Jefe-Empleado, este lo utiliza para elaborar frases sobre la clase baja: "Como clase parece que no sienten ninguna responsabilidad moral" (Wilde, 1985, p. 636). ("They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility").

Así, Wilde lo inscribe dentro de la obra como una presencia sutil sobre la que los otros personajes se apoyan para dejar claramente evidenciado su poder.

II.2.10 Merriman:

Es el Mayordomo de Juan Worthing en su casa de campo. Es un personaje que aparece incluso menos que Lane, pero cuya relación con su Jefe es evidentemente distinta a la de Lane con Archibaldo, puesto que pareciese que éste no sabe de las maquinaciones de Worthing sobre su supuesto hermano Ernest.

Es un personaje sumiso, cuya función es la de presentar las entradas y salidas de los demás personajes, sin ninguna participación activa; advertir de la llegada de Lady Bracknell con una tos discreta, y ver lo que sucede con diversión, pero sin registrar absolutamente nada.

Merriman obedece a todo lo que se le solicita, incluso cuando los personajes se contradicen en sus solicitudes, este sólo obedece, en silencio, la última orden. No se entromete en la situación que se plantea, ni siquiera en la resolución del conflicto.

A diferencia de la relación Archibaldo-Lane, Worthing no se regodea de su poder sobre Merriman.

II.3 Los vínculos de la formalidad

La creación teatral de Wilde sostiene su congruencia argumental y escénica en una serie de equivalencias, simetrías y correspondencias. En las cuatro comedias de sociedad, hay personajes entre los cuales podríamos establecer relaciones paralelas. Wilde reúne a los personajes principales y los convierte en entidades indisociables, con movimientos frenéticos verbales que coinciden con la tendencia genérica del dramaturgo.

Así, los personajes masculinos principales (Archibaldo y Juan) presentan una relación de identidad fluctuante. Ambos utilizan el mismo recurso como solución al tedio existencial, sin embargo se distancian en tanto que Juan rechaza plenamente su acción, y Archibaldo hace del *doble* una manera de vivir. Todo concluye en la reconciliación

absoluta expresada en forma de parentesco fraternal. La identidad de ambos se refuerza con el recurso de un espacio ajeno al propio como lugar de expansión del *doble*, en el que supuestamente vive un amigo/hermano imaginario y con su amor hacia mujeres de características similares, por las que modificarán sus nombres originales.

Por otro lado, los personajes femeninos en Wilde presentan un paralelismo, análogo al de los personajes masculinos.

Güendolin y Cecilia. La primera, joven, lista, totalmente pagada de sus ideas morales; la segunda, aún más joven, de un cinismo genuino, que raya en la hipocresía, dirige la charla social. Ambas representan a la sociedad en su ser y en su lenguaje; como portavoces del chiste wildeano su función es la diversión y el entretenimiento.

Tal como Juan y Archibaldo, ellas inician una relación marcada por la amistad, para dar más tarde paso al enfrentamiento y finalmente a la reconciliación. Entre las dos mujeres la identidad de parlamentos y movimientos es aún mayor. Aunque ambas están supeditadas a la autoridad de un familiar –Lady Bracknell y Juan Worthing –, presentan una rebeldía y un ingenio fuera de lo común con respecto a sus enamorados; ambas parodian el estereotipo, al revelarse como dos mujeres inteligentes capaces de dirigir con firmeza su relación con los hombres de las que están enamoradas. En ningún caso sucumben al amor de manera convencional, al contrario, presentan una claridad de sentimientos y una expresividad verbal directa, muy distante del romanticismo tradicional. Además, ambas invierten los roles de seducción, pues llevan la iniciativa en la relación, evidenciado en la claudicación por parte de Juan y Archibaldo ante el ideal masculino preconstruido a partir del propio nombre Ernest, homónimo de Earnest, en el imaginario femenino de Cecilia y Güendolin. Las dos mujeres coinciden, además, en rechazar el nombre original de sus pretendientes; por el contrario, aman más el *doble* utilizado por estos en su estrategia de seducción. En tal sentido, estas mujeres aman la mentira, un amor muy wildeano.

Tanto Juan como Archibaldo necesitan de un espacio que les sirva de expansión para su otredad. El espacio del doble es el campo, con las connotaciones que posee para la

Inglaterra de la época. El antagonismo campo/ciudad se centra en las propiedades de uno u otro espacio y su repercusión sobre el individuo. El campo supone la negación del artificio y de la sofisticación de la ciudad. Se opone al mundo de la galantería, dominado por una corte con influencia francesa que reside en la capital y que impone sus propias normas sobre el buen gusto, de modo que cada individuo existe o es reconocido en su existencia dependiendo de la aceptación y buen uso de estas reglas. La ciudad es el reino del ser lingüístico regido por la conversación elevada, pero sobre todo por el engaño y el doble sentido.

Prueba de ello es que precisamente en la casa de campo de Juan es donde los personajes se ven obligados a desenmascararse y afrontar su identidad, optando finalmente por adecuar ésta a su ficción, pues ambos se quieren bautizar, después de ser descubiertos, con los nombres ilusorios.

Además de un espacio, *el doble* necesita justificarse en su andadura. El pretexto o excusa es, por lo tanto, indispensable. Aquí el pretexto va unido a un nombre ficticio de un personaje que proporcione el componente de realidad necesario al engaño. En Wilde la excusa para el doble adquiere el nombre de “Bunburismo”. Los personajes que componen las piezas suelen ser burgueses que, a pesar de sus respectivas ocupaciones, se muestran al público ociosos y escindidos entre sus deseos y la norma que su condición de maridos y / o su profesión les imponen.

La metamorfosis del nombre y la selección del mismo son también importantes. Los personajes coinciden en aplicar semas connotativos al nombre escogido para representarlos en un contexto diferente. Ernest representa la sofisticación y elevada alcurnia de la que el monosilábico “Juan” carece, pues tales son los requisitos que Lady Bracknell impone como condición a su matrimonio con su hija Güendolin, y que ésta necesita para la elaboración de un personaje más complejo que su ilusión mental.

Mientras Juan se esfuerza en no regocijarse de sus actos, avergonzado del doble que ha creado, Archibaldo hace de su vida un juego en el que los diferentes nombres le permiten vivir, como afirmaba Wilde en sus ensayos estéticos, numerosas posibilidades

y existencias. Prueba de ello es que, en el caso de Archibaldo, su nombre ficticio posee además las características y potencialidades de un verbo y como tal es utilizado por su portador. Por otro lado, el sentido lúdico del nombre concuerda también con su ortografía. Sus escapadas resultan un juego, una diversión, un puro entretenimiento terapéutico de sus vidas monótonas.

Wilde no concibe los nombres como una degradación del ser, al contrario, la creación del *doble* representa la culminación de la reunión del personaje con su esencia, la reconciliación del sujeto con su voluntad, la posibilidad de vivir plenamente de acuerdo con sus ilusiones.

El tercer acto, próximo a la solución del enredo, propicia un tipo de efecto cómico llevando a los personajes a sus últimas consecuencias. Los personajes están abocados a la resolución del engaño, por lo que deben enfrentarse a la verdad. En esos momentos, los gestos, las palabras, tienden hacia la unidad y la repetición.

Las cinco comedias de sociedad concluyen en el marco establecido de la escala de valores victoriana, por supuesto, desde una forma muy wildeana, donde el punto de arranque y los límites narrativos sirvan para desenmascarar una moral social de apariencias.

II.4 Revisión de La importancia de ser formal por actos:

II.4.1 Acto I, parte I

Resumen

El telón se abre en la casa de Archibaldo Moncrieff, en el moderno West End de Londres. Mientras Archibaldo toca el piano, su criado, Lane, está organizando los sandwiches de pepino para la inminente llegada de la tía de Archibaldo, Lady Bracknell, y su hija Güendolin.

Mr. Juan Worthing, un amigo de Moncrieff y conocido por él como Ernest, llega primero. Juan anuncia que tiene intención de proponerle matrimonio a Güendolin, pero Archibaldo afirma que no consentirá ese matrimonio hasta que Juan explique por qué

se le conoce como Ernest y por qué tiene una cigarrera con una inscripción cuestionable de una misteriosa dama.

Al principio Juan miente y dice que la cigarrera se la dio su tía Cecilia. Pero, finalmente, le confiesa toda la verdad a Archibaldo: que, cuando era apenas un bebé, fue encontrado por el Sr. Thomas Cardew y que ahora es el tutor de la nieta de Cardew, Cecilia, que vive en su casa de campo, al cuidado de una institutriz, la señorita Prism. Y que ha sido Cecilia la que le ha regalado la cigarrera. Además afirma que ha creado a un hermano ficticio, llamado Ernest, porque le brinda una excusa para visitar la ciudad. En el campo, sin embargo, él es conocido como Juan Worthing, con un hermano problemático llamado Ernest.

Del mismo modo, Archibaldo confiesa que ha inventado un amigo enfermo, imaginario, llamado Bunbury, al que visita en el campo cuando siente la necesidad de salir de la ciudad. Después de especular sobre el matrimonio y la necesidad de tener una excusa para escapar, los dos están de acuerdo en cenar juntos en el Willis y Juan solicita la ayuda de Archibaldo para distraer a Lady Bracknell y así poder declarársele a Güendolin.

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

Wilde establece el tono exacto para el humor en esta primera escena. Su humor tiene múltiples capas de significado que trabajan para entretener y para provocar la reflexión: la crítica social de los valores de la clase alta y media victoriana, las referencias a la comunidad homosexual y su cultura, el uso de locales y puntos de referencia familiares al público de la época, y los epigramas –cortos refranes ingeniosos– y juegos de palabras que no sólo proporcionan humor, sino también refuerzan su crítica social.

En primer lugar, Wilde debe introducir a sus personajes y al espacio dramático. Tanto Juan como Archibaldo están viviendo sus vidas a través del uso deliberado de máscaras: sus dobles vidas paralelas (la vida de Wilde como un hombre casado y con una vida homosexual clandestina). Ambos personajes son muy reconocibles para el público de clase media alta.

Archibaldo es un dandi con estilo –un joven muy preocupado por la ropa y la apariencia– y la actitud del hombre de clase alta, ocioso. Mucho de lo que dice Archibaldo es trivial, a partir de un argumento que Wilde sostendrá a lo largo de la obra: La sociedad nunca se preocupa por la sustancia, en su lugar venera el estilo y la frivolidad. Wilde parece estar diciendo que en la sociedad victoriana las personas parecen no darse cuenta de la diferencia entre los temas triviales y los más valiosos asuntos de la vida.

Su apartamento de moda en una localidad elegante le dice a la audiencia que están viendo una comedia acerca de la clase alta. Después de la introducción de Archibaldo, Wilde lo convierte en una figura cómica con una auto-gratificación constante, llenándose la boca con sandwiches de pepino. La auto-gratificación es un arma contra los valores victorianos represivos del deber y de la virtud. De hecho, como Archibaldo y Juan discuten sobre el matrimonio, la comida se convierte en un símbolo de la lujuria, un tema que no se discute en la buena sociedad.

El matrimonio en la Inglaterra victoriana está bajo fuego en todo el primer acto. Wilde vio matrimonios llenos de hipocresía (¿el suyo?): el matrimonio como una institución que alienta las trampas y apaga la atracción sexual entre los esposos. Esto se ve en frases, como la de Lane, cuando dice que el champán es de alta calidad en un hogar conyugal, por lo que Archibaldo cuestiona el estado civil de Lane. Además, el mayordomo menciona con ligereza que su propio matrimonio se debió a un "malentendido".

La crítica continúa cuando Juan explica que su propósito al venir a la ciudad es proponerle matrimonio a Güendolin, a lo que Archibaldo responde: “Pensé que habías venido por gusto, para divertirme, a eso otro yo lo llamo negocios” (Wilde, 1895, p. 637). (“I thought you had come up for pleasure? I call that business”). Archibaldo explica con humor que estar enamorado es romántico, pero declararse a una mujer es un error porque uno puede ser aceptado. Y, justo ahí, se acaba toda la magia y la incertidumbre. Para Archibaldo, el matrimonio trae consigo el fin de la emoción romántica del coqueteo: "Pues, en primer lugar, porque las mujeres nunca se casan con

los hombres con quienes coquetean, no piensan que sea lo correcto” (Ibid. p. 638). (“Well, in the first place girls never marry the men they flirt with. Girls don't think it right”). Cada una de estas referencias al matrimonio o noviazgo trivializa un tema serio y destruye los valores aceptados. En resumen, Wilde parece decir que el matrimonio es un acuerdo de negocios que contiene la propiedad, la riqueza y estatus. Los apellidos y linajes son mortalmente importantes.

Wilde usa la comida y el comer como símbolos de lo sexual y / o de la lujuria, ya que manifiesta impulsos sexuales en escenas hilarantes de sus personajes comiendo vorazmente y en sus discusiones sobre los alimentos. Cuando Archibaldo le dice a Juan que el pan con mantequilla es para Güendolin, Juan lo agarra inmediatamente y empieza a comer con avidez. Esto pareciera ser una metáfora antropofágica del enamoramiento lujurioso.

En el primer acto, aparece también el uso deliberado del nombre Ernest, tema que se irá desarrollando en el transcurso de la obra.

La seriedad o devoción a la virtud y el deber era un ideal del estilo victoriano, representaba la sinceridad, el trabajo duro, el deber de la familia y hasta el nombre de la persona era una forma de compromiso moral. Donohue, J. (1994).

Wilde transforma estas connotaciones, haciendo de Ernest un nombre utilizado para el engaño. Al utilizar el nombre de Ernest a lo largo de la obra, e incluso en el título, Wilde está haciendo referencias a la crítica social, a su propia vida, y sus dispositivos de la trama. Él, estratégicamente, hace un juego de palabras usando Earnest/ Ernest.

Le dice Archibaldo a Juan: "Eres la persona de aspecto más formal que he visto en mi vida"(Wilde, 1895. p. 640). (“You are the most earnest looking person I ever saw in my life”), después de la discusión sobre el nombre de Juan Worthing.

El uso del lenguaje en Wilde es una herramienta para el humor. A menudo involucra interpretaciones diferentes de lo que significa una palabra y cómo se utiliza en un

contexto dado. Al hablar de los dentistas y sus impresiones, Juan dice: "Es muy vulgar hablar como un dentista cuando uno no es un dentista. Produce una impresión falsa." (Ibid. p. 640). ("It is very vulgar to talk like a dentist when one isn't a dentist. It produces a false impression"). Y Archibaldo termina con este juego diciendo: "Bueno, eso es exactamente lo que los dentistas siempre hacen." (Ibid. p. 640). ("Well, that is exactly what dentists always do")

Los dientes postizos, impresiones dentales y las impresiones sociales, todo en este juego de palabras. En una sociedad en la que componer frases ingeniosas se consideró la habilidad más admirada, Wilde se encontraba en su mejor momento.

El estilo y modales también son objeto de ataques en este primer acto. En la Inglaterra victoriana, el estilo y las maneras correctas eran mucho más importantes que la sustancia; Archibaldo siente que su forma de tocar el piano es mucho más importante que su exactitud. De hecho, los personajes de esta obra suelen decir lo contrario de lo que se entiende para decir una verdad. De esta manera, Wilde muestra a su audiencia la hipocresía de sus creencias comunes.

"Más de la mitad de la cultura moderna adolece de eso que no se debía leer" (Ibid. p. 639). ("More than half of modern culture suffers on what one shouldn't read"), es una referencia más a la hipocresía: leer algo escandaloso para estar a la moda, pero no hablar de ello delante de una compañía educada. Los diarios están bajo el ataque de Archibaldo, así como los escritos de quienes se ven a sí mismos como críticos literarios. Quizás Wilde está diciendo que los comentarios críticos del día deben estar en manos de personas estudiadas para entender el arte.

El público de clase alta, lejos de estar enojado por su ataque a los valores victorianos, en realidad disfruta las referencias con las que está familiarizado. Nombres británicos de lugares reales, como: Willis, Grosvenor Square, Tunbridge Wells, eran referencias conocidas en su mundo. La clase alta londinense reconocía estos lugares y entendían qué tipo de personajes representaban Juan y Archibaldo.

Algunos críticos han sugerido que Wilde comenzó sus proyectos de escritura mediante la acumulación de un grupo de epigramas que deseaba explorar. Por ejemplo, “Los divorcios se realizan en el cielo” (Ibid. p. 638). (“Divorces are made in Heaven”), una corrupción de “Los matrimonios se hacen en el cielo”, sugiere que el divorcio contribuye a la felicidad. Como con esta frase, Wilde corrompe otras, proponiendo lo contrario de lo que la gente estaba acostumbrada a escuchar. Wilde se burla de las preocupaciones triviales sobre la situación social, cuando dice: “Nada molesta tanto a la gente como no recibir invitaciones.” (Ibid. p. 641). (“Nothing annoys people so much as not receiving invitations”).

II.4.2 Acto I parte II

Resumen

Lady Bracknell y su hija, Güendolin, llegan a la casa de Archibaldo. Ella está esperando que su sobrino acepte ir a una cena esa noche, pero Archibaldo explica que él debe ir a ver a su amigo inválido, Bunbury. Sin embargo, él se compromete a hacer los arreglos musicales para la fiesta del sábado, en casa de Lady Bracknell. Conversan acerca de varios miembros de la clase alta y Lady Bracknell se queja ante la falta de sandwiches de pepino. El mayordomo explica muy bien que no había pepinos en el mercado, ocultando la realidad: que Archibaldo se los ha comido todos.

En un esfuerzo por dejar a Juan a solas con Güendolin, Archibaldo lleva a Lady Bracknell a otra habitación para hablar de música. Mientras tanto, Juan se le declara a Güendolin, ella acepta su propuesta, sin titubear, explicando que su ideal es casarse con alguien llamado Ernest, por lo que Juan decide organizar un bautizo privado para poder cambiarse el nombre. Lady Bracknell regresa y, al ver a Juan de rodillas, exige una explicación. Güendolin no tarda en contarle a su madre que Ernest (Juan) le ha pedido ser su esposa. Lady Bracknell envía a Güendolin al carro inmediatamente y se queda a solas con Juan.

Lady Bracknell interroga a Juan para determinar su idoneidad. Cuando Juan le explica que fue encontrado en un bolso abandonado en una estación de ferrocarril, Lady

Bracknell se siente escandalizada. Juan continúa explicando que el Sr. Thomas Cardew lo encontró en la estación Victoria. Inmediatamente, Lady Bracknell anuncia que Güendolin no puede "contraer parentesco con un bulto de viaje" (Ibid. p. 651). ("form an Alliance with a parcel"). Ella le aconseja a Juan encontrar algunos parientes y se va, negando su aprobación.

Archibaldo aparece cantando la marcha nupcial. Juan le cuenta lo sucedido y empiezan a conversar sobre mujeres, es entonces cuando Juan decide matar a su "hermano" Ernest con un fuerte resfriado, en París, porque Cecilia Cardew, su pupila, está demasiado interesada en los malvados como Ernest, y, como su tutor, Juan se siente en el deber de protegerla de los pretendientes matrimoniales inapropiados.

Güendolin regresa y le dice a Juan que no puede casarse con él, pero que ella siempre lo amará, y que tratará de cambiar el pensamiento de su madre. Le pide su dirección en el campo para escribirle, y mientras Juan le dicta la dirección, Archibaldo, quien ha estado escuchando toda la conversación, escribe lo que dice Juan en el puño de la camisa, porque siente curiosidad por conocer a Cecilia Cardew.

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

La acción y la sátira del Acto I se intensifican con la llegada de Lady Bracknell. Ella es el epítome de la mujer de clase alta victoriana. Wilde usa a Lady Bracknell para continuar su sátira de las actitudes victorianas sobre el matrimonio. El matrimonio es un proceso de cuidadosa selección y planificación por parte de los padres. El estatus social, el linaje y la riqueza se combinan para hacer del matrimonio una propuesta de negocios y de poder. Lady Bracknell le dirá a Güendolin cuándo y con quién se casará, y Güendolin no podrá hacer nada al respecto. De hecho, el amor no es un factor en el matrimonio, por lo que la opinión de los "enamorados" no importa. En cuanto a otros ejemplos de dictámenes de Wilde sobre el matrimonio, Lady Bracknell menciona una señora, Lady Harbury, recientemente viuda, que parece tener 20 años menos desde que su esposo murió y que ahora vive para el placer en lugar del deber. Wilde se burla de las actitudes victorianas hacia el matrimonio, proponiendo que las líneas de sangre y la

riqueza deben ser más importantes que el amor. Una vez más, el matrimonio es derecho y deber, no un placer.

Wilde nos habla del concepto victoriano tradicional de la familia; en el caso de Juan, que no conoce a sus padres, Lady Bracknell siente y propone que la familia puede ser adquirida, como una lujosa casa o un carro costoso.

En la sociedad alta victoriana, para ser fiel a las costumbres y estándares apropiados, se deben asumir conductas correctas como saber quiénes son tus padres.

Lady Bracknell trata las preocupaciones humanas como la muerte y la enfermedad con irreverencia y frivolidad. Ella le dice a Archibaldo: "Ya es hora de que el señor Bunbury se decida a vivir o morirse de una vez. Esta indecisión es absurda." (Ibid. p. 644). ("that I think it is high time that Mr. Bunbury made up his mind whether he was going to live or to die. This shilly-shallying with the question is absurd"). Además, ella no piensa que las enfermedades de una persona deban ser alentadas. En lugar de ser condescendiente y comprensiva, ella espera que el señor Bunbury no recaiga el sábado (el día de la última fiesta que dará ese año). Una vez más, utilizando a Lady Bracknell, Wilde expresa su deseo de que el lector y el espectador puedan cuestionar su tendencia a valorar los calendarios sociales, las fiestas y reuniones, por encima de cualquier problema real que se presente.

Por otro lado, aparece el personaje de Güendolin. Ella trivializa ideas serias e imagina gente y eventos que nunca han existido. Extrañamente, ella elige un marido basado en su nombre. Con Güendolin, Wilde propone un cuestionamiento sobre el casarse con el nombre de una persona o casarse con base en la riqueza y el poder de la familia, dejando al espectador definir cuál de las dos opciones es más inteligente o absurda. Wilde presenta a Güendolin como un personaje que acepta el orden social simplemente porque se define desde los púlpitos y las revistas populares. Güendolin también está constantemente diciendo frases con doble sentido, lo que ilustra la idea de Wilde de que la conversación de la clase alta es trivial y sin sentido. Ella le dice a Juan " la sencillez de su carácter le hace a usted exquisitamente incomprensible para mí." (Ibid.

p. 654). ("The simplicity of your character makes you exquisitely incomprehensible to me").

La declaración de amor de Juan, en sí, es ridícula. Güendolin sólo se preocupa de que se haga de la forma tradicional, porque es la correcta. De hecho, ella tiene toda la intención de decir que sí solo si su nombre es Ernest. Cuando Juan le menciona la palabra "matrimonio", ella se queja de que él aún no le ha pedido casarse, y que de hacerlo, debe ser con el estilo correcto. Esta escena es una parodia del amor y el romance, la captura de la vacuidad de los valores victorianos que se basan en el estilo y no en lo contundente de los hechos. Wilde toma al amor y al matrimonio y los convierte en un ejercicio con fórmula

A lo largo del acto I, los personajes de Wilde adoran lo trivial a expensas de lo profundo. Él parece estar diciendo que el público debería tener una mirada más profunda sobre lo que la sociedad considera valioso. La sociedad victoriana se describe a lo largo de la pieza como personas fútiles y ociosas que hablan tonterías. (Donohue, J. (1994)).

En un diálogo entre Juan y Archibaldo, Juan dice: "Yo estoy harto de la inteligencia. Todo el mundo es inteligente hoy en día. Usted no puede ir a ninguna parte sin encontrar gente inteligente. La cosa se ha convertido en una verdadera calamidad pública. Ojalá existiesen todavía algunos tontos" (Wilde, 1895. p. 652). ("I am sick to death of cleverness. Everybody is clever nowadays. You can't go anywhere without meeting clever people. The thing has become an absolute public nuisance. I wish to goodness we had a few fools left"). Cuando Archibaldo dice, " los tenemos" (Ibid. p. 652). ("We have"), Juan se pregunta de qué hablan y Archibaldo responde: "acerca de las personas inteligentes, por supuesto" (Ibid. p. 652). ("about the clever people, of course"). Cada una de estas conversaciones habla sobre la preocupación de la sociedad británica acerca de cosas superficiales, tratadas como temas profundos. Wilde, de manera cada vez más aguda, sigue satirizando el amor victoriano a lo trivial.

El tema de Cecilia introduce un nuevo tipo de mujer en la obra. Cuando Archibaldo expresa cierto interés por la pupila de Juan, este le explica que ella no se parece en nada a la joven común de la sociedad. "Cecilia (me complace decirlo) no es una muchacha tonta, romántica. Tiene un apetito excelente, da largos paseos y no presta ninguna atención a sus lecciones" (Ibid. p. 652). ("Cecily is not a silly romantic girl, I am glad to say. She has got a capital appetite, goes long walks, and pays no attention at all to her lessons"). A diferencia de la mayoría de las mujeres victorianas jóvenes, Cecilia es independiente, fuerte, y sabe lo que quiere. Su descripción intriga a Archibaldo, quien comienza a ejecutar un plan para poder conocerla.

A medida que el juego progresa en el acto I, Wilde sigue sus epigramas y juegos de palabras. Uno de sus más memorables se refiere a la naturaleza de los hombres y las mujeres.

Archibaldo explica: "Todas las mujeres llegan a ser como sus madres. Esa es su tragedia. Por suerte a los hombres eso nunca les sucede". (Ibid. p. 651). ("All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does").

Wilde habla de esa particularidad femenina de repetir los patrones de las madres, ironizando, obviamente, a la figura materna al hablar en términos de tragedia. Para él podría ser una fatalidad parecerse a su madre.

A lo largo del acto, los epigramas entregan comentarios sociales sobre la familia, los hombres y mujeres, el matrimonio, el estado y los valores de la clase alta.

II.4.3 Acto II Parte I

Resumen

El acto II se desarrolla en la finca de Juan Worthing, donde Miss Prism está sentada en el jardín con Cecilia Cardew, dándole una lección de gramática alemana. Cuando Cecilia expresa su interés por el malvado hermano de Juan, Ernest, Miss Prism le repite la opinión de Juan: su hermano tiene un carácter débil. La institutriz sabe lo que le pasa a la gente de carácter débil. En sus días de juventud, Miss Prism escribió una novela

en tres volúmenes, y en ella proclama que la ficción muestra cómo las personas buenas tienen un final feliz y las malas terminan mal.

El reverendo local, el Doctor Chasuble, entra y coquetea con la señorita Prism. Los dos deciden dar una vuelta y dejan a Cecilia estudiando, pero apenas se van, Cecilia cierra los libros y comienza a escribir en su diario.

Merriman, el mayordomo, anuncia que el señor Ernest Worthing acaba de llegar con su equipaje y está ansioso por hablar con la señorita Cardew. Archibaldo entra, haciéndose pasar por el hermano de Juan, Ernest. Cuando Cecilia le dice que Juan está llegando al campo la tarde del lunes, Archibaldo / Ernest anuncia que dejará el campo la mañana de ese mismo día. Ambos se enamoran, Archibaldo contempla su belleza, y se van al interior de la casa, antes de que Miss Prism y el doctor Chasuble retornen.

Juan entra al jardín con ropa de luto porque su hermano Ernest ha muerto en París y se encuentra con Miss Prism y el Dr. Chasuble, a quienes les cuenta lo ocurrido. Juan aprovecha la oportunidad para preguntarle al Dr. Chasuble si lo puede bautizar esa tarde a las 5 pm. En ese momento, Cecilia entra al jardín y anuncia que el hermano de su tío Juan, Ernest, está en el comedor. Archibaldo aparece detrás de Cecilia y aprovecha la oportunidad de estar en público para prometer que se reformará y llevará una vida mejor.

Juan se molesta porque Archibaldo podría destruir su plan. Ordena a Merriman que busque un carro para que Archibaldo se vaya. Después de que Juan entra en la casa, Archibaldo se encuentra con Cecilia y le proclama su afecto imperecedero, mientras que Cecilia copia cada una de sus palabras en el diario. Archibaldo le pide a Cecilia que se case con él, y ella está de acuerdo. De hecho, ella ha inventado una historia romántica de su noviazgo y compromiso e incluso ha escrito cartas imaginarias dirigidas a ella misma de parte de Ernest. Ella le dice a Archibaldo que su sueño siempre ha sido casarse con alguien llamado Ernest, porque ese nombre inspira confianza absoluta. Así que, como Juan, Archibaldo decide que debe ser rebautizado con el nombre de Ernest.

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

En el acto II se desarrollan muchos de los motivos presentados en el primer acto, pero se añaden personajes y objetivos a la sátira de Wilde. El escenario cambia al campo, un entorno bucólico, lejano de las trampas artificiales de la sociedad. Wilde examina la religión, así como el noviazgo y el matrimonio en el contexto de las actitudes victorianas. Pero, incluso en el campo, los personajes no pueden escapar de sus modales victorianos.

La ociosidad, el deber y el matrimonio se unen en las conversaciones de varios de los personajes. Por ejemplo, Miss Prism observa que las personas que viven para el placer son generalmente solteras. Prism ve en los valores de la clase dominante su deber ser, a diferencia de Archibaldo, que no pretende, en absoluto, tomarlos en serio. Cecilia, pupila de Prism, sin embargo, le dice a esta: "Supongo que esa debe ser la causa de que él parezca algo aburrido, muchas veces, cuando estamos los tres juntos" (Ibid. p. 656). ("I suppose that is why he often looks a little bored when we three are together"). Así, esta "Comedia trivial para gente seria", nos muestra que la posición de quien está sujeto a esos valores, termina siendo tediosa.

Miss Prism y el Dr. Chasuble también proporcionan un toque cómico al asunto religioso y su relación con la moral victoriana. La religión se presenta como algo sin sentido; el Dr. explica a Juan que los sermones, en general, son alterables: pueden adaptarse, dependiendo de la ocasión. A través de estos pensamientos Wilde connota la falta de sentido de la religión y las palabras vacías y trilladas que componen los sermones.

Wilde presenta con humor el absurdo de los principios victorianos cuando utiliza a Miss Prism como su portavoz; una mujer moralmente recta que, sin embargo, escribió una novela romántica melodramática. Obviamente, siempre se esconde algo debajo de la superficie de la estricta y puritana institutriz Prism.

La manía de la Reina Victoria de excluir todo lo que no se ajustara a las normas sociales se toca en la sátira de Wilde de la mano de Miss Prism cuando dice: "Yo no estoy a

favor de esta manía moderna de convertir gente mala en buena de un momento a otro. No, que cada quien coseche lo que sembró" (Ibid. p. 657). ("I am not in favour of this modern mania for turning bad people into good people at a moment's notice. As a man sows so let him reap"). Wilde se refiere aquí a la obligación de la clase alta de proporcionar modelos de conducta moral y convertir a aquellos que son malos a la "buena" vida. Archibaldo alude a este tema cuando le pide a Cecilia que lo reforme.

Una de las expresiones más claras con las que Wilde ridiculiza a los miembros de la audiencia de la clase alta es cuando el Dr. Chasuble está hablando de sus sermones y menciona que él dio un sermón de caridad en nombre de la Sociedad para la Prevención del Descontento entre las Clases Superiores. Este nombre es una parodia de los largos nombres de varias sociedades que los ricos utilizaban en la búsqueda de la redención.

Por otro lado, la naturaleza sexual oculta y reprimida de la sociedad victoriana se destaca en el acto II. Cecilia está fascinada por el pecado y la maldad. Ella espera que Ernest parezca una "mala persona". De hecho, su conducta la hace el personaje más distante al patrón de comportamiento debido en sociedad. Esto se ve claramente cuando en vez de tomar sus lecciones sobre economía política, ella persuade a Miss Prism para hablar de hombres, especialmente de Ernest. Este es un comportamiento constante en Cecilia, pues lo expone así delante de Güendolin.

En gran parte de la obra, Cecilia, el Dr. Chasuble y la señorita Prism coquetean y hacen insinuaciones sobre el deseo y la lujuria; generalmente, un dolor de cabeza suele utilizarse como una excusa para la falta de interés sexual, pero Miss Prism lo utiliza como una razón para ir a dar un paseo a solas con el Dr. Chasuble. En este vínculo siempre hay más de lo que parece obvio, y Wilde está señalando claramente la represión sexual y la preocupación por las apariencias correctas, independientemente de lo que se esconde bajo la superficie.

La conversación codificada entre la señorita Prism y Chasuble redundante en una discusión sobre el celibato de Chasuble, lo que se convierte en una broma durante todo el acto. Cuando él defiende la postura de la Iglesia sobre el celibato, Miss Prism explica

que la soltería masculina es en realidad una tentación para las mujeres. Para una audiencia victoriana, son palabras que se traducen en experiencia e ingenio.

De repente, Chasuble se da cuenta de que Miss Prism ha estado diciendo cosas que podrían ser interpretadas inadecuadamente, por lo que ella se apresura a cubrir sus palabras con: "Hablo, por supuesto, desde el punto de vista de la Horticultura, las frutas me sugieren esta metáfora" (Ibid. p. 661). ("I spoke horticulturally. My metaphor was drawn from fruits"). Todos los comentarios velados reflejan la naturaleza oculta de experiencias sexuales en el mundo de la década de 1890, una época en que los adultos no hablan de sexo con sus hijos. En este contexto no es de extrañar que Cecilia esté tan fascinada por el tema de la maldad. En su sociedad, las jóvenes están alejadas de cualquier conocimiento del sexo, y los adultos hablan de eso en términos enigmáticos para no dejar salir el gran secreto.

Cecilia, además, es una oportunidad perfecta para que el dramaturgo pueda hacer comentarios sobre la sombría educación de Inglaterra. Aunque el personaje de Cecilia es particularmente imaginativo, hay en ella un rechazo evidente al sistema educativo; de hecho, declara que, después de la lección de alemán, su aspecto es horroroso. Además, Cecilia lleva un diario donde escribe sus fantasías de niña, que son mucho más interesantes que la realidad. Cuando la señorita Prism le dice a Cecilia que abandone el diario, porque la memoria es lo que uno tiene para recordar su vida, Cecilia responde: "Sí, pero por lo general guarda aquellas cosas que nunca han sucedido." (Ibid. p. 657). ("Yes, but it usually chronicles the things that have never happened, and couldn't possibly have happened"). Las fallas de memoria es lo que prevé el el diario en la vida de Cecilia.

Debido a que su educación es tan aburrida, vive una interesante vida de fantasía. Ella y Archibaldo son personajes interesados en la gratificación inmediata, por ello no atienden a procesos complejos para alcanzar metas; prefieren, al contrario, recibir beneficios, de cualquier tipo, inmediatamente.

Por otro lado, "La caída de la rupia" es una noticia que para Miss Prism es "demasiado sensacional" (Ibid. p. 658). ("It is somewhat too sensational") para ser leída por una persona tan joven como Cecilia. La economía política era un tema académico de rápido crecimiento en el momento. Libros conservadores y sin imaginación eran vistos como la mejor manera de educar a los jóvenes. Con este principio, buscaban mantener a salvo el pensamiento dominante en la sociedad, así como el sistema político. Promover el status quo es el objetivo de este tipo de aprendizaje, una idea que era un anatema para Wilde, de ahí su deseo de satirizarla completamente.

Como bien dice Donohue, J. (1994), "En el segundo acto, Wilde expone la vacuidad de la obsesión victoriana con la apariencia".

Archibaldo declara a Cecilia que él nunca dejaría que Juan escogiera su ropa, ya que "Él no tiene gusto y mucho menos en cuestión de vestimenta" (Wilde, 1895. p. 660). ("I certainly wouldn't let Jack buy my outfit. He has no taste in neckties at all"). La ropa es la apariencia, y la apariencia lo es todo. Cuando Archibaldo viaja al campo por unos pocos días, trae "tres maletas, un neceser, dos cajas para sombreros, y un gran almuerzo-canasta" (Ibid. p. 666). ("Three portmanteaus, a dressing-case, two hat-boxes, and a large luncheon-basket"). Cada una de esos elementos que compone su equipaje constituye la metáfora de la frivolidad, el exceso y la gula que caracterizan a este personaje.

Wilde también comienza un ataque a los conceptos de romance y noviazgo en el Acto II. Güendolin y Juan han demostrado anteriormente que las propuestas se deben hacer correctamente, especialmente si alguien como Lady Bracknell está cerca. Ahora Cecilia y Archibaldo presentan una burla al noviazgo convencional.

El diario de Cecilia es una herramienta especialmente útil para simbolizar el carácter engañoso del amor. Cuando Archibaldo se le declara a Cecilia, esta debe anotar en su diario las palabras de amor de Archibaldo para que no se le olviden con el pasar del tiempo. Esto podría aludir a la fragilidad del amor. Otra manera de hablar sobre el amor de manera particular se da cuando Cecilia confiesa a Archibaldo que han mantenido un

romance desde hace varios meses, antes de conocerse, y que en algún momento rompieron su compromiso porque: “No se puede hablar de un serio compromiso si no se rompe, por lo menos, una vez” (Ibid. p. 670). (“It would hardly have been a really serious engagement if it hadn't been broken off at least once”). Además, Cecilia menciona que tiene cartas enviadas a ella por Ernest, pero que están mal escritas. A través de este comentario, Wilde destaca el enfoque victoriano, superficial, del noviazgo y el matrimonio, enfatizando que Cecilia critica la ortografía en una carta de amor.

Así, la posición en la que se habla de este tema expone que las cabezas de las jóvenes están llenas de ideas ingenuas sobre el matrimonio, pero que el cortejo en la sociedad de clase alta victoriana es un negocio.

II.4.4 Acto II Parte II

Resumen

Mientras Archibaldo se apresura a hacer los arreglos del bautizo, Cecilia escribe la propuesta de Ernest en su diario. Es interrumpida por Merriman, quien anuncia la llegada de Güendolin Fairfax, que ha venido a ver a Juan/Ernest. Por desgracia, Juan se encuentra en la rectoría.

Cecilia y Güendolin se presentan y empiezan a conversar. Ambas anuncian que están comprometidas con Ernest Worthing. Incluso se muestran los diarios, donde cada una escribió la declaración de Mr. Worthing. Güendolin argumenta que Ernest se le declaró primero, sin embargo, Cecilia dice que posiblemente haya cambiado de opinión, decidiendo que es con ella con quien quiere casarse.

Merriman entra al jardín con el té, y las mujeres, fingiendo que no pasa nada, discuten sobre la geografía local y las flores de una manera civilizada. Sin embargo, durante la ceremonia del té, comienza un enfrentamiento sutil entre ambas: Cecilia deliberadamente le coloca azúcar al té de Güendolin, cuando Güendolin le ha pedido que no lo haga. Además le da un pedazo de torta cuando Güendolin pregunta por el pan con mantequilla. La situación es muy tensa y particularmente infantil.

Juan llega, y Güendolin lo llama Ernest; este besa a Güendolin, quien exige una explicación. Cecilia observa que él no es Ernest, sino su tutor, Juan Worthing. Archibaldo entra, y Cecilia lo llama Ernest. Güendolin explica que es su primo, Archibaldo Moncrieff. Luego las chicas se consuelan una a la otra porque los hombres les han mentido. Juan admite tímidamente que no tiene ningún hermano Ernest. Ambas damas, dolidas, entran a la casa.

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

El acto II explora la personalidad de Cecilia Cardew y Güendolin Fairfax, quienes tienen en común su persistencia en la búsqueda de un marido llamado Ernest. Son dominantes y capaces de hacer frente a situaciones inesperadas a través de un diálogo repetitivo. Sin embargo, también tienen muchas diferencias.

Cecilia Cardew se muestra apasionada en la expresión de sus deseos. También está excesivamente protegida, pues se crió lejos de las tentaciones de la ciudad. Su meta es casarse con un sólido marido victoriano llamado Ernest. Cuando conoce a Archibaldo, ella está segura de que lo ha encontrado.

Güendolin Fairfax en agudo contraste con Cecilia Cardew, es de una ciudad grande y sofisticada. Ella viene al campo persiguiendo a su Ernest.

Ella le dice a Cecilia, "Si el pobre hombre ha caído en alguna promesa tonta, considero que es mi deber rescatarlo, y con mano firme." (Ibid. p. 674). ("If the poor fellow has been entrapped into any foolish promise I shall consider it my duty to rescue him at once, and with a firm hand"). Los pensamientos de Güendolin generalmente consisten en observaciones acerca de sí misma.

Wilde vincula a Cecilia y Güendolin muy hábilmente mediante conversaciones paralelas y repitiendo retazos de frases parecidas. Ambas discuten casi exactamente con las mismas palabras. Del mismo modo, hablan de casarse con Ernest con las mismas frases. El discurso artificial y los comentarios sobre temas triviales abundan en la escena. Las palabras y las líneas paralelas se usan casi como un minué, y giran en un

sentido y en el otro. Wilde ha coreografiado las líneas para presentar un ambiente estilizado, artificial, que exagera el arte de los modales y el discurso social.

El punto cumbre de Wilde, en cuanto a las conversaciones sociales victorianas, se da en esta escena del té. El intercambio ingenioso de pensamientos se asemeja a un ritual en el que los argumentos son orquestados cuidadosamente. Debido a que se lleva a cabo bajo la obligación del deber ser, el té se convierte en un evento ridículo. Incluso la ira es civilizada.

La ceremonia del té es un ejemplo hilarante de la afirmación de Wilde de que los modales y la apariencia lo son todo. El pretexto de la corrección es el marco para el enfrentamiento. Ambas mujeres, pensando que hablan de la misma persona, libran un combate cortés mientras toman el té, y Merriman —el criado— observa el episodio en silencio. Los verdaderos sentimientos de estas mujeres aparecen solo en parte, y aunque en el fondo ambas están a punto de perder el decoro, actúan con elegancia.

El sarcasmo se revela poco a poco y va en aumento en esta escena, aún más con la llegada de Merriman. Este personaje sirve a Wilde para mostrar una clase (baja) que todo lo sabe, pero que calla.

La presencia de los criados ejerce una influencia moderadora; las mujeres saben que no deben pelearse delante del personal de servicio, y los criados entienden que su misma proximidad jugará un papel importante en el resultado de la situación. Merriman reafirma su papel cuando le pregunta a Cecilia si debe poner el té "como de costumbre". En este comentario reconoce su papel como servidor de la casa.

Al hacer aparecer a este personaje, justo en el clímax de la escena, Wilde parece aludir a un aspecto particular en el vínculo señora-criado. Hay complicidad entre ellos, y, también, respeto.

Varias de las nociones mencionadas anteriormente continúan en el Acto II: la religión vista una vez más como formalidad, la familia y la educación de Cecilia, quien se está preparando para ingresar a la clase alta.

La verdad y el engaño también siguen siendo una parte importante en el campo. Güendolin comenta la naturaleza honesta de Juan; por supuesto, el público sabe que su Ernest ha mentido acerca de sí mismo a lo largo de su noviazgo. Archibaldo también participa en el engaño cuando reconoce que su viaje a la finca de Juan ha sido el más maravilloso viaje de Bunburysmo de su vida. Lo que comenzó como algo trivial se ha convertido en un compromiso. Cada uno acusa al otro de engañar a su respectiva pareja.

Para el final de la escena, parece que los planes de matrimonio no se materializarán y es entonces cuando deben buscar la manera de reparar sus mentiras. Las virtudes victorianas, expuestas en público, pero negadas en la vida privada, son bien representadas por Juan y Archibaldo.

II.4.5 Acto III Parte I

Resumen

El Acto III es el acto más corto de todos, en él aparece la resolución del conflicto, también de una manera particular y estrafalaria.

Cecilia y Güendolin se han retirado a la sala de la casa para alejarse de Archibaldo y Juan. Sin embargo, ellas están dispuestas a perdonarlos. Cuando Archibaldo y Juan entran desde el jardín, Cecilia y Güendolin se enfrentan a ellos buscando una explicación: Cecilia le pide a Archibaldo que le explique por qué se hizo pasar por el hermano de Juan, y Archibaldo responde que fue con el fin de conocerla a ella. Por su parte, Güendolin le pregunta a Juan si él fingió tener un hermano con el fin de ir a Londres a verla a menudo, y él le pregunta si puede ponerlo en duda.

Cecilia y Güendolin están a punto de perdonar a Archibaldo y Juan, cuando se acuerdan de que ninguno de ellos es Ernest. Ambos les explican que cada uno ha hecho arreglos para ser rebautizado con el nombre de Ernest antes de que termine el día, y las jóvenes, abrumadas por el "valor físico" de los hombres y su capacidad de "auto-sacrificio", son convencidas y aceptan la propuesta.

Mientras las parejas se abrazan, Lady Bracknell entra, después de haber sobornado a la doncella de Güendolin para obtener información sobre su destino. Al ver a Archibaldo, ella se pregunta si allí vive su amigo Bunbury. Este ha olvidado momentáneamente que se supone que debería encontrarse al lado de su amigo enfermo; responde que no, pero rápidamente añade que Bunbury ha muerto. Él y Lady Bracknell discuten brevemente sobre la repentina desaparición de Bunbury y de pronto Lady Bracknell nota que las manos de Archibaldo sostienen las manos de Cecilia y pregunta qué está pasando; Archibaldo anuncia su compromiso con Cecilia. Lady Bracknell, aprovechando la oportunidad para humillar a Juan Worthing, le pregunta sobre los antecedentes de Cecilia, indagando primero, con ironía, si ella tiene que ver con alguna de las estaciones de ferrocarril de Londres. Juan, amablemente, le da a Lady Bracknell información sobre Cecilia, respondiendo a las preguntas presuntuosas que esta le hace con ironía fulminante. El interés de Lady Bracknell despierta cuando se entera de que Cecilia será la heredera única de Thomas Cardew, después de cumplida su mayoría de edad.

Por su parte, Juan se niega a dar su consentimiento para el matrimonio de Cecilia y Archibaldo, hasta que Lady Bracknell otorgue su consentimiento para su unión con Güendolin, pero Lady Bracknell se niega. Ella llama a Güendolin a su lado y se prepara para partir. Pero, antes de que puedan salir, aparece el doctor Chasuble, anunciando que todo está listo para los bautizos. Juan explica que él y Archibaldo ya no necesitan ser bautizados de inmediato, y sugiere que las ceremonias se pospongan. El doctor se prepara para retirarse, explicando que la señorita Prism lo espera de vuelta en la casa parroquial. Al oír el nombre de Miss Prism, lady Bracknell comienza a hacer una serie de preguntas incisivas sobre ella y luego exige su presencia. Miss Prism llega en ese momento.

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

En la conversación de Güendolin con Cecilia, al principio del acto III, se revela la intención de perdonar a Juan y Archibaldo, hasta el punto de atribuirle a cada uno un sentimiento de vergüenza y de arrepentimiento que los hombres en realidad no sienten. Güendolin y Cecilia observan a Juan y Archibaldo en el jardín, a través de la ventana

de la habitación, mientras los dos hombres están peleando por los dulces y panecillos que han sido colocados para el té. La línea de apertura de Güendolin: " El hecho de que no nos hayan seguido hasta dentro de la casa parece demostrar que tienen un cierto sentido de la vergüenza " (Ibid. p. 681) ("The fact that they did not follow us at once into the house, as anyone else would have done, seems to me to show that they have some sense of shame left"), indica lo ansiosa que está por la reconciliación. Su entusiasmo también revela lo dispuesta que está a entregarse al engaño de Juan. Güendolin le concede una interpretación moral al hecho de que los hombres no las sigan a la casa: los hombres no las siguen, por lo tanto, deben estar avergonzados. Sabemos, sin embargo, que no lo están. Los hombres piensan que están en problemas, una circunstancia que Archibaldo, a diferencia de Juan, parece disfrutar. Cecilia apoya, con ironía, la lógica estúpida de Güendolin, comentando: "Ellos han estado comiendo magdalenas. Eso indica arrepentimiento" (Ibid. p. 681). ("They have been eating muffins. That looks like repentance"). Ambas mujeres quieren creer que los hombres están verdaderamente arrepentidos de lo que han hecho.

Las dos parejas tienen conflictos simétricos y, de igual manera, tienen reconciliaciones simétricas, pero una diferencia esencial se establece: Archibaldo dice la verdad acerca de su engaño, pero Juan no lo hace. Cuando Cecilia le pide una explicación a Archibaldo acerca de por qué la engañó, él le dice que lo hizo con el fin de tener la oportunidad de conocerla, y es la verdad. Archibaldo, realmente, no tenía ninguna otra razón para pretender ser Ernest. Por su parte, la historia de Juan es otra. Güendolin no le pregunta directamente a Juan por qué la engañó, lo que hace es enmarcar la respuesta que quiere de él en forma de pregunta: ¿pretendía tener un hermano con el fin de llegar a la ciudad para verla?, a lo que Juan, convenientemente, responde que sí. Las razones de Juan para inventar a Ernest, y luego personificarlo, son muchas, irse a la ciudad para ver a Güendolin podría ser una de ellas, pero no la más importante.

A pesar de la aparente uniformidad de los dos romances, únicamente la relación entre Cecilia y Archibaldo, en el acto III, se establece desde la honestidad.

Con la entrada de Lady Bracknell se abre un nuevo juego de palabras, a la usanza de la sociedad victoriana, para referirse al entorno social de una persona (amigos, asociados...), así como a los antecedentes familiares. En este acto, Lady Bracknell se regodea en su discurso –al estilo de las clases más elevadas– para conocer la vida de Cecilia Cardew. Comienza haciendo una broma sobre el hecho de que una estación de tren es el elemento clave para rastrear la identidad de Mr. Worthing, y continúa su juego al decir: “No tenía idea de que existiesen familias o personas cuyo origen fuese un Terminal” (Ibid. p. 684) (“Until yesterday I had no idea that there were any families or persons whose origin was a Terminus”), así, ella juega con el hecho de que, en Inglaterra, en la época de Wilde, así como ahora, un " terminal " es la última parada en una línea de ferrocarril, y la primera parada es su " origen". Al referirse al "origen "de la familia, Lady Bracknell está formulando una paradoja.

II.4.6 Acto III Parte II

Resumen

Cuando la señorita Prism ve a Lady Bracknell, asume una conducta asustadiza y furtiva. Lady Bracknell le pregunta seriamente sobre el paradero de un bebé que la señorita Prism llevó a pasear veintiocho años antes. Lady Bracknell procede a relatar las circunstancias de la desaparición del bebé: Miss Prism abandonó una casa en Grosvenor Square con un cochecito donde iba un bebé y nunca regresó; el coche fue encontrado algunas semanas después en Bayswater, y en él había "una novela en tres volúmenes de un sentimentalismo repugnante" (Ibid. p. 690) (“The manuscript of a three volume novel of more than usually revolting sentimentality”), y el bebé en cuestión nunca fue hallado. Miss Prism confiesa, en tono de disculpa, que ella no sabe qué pasó con el bebé. Explica que el día en cuestión salió de la casa con el bebé y un maletín de mano que contenía una novela que había estado escribiendo, pero que en algún momento, distraídamente, colocó el manuscrito en el coche y el bebé en el maletín.

En ese momento, Juan se une a la discusión, requiriendo de Miss Prism más detalles: ¿dónde dejó el maletín?, ¿en qué estación de tren?, ¿qué línea? Juan se apresura y va a su habitación, después de escuchar las respuestas de Miss Prism, y vuelve con una maleta. Le presenta la maleta a la señorita Prism y le pregunta si puede identificarla. Miss Prism ve la maleta cuidadosamente antes de reconocer que es la que ella extravió. Expresa una gran alegría por tenerla de vuelta, después de tantos años. Juan, muy impresionado, descubre su verdadera filiación, lanza sus brazos melodramáticamente hacia Miss Prism, gritando: "¡Madre!".

Miss Prism, sorprendida, le recuerda a Juan que no está casada, cosa que celebra el Dr. Chasuble. Juan lanza un discurso sentimental sobre el perdón y la redención a través del sufrimiento. Con gran dignidad, Miss Prism hace un gesto hacia Lady Bracknell como fuente adecuada de información sobre la historia y la identidad de Juan. Lady Bracknell explica que Juan es el hijo de su pobre hermana, y, por lo tanto, es el hermano mayor de Archibaldo.

La revelación elimina todos los obstáculos a la unión de Juan con Güendolin, pero el problema del nombre de Juan permanece. Güendolin señala que, con esta revelación, él debe tener un verdadero nombre que no es Juan. Aunque Lady Bracknell está segura de que como hijo mayor recibió el nombre de su padre, ni ella, ni Archibaldo, pueden recordar el nombre del general Moncrieff. Afortunadamente, en las estanterías de Jack se encuentran los registros militares y comienza a buscar, desesperadamente, el volumen apropiado. Resulta que el padre de Juan y Archibaldo se llamó, muy convenientemente: "Ernest Juan". Así, durante todos estos años, Juan ha estado diciendo la verdad: su nombre es Ernest. Un tanto sorprendido por este giro de los acontecimientos, Juan se dirige a Güendolin y le pregunta si le puede perdonar haber dicho la verdad todo el tiempo. Ella le dice que lo puede perdonar, porque está segura de que él puede enmendar su error. Se abrazan, al igual que Archibaldo y Cecilia y Miss Prism y el doctor Chasuble.

Juan reconoce que ha descubierto "la importancia de llamarse Ernest".

La escena: (los personajes, sus dinámicas, el espacio)

En la Inglaterra victoriana, el súbito arranque de Lady Bracknell ante la mención del nombre de la señorita Prism habría sido una señal a la audiencia de que se aproximaba una coincidencia descabellada y una escena de reconocimiento. El melodrama victoriano estaba lleno de tales coincidencias y reconocimientos, cuando las identidades eran reveladas, y los miembros separados de una familia finalmente se reunían.

Wilde estaba jugando con el género, burlándose de la forma que había tenido tanto éxito en los últimos años. En estas obras, la revelación de la identidad, a menudo, se basaba en un secreto guardado por años, referido a una mujer que había cometido una transgresión. El personaje principal de *El abanico de Lady Windermere*, por ejemplo, descubre que una mujer con un pasado dudoso es su propia madre. Wilde muestra la escena del reconocimiento en *La importancia de ser formal*, no sólo haciendo que se identifique el maletín perdido de Miss Prism, sino estableciendo las consecuencias de la reaparición de dicho objeto: si se ha encontrado el maletín, también se ha encontrado al bebé perdido. Sin embargo, el comentario de Miss Prism sobre todo el incidente es expresar alegría por reencontrar su maletín, ya que: “Su falta me ha ocasionado grandes molestias durante todos estos años” (Ibid. p. 691). (“It has been a great inconvenience being without it all these years”). No parece haber emoción ante la reaparición del niño, y, sobre todo, ante el hecho de que sea Mr. Worthing, para quien trabaja desde hace tantos años. Esto refuerza la tesis de Wilde sobre la frivolidad reinante en esos tiempos.

En la escena del reconocimiento, la imagen del coche del niño perdido que contiene el manuscrito de una no muy buena novela le permite a Wilde burlarse de otro elemento social de su tiempo. Por un lado, Wilde satiriza el tipo de ficción popular que se considera respetable y aceptable para las mujeres, tomando en cuenta que es la observación mordaz de un escritor cuya propia novela, *El retrato de Dorian Gray*, había sido catalogada como " inmoral". Al proponer la sustitución del bebé por el manuscrito y el manuscrito por el bebé, se está cristalizando el tema de la vida como una obra de arte.

El descubrimiento de Juan de que su vida no ha sido una ficción, que siempre ha sido "Ernest" y "formal" durante muchos años, en los que pensaba que estaba engañando a sus amigos y familiares, equivale a una paradoja moral basada en un juego de palabras. Durante años ha sido un mentiroso, pero al mismo tiempo decía la verdad: realmente estaba siendo lo que era: "Ernest". De cierta forma, Juan se ha convertido en su propia ficción, y su vida real, en el engaño que sostenía. Su disculpa a Güendolin y su observación de que es "una cosa terrible para un hombre descubrir, de repente, que toda su vida ha estado diciendo la verdad" (Ibid. p. 693). ("it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth") es a la vez una crítica particularmente wildeana de la moral convencional y una última burla a la hipocresía de la sociedad victoriana.

II.5 TEMAS:

II.5.1 El deber y la responsabilidad

Los victorianos aristocráticos valoraban el deber y la responsabilidad por encima de todo. La Seriedad –un deseo decidido y serio de hacer lo correcto– se encontraba en el nivel superior del código de conducta. Dice Donohue, J. (1994) “La apariencia lo era todo, y el estilo era mucho más importante que la sustancia”. Así, una persona podía llevar una vida secreta o tener hijos fuera del matrimonio, pero la sociedad debía mirar en otra dirección. Todo es posible, siempre y cuando se mantenga la apariencia de ser y hacer lo correcto. Por esta razón, Wilde cuestiona que las cosas más importantes o graves se pasan por alto en favor de las preocupaciones triviales acerca de la apariencia. Lo trivial es lo importante, lo serio es pasado por alto.

Así, Wilde, en *La importancia de ser formal*, da ejemplos sobre la preocupación de la aristocracia por el decoro, donde todo ha de hacerse correctamente, no importa lo que los buenos modales podrían estar camuflando.

II.5.2 La ausencia de la Compasión

Dos áreas en las que los victorianos mostraron poca simpatía o compasión fueron la enfermedad y la muerte. Cuando Lady Bracknell oye que Bunbury murió después de

que sus médicos le dijeron que no podía vivir más, ella se alegra de que haya hecho caso a los médicos "Tener buena salud es un deber en esta vida" (Wilde, 1895 p. 644). ("Health is the primary duty of life"). Lady Bracknell, al igual que otros aristócratas, está demasiado ocupada con su propia vida, las ventajas del matrimonio de su hija y los errores de su sobrino para sentir compasión por los demás. Wilde nos habla de una clase social que sobrevalora el individualismo y que por ello piensa solamente en singular, mostrando muy poca compasión o simpatía por los menos afortunados.

II.5.3 Religión

Chasuble es el símbolo del pensamiento religioso y Wilde lo usa para mostrar lo poco que los victorianos se preocuparon por las actitudes que reflejan la fe religiosa. Chasuble puede rebautizar, casar, enterrar y animar en cualquier momento con sermones interminables, llenos de lugares comunes sin sentido. Además, Chasuble casi no logra esconder sus deseos por Miss Prism detrás de la metáfora. Lo que habla de la mentira de la fe religiosa. También Lady Bracknell menciona que los bautizos son una pérdida de tiempo y, sobre todo, de dinero. La sátira de Wilde aquí es suave y humorística, reprendiendo a una sociedad por su hipocresía.

II.5.4 Cultura Popular

Los comentarios sobre la crítica literaria y los libros son también temas de humor en la obra. Wilde ingeniosamente afirma que los victorianos creen que nada bueno viene de Francia. Por ello, Francia es un buen lugar para matar y solicitar el entierro de Ernest. Como el buen reverendo dice: "¿En París? Me parece que su desequilibrio mental se había acentuado seriamente" (Ibid. p. 662). ("In Paris? I fear that hardly points to any very serious state of mind at the last").

Por otro lado, la crítica literaria es para "las personas que no han estado en una universidad. Lo hacen tan bien en los diarios." (Ibid. p. 641). ("You should leave that to people who haven't been at a University. They do it so well in the daily papers"). Los libros modernos están llenos de verdades que nunca son puras o simples, y los libros escandalosos deben ser leídos, pero definitivamente en secreto. Nuevamente

Wilde critica a los victorianos por creer que la apariencia es mucho más importante que la verdad. Aprovecha la oportunidad para insertar los muchos ejemplos de la creencia popular, revelando los prejuicios y la intolerancia social.

II.5.5 Vidas secretas

Debido a que las normas victorianas eran tan represivas y asfixiantes, Wilde crea episodios en los que sus personajes viven vidas secretas o crean falsas impresiones sobre lo que realmente son. “Muy temprano, en el Acto I, Wilde presenta estas vidas secretas y las va desarrollando hasta el acto final”. Donohue, J. (1994). El matrimonio significa el fin de la libertad, el placer, la maldad, y el principio del deber. Por supuesto, Juan y Archibaldo podrían continuar poniéndose sus máscaras después de casarse con Güendolin y Cecilia, respectivamente, pero tendrán que ser cautelosos y asegurarse de que la sociedad esté mirando para otro lado.

Incluso, Lane, el criado de Archibaldo, parece tener una doble vida, en la que hurta champaña y bocadillos de sus "superiores". Wilde parece estar diciendo que en una sociedad donde todo es respetable, una identidad ficticia es necesaria para animar las cosas.

II.5.6 La pasión y la moralidad

La afirmación de Wilde de que todo un mundo entero existe separado de los modales victorianos y las apariencias se demuestra en las reflexiones de Cecilia. Cuando se entera de que el hermano de su tío Juan, Ernest, tiene mala conducta, se muestra deseosa de reunirse con él: "Espero que no haya llevado una doble vida, fingiendo ser malo, siendo que siempre se porta bien, eso equivaldría a ser un hipócrita." (Wilde, 1895. p. 659) (“I hope you have not been leading a double life, pretending to be wicked and being really good all the time. That would be hypocrisy”). La idea de conocer a alguien que vive fuera de los límites de las normas victorianas es emocionante para Cecilia.

Varios personajes de la obra aluden a la pasión, el sexo y el desapego a la moral: Chasuble y el coqueteo con Miss Prism, donde aparecen conversaciones codificadas

sobre asuntos sexuales; Archibaldo saciando constantemente sus apetitos; los diarios de Güendolin y Cecilia, que son los lugares aceptados para los secretos de la pasión; los tres volúmenes de la novela romántica de Miss Prism, ejemplo de una vida interior asfixiada de normas. Incluso la tendencia estética de Archibaldo de hacerse pasar por dandi, vestirse con estudiado cuidado, descuidar sus cuentas, estar desempleado y buscar el placer en lugar del deber son ejemplos de que los victorianos valoraban las trivialidades.

Los personajes de Wilde aluden a otra vida debajo de la superficie correcta del estilo victoriano. Gran parte del humor en esta obra traza una línea muy fina entre las apariencias y la vida interior, “Como una rebelión contra el código social que dice que la vida debe ser vivida con seriedad” Donohue, J. (1994).

II.5.7 Cortejo y Matrimonio

Oscar Wilde pensó que estos valores victorianos se perpetuarían a través del noviazgo y el matrimonio, los cuales tenían sus propias reglas y rituales. El matrimonio era el resultado de un cuidadoso proceso de selección.

La fortuna es especialmente importante, pero le sigue el entorno familiar. Es por ello que Lady Bracknell sugiere a Juan “Presentar, por lo menos, a uno de los autores de sus días, antes de que haya terminado la temporada” (Wilde, 1895. p. 650) (“... and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over”). La apariencia, una vez más, es todo. El matrimonio se presenta como un contrato legal entre dos familias de fortunas similares, el amor y la felicidad tienen poco que ver con eso.

Así mismo, Archibaldo deja muy claro que lo más importante en el matrimonio es poder sostener el placer: “Un hombre que se casa sin conocer a Bunbury [una excusa para el placer] se expone a hacer de su vida la cosa más aburrida del mundo” (Ibid. p. 642) (“A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it”). Y luego: “en el matrimonio, tres representan compañía y dos, soledad” (Ibid. p. 642)

("that in married life three is company and two is none"). Así, Oscar Wilde hace una divertida crítica hacia la vida en pareja.

II.5.8 Perpetuar la clase alta

El estricto sistema de clases al estilo victoriano, en el que los miembros de la misma clase se casan entre sí, perpetúa el abismo entre las clases altas, medias y bajas. Las actitudes aristocráticas expuestas en estos personajes abren una reflexión sobre la gran distancia que existe entre estos grupos.

Juan le explica a Lady Bracknell que no tiene tendencias políticas: se considera un liberal demócrata. Lady Bracknell encuentra su respuesta satisfactoria, ya que significa que él es un conservador y ser conservador está de moda. Así mismo, la casa de Juan en Londres está ubicada en el lado menos de moda de la ciudad, en Belgrave Square, pero sostiene que eso se podría remediar.

La Revolución Francesa se presenta como un ejemplo de lo que sucede cuando a la clase baja se le enseña a cuestionar a sus superiores. La educación es vista como un sistema que no está hecho para aprender a pensar, sino para imponer criterios y actitudes convenientemente. En este sentido, Lady Bracknell aprueba la ignorancia. De hecho, explica, "Toda la teoría de la educación moderna es radicalmente falsa. Afortunadamente, en Inglaterra, en todo caso, la educación no produce efecto alguno. Si lo hiciera, sería un serio peligro para las clases altas, y probablemente conducirá a actos de violencia". (Ibid. p. 648) ("The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever. If it did, it would prove a serious danger to the upper classes, and probably lead to acts of violence").

Cada página, cada línea de diálogo, cada personaje, cada símbolo, en *La importancia de ser formal*, es una evaluación de los patrones victorianos y sus estrictos valores morales.

CAPÍTULO III

EL PROCESO DE SER UNA DIRECTORA FORMAL

Desde mi primer encuentro con Oscar Wilde, a través de *El retrato de Dorian Gray*, sentí gran interés por su trabajo literario; en consecuencia, muy pronto estaría leyendo *La importancia de ser formal*, su biografía, sus ensayos, etc. Me sorprendí al encontrar a Wilde como un personaje cuya vida era indisociable del contenido de sus obras, y no solamente indisociable, sino evidentemente exteriorizada en su literatura. Así, comencé a preguntarme: ¿Cómo quisiera Oscar Wilde ver montada *La importancia de ser formal*?, pues debo admitir que la ironía con la que está escrita me sedujo enormemente.

A mi modo de ver, la puesta en escena de una obra teatral consiste en la coordinada articulación del trabajo dramaturgico, el actor y la estética escénica. A veces vemos predominar abusivamente una cosa sobre la otra, pero, en cualquier caso, estos factores son indisociables para mí en el proceso de escenificación de un espectáculo.

Así, concibiendo un espectáculo teatral en el conjunto de las artes espacio-visuales, poseedor de distintas líneas expresivas o de significación, coincidentes al unísono para crear una imagen escénica concreta; y entendiendo al actor como creador de sus propios significados, que actúa como elemento centrifugador de todos los demás elementos expresivos, otorgándoles el rango de signos de teatralidad, me dispuse a llevar a cabo el reto de escenificar *La importancia de ser formal*.

Todo lo dicho anteriormente me conduce al intento de establecer una metodología de trabajo, formulada a partir de mi propia experiencia y de otros ejemplos contrastados. Necesariamente voy a hacer un recorrido descriptivo para enumerar las diferentes etapas de trabajo. Soy consciente de que unas y otras están estrechamente encadenadas y pueden imbricarse aspectos determinados de una en otra. Por otra parte, estableceré pautas genéricas y amplias, que no en todos los casos se dan, ni son exigibles, para desarrollar el proceso que conduce al montaje de una pieza teatral. Como es lógico, seré muy sintética en la exposición y sé de antemano que todos estos apartados exigen

una argumentación tan profunda y detenida que necesitarían ser tratados de forma individual.

III.1 Información y trabajo sobre el texto teatral

Casi todos los espectáculos teatrales tienen un texto como antecedente. *La importancia de ser formal*, como texto dramático, posee una articulación estructural muy particular y unos postulados estéticos muy concretos. Así que se me hizo necesario investigar todo el universo que rodeaba su existencia.

1. Selección de libros, documentos y materiales que constituirían fuentes de información para el proceso posterior. En primer lugar, la biografía de Oscar Wilde; sus ensayos y algunos cuentos. Críticas sobre el autor; monografías sobre el texto escogido.

Nuestro autor ocuparía una posición importante en lo que respecta a la inconstante categoría de «fama» para el gran público. No sólo sus piezas teatrales, representadas a lo largo y ancho de la escena mundial, sino también sus cuentos de hadas y sus relatos fantásticos, incluyendo versiones fílmicas, obras conocidas por un amplio abanico de lectores y espectadores de toda raza y condición.

Cierto es que, con frecuencia, los estudios literarios superiores y los gustos del gran público suelen caminar en direcciones opuestas, lo que nos debería incitar a la reflexión. Hoy que tan de moda están las polémicas escolásticas acerca de la configuración de un canon literario, justo es, por otro lado, reconocer que la apropiación de la figura de Wilde por parte de la ideología dominante a lo largo del siglo XX lo concibió como un autor genial, pero desprovisto de las connotaciones biográficas que podían resultar más “peligrosas”, como su patente homosexualidad.

2.- Documentación relacionada con la pieza teatral, tanto de libros de historia, filosofía u otras disciplinas que pudieran contextualizar el espacio sociológico, político o humano del texto.

3.- Cotejo de diferentes ediciones o traducciones de *La importancia de ser formal*.

4.- Conocimiento de las características estéticas, estructura formal, permeabilización de las ideologías contemporáneas y significados profundos del texto en su origen. La búsqueda y disposición de estos útiles de trabajo no fue fácil, lo que dificultó su correcta concreción.

5.-Lectura contemporánea del texto: significado y sentido *La importancia de ser formal* como discurso escénico.

6. Definición e inducción de la estética a seguir en cuanto al trabajo actoral, la elaboración del espacio visual, iluminación, elementos sonoros, etc.

III.2 Consideraciones sobre el actor

El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible lo que no siempre lo es.

(Paul Klee)

El actor lleva en sus espaldas la enorme lucha de los sistemas interpretativos que va incorporando a lo largo de su carrera: la visceralidad (la creación a partir de las emociones), las reviviscencias (la creación a partir de la historia previa y la memoria) la interpretación motora (desde lo corporal). La organización de este material en concordancia con la puesta en escena es una tarea fundamental para el trabajo de dirección.

III.2.1 El actor como creador

Es imprescindible establecer un terreno en el que el actor pueda, sin someterse a una visión estética, estudiar sus propias posibilidades creativas: examinar hasta qué punto su cuerpo y su voz pueden servir como vehículos para la creación escénica. Considero que este terreno es el entrenamiento. El actor debe investigar cada parte de su cuerpo (entendiendo cuerpo como cuerpo-mente) a través de ejercicios que lo conducen a descubrir sus potencialidades expresivas.

Muchos han sido los autores que se han dedicado a estos asuntos y cada uno ha conseguido su propia respuesta. Constantin Stanislavski (Moscú, 1863–1938) dedicó gran parte de su vida artística a dilucidar estas y otras interrogantes, descubriendo que, gracias a un entrenamiento consciente, el actor puede separarse de los clichés interpretativos y entrar en un proceso de creación orgánico y auténtico, en función de la situación dada de un texto dramático. Jerzy Grotowski (Rzeszów, 1933–1999) elaboró una técnica teatral sobre el estudio del actor, investigando cuáles pueden ser los obstáculos que el intérprete ha de superar para revelarse ante el papel. Meyerhold, Peter Brook, Eugenio Barba, entre otros, se dedicaron a tratar de comprender qué es aquello que permite al actor despojarse de la máscara cotidiana para lograr la creación escénica. Claro está que cada uno consiguió o ha conseguido respuestas según sus necesidades creativas, pero todos pisan un mismo terreno: lograr que el actor pueda ser orgánico según la naturaleza del montaje teatral.

A partir de algunos postulados sobre el trabajo físico del actor, valía la pena investigar en la praxis cómo se activa y se aviva el cuerpo y la mente del intérprete, con la finalidad de hacer del actor un hombre atento a cualquier estímulo.

En este punto Meyerhold (Penza, 1874–1940) fue una figura muy importante, puesto que –al igual que a mí– el naturalismo en las puestas en escena, mostrado a través del realismo psicológico, no le interesaba. Además, propone que el papel del movimiento es el de mayor relevancia dentro del arte teatral, el que se antepone a todos, y esta afirmación la condensa en un lema “la creación de un actor no es sino la creación de formas plásticas en el espacio” (Meyerhold, 1990, p 196). Para Meyerhold, el movimiento físico del actor representa la base principal del arte interpretativo.

Afirmaba que el teatro naturalista toma el rostro como el principal medio de expresión del actor y abandona el resto, ignora los encantos de la plástica y no obliga a sus actores a un entrenamiento físico. Es por ello que explora la máscara, refiriéndose no tanto a la máscara tradicional sino al estilo de actuación que la máscara expresa: el autocontrol emotivo y la movilidad física que le permite al actor asumir los diversos aspectos de su papel –manipular sus máscaras– y al mismo tiempo explorar sus propias acciones y

las de los otros personajes, lo que le proporciona al espectador un montaje de imágenes, un relato multifacético de cada papel. Además, estaba firmemente comprometido con el principio de estilización, del cual me ocuparé con detenimiento más adelante. Este principio es fundamental en la comprensión del montaje de *La importancia de ser formal*, en tanto el trabajo actoral consiste en un articulado diálogo entre la acción, los vínculos y la imagen plástica a través del cuerpo del actor. Así, la propuesta explora, desde un carácter corporal, las múltiples posibilidades que brinda la crítica wildeana sobre la apariencia y los modales.

Al presenciar una escena de la vida cotidiana, tomamos conciencia de que las cosas suceden cuando el cuerpo se pone en movimiento, ya que antes solo se enuncian, y es en este cuerpo en movimiento donde se enfoca la investigación, pues los distintos sistemas interpretativos del arte del actor deben estar en concordancia con todos los sistemas creativos que componen el espectáculo para evitar puntos de divergencia y lograr así credibilidad e interés. En nuestra propuesta, los movimientos expresan el contenido con gran fuerza y exageración. Así, el arte del actor se manifiesta en toda su riqueza, independiente de los demás elementos que componen la escena, potenciado por el entrenamiento constante en el lenguaje de los gestos. Cuando hablo del término “exageración” me refiero a que los movimientos y el lenguaje buscan desapegarse de la reproducción de lo cotidiano, de tal manera que traspasen los límites de lo verdadero o lo razonable.

Uno de los referentes importantes en el desarrollo de *La importancia de ser formal* se encuentra en el ensayo “Sobre la Historia y Técnica del Teatro” del libro *Textos Teóricos* (1984). En él, Meyerhold subraya la capacidad del espectador de generar sentido, de emplear su imaginación creativamente para suplir los detalles sugeridos por la acción en el escenario. En su definición de estilización, diferencia claramente el concepto de puesta en escena, según el cual todos los materiales son leídos como una reproducción exacta de la realidad, y el concepto de estilización, que está estrechamente ligado a la síntesis, la convención y el símbolo.

La convención consciente (término que no pertenece a Meyerhold, sino a Biossov, detractor del naturalismo de Stanislavsky a principios de siglo) califica a la escena y a todos los elementos que se encuentran en ella como puramente convencionales, y sostiene que se deben dar al espectador todos los elementos que lo ayuden a reconstruir, mediante su imaginación, el ambiente exigido por el tema de la pieza.

Meyerhold (1979 p.77) al referirse al concepto de convención consciente en una de sus conferencias explica:

Se pone a vivir en la escena una vida teatral, saludar con una gorra de mendigo como si fuera un sombrero bordado de perlas, echarse hacia atrás un trapo agujereado como si fuera una capa de terciopelo, tocar un tambor roto no para hacer ruido sino para mostrar el gesto de una mano ejecutando brillantemente y para hacer olvidar que la piel del tambor está perforada.

En este sentido, la propuesta actoral en nuestra obra busca que el actor nunca olvide que está representando, que actúa para el público. El espectador debe ser consciente de esta convención, y no identificar al actor con el personaje. El espectáculo teatral estará concebido de manera tal que la imaginación del público realice asociaciones.

Tanto la convención consciente como el constructivismo, según Meyerhold, pueden enmarcarse dentro de ideas, o estéticas, que hacen al hecho teatral en su totalidad, involucrando directamente al actor, a su formación, al desarrollo de su conciencia de trabajo, a una técnica que le permita actuar con soltura y naturalidad.

He aquí como Meyerhold (1990, p 199) defendió su sistema:

Si he tomado la postura de un hombre triste, puedo ponerme a sentir tristeza. Como director biomecánico, velo porque el actor sea sano y alegre y que sus nervios no se desequilibren. Importa poco que el intérprete de una obra triste permanezca alegre y no se concentre interiormente para no volverse neurasténico. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar

en un mundo triste y eso los vuelve nerviosos. En cuanto a nosotros, decimos: Si os hago tomar una actitud triste, vuestra réplica lo será también.

Persiguiendo descubrir esos mecanismos, elaboré un método experimental de trabajo al cual llamé *entrenamiento*. El plan de *entrenamiento* que se leerá a continuación puede entenderse a partir de dos citas, de Meyerhold:

“Las palabras en el teatro son solo bordados en la trama de los movimientos, todo el cuerpo participa”. (Meyerhold, 1990, p. 161).

“Ha sido necesario conocer su cuerpo demasiado bien para saber exactamente qué expresa en tal o cual momento”. (Ibid. p. 198)

HERRAMIENTAS	CONTENIDO:
CALENTAMIENTO	<p>Comenzamos con movimientos articulares durante 10 minutos, buscando calentar todas las articulaciones empezando desde los tobillos, pasando por las rodillas, cadera, hombros, brazo, cuello, etc. (En forma ascendente).</p> <p>Correr, saltar, rebotar, etc. Durante 15 minutos.</p> <p>Preparación física: Trabajo de grupos musculares específicos para la actividad del día.</p>
JUEGOS Y ENCUENTROS CON EL OTRO	<p>Valorar la importancia del silencio y el tiempo de los encuentros, partiendo de juegos teatrales en el espacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Trabajo sobre la atención, la escucha. -Abrir una relación con el otro: sostenerse en el otro (activarme primero YO, para poder sostener) -Abrir lugares de riesgo desde la individualidad

<p>LA ACROBACIA:</p>	<p>Coasne (2004, p 41) expresó lo siguiente:</p> <p style="text-align: center;"><i>La acrobacia representa el dominio del cuerpo y de sus posibilidades de movimiento.</i></p> <p>Técnicas de acrobacia: posición de la rana, paradas de mano, paradas de cabeza, parada de antebrazo, flip flap, hacia atrás, puente atrás con remonte, el mortero, entre otras.</p>
<p>EL SONIDO/CANTO:</p>	<p>El cuerpo es un instrumento con musicalidad y debe expresar esa musicalidad. El actor debe conocer su ritmo corporal y su sonoridad tanto como un ejecutante conoce el de su instrumento y lo temple para que pueda vibrar con su máximo sonido.</p> <p>Ejercicios: emisión controlada de sonidos del <u>aparato fonador (voz)</u>, siguiendo una <u>composición musical</u>. Hay diferentes técnicas de canto que se aplican según el estilo musical en que se canta.</p> <p>Técnica: la inspiración, el control del aire, dejar salir el sonido sabiendo cómo funcionan la laringe, cuerdas vocales y la lengua y los resonadores, que son: el pecho, la nariz y sus aledaños junto con la cabeza.</p>
<p>TECNICAS DE BALLET:</p>	<p>Es necesario que todas las partes del cuerpo estén correctamente alineadas y centradas para permitir el máximo de estabilidad y facilidad en el movimiento.</p> <p>Principios: alineación, rotación ideal de 180 grados, distribución del peso, postura, transferencia del peso, balance, equilibrio, elongación del torso, compensación y colocación.</p>

<p>LENGUAJE CORPORAL Y DE LOS GESTOS:</p>	<p>Es todo lo que se trasmite por medio de movimientos o gestos y delata completamente los sentimientos o percepción acerca de la persona con la que se está interactuando.</p> <p>En las posturas es donde los gestos expresivos se apoyan con sus actitudes físicas.</p> <p>Algunos ejemplos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Acariciarse la quijada -> Toma de decisiones - Entrelazar los dedos -> Autoridad - Dar un tirón al oído -> Inseguridad - Mirar hacia abajo -> No creer en lo que se escucha - Frotarse las manos -> Impaciencia
--	---

Los actores deben estudiar las leyes del movimiento en el hombre y los animales, lo que les permitirá adquirir, a través de la práctica, reflejos vivos. Coordinar, calcular y ponerse a prueba con sus movimientos.

Este acercamiento a Meyerhold y la necesidad de avivar el cuerpo del actor está emparentada con los actos físicos de Stanislavsky, pero está desprovista de todo revivir, de todo condicionamiento psicológico.

Lo que se buscaba con este proceso de experimentación era atender a los siguientes postulados:

-En la medida en que la tarea del actor es la realización de un objetivo específico, debe asegurar la precisión del movimiento para facilitar la consecución más concreta de ese objetivo.

-Un actor con un conocimiento total de sus límites corporales y con un desarrollo máximo de su potencialidad

-El actor debe aprender a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros

-Reconocer los impulsos reales del actor y convertirlos en movimientos impuestos y estereotipados, a través del juego

-Lograr la uniformidad de la expresión, donde todo el cuerpo participe del movimiento

Para cerrar este acercamiento a Meyerhold y su técnica he elegido sus propias palabras en una conferencia pronunciada en junio de 1922, recogida por José A Sánchez (1999, Pp.291-292). En ella, Meyerhold habla claramente sobre los conceptos básicos del actor del futuro y la biomecánica. Cito algunos conceptos que considero fundamentales para el entendimiento:

Estamos acostumbrados a que el tiempo de cada hombre se divida entre horas de trabajo y horas de descanso. La cuestión fundamental es la del cansancio, y el arte del futuro depende de su justa solución. Toda la cuestión consiste en regular los intervalos dedicados al descanso (...) Pero sucede que en el campo de los procesos productivos, no solo puede distribuirse de manera adecuada el tiempo de descanso, sino que es indispensable individualizar los movimientos productivos que permitan utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo. Si observamos y examinamos los movimientos de un obrero experto encontramos: ausencia de desplazamientos superfluos, improductivos. Ritmo. Determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo. Resistencia (...) Esto sirve también para el trabajo del actor del teatro futuro. En el campo del arte, tenemos siempre que encontrarnos con la organización del material (...) El actor comprende en sí mismo a quién organiza y lo que debe ser organizado (...) El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director). Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre precisión en sus movimientos, que contribuyan a la más rápida realización de la idea.

El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. Para la biomecánica el papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales.

III.2.2 El actor estereotipado:

Partiendo de la idea tomada de Meyerhold sobre el movimiento del actor y en un intento de reforzar y llevar más allá la crítica que propone Wilde, el trabajo actoral supone,

también, una exploración física de los clichés que se evidencian desde la dramaturgia en cada personaje.

Los personajes masculinos y femeninos en *La importancia de ser formal*, todos, cumplen con los estereotipos presentes en la sociedad victoriana. Juan (bajo la apariencia de Ernest) y Archibaldo son dandis victorianos; los solteros que se entregan libremente a la buena vida. Güendolin es la paradigmática mujer victoriana, superficial y egoísta. Miss Prism, es la típica institutriz, con grandes valores morales...

Como nos enfrentamos con personajes de características muy concretas que ponen en manifiesto las particularidades de la sociedad victoriana, de igual manera, el trabajo actoral consiste en la ironía de esos estereotipos, acentuando la búsqueda de la excentricidad, el cinismo y el refinamiento, a través de un marcado juego físico de cada característica. En tal sentido, la propuesta se sostiene en una especie de inverosimilitud convenida, lejos de cualquier interpretación realista. Se aborda lo cotidiano desde un plano en el que el exceso llega al punto de hacer de lo común algo lejano a lo natural, para así impulsar al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible.

Así, el trabajo del actor buscará subordinar el sicologismo a un diseño decorativo del cuerpo. Serán decorativos no solamente el ambiente y la escena, sino también la mímica, los movimientos, los gestos, las poses de los actores, su expresión. El actor exteriorizará constantemente lo que piensa el personaje exhibiendo códigos gestuales sin disimulo. De igual manera, el refinamiento reinante en la sociedad victoriana será una constante en todos los personajes, quienes, de manera exagerada, casi nunca cesarán de mover sus manos con elegancia desmedida.

Se tenderá a transformar lo convencional en fantástico e inusual para superar la realidad cotidiana y así extremar la sátira de Wilde.

III.2.3 El actor y la acción

El mecanismo de la acción-reacción es un elemento básico de la interpretación; la atención no sólo al compañero de escena sino al universo general de la representación, pues dota de verdad a la interpretación, la mantiene viva. Pero, comencé a preguntarme:

¿Qué es el mecanismo de la acción-reacción? ¿Cuál es su funcionamiento? ¿Qué autores y maestros hablan de este mecanismo? ¿Para qué sirve realmente?

Dice Stanislavski (2010, Pp 180-181):

Si una pequeña verdad y un momento de fe pueden llevar al actor a un estado creador, una serie completa de tales momentos que se alternan entre sí de un modo lógico y continuo, crearán una verdad de grandes proporciones y un largo período de fe auténtica. Y unos apoyarán y fortalecerán a los otros. No desdeñen las pequeñas acciones físicas y aprendan a utilizarlas en aras de la fe y de la autenticidad de lo que se hace en escena.

Así Konstantin Stanislavski habla sobre la importancia de llegar a un estado de auténtica creación actoral, que surge de la alternancia de momentos de verdad que se sustentan los unos en los otros – acción y reacción –, y cuyo origen es la acción física, en concreto, las pequeñas acciones físicas, ya que apoyándonos en éstas nos entregamos con fe (y con verdad) a la escena, al aquí y al ahora en una alternancia creativa.

Y esa alternancia creativa surge de la percepción y/o de la entrega. Sin estos momentos –Stanislavski advierte– la comunicación en el escenario es inexistente, imposible. Para que exista tal comunicación hace falta ver y escuchar realmente; no hacer que miro o escucho.

Stanislavski otorga a la acción una gran importancia, es la prolongación directa de la vida psíquica del actor que se origina en la mente de este, así como en su voluntad y en su sentimiento; y que actúa como elemento cohesivo de todas las unidades y tareas de la obra, dotando así de vida a la interpretación y de verdad a la obra.

Y añade con respecto a la reacción:

Toda acción se encuentra con una reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso en cada obra, junto a la acción transversal, pasa en sentido opuesto otra acción contraria, opuesta, la reacción transversal. Es una suerte, porque la reacción origina naturalmente una serie de nuevas acciones. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de tareas por alcanzar. Suscita la actividad, que es la base de nuestro arte. (Stanislavski, 2010, Pp338).

Así gracias a una mirada creativa –una mirada que ve, que escucha– vemos cómo una acción genera en el espacio escénico, en el objeto, en el compañero, una reacción que a su vez genera una nueva acción y una nueva respuesta; esto impregna de vida, de verdad, a la escena; a través de la actividad, de la oposición entre acciones y reacciones, de las fuerzas contrarias que se modifican una a la otra en turnos sucesivos y constantes.

Para definir la reacción Declan Donnellan (Mánchester, 1953-) cita a Newton: “A toda acción le sigue una reacción igual y opuesta”. (2004, p67).

Así, para Donnellan, un actor nunca comienza una acción, sino la respuesta a una acción previa de nuestra *diana*: el centro de nuestras acciones y reacciones.

Al igual que Stanislavski, Donnellan nos dice: “hay que ver –con una mirada abierta- apoyándonos en nuestra curiosidad, descubriendo qué es lo que necesitamos cambiar, reaccionando, pues un actor nunca origina una acción que sea totalmente independiente(..) Veo a la diana interpretando una acción, y, como reacción, intento cambiar la acción de la diana. (Ibid. P.68)

Pero Donnellan remarca que no solo podemos cambiar las acciones –reaccionar ante estas– con otras acciones, sino que todo texto es una herramienta para cambiar lo que hace la diana, así como todo aquello que el actor dice, tiene como objetivo el cambio de la acción.

Así, entendemos que la palabra es acción, porque los personajes no hablan para exponer o describir, sino para conseguir algo del otro. Mientras el actor está ejecutando debe preguntarse constantemente si el otro le está entendiendo; el actor debe adaptar sus

estrategias a lo que percibe. En tal sentido, es muy importante la conexión del actor en escena, ya que sin ella la escena muere.

Luego Donnellan indica que: “(...) cualquier reacción del personaje puede dividirse para negociar con la diana. (...) lo que puedo perder y lo que puedo ganar. Por tanto hago algo para atraer lo que quiero y también hago algo para prevenir lo que no quiero”. (Ibid p. 71)

Es lo que Donnellan llama *acción dividida* que clarifica, refina y define lo que el actor ve. Siempre hay algo que perder y algo que ganar, de este modo, cuanto más intentamos ganar algo, también intentaremos en la misma medida no perderlo; eso sí, la reacción no debe surgir de la planificación, sino de la propia acción y las tensiones, cambios o conflictos que provoca:

La vida consiste en dualidades incómodas y unidades que no son seguras. En vez de planificar reacciones, es mejor examinar las apuestas, la ambivalencia de la diana. Las energías en conflicto dentro de la diana decidirán lo que sientes y haces. (Ibid. P.73).

Declan Donnellan resuena en mi acercamiento a los actores y en la necesidad de esclarecer su trabajo sobre la acción. Partiendo de estos principios: todo está afuera; actuar es reaccionar; la palabra es acción; acción sin obstáculo no es acción. Decidí aproximarme –igualmente desde la experimentación personal– al trabajo que propone Donnellan para el actor, atendiendo a lo siguiente:

El fundamento de la actuación es la realidad de la acción. Si hay una acción, el actor debe comenzar en un lugar y debe terminar en otro. Entonces, ¿qué quiere el personaje? ¿Qué quiere ser? ¿Cuál es la realidad que quiere cambiar? ¿Qué hace para cambiarla? ¿Qué mueve al personaje a buscar eso? ¿Qué está en juego, si como personajes no logran lo que quieren? ¿Qué está haciendo el actor en el escenario? ¿De dónde viene el texto? ¿A qué responde? ¿Qué lo provoca? ¿Qué le hace hablar? En fin: ¿Cuál es la acción?

Lo que hace el actor depende menos de él y más de lo que hace el otro, la acción es respuesta. Entonces, ¿de dónde viene la relación de los personajes? El actor debe buscar, siempre, qué es lo que sostiene el dialogo, aquello que está más allá de la palabra. Así, el texto constituye una respuesta a lo que está ocurriendo en la escena, en el ahora de la acción.

El actor debe estudiar el personaje y entenderlo atendiendo a su contradicción. Cada personaje tiene una forma de expresarse, por ello debe llegar el momento en el que el actor sienta que el personaje debe y puede hablar de esa forma y no de otra. Para ello debe leer el texto palabra por palabra, atendiendo a su forma de expresión y no a las suposiciones que tiene como actor; el actor debe hablar y respirar como el personaje, no al revés.

En *La importancia de ser formal*, hay escenas que parecen ser muy directas, pareciera que solo pudiesen hacerse de una forma, lo interesante está en utilizar esas escenas tan directas y proponerlas desde lo que no es obvio, aunque en el plano actoral los personajes estén contruidos en el estereotipo.

A partir de lo anteriormente mencionado y tratando de encontrar mi forma de dialogar con los metodólogos citados, en mi búsqueda personal aparecen estas intenciones con el actor:

-En los ensayos o en el entrenamiento el actor debe descubrir cada vez más sobre el personaje que lo que el propio personaje sabe o admite saber. En el momento de la representación el actor no debe saber más que lo que el personaje sabe.

-El actor debe mirar hacia fuera, hacia el otro, estar presente en el aquí y en el ahora, en lo que está haciendo, porque eso le dice hacia dónde ir, le hace descubrir la realidad en un intercambio.

-Los actores se conforman como los responsables, los generadores de los estímulos y de las respuestas que a su vez se configuran como un nuevo estímulo que reclama otra respuesta. Esto provoca la comunicación entre los intérpretes.

-Viviendo desde la pregunta generamos una relación humana con el compañero basada en la inquietud; incorporamos y somos incorporados en la pregunta; en una complicidad comunicativa, estamos presentes a través de las preguntas.

-El actor debe ser al mismo tiempo el observador y el observado, lo que nos lleva a la escucha.

-El actor transforma lo que recibe. Sin escucha no hay transformación del aparato psicofísico, lo que se emite no resulta de una percepción real y, por tanto, no se convierte en un nuevo estímulo. Si existe la escucha, “hablar es recibir”.

-El movimiento como simple expresión plástica no lleva al actor hacia ninguna parte porque el cuerpo ha de ser expresión en función de lo que está viviendo el personaje en la historia. *La importancia de ser formal* busca dinamismo y verdad y para ello el movimiento es importante, pero ha de venir de lo que el actor hará en el escenario.

-Una de mis inquietudes como directora es lograr una comunicación refinada y matizada por el lenguaje del cuerpo, puesto que la obra está habitada por personajes con los que Oscar Wilde buscaba ironizar las personalidades y modismos de su época. Llevaré la ironía y el estereotipo hasta los límites necesarios para aumentar y magnificar su crítica.

-No se trata de destruir una obra clásica, pero me interesa el discurso y la esencia que emana en la construcción dramática de cada personaje: su manera de vincularse, sus emociones, sus acciones. Es por eso que dejo a los actores en un escenario sin adornos, donde solo cuentan ciertas palabras, los silencios y los gestos.

-Mucho de lo que quito del texto –que en realidad es muy poco– es reemplazado por algo que se expresa con el cuerpo. Eso no quiere decir que el texto no me importe. Al contrario, lo que está dicho en escena es esencial y en eso me concentro.

-Evito la emoción arbitraria, cuando un actor simplemente está practicando una emoción sin que haya un contenido. Por eso me ocupo con gran atención en la acción, más que en la emoción de un actor.

-En *La importancia de ser formal*, una acción empieza, y los personajes creen tener control sobre esa acción, pero se les sale de las manos. Todo ocurre en segundos y ellos son incapaces de racionalizarlo todo. Lo que surge es una reacción en cadena que nadie puede parar.

-También tengo un gran interés en el silencio; la tensión dramática sin ruido, sin voces, el silencio en el escenario como discurso, las pausas dramáticas. El actor que actúa en silencio, como lo dije anteriormente: la voz como una prolongación de las reacciones.

-El silencio en el escenario es un espacio posible para que los personajes puedan reflexionar sobre sí mismos, es el momento en el que el ser humano se está mirando. Además, es un instante que le permite volver a su realidad como persona y comparar qué está pasando con ella y con su personaje.

-El silencio es también un momento casi divino, donde no solo los actores, sino los espectadores, son conscientes de su finitud, de su propia muerte, es un recogimiento.

-Escuchar con el cuerpo requiere de un silencio activo: el actor escucha con distintas partes del cuerpo.

-En muchos momentos he tratado de encontrar un concepto para esos silencios y esos gestos exagerados. Yo no pienso que eso sea danza, sino que se trata de una comunicación no verbal. No estoy en contra de la danza, pero preferiría que se usara como un concepto genérico, abstracto, en el sentido de que *La importancia de ser formal* tiene un ritmo propio, que es como el ritmo de la vida, que nunca para.

Quiero cerrar este espacio con unas palabras de Grotowski:

Lo esencial es que todo venga desde y a través del cuerpo, primero debe existir, antes que nada, una reacción física a todo lo que nos afecta. Antes de reaccionar con la voz, hay que reaccionar con el cuerpo, si se piensa se debe pensar con el cuerpo. Deben pensar con todo el cuerpo mediante la acción. (Grotowski, 2009, p172)

III.3 Estética de la puesta en escena: Basculando de lo clásico a lo contemporáneo

Tras establecer mi lectura personal del texto como directora de escena, me propuse fijar cuál iba a ser el conjunto de mecanismos formales que iba a desplegar para contar/transmitir mi punto de vista a los espectadores. En principio supuse que quería crear el universo donde se superponen lo subjetivo y lo aparente y donde la incertidumbre actúa como resorte principal. Esto sería posible gracias a la construcción de un ámbito escénico por medio de la subjetivización. En mi opinión, esta configuración estética ayuda a transmitir la idea de que la realidad superpuesta, compleja y retorcida que se presenta es cuestionable y transformable a través del ejercicio de la subjetividad.

Algunos de los referentes que aparecerán en esta búsqueda serán expuestos muy sintéticamente para esclarecer cualquier incertidumbre o duda que se pueda generar:

El teatro, entre 1890 y 1908, sumió en una crisis de representación; pasó del naturalismo de Meiningen y el teatro libre de Antoine al simbolismo del *Ubu Rey* de Jarry, *La Gaviota* de Chéjov y el aporte de directores como Gordon Craig y Max Reinhardt (que, en su eclecticismo, trasplantaba el naturalismo a las técnicas del teatro moderno). En el medio, figuras como Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire y Wagner; este último sostenía que la obra de arte más elevada debía tomar el lugar de la vida real y disolverla en una ilusión, por lo cual la realidad misma se nos aparece como nada más que ilusión ¿Acaso Wilde no estaría de acuerdo?

Maeterlinck escribía en 1890:

La mayoría de los grandes poemas de la humanidad no son escenificables. Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth, Antonio y Cleopatra, no deben ser representados y es peligroso verlos en el escenario. Al ver morir a Hamlet en el teatro, algo de él muere en nosotros, es destronado por el espectro de un actor y nunca más seremos capaces de arrancar al usurpador de nuestros sueños. La escenificación de una obra de arte con la ayuda de elementos humanos e impredecibles, es una contradicción. Cada obra de arte es un símbolo, y el símbolo no tolera la presencia activa del hombre. (Braun, 1992, p.51).

En lugar del hombre, Maeterlinck imaginaba una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas o alguna entidad con una apariencia de vida, pero sin vida en realidad.

En esa línea, Gordon Craig pensaba que el actor debía desaparecer y tomar su lugar la figura inanimada de la súper marioneta. El títere era visto como seria alternativa al demasiado sólido actor humano.

Desde el punto de vista de la creación de un lenguaje, Heiner Müller (1991, p.10) recupera este concepto de la “imposibilidad” de una forma acabada, definida, para el teatro, una idea en el sentido planteado, como Peter Stein, de hacer un Chéjov con todas las condiciones ideales sostenidas por Stanislavsky, la idea de hacer del teatro un mausoleo, algo muerto. El teatro es presente absoluto.

Así, entendemos las virtudes del teatro, que son la vida auténtica del actor, lo imprevisto, la fugacidad de la representación, las distintas formas de interpretación. Porque la raíz del efecto teatral se encuentra en las palabras, los gestos de los actores, los sucesos del drama, pero más aún en el poder mediante el cual un hombre, el vivo deseo de un hombre vivo, se transmite sin mediación y sin ningún conducto obstaculizador a una masa igualmente viva.

Peter Brook (1994, p. 25) retoma este concepto visualizando la potencialidad del actor para crear un nexo entre su propia imaginación y la del espectador, en una alquimia no mediada por objeto alguno en un espacio vacío.

La representación teatral, afirma Peter Brook (1973, p.54), es una concentración de la vida, lograda con la acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo. Eliminar lo que no sea estrictamente necesario e intensificar lo que queda; temporalmente se requieren dos minutos en teatro para decir lo que en la vida real lleva dos horas. Se apela a la idea de vida que cada espectador lleva dentro de sí. Para que este haga uso de esa imagen y participe de la convención, es necesario que el espacio escénico se halle vacío.

Y, aprovechando las palabras de Brook, entre mis consideraciones personales para el montaje de *La importancia de ser formal*, estaba el alejarme profundamente de una decoración abigarrada, pues constituía un simple compromiso para el escenario y para los actores.

Brook destaca (1994, Pp36-37):

El aspecto inherente e inevitable (del espacio vacío) lo constituye la ausencia de decorado (si hay decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado). Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres. La ausencia de decorado es un requisito previo para poner en marcha la imaginación. Esto constituye una gran diferencia entre el teatro en su forma esencial y el cine. En el teatro la participación del público está dada por su complicidad en la acción y aceptación de que algunas cosas signifiquen otras (una botella puede significar una nave espacial). La imaginación del público se sumará con la condición de que el actor no este 'en ninguna parte' Si detrás de él hay un solo elemento de decoración para ilustrar una nave espacial inmediatamente intervendrá la verosimilitud cinematográfica y uno se encontrará encerrado en los confines lógicos del decorado.

Entendemos entonces que, desde que nació el teatro moderno, se han acumulado muchas convenciones, sobreviviendo a su utilidad y haciéndose rígidas, por lo que actualmente suelen ser un obstáculo en el camino de una escena viva.

La trayectoria de las modernas propuestas teatrales sobre la interpretación ha sido prácticamente uniforme desde sus inicios. El sucesor inmediato del sistema formal apareció como prolongación casi rectilínea del naturalismo. En él comenzaron a esfumarse las proposiciones arcaicas y ancestrales para irrumpir con vigor inusitado un nuevo concepto y método de trabajo.

El abandono del naturalismo representó la apertura de posibilidades que permitieron que el sistema vivencial ganase universalidad y perdurase, con vicisitudes comprensibles, hasta la época presente.

La sugestión que el teatro ha ejercido sobre el ser humano viene, desde luego, condicionada por determinadas emociones, experiencias o filosofías, que hacen que su lenguaje sea otro, sin que por ello deje de ser él mismo: todos los comportamientos humanos –y aún más sus íntimas fantasías– han estado y estarán contenidos siempre en el teatro. A partir de esta concepción de mimesis, solo hay que alterar el orden alfabético, lingüístico, gestual, semiótico o emocional establecido, y así buscar darle a la anécdota un sentido desdramatizado.

A la luz de lo anteriormente mencionado, la propuesta de montaje de *La importancia de ser formal* busca romper con cualquier formalismo o manera de hacer, pretende ser un trabajo alejado del modelo; estridente y narcisista, apoyado en un estilo escenográfico que no se debe por entero al texto; un montaje que busca formas de expresión autónomas.

Uno de los exponentes de esa nueva concepción del teatro y de la búsqueda de formas de expresión para reflejar adecuadamente el entorno a un mundo vital y vivencial, actualmente, es Tomaz Pandur (Eslovenia, 1963-) quien es uno de los directores más reconocidos de la escena contemporánea europea.

Pandur cultiva una relación aparentemente despreocupada y temeraria hacia los grandes clásicos literarios. Su acercamiento puede parecer radical, sin embargo. Si se observa de manera más profunda, Pandur se mantiene casi religiosamente devoto de la esencia y la idea fundamental de la obra original; desnudando y limpiando el texto de todos los adornos retóricos externos y usando un lenguaje escénico lleno de grandes imágenes para contar el contenido literario y comentar todo: asociaciones, inspiraciones, así como las posibles lecturas que ofrece el dramaturgo. Se podría decir que Pandur simplemente hace una traducción de los grandes clásicos de la literatura al teatro, respetando en la traducción todas sus palabras. Es precisamente en la relación con el texto original donde Pandur ofrece una posible lectura paradigmática de interrelaciones entre la palabra / movimiento, habla / acción y sonido / imagen.

En sus puestas en escena, Pandur busca romper, trasgredir los límites, mostrando lo que está hecho para ser entendido racionalmente desde un lugar en donde debe ser experimentado con todos los sentidos, mezclando en una sola sensación emociones, recuerdos y pensamientos.

Lo interesante de Pandur como director es su profunda convicción hacia lo radical, lo singular, lo extraordinario y excepcional; el vestuario se funde con el cuerpo humano y prolijamente articula la emoción en armonía con el gesto y el discurso. El escenario, la luz y el sonido conspiran de tal manera que toda la atención del espectador se dirige al foco que Pandur desea realzar.

En cualquier caso, su concepción del teatro es la de un espectáculo completo y trasgresor, de grandes pretensiones, donde el texto es abordado desde una perspectiva donde sobresale la ruptura del tiempo lineal, la construcción de una escenografía simbolista, cargada de connotaciones, una propuesta de iluminación compleja y un trabajo actoral que se funde con las particularidades del universo escenográfico.

Otros directores que exploran este territorio de la puesta en escena son:

Christoph Marthaler (Zurich 1951-), su reputación le sitúa como uno de los directores más radicales de la escena suizo-alemana, autor de óperas y de un teatro burlesco que se inspira en la realidad para mostrar su ridiculez y los miedos actuales del hombre. Sus primeros espectáculos, de finales de los 70, tenían una inspiración claramente dadaísta y resultaban difíciles de clasificar.

Michael Thalheimer (Frankfurt 1965,-) está considerado un experto en temas intrincados, capaz de condensar la esencia última de las cosas. Recorta obras clásicas hasta los huesos; las despoja al mínimo, eliminando cualquier elemento visual, juegos, lo que sea, que no corresponda directamente con el drama humano en el escenario. Thalheimer utiliza cualquier medio para traer el subtexto a la luz pública, renunciando a cualquier ambigüedad.

Frank Castorf (Berlin, 1951,-) director artístico de la Volksbühne, que lo fía todo a la fuerza interpretativa de los actores y tiene un alto compromiso con el libreto original, pero eso no le impide contar historias que marchen en direcciones opuestas y que, de esa manera, quizás, expresen mejor el contenido de la obra. Las producciones de Frank Castorf contienen una dimensión que es al mismo tiempo política y decadente, que provoca, desafía y se burla de la audiencia.

Armin Petras, Martin Kusej o René Pollesch, quienes han elaborado dramaturgias que priman el estilo sobre el argumento; los tradicionales modos de narración y expresión próximos al texto les resultan, en buena medida, ajenos.

En las fuentes de este trabajo se incluyen vínculos de Youtube en los que se podrán ver algunos trabajos escénicos de estos directores.

Todos los directores anteriormente mencionados constituyen un eje importante en mi construcción como directora y por ende hacen eco en mi propuesta de puesta en escena. La *importancia de ser formal* está marcada de forma sistemática y consecuentemente

por la construcción de un lenguaje escénico propio, que se ajusta en su totalidad a los orígenes del texto y sus significados y representa una búsqueda exploratoria no sólo para el vocabulario, sino también para el diseño escenográfico y la actuación.

Así, el montaje de *La importancia de ser formal* apelará a la incertidumbre o la influencia del observador en lo observado (subjetividad). Por tanto, para remarcar su presencia, podríamos definir la estética de la escenificación como de “ausencia escenográfica”.

Este montaje está orientado a crear una atmósfera que, más allá de espacio o tiempo, invite al espectador a despertar su imaginación, a sacudir su conciencia y a emprender ese viaje al fondo de sí mismo que le plantea el texto de Wilde. Excitar la imaginación del espectador hasta límites insospechados partiendo de la precariedad de elementos escénicos que dan vida a los actores, a las palabras y a las acciones. *La importancia de ser formal* busca desafiar el academicismo y naturalismo, por ello tomé la decisión de que la propuesta escénica de la pieza fuese antirrealista, puesto que me atrae fuertemente el simbolismo y la experimentación.

Dice Meyerhold (1984, p.38): “El deseo de mostrar todo, cueste lo que cueste; es el miedo al misterio, a lo inacabado, transforma el teatro en una ilustración de las palabras del autor”.

Decidí, así, prescindir de la réplica exacta del ambiente donde se desarrolla la obra: una casa en el Londres victoriano y una casa en el campo, para darle paso a un estilo más simbolista y estilizado; por ejemplo, hay una sustitución del decorado por unos importantes juegos de luz; de igual manera, la obra se desarrolla en el mismo espacio escénico, en el que no hay una distinción de locación en cuanto al cambio del campo por la ciudad. Asimismo, hay una búsqueda de una disposición frontal de los personajes, movimientos altamente coreografiados que son evidentes para el espectador e investigaciones con el maquillaje.

La escena aparece completamente desnuda, sin telón; sólo estarán los 8 actores en escena, cada uno con una especie de banco, lleno de luz, donde cada uno se sentará. En este escenario, los actores deberán trasladar su psicología a la construcción del espacio real donde se mueven los personajes y construir el sistema de movimientos del cuerpo que responda a la sensación experimentada. La ausencia de objetos concretos dará a la representación un fuerte carácter abstracto.

La puesta en escena de *La importancia de ser formal* rechaza el someterse a los métodos convencionales de construir modelos de exteriores e interiores detallados en el texto dramaturgico. El dispositivo escénico lo constituyen 8 bancos de 2x2, cuadrados y negros, hechos en cuero, y una pequeña mesa de 3x2, igualmente negra:



Dichos elementos son utilizados en las diferentes partes de la representación; los actores interpretan con diferentes componentes del mismo, tratándolos como objetos que sirven para su ejecución. Así, únicamente ha de figurar en escena una construcción que sirva al actor en su interpretación.

En tal sentido, la propuesta no busca reconciliarse con el ideal estético de los movimientos armoniosos (líneas decorativas de la pintura teatral y de la gestualidad de los actores), acompañados de una declamación lánguida y otros aspectos del teatro clásico; aquí, la belleza tiene un objetivo activo. Es decir, contrario a la tradición del estatismo generalmente admitido en el teatro clásico formal.

Además, este espectáculo busca impulsar el hecho teatral hacia una fórmula diferente: revelar la estética del proceso de trabajo, por lo que los actores nunca salen de escena, sino que vemos cómo cumplen sus funciones escénicas y luego se sitúan en la parte posterior de la misma, de forma pasiva, en una especie de coreografía estática, regida por la contención y las formas corporales que cumplen un dibujo escénico preciso, todo ello basado en la perfección y precisión de una técnica del movimiento. Los actores que se encuentran en este espacio estarán siempre atentos, preparándose para volver a ejecutar en escena. Es decir, el proceso actoral estará al descubierto.

Esta composición plástica favorece los cambios rápidos de ambientes y escenas, potenciando una especie de “expectativa sensorial”, resueltos técnicamente por medio de cambios de iluminación que alteran el espacio escénico, el cual, en algunas escenas, llega a mostrarse totalmente desnudo, potenciando todas sus capacidades al servicio de los actores, donde cada uno se convierte en descubridor de nuevas formas.

En la puesta en escena debe aparecer una formación escénico-espacial que solo exprese la esencia del drama puesta en movimiento mediante imágenes, por eso se hace necesario liberar la escena de todo lo superfluo, de toda apariencia decorativa. Crear el teatro de la línea simple, del color puro, del espacio abierto, que no paraliza el vibrar de la fantasía. Eso para los actores implica que no van a estar en el espacio vacío con algo distinto a ellos mismos, los otros actores y el texto.

III.3.1 Vestuario:

El traje sirve al ser humano como signo de pertenencia a su sociedad y a su época. Este enlace, que puede ser sincrónico o anacrónico, es el que nos puede hacer sentir disfrazados cuando usamos un vestuario antiguo o un traje pasado de moda, fuera del contexto de la reconstrucción escénica.

El vestuario sirve también como signo de distinción o elemento de marginalización por el sometimiento, o no, a las reglas de protocolo y jerarquización, a los códigos socioeconómicos y morales, que establecen zonas de delimitación por sexo, edad, castas, clases, oficios, etc. El vestuario cumple así una función de clasificación y determina conjuntos que también observamos en la convención teatral de generar tipos genéricos, caracteres, personajes, símbolos, etc.

Ahora bien, Oscar Wilde es, ante todo, un esteta. Y volviendo a la pregunta inicial ¿Cómo le gustaría ver montada *La importancia de ser formal*? Es necesario recurrir a sus tratados sobre el vestuario: ensayos, conferencias, diálogos y artículos.

En el tratado *El vestido femenino y otras ideas radicales sobre la reforma del traje* (1964), Wilde propone que el traje debe tener tres virtudes enlazadas: comodidad, utilidad y belleza. Este tratado sirve como impulsor en el diseño de vestuario de *La importancia de ser formal*.

Wilde nos habla sobre lo necesario que son los tacones altos para que las mujeres puedan conservar su ropa limpia, al igual que siempre la mujer debe llevar un corsé apretado puesto que es la única manera de sostener cómoda y adecuadamente la cantidad de enaguas.

“Mientras las prendas inferiores estén suspendidas de las caderas, es de necesidad absoluta un corsé”. (Wilde, 1964, p. 1111)

En cuanto a la vestimenta masculina, hace énfasis en que las botas o zapatos deben tener cierta altura, pero solo en el tacón y no en toda la suela, además, la bota debería ser siempre de cuero blando, y si son altas, es preciso que suban hasta por encima de la rodilla para la perfecta libertad de marcha y protección contra la lluvia. Igualmente, opina que un cuello ampliamente vuelto es más sano que una corbata estranguladora y una copa corta es mucho más cómoda que un gabán con mangas.

Para Wilde, uno de los errores del traje de su época era que se componía de un número demasiado grande de prendas y la mayoría de un material inapropiado, pues consideraba que todo lo que se lleva en las extremidades como los pies y la cabeza

debería estar hecho de material flexible. Para él, la belleza del vestido depende de su efecto, no de los adornos rígidos, lazos o faralaos; en su lugar, Wilde propone que deba haber una composición exquisita de luces y líneas que se obtendrá a merced de la abundancia y riqueza de pliegues.

Así, Wilde nos habla de que el mejor traje es aquel que combina la gracia y la belleza con la realidad absoluta.

Así mismo en su ensayo *La verdad de las máscaras* (1964), nos introduce en la significación del traje en la intensificación de la situación dramática. Consideraba que debía existir una sincronía en la naturaleza del traje y su valor escénico. Es así como la propuesta de vestuario apuntan a que Juan y Archibaldo lleven una especie de chaqueta-bolso en el que comulga lo decorativo con el sentido utilitario del traje.

Los actores deberán llegar a comprender que hay una clase de gestos y movimientos no solo apropiados a cada estilo del traje sino condicionados por este estilo. En tal sentido, una de las primeras cualidades del traje de *La importancia de ser formal* será su capacidad de expresión.

Con Wilde es con quien puede afirmarse la necesidad de hacerlo todo completamente bello.

Partiendo de las ideas estéticas wildeanas sobre el traje, la composición del vestuario en nuestra obra establece una especie de juego estilístico que toma los principios de las formas de la época victoriana, desde la perspectiva de Wilde y los moderniza al punto de tener “minifaldas” victorianas.

Meyerhold, al respecto, dice:

Con la palabra *estilización* yo no implico la exacta reproducción del estilo de cierto periodo tal como un fotógrafo podría llevarlo a cabo. En mi opinión, el concepto de *estilización* está indivisiblemente ligado con la idea de convención, generalización y símbolo. *Estilizar* un periodo dado o fenómeno, significa emplear todos los medios posibles de expresión para revelar la síntesis más

profunda de ese periodo o fenómeno, sacar a relucir esos rasgos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte. (Braun, 1969, P.43).

Este montaje se opone a la corriente de reproducción histórica y propone evitar la tendencia a realizar vestuarios apegados a la época victoriana. En cambio, lo que se propone es una creación conceptual y estética estrechamente ligada al proyecto de puesta en escena, donde todos los elementos están subordinados a una concepción global. En este sentido, el uso de las líneas, la forma, el volumen, la textura, la luz, del vestuario, estarán bajo el mismo tratamiento estético y significativo que el resto de los elementos escénicos.

El estudio de las relaciones de estos elementos entre sí, de la forma y el fondo, de la forma y el contenido, de la calidad espacial de los volúmenes en escena, serán puestos en diálogo con el entorno dramático. Así, la creación de líneas, vectores de luz o de contornos en el vestuario, conjuntamente con las líneas producidas por el desplazamiento de los actores, permitirá una relación dinámica de la composición de ejes, que da como resultado un juego de perspectivas constantemente en movimiento.

Además, Wilde consideraba que el traje debía ser apropiado a la estatura y al aspecto del actor y a su supuesta condición, así como a su acción en la representación teatral, ya que el arte se manifiesta de diversas maneras, pero la esencia del efecto artístico es la unicidad.

Por ello propone que el telón de fondo de una pieza teatral no debería ser más que un telón de fondo y su color quedar subordinado al efecto.

Efectivamente, el vestuario apunta hacia lo bello, sin embargo, no es una belleza gratuita. Uno de los comentarios más escuchados a la salida de una representación es: los trajes eran preciosos. Cuando se trata de un espectáculo de Cabaret, el comentario es tal vez preciso, la función de seducción en ellos está por encima de cualquier otra cosa. En una obra teatral donde hay un discurso que transmitir, los vestuarios no pueden ser mudos.

Nuestro vestuario apunta hacia una concepción semántica y estética inserto en el sistema de discurso de la puesta en escena. En *La importancia de ser formal*, el vestuario no es un elemento aislado, debe estar en relación dinámica con los otros signos que lo acompañan: luz, espacio, objetos, accesorios. El traje, como la máscara, cumple su función en el momento en que el actor o la actriz lo usan y lo actúan, cuando se convierte en elemento escénico con valor de signo.

El desafío consiste entonces en crear 8 vestuarios que aludan a una época específica pero que sirva y apoye la crítica que Wilde manifiesta desde la dramaturgia. En tal sentido los personajes parecieran estar uniformados, con diseños abiertamente diferenciables, pero que en general ubican al espectador delante de un grupo homogéneo de formas y maneras. Así, llegamos a la conclusión de que todos los vestuarios estarían emparentados con la utilización de materiales y con los mismos colores, blanco y negro, a fin de ensamblarlo con la paleta de colores utilizada en la pieza en general.

Los vestuarios deben enunciar las cualidades de cada personaje: por ejemplo, las minifaldas de Cecilia y Güendolin son sugerentes, aluden a la lujuria y las necesidades amorosas que tienen en su búsqueda insaciable por encontrar un Ernest.

Los vestuarios podrían considerarse atemporales, más bien indicadores de las particularidades de los personajes.

El maquillaje y peinado estarán integrados completamente a la concepción global del vestuario, fundiéndose con él.

La propuesta de montaje de *La importancia de ser formal* atiende a Wilde no solo en sus reflexiones sobre la utilidad del traje sino en el conjunto de la realización, siguiendo para ello sus propias palabras: “La exactitud arqueológica es simplemente una condición de la ilusión escénica y no una cualidad esencial” (Wilde, 1964, p. 1023), se me hace necesario generar una tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo, lo que abre un espacio escénico donde las concepciones estéticas no están delimitadas

por una época particular, sino que explora una simbiosis entre el pasado y los postulados de Wilde y lo actual o “espíritu moderno”.

Por tanto, la visión sobre el vestuario tendrá que estar en sintonía con la reflexión sobre el espacio escénico: una forma expresiva, que se incorpora a la composición de un fondo, diseñando así el conjunto de la imagen visual del todo teatral.

En los anexos de este trabajo se presentará la primera aproximación al diseño de vestuario.

III.3.2 Iluminación:

Encontrar en el espacio, la luz y la abstracción de las formas el verdadero sentido de la visualidad del teatro, es una de las premisas sobre la que se levanta el diseño de iluminación.

La iluminación adquiere el valor simbólico de ocultar la mentira y revelar la verdad: luz en colores dominantes y sobresaturados, en la que hay escasos toques de blanco para suavizar la tensión de las escenas. Luces difusas que sugieren el misterio de los personajes, lo que ocultan.

El uso de líneas rectas dibujadas con la luz y el juego entre ellas permiten la producción de una variada organización y relación de fuerzas vectoriales que provocan tensiones y distensiones dramáticas en los personajes y en su interrelación con el espacio dramático, de manera de crear focos de atención o dispersión (puntos de fuga) en nuestra percepción.

Otros efectos visuales se realizarán a partir del uso recurrente de calles y contraluces, y efectos violentos y dinámicos de luz, recurriendo constantemente a la iluminación cenital de los personajes centrales de las escenas.

Además, el espacio de “reposo”, en el que se encuentran los actores cuando no estén activos en escena, siempre estará iluminado, de manera tal que el espectador pueda evidenciar el pequeño instante en el que salen de escena y la pequeña transformación que vive el actor. La luz en este espacio es fría, utilizando azules muy oscuros, para generar sombras.

La luz y la oscuridad toman entonces un sentido importante, sustituyendo las variedades arquitectónicas, o bien animando y transformando un decorado único: iluminaciones cambiantes que se entrecruzan y se oponen e intensifican la atmósfera que varía según las exigencias de la acción. La función de la luz como medio para dar orden al espacio, puesto que los elementos habituales del decorado no existen.

III.3.3Música:

El elemento musical no es un dispositivo imprescindible dentro del montaje. La pieza inicia con el personaje de Archibaldo tocando el piano, pero, tomando en cuenta lo explicado anteriormente, no tendremos un piano en escena. En su lugar estará sonando *Piano allegro en La menor op. 84* de Edward Elgar (1857- 1934), un compositor inglés, victoriano.

La selección de esta pieza se debe en principio a la correspondencia con la época. En segundo lugar, porque la pieza comienza con un *Lento* que sirve como introducción a la obra teatral y poco a poco va evolucionando con distintas texturas rítmicas, creciendo hasta que se abre completamente, generando una sensación explosiva y contundente, perfecta para que Archibaldo se regodee y pregunte: “Lane, oíste lo que estaba tocando?” (Wilde, 1895, p. 635). (Lane, heard what was playing?).

El resto de la pieza carece de ambientación sonora. Esta decisión parte de la necesidad de dejar en escena sólo la voz de los actores sosteniendo el texto de Wilde.

En general, el diseño escénico (iluminación, vestuario y escenografía) se convierte en trasmisor de emociones que, en el caso de la contemplación del resultado como

composición plástica bidimensional, acompañan y potencian otro componente fundamental: la interpretación.

La revelación de la naturaleza espacial del arte escénico, la búsqueda de la experimentación del diseño de la escena a partir de un lenguaje específico y propio, caracterizado, ante todo, por las relaciones espacio-luz-movimiento, o espacio-tiempo-actor, son las premisas que guiaron el trabajo de puesta en escena.

En la puesta en escena, la fuerza expresiva creada por la escenografía y vestuario se unen en un todo único. Grupos de personajes, todos ubicados bajo el estricto orden de la composición visual, líneas y formas verticales se entremezclan con los efectos de la luz y las texturas creadas con los vestuarios, para que el actor –como forma– se incorpore a la composición total.

Descorrer la cortina y mostrar, a la luz de un mechero, lo que la moral victoriana nunca nos había permitido ver, se convierte en algo nuevo, donde participan los actores y los espectadores, en una especie de comunión estética. Todo, las luces y las sombras, el vestuario y los elementos escénicos, la escenografía, los movimientos coreografiados, los temas musicales y los sonidos que emergen de la representación, formarán parte de una obra con una estética reconocible y particular.

Concluiré con las palabras del maestro Bertolt Brecht (1970, p. 9) que considero oportunas:

Por más desagradable que pueda resultar la mezcla de dos estilos en una obra de arte, basta multiplicar tal error para lograr un resultado auténtico: mezclemos, pues, muchos estilos. La forma magnificada todo lo disculpa. No comprendo por qué los más jóvenes, que están tan obsesionados por renovar su material, comienzan por la reforma del lenguaje. En realidad, el lenguaje es lo más intrascendente, superficial e inestable y su encanto se desvanece por completo cuando se advierte la intención de su manejo, es decir, cuando se advierte que ha pasado a ser objeto. Esos son afanes de una especie subalterna. ¡Para qué buscar nuevos ladrillos si en la arquitectura hay aún infinito lugar para ideas nuevas! Yo podría idear una farsa celestial, al estilo del Greco, que tratara acontecimientos ideales; un poema de ideas, pleno de carnalidad y malicia. Pero ¿dónde está la comedia política de gran envergadura? Apenas hemos investigado las bases de la burguesía; vastos territorios del acontecer humano permanecen aún inexplorados;

la imaginación del pueblo está paralizada, su fuerza creadora agotada. Apenas si se inventan nuevos estampados para corbatas.

CONCLUSIONES

Desde un principio, se procuró aclarar la visión que en este trabajo se ha desarrollado respecto a *La importancia de ser formal*, de Oscar Wilde. Ha sido un propósito de este trabajo darla a conocer y procurar que fuera adecuadamente comprendida.

Embarcarse en la puesta en escena de un clásico universal, moderno, en este caso, supone adentrarse en un universo dramático lejano en tiempo y espacio, implica ver en perspectiva ideales que corresponden a un contexto histórico muy específico. Sin embargo, la obra de Wilde aún en nuestro tiempo se sostiene, lo que invita a una reflexión sobre la evolución, o sobre la ausencia de esta, que hemos experimentado como individuos sociales. En este sentido, traer a la actualidad este texto se volvió necesario, imperativo, en una lucha por salir incólume del siglo que amenaza con dejarnos estériles intelectual y artísticamente.

En el caso de la proposición expuesta, el mundo inscrito en el referente textual se amplió hasta convertirse en algo más que una simple crítica a la burguesía londinense, pasando a ser este un contexto referencial adicional que sirve para explorar la universalidad de la mentira (sobre la verdad).

No parece necesario insistir en el rechazo de la ilusión escénica y del convencionalismo realista manifestados en nuestra idea de puesta en escena. La propuesta de la iluminación, liberada de la sujeción a la bidimensionalidad de los telones pintados y capaz ya de unirse a la movilidad del cuerpo del actor; el movimiento, como principio director del ensamblaje de prácticas artísticas diversas que se produce en la representación; la concepción dinámica y plástica del trabajo del actor; la reubicación de la palabra en el conjunto de la puesta en escena... Todos y cada uno de estos puntos se hallan expuestos en este trabajo de grado, en la idea de generar una propuesta escénica que tiene en sí una inequívoca voluntad polémica que hoy, en nuestro contexto teatral, ve apagados sus ecos.

Otra reflexión a la que se llega es la noción de la puesta en escena como forma; el hecho de que la escena ya no es el espacio donde se describe el contexto de la acción, sino un elemento constitutivo de la acción misma; el enfoque tridimensional del juego escénico; la concepción orgánica de la puesta en escena, en la que la conjunción e interacción de todos los elementos debe responder a un propósito integrador; las reflexiones sobre el espacio y el tiempo; el valor otorgado al despojamiento escénico, a la sencillez, a la economía de medios expresivos. Se ofreció al lector la posibilidad de comprobar la pertinencia de estas reflexiones, por la confrontación que se manifiesta en buena parte del trabajo y que revela que tales ideas están lejos aún de ser patrimonio generalizado del quehacer teatral.

Por otro lado, la aparición de figuras como Vsevolod Meyerhold, Declan Donnellan, Tomaz Pandur, entre otros, cada uno formando parte de este proceso de construcción de puesta en escena desde un lugar diferente, ayudó a la consolidación de mi propio universo creativo, recibiendo orientación, incluso cuando más numerosas eran las preguntas que generaban en mí. Estos artistas y maestros han sido fundamentales para asentar y respaldar ideas que de otra forma no hubiesen sido concretas en absoluto.

Realizar este trabajo ha sido un viaje en sí mismo. El llamado a la aventura parece haberlo hecho Wilde, y la llegada al puerto de la creación teatral será la apoteosis; aunque tal vez sea una de muchas por venir. Así que, como venezolana, me siento capaz de construir puentes de unión entre el universo de un dandi inglés, un artista, por supuesto, con nuestro momento como país, y si esta construcción la hacemos de la mano de la palabra, siempre podremos encontrarnos con lo humano.

Este breve estudio sobre la obra de Wilde, esta propuesta de puesta en escena, como ya he dicho, busca desafiar el realismo con el que es asumida, dejando muy en claro la intencionalidad de la obra: plantear problemáticas actuales que no solo conciernen al espacio desde donde se habla sino también a la humanidad entera.

Fue importante también entender que la vida de nuestro dramaturgo fue el resultado de una reacción contra la época, más él siempre fue prisionero de esa época, siendo por eso

un hombre lleno de contradicciones, tanto en sus doctrinas como en su vida. Mientras por un lado predicaba el esteticismo y el enriquecimiento de la personalidad como medios para renovar la sociedad, por otro lado, sucumbía ante sus propias pasiones.

Wilde fue un artista que se veía en una relación simbólica frente al arte y la cultura de su tiempo, que decía de sí mismo que había hecho del arte una filosofía y de la filosofía un arte, que había cambiado el espíritu de los hombres y el color de las cosas, que lo que había hecho o dicho había asombrado a la gente, que todo lo que había tocado se había vuelto bello en el sentido de una nueva belleza; un artista para quien el arte constituía la realidad suprema y la vida mera ficción, es decir, un hombre al que los dioses le habían concedido casi todo; al mismo tiempo, sin embargo, un hombre que se dejaba arrastrar por placeres absurdos y sensuales. Un hombre, pues, al que no le restaba más que la humildad total.

No hay formas ni reglas para llevar a cabo un proceso creador, lo que aquí se buscó fue exponer una forma muy personal de asumir un reto, un deseo. Las búsquedas que, como directora, se fueron presentando, generaron muchas preguntas, algunas –muchas – aún no han sido respondidas. Entendiendo que el tiempo, la constancia y el estudio son generadores de respuestas (y aún más de preguntas), el resultado más significativo de este trabajo de grado es una gran reflexión sobre nuestro oficio.

El subtítulo de nuestra obra es: *comedia trivial para gente seria*, y quiero cerrar este trabajo de grado preguntando: ¿Cuáles son las cosas superficiales o triviales que nos abrazan en nuestra sociedad actual? ¿Por qué es tan frecuente ver que hay cosas serias que las personas trivializan con facilidad? ¿Qué piensan el espectador teatral y el lector de este trabajo al respecto? ¿Puede nuestra sociedad llegar a ser seria algún día? ¿Ser trivial, acaso, no es más sencillo que ser formal o serio? (Inserte aquí su respuesta innecesaria).

FUENTES

Referencias Bibliográficas

- AGÜERO, G. (2011) *Apuntes para una propuesta escénica de Saverio el Cruel*. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Artes. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- ALTICK, R. (1973) *Victorian people and ideas*. New York: W.W Norton & Company.
- BARBA, E. (2009). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Ed. Catálogos.
- BARZUN, J. (2000) *From dawn to decadence*, Nueva York: Harper Collins.
- BRAUN, E. (1986). *El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires: Galerna.
- BRECHT, B. (1970) *Escritos sobre el Teatro I*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BROOK, P. (1987) *El Espacio vacío*. Madrid: Ediciones Península.
- BROOK, P. (1994) *La puerta abierta*. Barcelona: Alba
- CORDIDO, J. (2005) *Dramaturgia para un Rómulo Magno*. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Artes. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- CORTÉS, C. (1985) *Historia del mundo contemporáneo: La Inglaterra Victoriana*. Madrid: Ediciones AKAL.
- DICKENS, C. (2012) *Historia De Dos Ciudades*. Alba Editorial
- DICKENS, C. (2012) *La Pequeña Dorrit*. Alba Editorial
- DEBORD, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- DONNELLAN, D. (2004) *El actor y la diana*. Madrid: Ed. Fundamentos.

- ELLMANN, R. (1988) *Oscar Wilde*. New York: KNOPF, INC.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1947) *Escrito introductorio a las Novelas de Oscar Wilde*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GROTOWSKI, J. (1992) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- MEYERHOLD, V. (1980) *El teatro teatral*. Barcelona: Ediciones Maidea.
- MEYERHOLD, V. (1984) *Sobre el teatro*. Madrid: Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- MEYERHOLD, V. (1984) *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- PAVIS, P. (1990). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- RIVODÓ, J. (2004) *Elaboración y presentación del performance: Alrededor tres sillas*. Trabajo de grado para optar a la licenciatura en Artes. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- RODRIGUEZ, R. (1990) *La biomecánica del movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- RUIZ, P. (1987) *Elementos básicos de la educación física y deporte*. Caracas: Cardenal Ediciones.
- RUIZ, M. (1990) *Glosario de términos del arte teatral*. Barcelona: siglo XXI.
- SÁNCHEZ, J. (1999) *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SCHECHNER, R. (2000) *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- STANISLAVSKI, C. (1986) *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- STANISLAVSKI, C. (1992) *Creación de un personaje*. México: Editorial Diana.

STEVENSON, R (1991) *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Dover Thrift Editions.

TORO, F. (2008) *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

VAYER, P. (1977) *El Diálogo corporal*. Madrid: Losada.

WAGNER, F. (1980) *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Labor

WILDE, O. (1897) *Cartas a Lord Alfred Douglas*. Barcelona: Tusquets.

WILDE, O. (1964) *Obras completas*. España: Aguilar, S A. de ediciones.

Referencias electrónicas

Blázquez, A. (2009). *La novela victoriana inglesa: espejo de la revolución industrial*. Recuperado en noviembre 11, de 2013, de

http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_25/ANTONI%20BLAZQUEZ%20ORTIGOSA%201.pdf

Chesterton, G (1917) *Pequeña historia de Inglaterra*. Recuperado en noviembre 11, de 2013, de

<http://www.shu.edu/catholic-mission/upload/Pequena-Historia-de-Inglaterra.pdf>

Christoph Marthaler: <http://www.youtube.com/watch?v=zDzed6TTiu4> (Visto en octubre 03 de 2013)

Christoph Marthaler: <http://www.youtube.com/watch?v=dEggoBitojw> (Visto en octubre 03 de 2013)

Donohue, J. (1994). *Line on The Importance of Being Earnest*. Recuperado en octubre 13, de

</literatureenglish/28VoHy/8/theimportanceofbeingearnest/=one-wpsj>

Funke, P (1969). *Oscar Wilde*. Recuperado en noviembre 10, de 2013, de

<http://es.scribd.com/doc/381514738/Oscar-Wilde-Peter-Funke>

Guizot (1837). *Historia de la revolución de Inglaterra*. Recuperado en octubre 11, de 2013, de

http://books.google.co.ve/books?id=24OVSmKitU4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Lacan, J. (1975). *Seminario 22 - R.S.I.* Recuperado en junio 13, de 2013, de

<http://es.scribd.com/doc/73083084/Lacan-Seminario-22-r-s-i>

Michael Thalheimer: <http://www.youtube.com/watch?v=6FImCN5NCKI> (Visto en octubre 03 de 2013)

Michael Thalheimer: <http://www.youtube.com/watch?v=sjKTLDZ0pi8> (Visto en octubre 03 de 2013)

Otheguy, H (2013). *Declan Donnellan: un irlandés universal que es puro teatro.* Recuperado en julio 04, de 2013, de

<http://www.culturamas.es/blog/2013/09/17/declan-donnellan-un-irlandes-universal-que-es-puro-teatro/>

Quesada Monge, R. (2000). *Oscar Wilde (1854-1900): del arte por el arte a una cena con panteras.* Recuperado en diciembre 14, de 2013, de

https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/o_wilde.html

Queirolo Bravo, J. (1963). *Oscar Wilde, víctima de la represión victoriana.* Recuperado en junio 13, de 2013, de

<http://www.margencero.com/articulos/new/wilde.html>

Ransome, A. (1914). *Oscar Wilde, a critical study.* Recuperado en mayo 04, de 2013, de

<https://archive.org/details/oscarwildecritic00ransrich>

René Pollesch: <http://www.youtube.com/watch?v=tRjTUVx2zlY> (Visto en octubre 03 de 2013)

Tomaz Pandur: <http://www.youtube.com/watch?v=aKQIMnB7X-4> (Visto en octubre 01 de 2013)

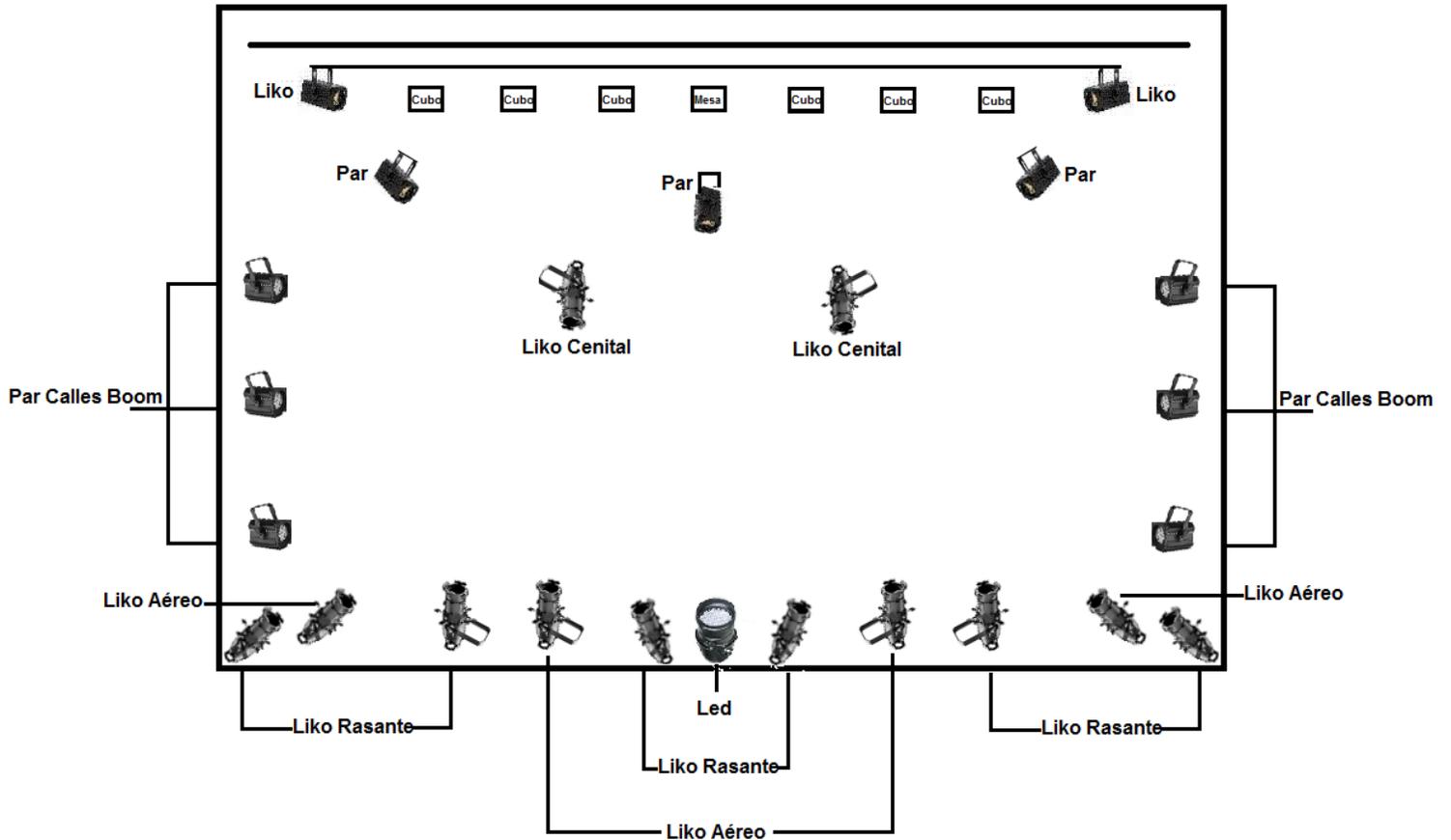
Tomaz Pandur: <http://www.youtube.com/watch?v=ibnvvivvuHU> (Visto en octubre 01 2013)

Wilde, O (1895). *The Importance of Being Earnest.* Recuperado en mayo 04, de 2013, de

<http://www.english-theatre.de/wp-content/uploads/2012/10/The-Importance-of-Being-Earnest-TeacherPack-Adv-Vers.pdf>

ANEXOS

Anexo 1: Diseño de luces de La importancia de ser formal



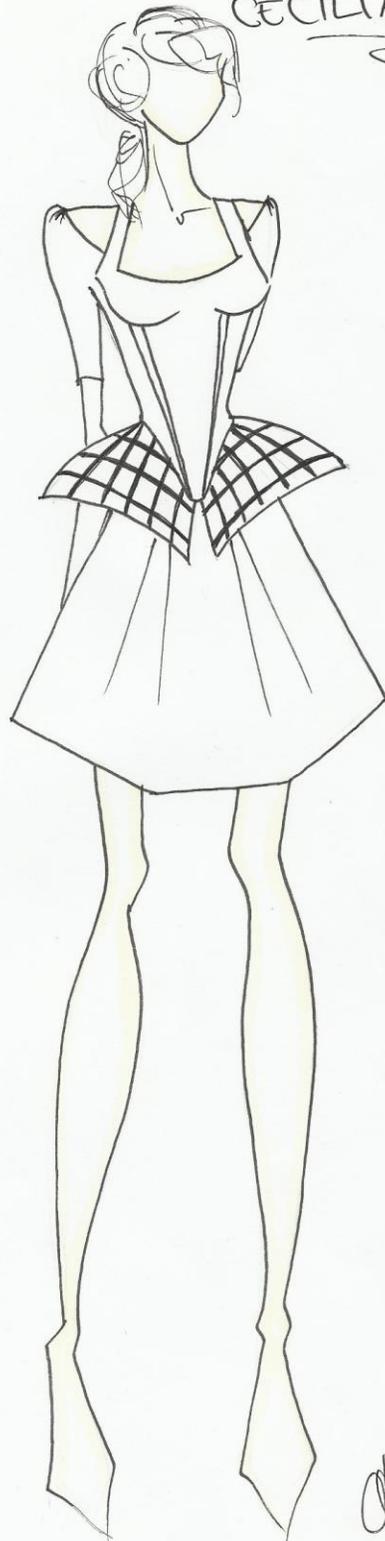
Anexo 2: Primera aproximación a los diseños de vestuario de La importancia de ser formal



GUENDOLIN



CECILIA



A small, stylized handwritten signature or set of initials in the bottom right corner of the page.



